



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES**

**Centro de las Artes y la Cultura**

**Doctorado en Arte y Cultura**

**Teatros de participación en México. Praxis y territorios liminales de la Red Mexicana de  
Teatro espontáneo y Teatro playback**

**Presenta**

Ana Margarita Castillo Rodríguez

**Para obtener el grado de  
Doctora en Arte y Cultura**

**Tutora**

Dra. Ximena Gómez Goyzueta

**Comité Tutorial**

Dr. David Gutiérrez Castañeda

Dra. Sarahí Lay Trigo

**Aguascalientes, Ags., 21 de julio de 2023**

**DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN**  
**DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**  
**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES**  
**P R E S E N T E**

Por medio del presente como **TUTOR** designado de la estudiante **ANA MARGARITA CASTILLO RODRÍGUEZ** con ID **29734** quien realizó la tesis titulada: **TEATROS DE PARTICIPACIÓN EN MÉXICO. PRAXIS Y TERRITORIOS LIMINALES DE LA RED MEXICANA DE TEATRO ESPONTÁNEO Y TEATRO PLAYBACK**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
**"Se Lumen Proferre"**

Aguascalientes, Ags., a 25 de julio de 2023.



**DRA. XIMENA GÓMEZ GOZQUETA**  
**Tutor de tesis**

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.  
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.  
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.


Código: DO-SEE-FO-07  
Actualización: 01  
Emisión: 17/05/19

**DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN**  
**DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**  
**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES**  
**P R E S E N T E**

Por medio del presente como **ASESOR** designado de la estudiante **ANA MARGARITA CASTILLO RODRÍGUEZ** con ID **29734** quien realizó la tesis titulada: **TEATROS DE PARTICIPACIÓN EN MÉXICO. PRAXIS Y TERRITORIOS LIMINALES DE LA RED MEXICANA DE TEATRO ESPONTÁNEO Y TEATRO PLAYBACK**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
**"Se Lumen Proferre"**  
Aguascalientes, Ags., a 24 de julio de 2023.



**Dra. Sarahí Lay Trigo**  
Asesor de tesis

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.  
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.  
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

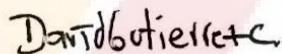
Código: DO-SEE-FQ-07  
Actualización: 01  
Emisión: 17/05/19

**DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN**  
**DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**  
**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES**  
**P R E S E N T E**

Por medio del presente como **ASESOR** designado de la estudiante **ANA MARGARITA CASTILLO RODRÍGUEZ** con ID **29734** quien realizó la tesis titulada: **TEATROS DE PARTICIPACIÓN EN MÉXICO. PRAXIS Y TERRITORIOS LIMINALES DE LA RED MEXICANA DE TEATRO ESPONTÁNEO Y TEATRO PLAYBACK**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
**“Se Lumen Proferre”**  
**Aguascalientes, Ags., a día 25 de julio de 2023.**



**Dr. David Gutierrez Castañeda.**  
**Asesor de tesis**



DICTAMEN DE LIBERACION ACADEMICA PARA INICIAR LOS TRAMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 26/07/2023

**NOMBRE:** Ana Margarita Castillo Rodríguez **ID:** 29734

**PROGRAMA:** Doctorado en Arte y Cultura **LGAC (del posgrado):** Estudios sociales del arte y la cultura

**TIPO DE TRABAJO:** ( x ) Tesis ( ) Trabajo Práctico

**TITULO:** Teatros de participación en México. Praxis y territorios liminales de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback

**IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado):**

El impacto de esta investigación se inserta dentro del área de las artes escénicas, los estudios socioculturales en torno a las prácticas escénicas comunitarias y populares, al contribuir con material de análisis, reflexión y una propuesta teórica conceptual que contenga una relación con el modelo inicial propuesto por Levi Moreno (Psicodrama y Teatro espontáneo), Augusto Boal (Teatro del oprimido), Jo Salas y Jonathan Fox (Teatro playback), y con el trabajo que actualmente se desarrolla de manera más consistente en México a través de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback propuesta, con el fin de lograr una mayor pertinencia con nuestra realidad teatral, política y sociocultural.

INDICAR	SI	NO	N.A. (NO APLICA)	SEGÚN CORRESPONDA:
<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>				
SI				El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI				La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI				Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI				Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI				Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI				El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI				Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI				Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI				Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>				
SI				Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
SI				Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
SI				Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor
NA				Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
SI				Coincide con el título y objetivo registrado
SI				Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI				Tiene el CVU del Conacyt actualizado
SI				Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
<i>En caso de Tesis por artículos científicos publicados</i>				
NA				Aceptación o publicación de los artículos según el nivel del programa
NA				El estudiante es el primer autor
NA				El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
NA				En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
NA				Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
NA				La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado: Si  No

**Elaboró:**

**\* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN:** DRA. RAQUEL MERCADO SALAS

**NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:** Ximena Gómez Goyzueta  
DRA. XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

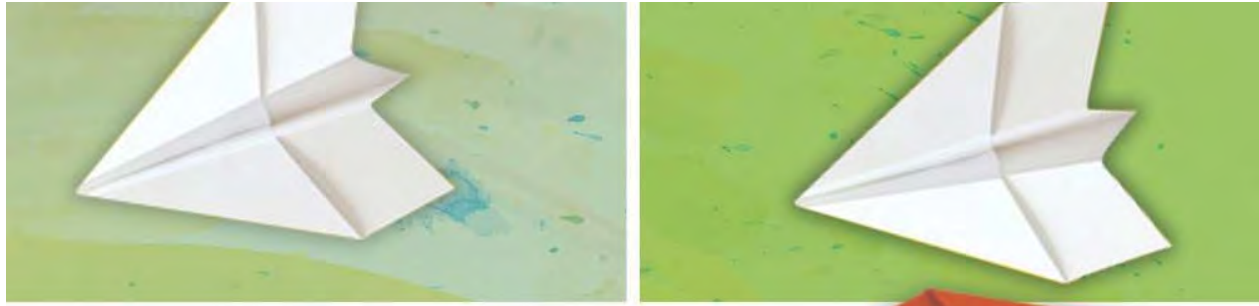
**Revisó:**

**NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:** DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

**Autorizó:**

**NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:** DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN

**Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado**  
En cumplimiento con el Art. 109C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 109F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.



# Dialogismos y heterodoxias en el análisis del arte y la cultura

Jorge Arturo Chamorro Escalante • Manuel Coca Izaguirre • José Luis Rangel Muñoz (COORDINADORES)



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA  
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

**CUAAD**  
CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



## Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí  
*Rector General*

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea  
*Vicerrector Ejecutivo*

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata  
*Secretario General*

### Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga  
*Rector*

Dra. Isabel López Pérez  
*Secretario Académico*

Dr. Everardo Partida Granados  
*Secretario Administrativo*

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara  
Av. Juárez 976. Col. Centro  
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-571-903-0

Este libro se terminó de editar  
en junio de 2023.

Hecho en México.

## Dialogismos y heterodoxias en el análisis del arte y la cultura

Primera edición, 2023

### Coordinadores

Jorge Arturo Chamorro Escalante  
Manuel Coca Izaguirre  
José Luis Rangel Muñoz

### Textos

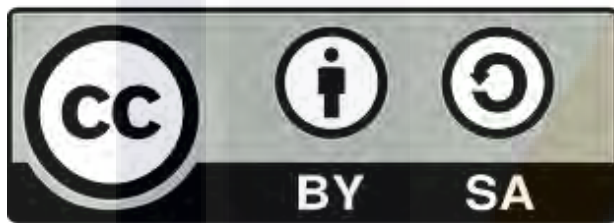
Jorge Arturo Chamorro Escalante  
Ana Margarita Castillo Rodríguez  
Ximena Gómez Goyzueta  
Carlos Alcaraz Ramírez  
Rodrigo Pardo Fernández  
Romano Ponce Díaz  
Karina Monserrat Acuña  
Iván Ávila González  
Sandra Leticia Cuevas Torres  
José Luis Rangel Muñoz  
Reynaldo Thompson López  
Saíd Antonio Soberanes Benítez  
Derli Romero Cerna  
Juan Carlos González Vidal  
Edgar Ávila González  
Karina Lizeth Chávez Rojas  
Arturo Morales Campos

### Diseño de portada y diagramación

Jorge Campos Sánchez  
Diana Berenice González Martín

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Todas las imágenes contenidas en este libro fueron utilizadas para fines académicos.



Este trabajo se encuentra licenciado bajo Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 (International).

Se permite compartir, copiar y remezclar, incluso con fines comerciales, concediendo la atribución adecuada. Las obras derivadas deberán tener la misma licencia.

Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



## Agradecimientos

El apoyo institucional de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) fueron esenciales para la realización de este proyecto de investigación.

A la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback por su generosidad al compartir en todos los espacios que ha sostenido a lo largo de los años: encuentros, talleres, conversatorios, asambleas, charlas y funciones.

A los grupos y colectivas de quienes he aprendido la multiplicidad de caminos posibles para compartir: A Escena 4, Anahata Teatro playback, Aquelartium Teatros de participación, Bixabel Teatro Playback, Caja negra, Caleidozoma Teatro Espontáneo, Chucán, CARA Colectiva Artes de Participación, Colectiva Ramas y Raíces, Colectiva de Teatro Playback ReVelarte, Colectivo Danza Espontánea, Colectivo de Teatro Playback Interactuando, Colectivo de Teatro Playback Munay Biulú, DEmergencia Teatro Playback, Ekos Deus Teatros de Transformación, Escuela Mexicana de Teatro playback, Escafandra Ensamble Teatral Playback, Laboratorio interdisciplinario de la espontaneidad: Memorias a la deriva, Néen Teatro playback, Tribu Colectiva Teatros de Transformación, Quirón Teatro playback y Zanates Ts'in ts'u.

A Mireya Ruiz, Carlos Camarillo, Lorena Núñez, Andrea Sandoval, Luisa Saturnino, Grace Salamanca, Michelle Barquín, Carmen Yuyo Bello, Jaime Winkler, Rafael Pérez y Enrique Arroyo por compartir su experiencia y aprendizajes a través del diálogo y el intercambio.

A la Colectiva Ramas y Raíces, por ser un espacio que cobijó la exploración constante de los Teatros de participación y las prácticas teatrales comunitarias. A Cynthia, Metz, Sakay, Jorge, Alejandra, Gonzalo, Luis, Mauricio, Ixchel, Graciela, Pablo, Alma, Carolina, Claudia, Sandra y quienes han explorado con nosotrxs otras formas de hacer el teatro y la vida.

A mi tutora, la Dra. Ximena Gómez Goyzueta, por su lectura constante y la convicción de aprender con nosotras; por cuidar de este espacio de trabajo y sostener un diálogo claro y seguro.

A mi compañero de largos seminarios, Said Soberanes, porque en medio de la pandemia y la incertidumbre, nos encontramos en la lectura constante de nuestros esfuerzos.

A mis compañeras, Nadia Herrera y Miriam Ortiz, porque aún en la distancia construimos espacios cuidadosos de acompañamiento. La academia también puede ser un espacio respetuoso y solidario.

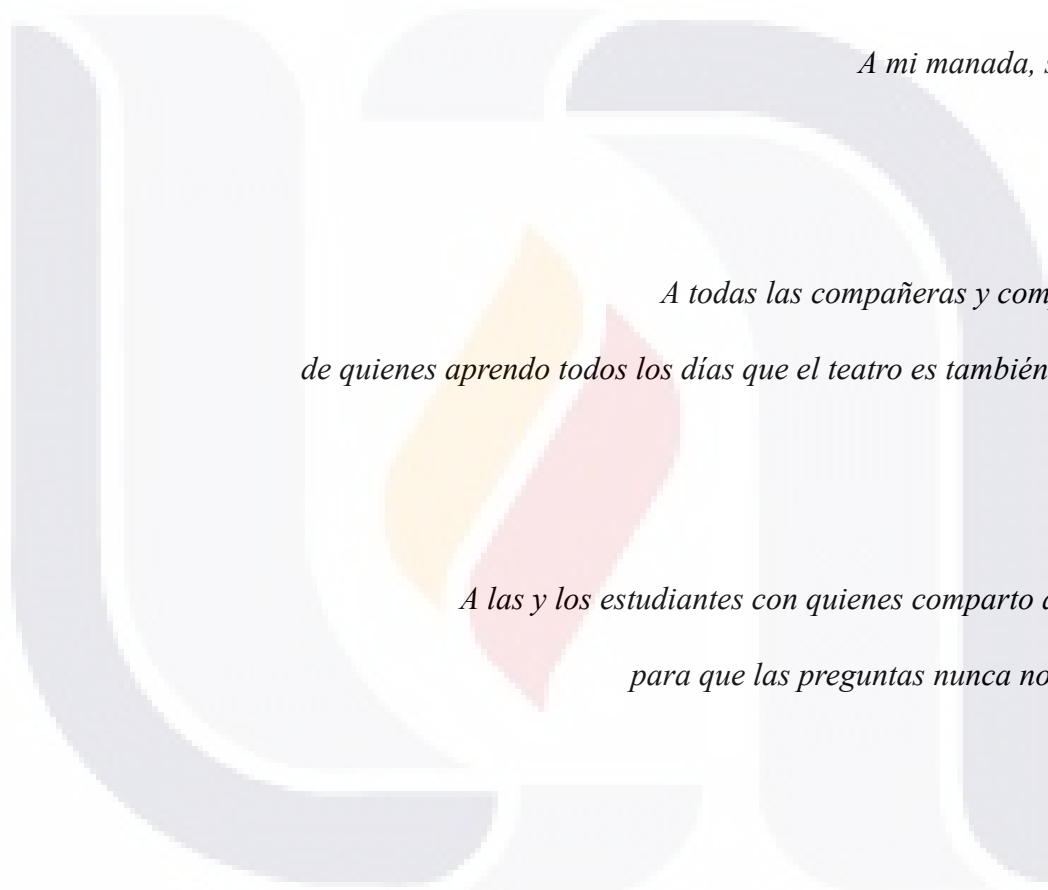
A mis lectorxs, la Dra. Grace Salamanca, la Dra. Sarahí, el Dr. David Gutiérrez y el Dr. Gerardo Gutiérrez, por su retroalimentación constante, por su paciencia y escucha franca en este mar de pensamientos.

Al Dr. Fernando Plascencia, por su acompañamiento para dar claridad a la estructura metodológica de esta investigación.

A Yamel El Mosri y Nicteloy de la Torre, por su apoyo y ayuda solidaria para hacer posible ese primer paso para llegar aquí.

A Luis Álvarez, por el camino juntos y las pequeñas certezas de cada día.





*A mi manada, siempre.*

*A todas las compañeras y compañeros  
de quienes aprendo todos los días que el teatro es también la vida.*

*A las y los estudiantes con quienes comparto a diario,  
para que las preguntas nunca nos falten.*

## Índice

<b>Índice de tablas</b>	<b>5</b>
<b>Índice de figuras</b>	<b>6</b>
<b>Resumen</b>	<b>8</b>
<b>Abstract</b>	<b>9</b>
<b>Introducción</b>	<b>10</b>
De la espontaneidad hasta la construcción de los relatos comunitarios. Un acercamiento preliminar a los Teatros de participación	16
Los Teatros de participación en la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback	22
Compañías que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback	25
<b>Capítulo I. Los Teatros de participación en México. Una categoría conceptual en construcción</b>	<b>28</b>
<b><i>1.1 Campos y perspectivas de estudio para los Teatros de participación: poblaciones específicas atendidas, territorios de aplicabilidad y características de sus practicantes</i></b>	<b><i>31</i></b>
Estudios en torno a poblaciones específicas atendidas a partir de los Teatros de participación	32
Estudios en torno a los territorios de aplicabilidad de los Teatros de participación: educación, terapia, intervención comunitaria y el ámbito empresarial	34
Estudios sobre la aplicabilidad dentro de experiencias de activismo, movimientos de organización social y política	38
Estudios en torno a sus practicantes: formación, experiencia y estrategias metodológicas en su práctica	39
Estudios en torno a la delimitación de la categoría de Teatros de participación	40
Los Teatros de participación como un territorio en potencia para la investigación	41
<b><i>1.2 Hacia un estudio mixto y transversal de los Teatros de participación. Sujetos practicantes desde una territorialidad concreta y situada: la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback</i></b>	<b><i>46</i></b>
La praxis de la liberación y las estéticas de las re-existencias en el estudio de los Teatros de participación latinoamericanos	55
Los Estudios culturales como perspectiva epistemológica para pensar la transversalidad de la praxis en los Teatros de participación	61
<b><i>1.3 Hibridación, performatividad, apropiación social y participación. Categorías identitarias de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback</i></b>	<b><i>65</i></b>
La hibridación como elemento identitario de los Teatros de participación y de sus practicantes	65
La apropiación social de la capacidad creadora y como ejercicio de incorporación cultural desde los Teatros de participación. Un cruce con las teorías decoloniales	71
La performatividad de la vida (intersubjetiva y social) en los Teatros de participación como posibilidad de reconstruir y habitar otros mundos posibles	77
Las artes participativas dentro del campo liminal. Experiencias que integran el relato colectivo y	

la inversión de roles	85
La configuración de gestualidades políticamente artísticas y la restitución de las estéticas populares en las prácticas liminales	86
La delimitación de la participación desde las prácticas artísticas ‘participativas’	93
Los sujetos participativos: el espectador emancipado, la espect-actriz y la artista ciudadana	98
<b>1.4 Diseño de las etapas de la investigación: espacios, sujetos y territorios de acción de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback</b>	<b>107</b>
Investigadora y practicante. ¿Cuáles son los roles para esta investigación?	113

**Capítulo II. Las raíces convocantes. Los Teatros de participación a partir de sus principios éticos, estéticos y políticos** **116**

**2.1 Una identidad híbrida. Revisión histórico-narrativa de los orígenes de los Teatros de participación** **118**

Teatro de la espontaneidad y Psicodrama. Perspectivas transversales del relato colectivo para la salud mental y la transformación social	118
Principios del Psicodrama: La teoría de roles, el factor e/c, rol, y la relación télica	123
a) La teoría de roles	123
b) Factor E/C (espontaneidad y creatividad)	126
c) Tele y relación télica	129
d) Los tipos de dramatización en el Psicodrama	130
La Sociometría como un método de investigación psicosocial aplicado a los Teatros de participación	133
La Multiplicación dramática como experiencia de creación y flujo de deseos colectivos	141
El teatro de la anarquía. La incorporación del Psicodrama moreniano a la escena latinoamericana	146
El Teatro playback y la organización de su historia a partir de un relato personal	152
La relación del Playback con el Psicodrama	162
Los Teatros espontáneos Latinoamericanos. Entre la reconstrucción de la memoria colectiva, la reorganización ciudadana y la salud comunitaria	166

**2.2 Estructura y ritualidad para la performatividad en los Teatros de participación** **174**

La ritualidad dentro del Teatro playback para la construcción de una historia colectiva	176
La teoría de la narrativa reticulada: ¿cómo es que se construye un relato común en los Teatros de participación?	184
Una ritualidad diversa en el Teatro espontáneo: resonancia y resonantes	187
Esquemas de las funciones y sus diferencias en los Teatros de participación (Teatro espontáneo y Teatro playback)	191
Un acercamiento a las semejanzas y diferencias entre el Teatro playback y el Teatro espontáneo	204

**2.3 La apropiación social a través de la formación y entrenamiento de los Teatros de participación** **210**

¿Ensayo o entrenamiento en los Teatros de participación?	211
La institucionalización de la práctica teatral comunitaria en el Teatro playback	214
Una apropiación diversa: las figuras autorales en la dirección, la profesionalización terapéutica y la experiencia autodidacta entre pares del Teatro espontáneo	220
Un espacio para nombrar el problema de la autoría en el Teatro playback y el Teatro espontáneo	223

**2.4 Teatros de participación en la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. La construcción de una categoría para la praxis personal y colectiva** 229

Un ejercicio emancipatorio para la autonomía: creación, interpretación y resignificación de nuestros relatos personales y colectivos 229

Algunos apuntes sobre el posicionamiento ético y político de los Teatros de participación. El teatro es también la vida 240

**Capítulo III. Hacia la construcción de una referencialidad común: el Teatro espontáneo y el Teatro playback en la Red** 243

**3.1 ¿Por qué estudiar el fenómeno de los Teatros de participación desde la praxis de una Red?** 245

La construcción de una historia singular. El origen de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback 247

Las otras historias de la Red. ¿Dónde aprendimos los Teatros de participación? 256

Los espacios de participación de la Red: encuentros, espacios de formación y colaboración 265

Los modos de organización en la Red: entre comités y asambleas para la participación ciudadana 272

**3.2 Los procesos de formación y aprendizaje de las Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback** 286

De la experiencia personal al aprendizaje colectivo con la audiencia 287

a) Una experiencia singular: aprendiendo de mi propia mirada 287

b) Aprendiendo entre pares: con mis compañeras y compañeros 293

c) La institucionalización de la praxis y las escuelas ‘a la mexicana’ 296

d) El taller-función como experiencia de aprendizaje con la audiencia 298

e) Los procesos de investigación académica y el registro de la praxis 300

**3.3 La performatividad de las estéticas de la participación desde una perspectiva decolonial** 305

¿Narrador o relatora? ¿Actor o resonante? ¿Conductor o Directora? Las relaciones entre los roles-participantes de una función de Teatros de participación 306

a) La audiencia 315

b) La narradora o el relator 316

c) Actrices y actores resonantes (cuerpo individual y cuerpo colectivo) 320

d) La conducción o dirección 325

e) La música 332

f) Cronista de la función 336

g) Facilitador o la tallerista de los Teatros de participación 338

La resonancia, la escucha abierta y la exploración estética y sensible como elementos rectores de los Teatros de participación 340

a) La importancia del contexto para la escucha y devolución de las historias 342

b) El cuidado y autocuidado en la praxis de los Teatros de participación 345

c) Diálogo y disenso en las estéticas de los Teatros de participación 351

**3.4 Posicionamientos éticos en la participación desde la praxis de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback: una discusión inicial** 355

Hacia la construcción de un posicionamiento ético para la participación 355

<b>Conclusiones</b>	<b>363</b>
Sobre las dificultades de estudiar a sujetos colectivos como la Red	364
La identidad de las y los practicantes como objeto de estudio de los Teatros de participación	368
La categoría que surge de la Red	370
Las diferencias y semejanzas entre el Teatro espontáneo y el Teatro playback	372
Las categorías observables en la Red y en los Teatros de participación	374
¿Qué aspectos quedan pendientes?	382
 <b>Referencias</b>	 <b>384</b>
Sitios web	394
Conversatorios digitales. Rumbo al 5to Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Organizado por la Colectiva Ramas y Raíces	396
 <b>Anexos</b>	 <b>398</b>
Anexo 1. La encuesta a integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback	398
Resultados de la encuesta realizada a integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback (2020)	400
Anexo 2. Elementos de una función de Teatros de participación a partir de Núñez (2016) y Astrosky (2014)	428
Anexo 3. Fotografías función de Teatro espontáneo con la Colectiva Ramas y Raíces de Aguascalientes	430
Anexo 4. Fotografías de integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback	431

## Índice de tablas

<b>Tabla 1.</b> Compañías que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback .....	25
<b>Tabla 2.</b> Guía de preguntas para la observación participante de la investigación .....	109
<b>Tabla 3.</b> Espacios de observación participante de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback .....	110
<b>Tabla 4.</b> Tipos de dramatización en el Psicodrama. Clasificación de Martínez, Moccio y Pavlovsky ....	131
<b>Tabla 5.</b> Formas de aplicar la Sociometría en Teatros de participación .....	136
<b>Tabla 6.</b> Sociometría a partir de preguntas aplicadas a las funciones de Teatros de participación .....	138
<b>Tabla 7.</b> Esquema de Teatros de participación (Teatro playback y Teatro espontáneo) a partir de Ana María Fernández, Jonathan Fox y Jo Salas sobre los tres elementos que definen al Teatro playback (el arte, la interacción social y el ritual) .....	195
<b>Tabla 8.</b> Algunos ejemplos de formas de devolución de los relatos a partir de talleres con la Colectiva Revelarte y del Manual de Teatro Playback basado en la experiencia de una compañía .....	198
<b>Tabla 9.</b> Diferencias y semejanzas entre el Teatro espontáneo y Teatro playback .....	205
<b>Tabla 10.</b> Preguntas detonadoras sobre los objetivos, permanencia, modos de organización y actividades de la Red .....	278
<b>Tabla 11.</b> Sobre la estructura organizativa de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ....	283
<b>Tabla 12.</b> Estructura de un taller-función a partir del trabajo de la Colectiva Ramas y Raíces .....	299
<b>Tabla 13.</b> Formatos, contenidos y funciones del registros documental por practicantes de Teatros de participación .....	301
<b>Tabla 14.</b> Experiencia de la narración del relato en los Teatros de participación .....	319
<b>Tabla 15.</b> Actores y actrices resonantes .....	324
<b>Tabla 16.</b> Formas de conducir o dirigir una función de Teatros de participación .....	330
<b>Tabla 17.</b> Dimensiones éticas nombradas por las y los practicantes .....	356
<b>Tabla 18.</b> Código de ética propuesto como un ejercicio de practicantes en el Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback (2020) .....	361
<b>Tabla 19.</b> Contenido del cuestionario realizado de manera voluntaria y anónima a integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback .....	398
<b>Tabla 20.</b> Elementos de una función de Teatros de participación a partir de Núñez (2016) y Astrosky (2014) .....	428



## Índice de figuras

**Figura 1.** Esquema de organización de las personas que participan en una función de Teatro playback propuesto en literatura diversa. .... 180

**Figura 2.** Atmósfera para/en las funciones en el Teatro playback ..... 182

**Figura 3.** Elementos que conforman al Teatro playback. Esquema propuesto por Fox ..... 183

**Figura 4.** Arco de la función en el Teatro playback ..... 193

**Figura 5.** La función de Teatro espontáneo ..... 194

**Figura 6.** Relaciones de los grupos que forman parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ..... 264

**Figura 7.** Banner para invitación al Caldeamiento para el Quinto Encuentro de Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback organizado por la Colectiva Ramas y Raíces y la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback (Noviembre de 2020) .....265

**Figura 8.** Cartel del Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback ..... 267

**Figura 9.** Cartel Sextas Jornadas Para que todas las voces se escuchen ..... 268

**Figura 10.** Cartel Jornada Diamantina para alzar la voz ..... 269

**Figura 11.** Sesión del Sexto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback ..... 271

**Figura 12.** Forma ‘arcoíris de palabras’ de quienes estuvieron en cuatro o cinco encuentros nacionales .....277

**Figura 13.** Forma ‘arcoíris de palabras’ de quienes participaban por primera vez de un encuentro nacional de la Red ..... 277

**Figura 14.** Periódico mural “La escuela abraza la verdad” ..... 312

**Figura 15.** “Queremos paz, justicia para los niños y niñas. No más reclutación, no más asesinatos. Queremos seguridad para todos los niños y niñas”..... 313

**Figura 16.** “Sin justicia solo hay divisiones, víctimas y opresores. La verdad raramente es pura y nunca simple” ..... 313

**Figura 17.** “Más poderoso que una ola”, de Sara Achar (La caja Negra México). Función de Teatro espontáneo Compañía Latinoamericana de Teatro espontáneo. Primer Encuentro Virtual Latinoamericano de Teatro playback y Teatro espontáneo (junio de 2020) ..... 337

**Figura 18.** “Libertad”, de Sara Achar (La Caja Negra México). Dibujo que refiere un relato compartido dentro de la función de Teatro espontáneo Compañía Latinoamericana de Teatro espontáneo. Primer Encuentro Virtual Latinoamericano de Teatro playback y Teatro espontáneo (junio de 2020) ..... 338

**Figura 19.** Función de Teatro espontáneo de la Colectiva Ramas y Raíces en colaboración con Diversx. Jessica Valenzuela y Ana Castillo. Barrio Barranca de Guadalupe, 14 de junio de 2019 ..... 430

**Figura 20.** Taller-función de Teatro playback de la Colectiva Ramas y Raíces. Comunidad de “Las Ladrilleras”, León, Guanajuato. 30 de mayo de 2016 De izquierda a derecha: Ana Castillo, Jorge González, Sakay Cruz, Metzli Zinn, Cynthia Alvarado y Jessica Valenzuela. Fotografía Facebook Colectiva Ramas y Raíces ..... 430

**Figura 21.** Segundo Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Guadalajara, Jalisco (12 de septiembre de 2016). Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ..... 431

**Figura 22.** Tercer Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Morelia, Michoacán (18 de septiembre de 2016). Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ..... 431



## Resumen

Esta investigación busca comprender cómo se configura la praxis de los Teatros de participación en la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Como categoría conceptual, los Teatros de participación son planteados al interior de la Red, ya sea en la exploración y experimentación individual y colectiva, así como en los espacios académicos.

Para la comprensión de esta praxis se retoman los Estudios Culturales, la perspectiva decolonial y el marco teórico-metodológico que sostiene al Teatro playback y el Teatro espontáneo como modelos teatrales que convocan principalmente a la Red estudiada. Asimismo, se proponen como categorías observables la *hibridación*, la *performatividad*, la *apropiación social* y la *participación* para analizar la identidad y praxis de la Red, así como los distintos ámbitos de definición de los Teatros de participación. Con lo anterior se discute cómo permiten construir una identidad híbrida compleja y cambiante, cómo se apropian los modelos teatrales de referencia (Teatro espontáneo y Teatro playback) y cómo son resignificados desde el proceso de formación y socialización de los principios rectores de dichos teatros para otorgarles un valor específico dentro una cartografía particular.

Finalmente, se presenta una discusión en torno a la articulación de un posicionamiento ético, estético y político de las y los practicantes de la Red que rebasa el espacio ficcional, pues reconoce el lugar y corporalidad de enunciación, las formas de organización ciudadana alternas, participativas y horizontales dentro y fuera de una función, así como el acontecimiento escénico como un espacio para resignificar y construir otros relatos posibles de nuestra memoria colectiva en un espacio de cuidado, escucha y resonancia entre todas las personas que participan de estos teatros.

**Palabras clave:** *Teatro playback, Teatro espontáneo, Teatros de participación, hibridación, performatividad, apropiación social, participación*

## Abstract

This research seeks to understand how the praxis of Participation Theaters in the Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback is configured. As a conceptual category, Participation Theaters are proposed within the Network, either in individual and collective exploration and experimentation, as well as in academic spaces.

For the understanding of this praxis, Cultural Studies, the decolonial perspective and the theoretical-methodological framework that supports playback Theater and spontaneous Theater as theatrical models that mainly summon the studied Network are taken up again. Likewise, *hybridization, performativity, social appropriation and participation* are proposed as observable categories to analyze the identity and praxis of the Network, as well as the different areas of definition of the Participation Theaters. With the above, it is discussed how they allow the construction of a complex and changing hybrid identity, how the reference theater models are appropriated (Spontaneous theater and Playback theater) and how they are resignified from the process of formation and socialization of the guiding principles of said theaters to grant them a specific value within a particular cartography.

Finally, a discussion is presented around the articulation of an ethical, aesthetic and political position of the practitioners of the Network that goes beyond the fictional space, since it recognizes the place and corporeality of enunciation; the alternative, participatory and horizontal forms of citizen organization inside and outside of a performance, as well as the stage event as a space to resignify and build other possible stories of our collective memory in a space of care, listening and resonance among all the people who participate in these theaters.

**Key words:** *Playback Theater, Spontaneous Theater, participation Theaters, hybridization, performativity, social appropriation, participation,*

## Introducción

La presente investigación parte de un análisis de la fundamentación teórica y la praxis de los Teatros de participación que practican grupos identificados dentro de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. A partir de ella se problematiza en torno a los proyectos de colaboración al interior de la Red como estrategia de resistencia ante formas de producción hegemónicas, así como los modos de entender la relación de cada uno de los elementos que constituyen el fenómeno artístico y la experiencia estética desde un territorio geográfico particular y un territorio liminal de lo estético, lo artístico y lo político.

La tesis parte de una serie de premisas que se han afirmado a lo largo del proceso de investigación y el trabajo de campo, mismas que orientarán la lectura de este documento. Por un lado, la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback (2013- hasta la actualidad) es un sujeto complejo, diverso y constituido por otras grupalidades con identidades propias. Este sujeto colectivo que es la Red acciona colectivamente la configuración de los Teatros de participación que integra a través de distintas dimensiones: la artística en las funciones y todo su proceso de exploración y creación escénica; la pedagógica en los diversos talleres y momentos de intercambio y formación; la de lo político a través de su propia organización, la aplicabilidad y la praxis misma de su trabajo en contextos de militancia o intervención comunitaria; la investigación en el ámbito académico y fuera de éste a través de la producción de textos que documentan, sistematizan y problematizan su propia praxis. Y más aún, esta acción de la Red que permite pensar a los Teatros de participación se articula desde múltiples sentidos y experiencias liminales, desde una experimentación híbrida y una discusión permanente a través de múltiples espacios de encuentro e intercambio de sus integrantes.

A esto se añade una condición más para esta investigación, soy practicante y formo parte de esta Red, por lo que de alguna manera el presente documento se suma a esta organización de pensamiento en colectividad en torno a nuestro ser y hacer en el teatro. En este sentido, esta tesis cobra sentido como un diálogo con la producción de conocimiento que se ha generado por las compañeras y compañeros practicantes de estos modelos teatrales en México y Latinoamérica.

Para entender cómo es que todo esto sucede hay que añadir que la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback se apropia de los modelos teatrales que toma como

referencia y los configura en términos metodológicos, estéticos y poéticos. De igual modo, su praxis se sitúa en territorios liminales donde adquiere sentido a partir de las estrategias de organización, el posicionamiento ético y político de los sujetos colectivos que la conforman, así como los proyectos sociales con los que se pone en cuestión el sistema de valores del sistema capitalista neoliberal y de consumo.<sup>1</sup> En tanto que la categoría de Teatros de participación, en lugar de clasificar modelos teatrales de manera rígida, se constituye desde su dimensión abierta porque deja manifiesta la posibilidad de que contenga a otras prácticas más allá de los modelos teatrales que se enuncian en esta tesis y que se centren en la creación colectiva, la copresencia y la organización horizontal y desjerarquizada de las prácticas teatrales occidentales convencionales.

De esta manera, esta investigación busca comprender la praxis de los Teatros de participación desde la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback desde cuatro categorías particulares: **la hibridación, la performatividad, la apropiación social y la participación.** De manera complementaria, se desprenden los siguientes cuestionamientos: ¿cuáles son los fundamentos estéticos y poéticos de la praxis de la Red?, ¿cuáles son las metodologías que utilizan los Teatros de participación en la Red?, ¿cómo se interrelacionan y significan? Al mismo tiempo, se derivan como objetivos particulares el categorizar los fundamentos estéticos y las metodologías de las distintas prácticas escénicas que identifican a la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, relacionar los fundamentos estéticos, las metodologías de los modelos de referencia con la praxis de la Red, así como identificar los espacios de inserción social y comunitaria y las estrategias que implementan los grupos de la Red para generar, fomentar y visibilizar su praxis.

Así, se discute en torno al sentido y viabilidad que tienen o podrían tener estas prácticas, de acuerdo con la mirada particular de quiénes las realizan y se organizan en torno a ellas. Esto, acompañado también de una mirada transversal que sume desde las teorías teatrales propuestas en el marco teórico, así como los Estudios culturales pertinentes.

---

<sup>1</sup> Cuando se enuncia la praxis es desde una perspectiva marxista que no la reduce a una mera práctica utilitaria o una conciencia ordinaria de la realidad, sino como un proceso más complejo, que implica la creación histórica y social del mundo natural y humano. En estos términos y para los términos de esta investigación, la observación de la praxis de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback pone atención en una intencionalidad y un posicionamiento ético, político y social, así como una práctica material que está dirigida a un objeto para transformarlo, en este caso la realidad concreta que habita.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Cabe también destacar las circunstancias particulares en las cuales se ha desarrollado una parte importante de esta investigación, es decir, la pandemia derivada del COVID 19 a partir del 2020. En ese sentido, las prácticas del sujeto de estudio se vieron invariablemente modificadas, en términos de organización, modos de producción, permanencia e, incluso, en los posicionamientos éticos y estéticos de sus integrantes. Aunado a ello, modificó también los modos de observación, participación y relación de la investigadora, integrando variables como la virtualidad y la no-presencialidad.

A este aspecto se añade el hecho de que por supuesto la propia praxis de la Red y los modos de accionar de los Teatros de participación se vieron afectados por la presencia y obligada adaptación a los formatos digitales y en distintas plataformas a las cuales se trasladaron los encuentros personales. A esta obligada pausa y ajustes de las técnicas, recursos y modos de convocar a audiencias se desplegaron otra serie de cuestiones de orden ético, político y estético que se mencionan apenas como una provocación en este documento, pero que sin dudas lo rebasan por completo. Así, queda un momento específico para nombrar y articular una suerte de memoria viva de este tránsito por la virtualidad y si esto que sucede allí es nombrado aún como Teatros de participación por sus practicantes.

Esta investigación es también un diálogo con practicantes y hacedoras/es del teatro político, popular y comunitario en sus más diversas posibilidades; contribuyendo no solo a la revaloración del teatro comunitario y de participación desde el análisis de sus contenidos teóricos, estructuras metodológicas y paradigmas que lo sustentan, sino también en la propia recuperación de información, de las experiencias y resultados de las y los artistas, teóricas/os y promotoras/es de prácticas que se asumen, específicamente, parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback.

Ahora bien, con respecto al contenido de la investigación, en el primer capítulo *Los Teatros de participación en México. Una categoría conceptual en construcción* se integra una revisión del estado de la cuestión sobre el estudio de los Teatros de participación, particularmente del Teatro espontáneo y Teatro playback. En estos términos, se identifican como principales campos y perspectivas de estudio las que tienen un enfoque terapéutico para su aplicación en grupos específicos, desde una dimensión pedagógica, formativa-autodidacta, así como aquella centrada en el estudio de las audiencias y desde un enfoque político centrado en la construcción de memorias colectivas. Con lo anterior, se observa la necesidad de estudiar a las y los

practicantes desde su sentido colectivo y en una configuración identitaria que incide, se apropie y sume a los modos de entender a los modelos teatrales, así como también el reconocimiento de la investigación que genera categorías conceptuales desde la praxis y los colectivos tal como la de los Teatros de participación.

En este capítulo también se presenta el marco y diseño metodológico de la investigación, que es de carácter mixto, esto por las aproximaciones documentales para situar el marco teórico desde una perspectiva de los Estudios culturales, la perspectiva decolonial y para reconstruir las múltiples historias de los referentes de los Teatros de participación. En tanto que la perspectiva etnográfica y fenomenológica se sostiene a partir del trabajo de campo realizado durante la investigación, a través de entrevistas a profundidad, grupos focales, observación participante y, sobre todo, a través del análisis de sus testimonios y reflexiones en torno a sus posicionamientos éticos, estéticos y políticos, así como su relación con la Red.

El segundo capítulo, *Las raíces convocantes. Los Teatros de participación a partir de sus principios éticos, estéticos y políticos*, se articula en cuatro apartados que corresponden a las categorías observables que enmarcan toda la investigación. Con respecto a la categoría de *hibridación*, se presenta una revisión histórica-narrativa detallada de los principales orígenes de los Teatros de participación replicados por la Red: el Teatro de la espontaneidad y Psicodrama, la Sociometría, la Multiplicación dramática, el Teatro de la anarquía, el Teatro playback u los Teatros espontáneos Latinoamericanos. En tanto que para la categoría de *performatividad* se presentan las estructuras y ritualidades de los Teatros de participación, la teoría de la narrativa reticulada que permite explicar cómo es que se construye un relato común en los Teatros de participación, además del planteamiento sobre las semejanzas y diferencias entre el Teatro espontáneo y Teatro playback.

Para la categoría de *apropiación social* se despliegan cuatro estrategias posibles que, en términos generales se identifican en el proceso de aprender, intercambiar, formar y entrenar los Teatros de participación. A ello se suma una discusión necesaria sobre los problemas de autoría que se despliegan ante estos modelos teatrales sostenidos en la creación colectiva. Asimismo, se abre un apartado para introducir la categoría de Teatros de participación propuesta al interior de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, la cual apunta sobre un posicionamiento ético y político de los Teatros de participación como un ejercicio emancipatorio para la autonomía individual y colectiva.



En el tercer capítulo, *Hacia la construcción de una referencialidad común: el Teatro espontáneo y el Teatro playback en la Red*, se despliega la relación entre los Teatros de participación y la Red, desde su historia singular, los vínculos y afectos implicados en sus sostenimiento, los espacios de participación de la Red (encuentros, espacios de formación y colaboración), así como los modos de organización en la Red a través de comités y asambleas como una forma de poner en evidencia el ejercicio de la participación ciudadana fuera de los espacios del acontecimiento escénico.

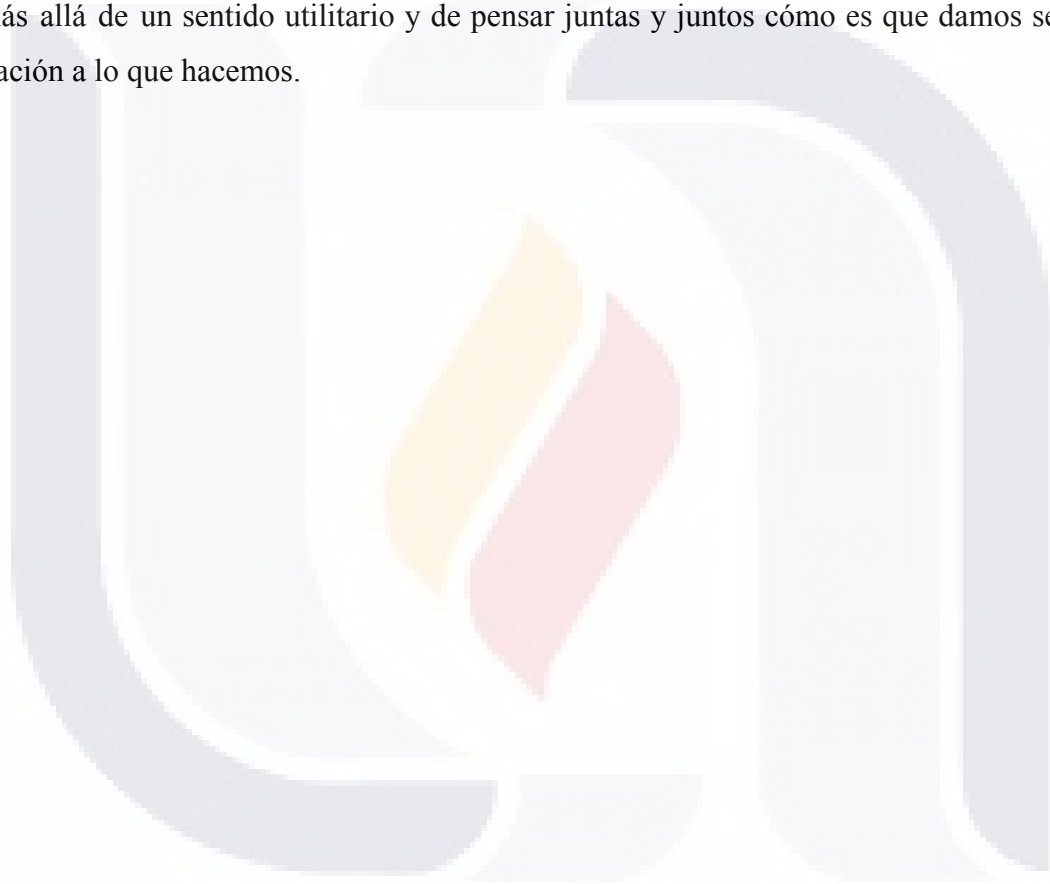
Uno de los aportes centrales de este capítulo radica en la construcción de puentes entre el aparato teórico desplegado en los capítulos anteriores y los testimonios y experiencias de las y los practicantes de la Red. Por ejemplo, comparten sus procesos de formación y aprendizaje que van desde la experiencia singular, entre pares, pasando por la institucionalización de la praxis y las escuelas ‘a la mexicana’, el taller-función como experiencia de aprendizaje con la audiencia y los procesos de investigación académica y de registro de su praxis.

En el apartado concerniente a la performatividad de las estéticas de la participación se establece un diálogo entre los distintos roles-participantes de los Teatros de participación: las cualidades, herramientas, responsabilidades y dificultades implicadas. De igual modo, se despliegan una serie de reflexiones en torno a dos de los conceptos centrales del acontecimiento escénico: la resonancia y la escucha abierta, así como los dilemas éticos y políticos implicados en ambos; sobre todo en la consideración de que el acontecimiento escénico sucede siempre desde corporalidades situadas, concretas y no neutrales. Se añade también un espacio para integrar las reflexiones y posicionamientos estéticos en torno a la participación de practicantes y audiencia que enmarcan un proyecto en común como Red.

Con todo lo anterior, se busca que el impacto de esta investigación se inserte dentro del área de las artes escénicas, los estudios socioculturales en torno a las prácticas escénicas comunitarias y populares, al contribuir con material de análisis, reflexión y una propuesta teórica conceptual que contenga una relación con el modelo inicial propuesto por Levi Moreno, Augusto Boal, Jo Salas y Jonathan Fox, y con el trabajo que actualmente se desarrolla de manera más consistente en México a través de la Red propuesta, con el fin de lograr una mayor pertinencia con nuestra realidad teatral, política y sociocultural.

Finalmente, es posible sostener que esta investigación es un entramado complejo entre las múltiples teorías que constituyen el marco teórico que la delimita, las múltiples voces de

practicantes que comparten sus procesos y cuestionamientos en torno a su propia praxis y la experiencia propia que se acompaña del trabajo en colectividad. Hay entonces un posicionamiento ético y político que corresponde con los principios mismos de los Teatros de participación, la construcción horizontal y el reconocimiento de saberes relatos y memorias colectivos. Colocar la mirada en sus practicantes se vuelve una particularidad fundamental en esta tesis, es a través de ellas y ellos que se construye simultáneamente una memoria y registro de la configuración y praxis de la Red, de sus formas de aprender estos modelos teatrales, de darles lugar más allá de un sentido utilitario y de pensar juntas y juntos cómo es que damos sentido y significación a lo que hacemos.



## **De la espontaneidad hasta la construcción de los relatos comunitarios. Un acercamiento preliminar a los Teatros de participación**

Las fronteras entre el arte y la vida, así como las posibilidades de incidencia de uno sobre el otro adquieren vigencia y se potencializan toda vez que los medios para reapropiarse de los lenguajes artísticos son cada vez más asibles; la teatralización de la vida pública y los espacios de encuentro, proyección y performatividad de las memorias, los cuerpos y los sentires se vierten en territorios liminales cada vez más cargados de sentido. Es el caso de los Teatros de participación, uno de esos espacios que emerge y se configura a partir de dichas condiciones y por tal, requiere repensar y reflexionar en torno a ellos.

Ahora bien, es importante señalar como una premisa vital para comprender a los Teatros de participación que éste es un término que en principio podría abarcar a casi cualquier experiencia escénica que implique la participación e interacción con la audiencia. Sin embargo, dicha categoría ha sido sugerida dentro de un contexto histórico y geográfico muy particular: México y, al mismo tiempo, a partir de las prácticas y las reflexiones teóricas y metodológicas de practicantes que conforman en principio la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback para, posteriormente multiplicarse en otros territorios.

A lo largo de distintos espacios de intercambio, formación y entrenamiento al interior de la Red, los Teatros de participación se han ido difundiendo como categoría en sí misma que permite enunciar a distintos modelos teatrales como el Teatro espontáneo, el Teatro del oprimido, el Teatro playback o el Psicodrama. Uno de los primeros argumentos que les contiene es que dichas prácticas comparten formas de relación entre sujetos y colectividades, así como posibilidades de abordaje estético-artístico del teatro y su campo de acción más allá de la función artística tradicional (Núñez, 2016).

Los Teatros de participación también se enmarcan en las expresiones del teatro comunitario y popular al mismo tiempo que se centran, tal como su nombre lo indica en la participación y el agenciamiento de los sujetos practicantes y participantes de estos más allá de la aplicabilidad en términos pedagógicos, didácticos o terapéuticos. Además, se construyen desde la creación colectiva que le da una identidad híbrida particular, la exploración de alternativas de acción ante relaciones de desigualdad y opresión en sus distintas expresiones sociales, así como

la performatividad de construcciones simbólicas alternativas o al margen de un sistema capitalista hegemónico. Por supuesto, conviene subrayar que, si bien es cierto que la participación se define como un principio rector dentro de estos modelos teatrales, hay distintos niveles de ser ejercida; en algunos momentos de manera más abierta, otras más acotada, condicionada o dirigida, aunque promovida a través de distintos ejercicios y consignas para que se sostenga desde la espontaneidad y la toma de decisiones lo más libre y autónoma posible.

Por otro lado, los Teatros de participación se enuncian dentro de su sustento teórico a través de distintos autores y autoras (Boal, 1977; Salamanca, 2015; Fox, 2015; Camarillo, s.f; Salas, 1993; entre otros) el cual señala que en este *sistema-mundo* actual es posible reconocer una jerarquización de los modos de representación y significación de la realidad. Sin embargo, dentro de estos también hay espacios de ruptura y de posibilidad para enunciar, expresar y pensar otros modos de ser y habitar el mundo. En los Teatros de participación, se juega entonces con la potencia no solo de la *imaginación radical* (Castoriadis, 2007) sino de la apropiación y recuperación de la capacidad expresiva de nuestros cuerpos, la forma de enunciar y organizar estéticamente el mundo y compartirlo con otras personas participantes desde sus propias singularidades.<sup>2</sup>

La práctica de estos Teatros implica cuestiones en torno a los fenómenos sociales y culturales por los cuales se determina, sobre qué prevalece en tanto arte socialmente comprometido, cuál es la función y sentido del artista o ejecutante que toma una posición cívica, política y ética que permea y da sentido a su praxis, cómo debe estudiarse este tipo de prácticas desde el sujeto que les reflexiona hasta el territorio en el cual se activan.

Otros aspectos que permiten contener a estos modelos teatrales en esta categoría, es que tienen como antecedente el llamado Teatro de la espontaneidad creado por Jacobo Levi Moreno, psiquiatra, educador y psicólogo social rumano. Moreno es considerado uno de los principales creadores del Psicodrama, la Sociometría, el Sociodrama y las Terapias de grupo.

Como psiquiatra y psicólogo social, Moreno se centró originalmente en cómo mejorar los procesos terapéuticos, aunque en esa búsqueda encontró una metáfora que ayudó a organizar mejor sus propuestas: todas las personas tienen un teatro en su interior, esto por la capacidad

---

<sup>2</sup> La imaginación radical no solo se refiere a la capacidad de crear ontológicamente representaciones, sino que también contiene afectos e intenciones. Así, “creación significa aquí creación ex nihilo, la conjunción en un hacer-ser de una forma que no estaba allí, la creación de nuevas formas de ser” (Castoriadis, 2001).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

humana de visualizar y prever situaciones de la vida cotidiana. Esto implicaría, a su vez, que las personas tienen la capacidad de resolver situaciones inesperadas, adecuarse a las circunstancias y retos de la vida. Y que, por otro lado, se relacionan a partir de roles que aprenden o se asignan y que les dan sentido, como ser hermanas, hijos, madres o padres (Aguilar, 2009).

De este modo llegaría a su propuesta inicial del Teatro de la espontaneidad la cual se basa en la improvisación, el juego de roles, la creación a través de las historias personales, la utilización de lenguajes y recursos artísticos diversos. Planteaba un espacio de creación escénica llamado *espacio vacío habitable*, donde actores y actrices representan relatos personales de un narrador/a que generan ‘resonancias’ a partir de éstas, tanto en la audiencia como en quien narra su propia historia. Tal como en una caja de música, a partir de un estímulo particular, que en este caso es una historia, una imagen o una palabra, hay una respuesta única en cada persona (Moreno, 1993).

Moreno plantea que el teatro podría servir como parte de una terapia grupal porque allí el/la paciente se coloca sobre el escenario y, a partir de ‘yo-auxiliares’ o actrices-actores terapéuticos representa acontecimientos reales o imaginados, relacionados con su pasado o lo que aspira como futuro, para ser consciente de sus pensamientos, sentimientos y formas de relacionarse. Además, le ayudaría a mejorar su comprensión de dichos acontecimientos, los distintos puntos de vista que hay alrededor y así aprender o reaprender conductas y acciones alternativas a las que en un principio decidió (Moreno, 1966).

En esta representación es dirigida por el/la psicoterapeuta, la cual orienta la acción y aplica las técnicas más adecuadas, adquiriendo la responsabilidad de cuidar la integridad de quienes participan. Finalmente, el resto del grupo retroalimenta al protagonista, a sus ‘yo-auxiliares’ y a la acción. En este sentido, la reciprocidad e interacción, el encuentro y la empatía resultan fundamentales para esta experiencia.

El Psicodrama y el Sociodrama de Moreno (1959) también forman parte de estos espacios terapéuticos ya que son una consecuencia del Teatro de la espontaneidad, pero se fueron ajustando hasta ampliar su sentido pedagógico y social, al ser utilizados como herramientas para la conformación de grupos y facilitar la comunicación y el trabajo de estos.

Moreno también destaca la oportunidad de explorar el sentido artístico y la forma en la que las personas perciben sensiblemente el mundo a partir de estos recursos, por lo que enfatiza que estos teatros podrían potenciar la capacidad expresiva, espontánea y creadora, orientada a su

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

aplicación en la vida cotidiana. Para Moreno, la capacidad de las personas que tienen para responder de manera espontánea ante un conflicto es un síntoma de salud mental y psicoafectiva, porque refleja la capacidad de resolver situaciones imprevistas, de adaptarse a los cambios y situaciones adversas, de comunicarse de manera adecuada a través de distintas formas y no solo con la palabra, de compartir sentimientos y maneras en las que se percibe el mundo de una manera creativa (Moreno, 1966).

Ahora bien, tanto el Teatro de la espontaneidad como el Psicodrama han ido evolucionando según los grupos y el contexto en el que se ha aplicado, pero también ha abierto la puerta a otros teatros, cada vez más participativos e incluyentes. Es una experiencia que transita desde el espacio terapéutico grupal y la intervención comunitaria hasta llegar a experiencias de movilización política tal como el Teatro del oprimido.

En el caso de este sistema teatral, el también nombrado Teatro de las personas oprimidas, es propuesto por el dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral brasileño Augusto Boal desde la década de 1950 hasta su muerte. El planteamiento de este sistema teatral se centra en la búsqueda de una experiencia artística más cercana y contundente, con respecto a los modelos teatrales europeos hegemónicos. Ese teatro europeo al que se refería Boal reflejaba una realidad distinta a la que se vivía en Latinoamérica, pues hablaba de la lucha de clases y problemáticas sociales distintas como las desapariciones forzadas, el desempleo y la pobreza de la mitad de un país tal como sucedía en Latinoamérica en ese momento y como sigue sucediendo ahora.

Boal problematiza la relación del espectador/la espectadora con el proceso de creación y la puesta en escena, limitada a un ejercicio de recepción pasiva, en el que la palabra y la acción se concentran únicamente en quienes están sobre el escenario. Esta premisa, señala el teórico, es una metáfora del poder centrado en un grupo dominante, así como la privación del derecho a la palabra en la vida cultural y social para los grupos oprimidos (Boal, 1974).<sup>3</sup> De este modo, el planteamiento del Teatro del oprimido se convierte en un ensayo para la realidad, una posibilidad de tomar la palabra, imaginar y probar la acción, ejercitarla y explorar las posibilidades de acción ante situaciones de desigualdad y opresión (Boal, 1986).

---

<sup>3</sup> Esta perspectiva se complejiza cuando el autor incorpora además el análisis de las relaciones de opresión en situaciones más concretas, es decir, donde una persona que pertenece a un grupo históricamente oprimido ejerza relaciones de opresión con sus compañeras/os.

Aunado a ello, incorpora a este sistema teatral una serie de ejercicios, técnicas y juegos escénicos que suman a esta apropiación y recuperación de la capacidad expresiva de las personas, desde su propio cuerpo, su relación con quienes les rodean, sus saberes propios y compartidos, además de la reflexión colectiva en su sentido más amplio de la realidad que le rodea. Todo ello apuntando a la construcción de un/a artista ciudadana/o capaz de crear, organizarse y accionar otras realidades posibles.

En el caso del Teatro playback, éste es propuesto durante la década de 1970 en Nueva York por Jonathan Fox y Jo Salas. Ambos conocían el trabajo de Moreno por ser terapeutas y psicodramatistas, pero sumaron a su propuesta el teatro de improvisación y el teatro experimental que estaba creciendo en la escena estadounidense, las tradiciones orales de culturas no occidentales, la Pedagogía del oprimido de Paulo Freire y el Teatro del oprimido de Augusto Boal (Salas, 2005).

El Teatro playback plantea una puesta en escena, ya no como una terapia de grupo, aunque sigue siendo en algunos aspectos terapéutico, a partir de los relatos personales que desean compartir quienes asisten a este encuentro (Fernández; Fox, 2018). A partir de una pregunta o tema detonador, el/la ‘conductor/a’ dialoga con la audiencia para establecer las consignas y obtener información relevante o que el narrador considere significativa. Es también quien determina las técnicas más apropiadas para la representación y recoge los sentimientos, ideas o emociones que detona la improvisación (Motos-Teruel, Álamo-Serrano, Lee-Fields, & Ortega-Comes, 2016).

Para este modelo resulta muy importante que lo que suceda en el escenario forme parte de un espacio simbólico de ‘lo bueno’. Esto significa que allí, el acontecimiento escénico debe ser placentero y positivo para quienes se convocan, debe ofrecer una mirada de posibilidad, aprendizaje y resignificación de la experiencia relatada. Se retoma el concepto de ‘caja de resonancia’ (Moreno, 1959), para que los actores y actrices respondan al relato a partir de sus referentes personales, desde la intuición, la escucha activa, la observación sensible y abierta ante su relator/a.

Al igual que el resto de los Teatros de participación, uno de sus campos de acción implica el trabajo en comunidades o contextos específicos, aunque también permite su aplicación en espacios de ocio para públicos generales. Aunado a ello, este teatro es practicado, en principio, por grupos dedicados al trabajo comunitario y no suelen tener una formación artística profesional.

Sin embargo, encuentran en sus modelos de certificación, material teórico, didáctico, pedagógico y terapéutico que otorga un camino sistematizado, formal y dentro de un ámbito institucional.

Finalmente, el Teatro espontáneo se desarrolla en el sur de América Latina a partir de la década de 1970 y, como su nombre lo dice, tiene una gran influencia de la Estética de la espontaneidad, pero también de la Multiplicación dramática (Pavlovsky y Kesselman, 2000) y del escenario abierto para la improvisación. Estos últimos invitan a la acción desde la intuición; donde una imagen o palabra en el escenario provoca otras más que pueden, o no, estar relacionadas con el relato que se cuenta y surgen espontáneamente.

El Teatro espontáneo comparte una fuerte relación con el Teatro del oprimido al afirmar que el arte es una condición inherentemente humana y, nuevamente, afirmando que la creatividad es un factor de salud social porque es una capacidad que “puesta en acción nos forma y transforma como seres humanos, expresándose en el ejercicio de construcción de realidades” (Flores, 2010, p. 3). Tal como el resto de los modelos teatrales, parten de los relatos personales de la audiencia y del grupo que convoca, buscan resignificar y ficcionar los relatos individuales como posibilidad de socializarlos.

La experiencia con el Teatro espontáneo está también acotada en la posibilidad de resignificar e imaginar otras posibilidades de sentido y relación entre las personas que participan en él, lo que deviene también en una aspiración a ser un medio para el empoderamiento de las personas y las comunidades que lo apliquen. Cada función contiene múltiples formas, consignas, juegos para desarrollar acciones escénicas que fortalezcan el diálogo y la escucha colectiva. Además, promueven el uso de espacios físicos y simbólicos que normalmente no se utilizan o se han perdido tales como un parque, una escuela o la calle misma y concretice vínculos sociales entre las personas que los habitan (Flores, 2010).

Si bien es cierto que el Teatro espontáneo, se desarrolla de manera prácticamente simultánea al Teatro playback y se encontrarán importantes coincidencias en términos técnicos y de los dispositivos aplicados, hay matices diferenciadores. Su territorialidad es claramente un aspecto identitario, los espacios y poblaciones atendidas. Otra diferencia importante en relación con el Teatro playback, aquí es la figura del facilitador/a, rol que en el caso del Teatro playback se enuncia como ‘conductor.’ La participación de quien especta amplía su diapasón, pues además de compartir sus relatos, puede intervenir la escena y participar de ella a través de la acción. En este sentido, la estructura de la función es abierta, más libre, mientras que en el Teatro playback



existen talleres de entrenamiento para compartir la estructura general, los elementos y roles determinados.

Su concepción de las comunidades y la articulación con sus dinámicas, lo lleva a asumir su apellido de comunitario; asumiendo esta creación colectiva sea de y desde la comunidad, no solamente para ella. En contraposición a este punto, las comunidades que se asumen practicantes de este modelo teatral se reúnen y reconocen, aunque de un modo menos sistemático. En contraste, podemos ver centros internacionales de formación certificados de Teatro playback, o el Centro de Teatro del oprimido como espacios formativos oficiales y encuentros, movimientos internos y organizaciones sociales y políticas que convergen con los principios éticos y políticos de estos modelos teatrales.

### **Los Teatros de participación en la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

La Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback fue creada en abril de 2013 en la ciudad de México y a la fecha ha convocado a diversos grupos con sus respectivos proyectos y formas de organización comunitaria teniendo como principios los Teatros de participación (Red, 2020).<sup>4</sup> No se tiene contabilizado de manera formal el número de personas que conforman la red, pero se estiman al menos 50 personas que asisten consistentemente a los encuentros (Comité, 2020) y 100 personas en la Red.<sup>5</sup> Sin embargo, debe señalarse que debido a las condiciones en las cuales labora y se organiza, así como los alcances de sus acciones colectivas, aún se encuentra en proceso de configuración.

Ahora bien, como sujeto colectivo la Red se ha activado como un espacio de divulgación y legitimación de las prácticas de los colectivos que las conforman. Para ello, diversos comités voluntarios organizan encuentros, festivales, talleres, intercambios formativos y algunas colaboraciones con otros espacios culturales, centros educativos, festivales teatrales, proyectos de investigación y movimientos de organización social en resistencia.

---

<sup>4</sup> La cantidad de grupos fluctúa a partir de la participación dentro de la Red, su producción y movilidad a través de funciones o talleres, así como la presencia en actividades convocadas o difundidas por la Red.

<sup>5</sup> El primer espacio en registrar la presencia de la Red ha sido una página web que ha registrado los encuentros realizados desde su fundación. <http://redmexicanateatro-espontaneo-playback.blogspot.com/>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A septiembre del 2021, la Red ha realizado un Foro Latinoamericano de Teatro espontáneo, seis encuentros nacionales y uno denominado *Un territorio en común* donde se convocó de manera conjunta a la Red Mexicana de Teatro de las personas oprimidas. Además, se han propuesto, de manera permanente, espacios de formación y socialización como las jornadas *Para que todas las voces se escuchen* que han llegado a su quinta emisión y *Compartiendo la práctica*, a modo de talleres seriados en sedes simultáneas en distintas ciudades de México.

La Red tiene como objetivos visibilizar, proyectar y compartir las funciones, talleres, plenarias, mesas de trabajo, desmontajes e intervenciones comunitarias de los grupos que la conforman. Desde una mirada aún intuitiva, la Red fomenta la profesionalización de sus integrantes al fortalecer los recursos estéticos, metodológicos y artísticos con los que cada grupo cuenta y, sobre todo, integrando a más participantes.

Para lograr esto, la autogestión se ha vuelto una condición inherente y obligada de su praxis. El trabajo de quienes conforman la red se materializa en gran medida por las alianzas con otros grupos que promueven proyectos sociales y, sobre todo, comunitarios. Esto implica también una tendencia a trabajar con grupos de poblaciones específicas para cada colectivo.

Por ejemplo, la *Colectiva de Teatro Playback RevelArte* que se distingue por ser un trabajo hecho por mujeres, reflexionando y atravesando desde el cuerpo sus relaciones de opresión y de privilegios, sus nuevas formas de pensarse a través de la sororidad, al mismo tiempo se suma a los proyectos de *Casa de Ondas*, *Autonomía y Autogestión*, un espacio con proyectos de salud comunitaria, de economía solidaria y producciones artísticas independientes.

Otros colectivos como el de *la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría* se han dirigido con una evidente referencia en torno al sentido terapéutico. En el caso de la *Colectiva Ramas y Raíces*, enfocada en las niñas y niños, construye sus propuestas a partir de sus gustos, relaciones familiares y desde su apropiación de la calle y los parques como espacios públicos.

Por otro lado, la Red da la posibilidad de reconocer la multiplicidad de lenguajes que se constituyen en las distintas prácticas escénicas. Evidentemente que las colaboraciones con otros sujetos y colectivos, las poblaciones específicas que se atienden o que se apropian de los Teatros de participación inciden en ello. Sean cuerpos y voces, telas de colores, guitarras, trastos de la cocina, máscaras, objetos personales, las posibilidades de configurarse son diversas. Es posible ver el sentido primordial de la música en el trabajo de *Ekos Deus Teatros de Transformación* o la

experimentación de *CARPA Colectivo de Artes de Participación* a partir de referentes como el teatro físico, la danza teatro y la metaforización a través del cuerpo.

Se suman a los elementos que definen a esta Red, la diversidad de disciplinas y profesiones. Hay psicólogas/os, trabajadoras/es sociales, antropólogas/os, docentes y artistas escénicos, aunque, en definitiva, estos últimos no son mayoría. En este sentido, las y los integrantes de la Red han invitado a estudiantes de diversas licenciaturas en artes escénicas del país para que exploren esta posibilidad de hacer e incidir en sus realidades concretas.

La Red permite reconocer también integrantes que se encuentran insertos en espacios académicos y universitarios, lo que permite problematizar y generar contenidos teóricos y metodológicos en torno a ellos. Un ejemplo es la tesis de maestría de María Grace Salamanca González, *Las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma en contextos estéticos a través de talleres de teatros de participación* (2015), la cual forma parte del estado de la cuestión y el marco teórico de esta investigación.

Por otro lado, la Red está conformada mayoritariamente por mujeres que se encuentran en un rango de edad entre los 25 y 45 años. Sus praxis, laboratorios, reflexiones y experiencias proyectan el hecho de ser mujer, así como las maternidades divergentes, los feminismos, los movimientos sociales y políticos a partir de la organización de las mujeres.<sup>6</sup> Reconocer esta condición y reflexionar en torno a ello, permitirá visibilizar el impacto y las nuevas formas de organización que ello supone y resignifica. Del mismo modo, la reflexión en torno a los hombres que conforman la red, integra una relación distinta en torno a nuevas masculinidades o identidades divergentes.

Como espacio de divulgación y legitimación de las prácticas de los colectivos que las conforman, se han organizado encuentros, festivales, talleres, intercambios formativos, estrategias para integrar otros proyectos (espacios culturales, centros educativos, festivales teatrales, proyectos de investigación, movimientos de organización social en resistencia).

Su condición actual, en diálogo, tensiones y consenso, permite compartir espacios que en otros territorios no se reconocen. En la praxis implica un espacio de creación y experimentación que diluye, por momentos, los principios que sostienen y diferencian a cada modelo. Y que, por otro lado, decantan en resignificaciones y reapropiaciones ideológicas, estéticas y artísticas.

---

<sup>6</sup> Información obtenida a partir del censo realizado por la Red, así como por el cuestionario implementado en esta investigación y por la propia pertenencia y participación de eventos organizados por la Red.

## Compañías que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback <sup>7</sup>

A lo largo de esta investigación se han identificado distintas compañías y grupos que conforman a la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Debido a la naturaleza de su organización, constancia y, sobre todo, de la propia agenda y proyectos de cada grupo ha sido un listado variable que se reconoce como una variable importante a considerar en esta tesis; qué convoca a los grupos a asumirse parte de la Red, qué potencia y visibiliza su praxis dentro y fuera de la Red y si es que la Red abona a la continuidad de los grupos.

Además, la Red tiene una particularidad importante, debido a su carácter flexible con respecto al ingreso y permanencia de sus grupos (pues no hay una acreditación formal que delimite qué grupos forman o no parte y se vale de otros criterios de participación y reconocimiento entre sus integrantes) es necesario considerar para esta investigación a los grupos que la han conformado desde su fundación y hasta el cierre de la investigación.

**Tabla 1. Compañías que conforman o conformaron la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback desde su fundación (2014-2022)**

	Grupo	Procedencia	Modelo teatral que practican (Teatro espontáneo (TE); Teatro playback (TPB); Teatro del oprimido (TO); Teatros de participación (TP))
1	Anahata Teatro playback	CDMX	TPB *Inactivo
2	Aquelartium. Teatros de participación	CDMX	TPB TE TP
3	Bixabel Teatro Playback	CDMX	TPB
4	Caleidozoma Teatro Espontáneo	CDMX	TE
5	Chucán	CDMX	TPB
6	Colectiva Artes de Participación/	OAX/ EDOMEX	TE TO TP

<sup>7</sup> Al 30 de noviembre de 2022.

7	Colectiva Ramas y Raíces	AGS	TE TP Teatro documental y autoficcional
8	Colectiva de Teatro Playback ReVelarte <sup>8</sup>	CDMX	TPB TPB antiopresivo con perspectiva feminista *Inactivo
9	Colectivo Danza Espontánea	SON/ CDMX	TE *Artes de participación *Danza Espontánea
10	Colectivo de Teatro Playback Interactuando	CDMX	TPB *Integrante pertenece al comité de la Red *Inactivo en la Red
11	Colectivo de Teatro Playback Munay Biulú	MOR	TPB *Técnicas de teatro de improvisación
12	DEmergencia Teatro Playback	QROO	TPB TE
13	Ekos Deus Teatros de Transformación	CDMX	TPB *Músico profesional permanente
14	Escuela Mexicana de Teatro playback	CDMX	TPB Practicantes certificadas por el International Playback Theatre
15	Escafandra Ensamble Teatral Playback	CDMX	PB *Técnicas teatrales de improvisación * Integrante certificada en International Playback Theatre
16	Laboratorio interdisciplinario de la espontaneidad: Memorias a la deriva	CDMX	TE TP
17	Néen. Teatro playback	CDMX	TPB * Integrantes de la Escuela Mexicana de Teatro playback
18	Tribu Colectiva Teatros de Transformación	GDL	TE TP
19	Quirón Teatro playback	PUE	TPB

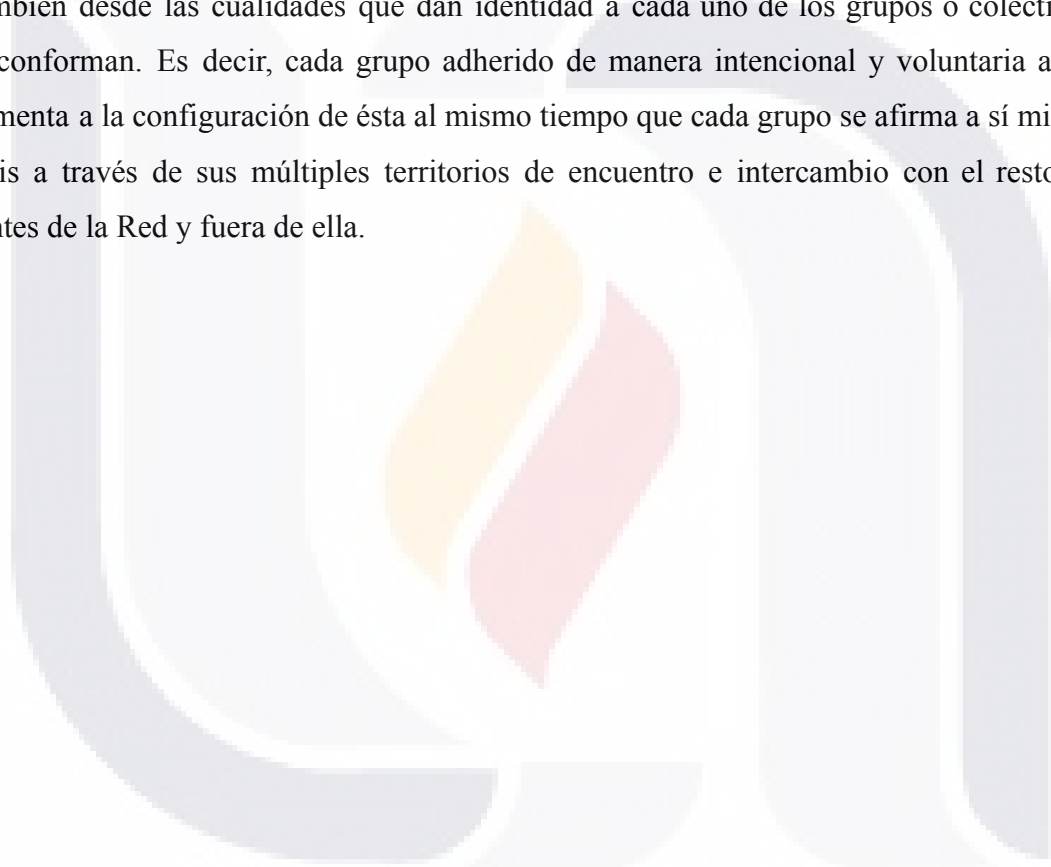
<sup>8</sup> Este grupo ya no se encuentra vigente, pero es fundamental para contar la historia de la Red, por su perfil, integrantes y formar parte activa de las actividades de la Red.

20	Zanates Ts'in ts'u	CDMX	TE
----	--------------------	------	----

\* Elaboración propia

**Nota:** En esta lista no se consideran algunos grupos que, si bien formaron parte del trabajo de campo o participaron en algunas actividades programadas por la Red no se reconocen como integrantes de ésta. Aquí se consideran a grupos como A Escena 4 de Chihuahua y Caja negra de la CDMX.

Así, la diversidad y multiplicidad de la Red se reconoce no sólo en términos cuantitativos, sino también desde las cualidades que dan identidad a cada uno de los grupos o colectividades que la conforman. Es decir, cada grupo adherido de manera intencional y voluntaria a la Red retroalimenta a la configuración de ésta al mismo tiempo que cada grupo se afirma a sí mismo y a su praxis a través de sus múltiples territorios de encuentro e intercambio con el resto de los integrantes de la Red y fuera de ella.



## **Capítulo I. Los Teatros de participación en México. Una categoría conceptual en construcción**

El presente capítulo parte de una delimitación necesaria en torno a los *Teatros de participación* a partir de las premisas de que tal categoría conceptual es de reciente creación; aún en el presente continúa desarrollándose y siendo apropiada por colectividades tan diversas como las que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Y, por otro lado, que esta categoría implica también una tensión permanente entre la intencionalidad contenida en su definición de ciertas prácticas estéticas, artísticas y políticas, así como lo que sucede finalmente en la praxis de sus practicantes.

Así pues, para identificar cuál es la construcción categorial que se revela a partir de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, resulta necesario poner en relación con los marcos de referencia y los respectivos estudios que se han hecho sobre los Teatros de participación, así como de sus expresiones individuales (Teatro espontáneo, Teatro playback, Teatro del oprimido, Psicodrama). De este modo, se integran los antecedentes teórico-conceptuales que permitan articular una delimitación preliminar de los Teatros de participación a partir de los siguientes criterios de inclusión o exclusión:

- estudios gemelares en México o Latinoamérica en torno a la praxis de los teatros de participación y/o de teatro playback y/o de teatro espontáneo;
- estudios con posibles abordajes novedosos para el estudio de los teatros de participación, considerando campos disciplinares como la estética o la teoría dramática o desde el giro político y/o ético del arte;
- estudios destacados en torno a los teatros de participación y/o de teatro playback y/o de teatro espontáneo en su aplicación para intervenciones comunitarias novedosas.

De este modo, se espera poner en cuestión la necesidad de acotar otros criterios para pensar y problematizar los Teatros de participación. Así, en este capítulo se presentan los distintos enfoques con los que se construye esta investigación de carácter mixto, es decir, documental y etnográfico. Se destacan los criterios para la observación participante, así como los abordajes metodológicos y los instrumentos para la obtención, interpretación y análisis de la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

información en términos de pertinencia, viabilidad y objetividad. Todo esto para pensar este fenómeno y atender otras aristas que pueden ampliar su comprensión: la capacidad y experiencia de agenciamiento, así como la construcción de sentidos y problematización de la praxis desde las personas que les practican.

De igual modo, se da un espacio a reflexiones y acotaciones concernientes a los aspectos éticos del abordaje y relación con las y los sujetos participantes de la investigación, las variables implicadas en la experiencia, las relaciones laborales de la investigadora con la Red a estudiar, la interpretación de la información o la discriminación de contenidos adecuados para delimitar un marco teórico y metodológico particular.

Por otro lado, se parte de la premisa de que los Teatros de participación también se encuentran insertos dentro de las prácticas denominadas populares y comunitarias, que se configuran en espacios que dialogan con las artes tradicionales, las formales e institucionalizadas, pero también desde ámbitos de resistencia, periferia y alteridad. En este sentido, es pertinente colocar su conceptualización a partir de los trabajos de Hall, Hoggart y Canclini, quienes integran a la problematización del concepto de cultura, la restitución del valor de las culturas populares y las culturas híbridas, la diferenciación del concepto de hegemonía con relación al de dominación para explicar la relación de la cultura hegemónica con las culturas subalternas y colocando a las audiencias en una posición más activa.

Los Teatros de participación nos exigen pensarlos necesariamente desde distintos campos en términos artísticos, estéticos y socioculturales. No basta una categoría que contenga a distintos modelos teatrales, sino que en cada uno de ellos es posible identificar elementos en común que les convocan. En términos evidentes la categoría de participación se abre como una acción contundente, sin embargo, la necesidad de acotarla exige, a su vez, ponerla en relación con otras características fundamentales: la hibridación, la apropiación social y la performatividad que se activa en ella. Por otro lado, cabe reiterar que pensar la Red Mexicana permite dar pauta a una construcción categorial flexible y abierta como los Teatros de participación lo requieren, pero también situarla, ampliarla y, sobre todo, dialogar con la praxis actual en una geografía en particular.

Finalmente, a ello, resulta necesario contener este marco conceptual inicial de las artes participativas y liminales a partir de la propia experiencia de los Teatros de participación, particularmente el planteamiento de los sujetos participantes en los estudios de Grace Salamanca,



Carlos Camarillo, Lorena Núñez, Andrea Sandoval, así como a través de la figura del espect-actor/ espect-actriz en el Teatro del oprimido propuesto por Augusto Boal.



### ***1.1 Campos y perspectivas de estudio para los Teatros de participación: poblaciones específicas atendidas, territorios de aplicabilidad y características de sus practicantes***

En la actualidad hay múltiples estudios en torno al potencial del teatro más allá de una experiencia estética o del placer de su expectación. Su inserción en ramas de la educación, la psicoterapia, la salud, la intervención comunitaria, la organización de movimientos políticos y sociales o el desarrollo empresarial son un campo vasto de estudio y problematización académica y artística. Con respecto al estado de la cuestión de los Teatros de participación, lo que se destaca es la tendencia a delimitarse por la funcionalidad o aplicabilidad de estas prácticas o las poblaciones específicas que atiende. Se pueden identificar los estudios en torno a su uso en contextos particulares y bajo experiencias directas por parte de quienes los estudian. Esto, por supuesto, dialoga también con algunas perspectivas que exploran la generación de experiencias estéticas concretas e inmediatas.<sup>9</sup>

Con respecto al estado de la cuestión que se propone, a pesar de la aplicación y permeabilidad en distintos ámbitos de la vida social y pública, los estudios en torno a los Teatros de participación se concentran mayormente atendiendo a su enfoque terapéutico, así como para la atención de grupos específicos en contextos vulnerados. Se señala, además, que son particularmente bastas las investigaciones en torno a estudios de caso de la aplicación del Teatro playback, acentuando las adecuaciones de dicho modelo teatral para su implementación con poblaciones específicas, ya sean niñas y niños, jóvenes, mujeres, personas en reclusión, con algún tipo de discapacidad o en torno a su proyección para sumar a campañas de salud pública, procesos educativos y/o de reconstrucciones barriales.

---

<sup>9</sup> Para la búsqueda bibliográfica inicial de este estado de la cuestión se utilizaron las bases de datos SAGE, Jstor, EBSCO, Redalyc, Latindex, *Scholar Google*, así como la que ofrece la *International Playback Theatre Network*. Como palabras claves que determinaron las búsquedas se utilizaron: teatro playback, teatro espontáneo, teatros de participación y teatro participativo. Otra estrategia implementada para la búsqueda de bibliografía ha sido solicitar directamente a las personas que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback que compartan la bibliografía que consideran pertinente en términos de sus procesos formativos o de investigación.

## **Estudios en torno a poblaciones específicas atendidas a partir de los Teatros de participación**

Destacan investigaciones como la de Rousseau et al (2007), la cual integra además una mirada desde la psicología clínica y la psiquiatría en la atención de adolescentes inmigrantes y refugiados. Desde el campo de la investigación-acción busca medir el impacto de un programa de Dramaterapia y Teatro playback en niños, niñas y jóvenes inmigrantes que muestran dificultades de aprendizaje e integración escolar. El estudio utiliza cuestionarios de Fortalezas y Dificultades, así como autoinformes por parte de docentes en los cuales no se reconoce una mejoría en términos de autoestima, aunque los adolescentes en el grupo experimental informaron tener niveles más bajos de deterioro emocional y un mejor desempeño en algunas disciplinas tales como matemáticas. Los autores sugieren que los resultados del acompañamiento a través de la Dramaterapia muestran que puede haber un impacto en el ajuste y adaptación social de los niños, niñas y jóvenes refugiados. Además, proponen que la Dramaterapia puede ser una herramienta para prevenir y evitar la estigmatización sobre la razón de sus desplazamientos.

Por su parte, Wright (2013) examina al Teatro aplicado, integrado por el Teatro playback y el Psicodrama, como una forma contemporánea de actuación donde se combinan teatro y diversas dimensiones de aprendizaje. A través del estudio de caso de un grupo que se conformó como una audiencia durante un año, se propone un modelo emergente como una herramienta para comprender esta ecología cultural y los beneficios que se derivan de estas prácticas. Uno de los aportes que vale destacar es pensar la práctica teatral aplicada como posibilidad de discutir y ampliar el debate en torno a las relaciones de poder, las jerarquías y producción del conocimiento, la investigación desde una mirada autoral particularmente relevante en prácticas relacionadas con el desempeño socialmente comprometido de la investigación.

Destaca también la producción de la revista especializada de la *International Playback Theatre Network* que permanece activa desde 1990.<sup>10</sup> Aquí, miembros de distintas agrupaciones comparten sus experiencias, desde una mirada subjetiva y concreta, relatando dificultades, el abordaje con audiencias o públicos específicos, su intervención en espacios educativos.

Ahora bien, la revista ha comenzado a difundir resultados de procesos investigativos o problematizaciones teóricas en torno al universo ético y político del Teatro playback. Sobresale

---

<sup>10</sup> Página oficial de la *International Playback Theater Network* (iptn.info).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Park-Füller (2003), el cual plantea cuestionamientos en torno a si hay una manera o plantilla ética con la que evaluar el ‘éxito’ del Teatro playback, aportando un matiz fundamental al asegurar el derecho al silencio de un miembro de la audiencia, reconociendo la contraposición del ritual equilibrado vs potencial dialógico desordenado como condición inherente a la praxis de dicho modelo teatral. Además, coloca una inflexión necesaria al apuntar la relativa falta de estudios de audiencia, integrando los posibles obstáculos, resistencias y complejidades de ésta. En este sentido, señala que el Teatro playback evidencia un tipo de activismo al darle la posibilidad de agenciarse, decidir, compartir valores y experiencias, así como dialogar y confrontar sus relatos y los de otros. El hecho de diluir los roles asumidos entre artistas y audiencia lleva a explorar un nuevo lenguaje metafórico que se retroalimenta e invita a un método performativo de investigación de las colectividades convocadas.

Los trabajos de Rowe (2007), Nash & Rowe (2000), se acercan más a una discusión crítica en torno al sentido ético de estas prácticas, señalando los límites e incluso la responsabilidad en torno a los medios por los cuales se obtienen las historias personales al interior del Teatro playback. El análisis reflexivo del autor abarca además sobre el trabajo de la memoria, la narrativa autobiográfica y la individualidad. Nuevamente se enfatiza el papel que juegan las audiencias y cómo el colectivo que se convoca y construye desde el consentimiento, el diálogo y el común acuerdo para crear colectivamente.

Por otro lado, se reconocen investigaciones limitadas en torno a los aspectos de acompañamiento y contención dentro de la práctica de Teatro playback, en su aplicación desde su dimensión artística. Barak (2013) integra al Teatro playback y la Terapia narrativa al señalar cómo se puede lograr tal integración y contribuir al proceso de re-autoría narrativa. Por su parte, Bird (2017), aporta una relación crítica de la autoetnografía y cómo sus modelos de investigación pueden aportar al trabajo de preparación del ‘actor’ o ‘ejecutante-*player*’ en su relación con las audiencias. Rea (2008), plantea que el Teatro playback puede ser una experiencia que promueve el intercambio del relato personal y, al socializar con distintas técnicas que la ficcionan y metaforizan, posiciona a la audiencia en una perspectiva que reconozca la presión y explotación social más allá de una experiencia traumática.

## **Estudios en torno a los territorios de aplicabilidad de los Teatros de participación: educación, terapia, intervención comunitaria y el ámbito empresarial**

Uno de los estudios más relevantes en torno a estas intersecciones entre el teatro y la vida intersubjetiva y social de las personas es el denominado Teatro aplicado (TA). Los trabajos de Motos (2015, 2016), Freitas, Medeiros y Barreto (2017) y Teruel & Ferrandis (2015) y Motos y Ferrandis (2015) plantean estudios en torno al uso y sus efectos en diferentes escenarios: educación, intervención social, salud, psicoterapia, aquí como una mirada crítica en torno a los procesos emocionales e intelectuales de la audiencia, esto último como un matiz fundamental poco abordado. Dichos autores enfatizan la dimensión de ‘lo útil del teatro’ por lo que su utilización en espacios tales como empresas dan un giro contradictorio sobre las aspiraciones ‘antiopresivas’ que en principio los Teatros de participación implican como en el Teatro del oprimido<sup>11</sup> o el Teatro espontáneo.<sup>12</sup> Es decir, un teatro al servicio de la optimización del capital supone una negación del individuo pues el interés en sus necesidades radica en optimizar su desempeño para beneficio de los dueños del capital.

De este modo, es necesario situar al Teatro aplicado en tanto campo de conocimientos aún en desarrollo y como una categoría que contiene distintos modelos teatrales y experiencias escénicas diversas que se organizan a partir de criterios particulares.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> La dimensión antiopresiva puede situarse al reconocer la dimensión política de estas experiencias teatrales porque, tal como dice César de Vicente (2013), suceden debido a múltiples fuerzas, en la lucha por la apropiación de los medios de producción, pero también como una confrontación abierta al modelo dominante de representación en el arte en el que muestra a una clase burguesa distante de la realidad concreta de la mayoría de las personas. Además, son expresiones que se desdoblán en varios niveles sociales y políticos al utilizarse como una herramienta para los procesos de recuperación de la producción social, a través de experiencias colectivas y de reconstrucción histórica, de una comunidad o colectivo. Así, dan la oportunidad de manifestar el derecho de que expresen su sentir y tomen decisiones sobre su presente y aspiración de futuro.

<sup>12</sup> En estos términos, parece que el campo del Teatro aplicado (TA) se ha abocado a identificar prácticas escénicas y teatrales que puedan acotarse dentro de esta categoría. Se reconoce así el trabajo de Landy y Montgomery (2012) en *Theatre for Change* integran a estas categorías el bibliodrama, teatro social y sociodrama, el teatro playback, el etnodrama, el teatro de base, el teatro acción y el teatro comprometido.

<sup>13</sup> Al ser una categoría en construcción, el Teatro aplicado se ha valido también de sus practicantes, sistematizadores y medios de legitimación como las publicaciones académicas y de divulgación para articularse. En estos términos, Motos y Ferrandis recuperan la publicación periódica *Applied Theatre Research* la cual “al concretar su línea editorial está acotando a su vez el campo del TA” (2015, p. 21). Así, al centrar su contenido en prácticas teatrales o grupos específicos practicantes en distintos contextos sociales implica que “esta publicación es disciplinar y políticamente ecléctica a la hora describir el TA” (2015, p. 21). De este modo se reafirma no sólo la interdisciplinariedad de la investigación del fenómeno teatral, sino también de la propia praxis del Teatro aplicado. Es necesario referir también espacios como la página web del *Centre for Applied Theatre Research* de la Universidad de Manchester que lo identifica como una práctica teatral que sucede en lugares no tradicionales y que se asocia a distintas áreas de la salud, la educación, la justicia penal, la acción política a nivel social y cultural. Otro de los espacios de validación que el propio Motos refiere es el *Central School of Speech and Drama* de la Universidad de Londres, Reino Unido el cual ofrece el programa de máster *Applied Theatre (Drama in the Community and*

El sintagma *teatro aplicado* [...] se asigna a un campo de conocimiento que ha sido perfilado a partir de la compilación de estudios de casos y de ensayos de reflexión teórica publicados en revistas de disciplinas tan diversas como teatro, educación, medicina, derecho, psiquiatría o psicología, entre otras [...] Lo que tienen en común estos diferentes profesionales es la intencionalidad. Todos ellos comparten la creencia en el poder que tiene el teatro de ir más allá de su forma estética, gozando de un vasto potencial para transformar las vidas de los individuos y las comunidades. (Fernández, 2018, p. 12)

Para la definición que proponen del Teatro aplicado, incorporan tres características centrales: la hibridación, la intencionalidad y la alteridad (Motos, 2015, p. 20). Estos teatros están centrados en la relación del sujeto con su comunidad y en su rol social desde la intención de generar un ‘conocimiento crítico’ que le permita atender los problemas y necesidades prioritarias para los sujetos individuales y colectivos. Para ello, el Teatro aplicado se vale de la acción teatral interdisciplinaria “con la voluntad de contribuir al cambio social a favor del respeto, la igualdad, el acceso a los bienes y a la solidaridad a través de la capacidad educativa de las artes” (Motos, 2015, p. 12).

Motos y Ferrandis recuperan de Taylor (2002) una de las características más relevantes dentro de estos teatros que le sitúa fuera del circuito comercial e idealmente al margen de la lógica del mercado capitalista del arte debido al propio material de creación y la intencionalidad de estas prácticas. Esto se explica en la condición de alteridad de esta praxis ya que su interés y ocupación se concentra en

la gente corriente y de sus relatos, de sus asuntos y prioridades locales; su finalidad es llevar a cabo cambios en el mundo fuera del discurso teatral, ya que en muchos casos en que se aplica el TA no hay espectadores, solo participantes. (Motos, 2015, p. 20)

Otro de los criterios para delimitar el Teatro aplicado es la diferenciación que plantean con relación al “teatro puro”<sup>14</sup>, esto en términos orientadores de la praxis implica la búsqueda de

---

*Drama Education*) y el Máster en *Applied Theatre: Drama in Educational, Community & Social Contexts*, de Goldsmiths, University of London, así como el Posgrado Teatro Aplicado: Impacto Comunitario y Creación Teatral del *Institut del Teatre* de Barcelona.

<sup>14</sup> Usa el término de *Teatro puro* para referirse al teatro convencional, aunque no ahonda en las características propias de este teatro.

la “transformación y la participación completa de las audiencias” (Ackroyd, 2000). Estas alternativas de acción están sostenidas en el supuesto de la posibilidad de transformación, es decir, de una pedagogía y filosofía liberadora. La acción dramática se convierte así en la propia metáfora de la acción social, una que se dinamiza y modifica en la ficción y que, transformando la escena hay también una acción implícita de transformación en el propio sujeto. Así, estos programas tienen como campo de acción la

intervención, comunicación, desarrollo, empoderamiento y expresión cuando se trabaja con los individuos o en comunidades [...] Y estas prácticas están sustentadas en las cuestiones centrales de identidad, representación, discriminación, salud, igualdad, derechos humanos, oportunidad, acceso, inclusión/ exclusión social, la participación y la ética. (Motos, 2013, p. 7)

El Teatro aplicado alude también a un sujeto individual en concreto y sobre el cual se sostiene la utilidad de su praxis. Es decir, es un medio para visibilizar e investigar situaciones concretas de exclusión, opresión, desigualdad y marginación en contextos específicos para encontrar alternativas de acción concretas y particulares ante ello. De este modo, el Teatro aplicado

[...] no sólo da la voz a las comunidades, sino también a los individuos o grupos, que han sido desposeídos de su derecho al diálogo y se les ha impedido ejercer por razones políticas, culturales, sociales, étnicas, de género o por cualquier otra causa que las personas y los colectivos descubran aquello que originalmente es suyo. (Motos y Ferrandis, 2015, p. 33-34)

Ahora bien, no queda claramente definido lo que dicha transformación supone y, por otro lado, deja una responsabilidad y alcances sobredimensionados en la praxis teatral, aunque en términos aspiracionales permite orientar la organización y la proyección de resultados en sus practicantes. Esta discusión requiere por supuesto poner en perspectiva si es que esta aspiración transformadora se limita a un orden utilitario o permite dar cabida a un reconocimiento de su potencia performativa que se despliega en su praxis ante la posibilidad de construir y resignificar experiencias, relatos y sentidos a través de la escena y el encuentro colectivo.

Por su parte, Prendergast y Saxton en *Applied Theatre* (2009) incorporan categorías que serán recuperadas por Motos y Ferrandis para clasificar los campos de acción del Teatro aplicado. Así, proponen la integración del teatro del oprimido, teatro para personas privadas de la libertad, teatro comunitario, teatro en los museos, teatro recuerdo para referirse al que es utilizado en personas adultas mayores en los procesos de preservación de la memoria, teatro popular, teatro en la educación y en la educación para la salud (particularmente en temas de salud sexual y reproductiva) y teatro para el desarrollo que considera su vinculación con acciones de bienestar social y vecinal.<sup>15</sup>

Tanto Motos como Ferrandis sugieren un mapa para situar tales territorios de acción de estas prácticas.

El paisaje propio del primero es el cambio en el ámbito de la educación formal, esto es, centrado en el espacio curricular y extracurricular. El segundo sería el territorio del cambio social, de la participación y del empoderamiento tanto de los individuos como de las comunidades; esto es, el espacio de las estrategias dramáticas como intervención sociopolítica. El del tercero ocuparía el territorio del cambio personal y de los colectivos entendido como curación: el espacio de las estrategias dramáticas en psicoterapia como aprendizaje socioemocional. Y el cuarto, el del territorio del cambio corporativo y el de la formación dentro de la empresa: el territorio de las estrategias dramáticas para el aprendizaje y para la mejora profesional. (Motos, 2015, p. 30)

---

<sup>15</sup> Una de las aportaciones más relevantes en el Teatro aplicado por Motos y Ferrandis es justamente establecer un estado de la cuestión en torno a la delimitación de tal categoría (2015, p. 18). Organizan así los nombres de distintas prácticas que aparecen en la literatura anglosajona como el *grassroot theatre* (Cocke, Neman y Saimons-Rue, 1993), *popular theatre* (Prentki y Selman, 2000), *animación teatral* (Úcar, 2000); *applied theatre* (Ackroyd, 2000; Applied Theatre Researcher/IDEA Journal, 200; Thompson, 2003, 2006, 2009; Prendergast y Saxto, 2009); *community theatre* (Van Erven, 2001); *theatre for development* (Odhiambo, 2001); teatro comunitario o teatro de la comunidad (Nogueira, 2002); *applied drama* (Taylor, 2003); *popular theatre* (Schechter, 2003); *community-based theatre* (Kuftinek, 2003); *applied drama, applied theatre* (Nicholson, 2005); *community-based theatre* (Thompson y Schechter, 20004 y Shininá, 2004); *teatro comunitario* (Bidegain, 2008); *engaging performance* (Cohen-Cruz, 2010); teatro aplicado (Institut del Teatre de Barcelona, 2011) y *theatre for change* (Landy y Montgomery, 2012). En el caso del español, incorporan otros tantos términos, aunque igualmente no ahondan en ninguno de ellos. Refieren así experiencias como teatro comunitario, teatro social, teatro aplicado, teatro de impacto, teatro relacional, teatro de inclusión, teatro de integración, teatro político, teatro de guerrilla, teatro de agitación, teatro del entorno, teatro popular, teatro de participación, teatro del oprimido, animación teatral (2015, p. 20).



### **Estudios sobre la aplicabilidad dentro de experiencias de artivismo, movimientos de organización social y política**

En torno al Teatro espontáneo podemos señalar una menor sistematización y teorización. Aún con ello, hay importantes relatos en torno a la experiencia de grupos que asumen y adecúan su práctica, como aspiración a construir una identidad latinoamericana, de mayor sentido comunitario, social y al margen del sistema hegemónico capitalista. Los trabajos Garavelli (2006) y Aguiar (2009) reflejan una mirada clara desde la psicología social, el Psicodrama, el Sociodrama y, por consecuencia, de la espontaneidad como signo de emancipación y salud en la colectividad que se apropia de los mecanismos para llegar a ella. A lo largo de sus trabajos es posible leer un Teatro espontáneo aplicado a la construcción de memorias colectivas; para nombrar los sucesos históricos y sociales violentos y represivos que forman parte de la identidad histórica de Latinoamérica.

Por su parte, Flores (2010) y Oda (2011) que refieren el uso del Teatro espontáneo en su dimensión comunitaria, como mecanismo que permite observar las narrativas subalternas de resistencia ante situaciones de opresión, represión y censura. En tanto que, el psicodramatista brasileño Moyses Aguiar (1988), en sus diversos trabajos, integra una revisión importante al Teatro espontáneo y el Psicodrama, rebasado por su dimensión terapéutica y como posibilidad de implementarse en los espacios comunitarios y populares. Señala la importancia de entender la evolución del Psicodrama como antecedente del Teatro espontáneo latinoamericano al mismo tiempo que reconoce un sentido ‘anarquista y libertario’, como máxima expresión de la apropiación de los medios de producción del arte.

Con respecto a los Teatro espontáneo como medio de investigación, destaca Kaptani y Yuval-Davis (2008) los cuales examinan las especificidades metodológicas y las diferentes etapas de Teatro playback y el Teatro foro como métodos de investigación sociológica, los cuales pueden sumar en el estudio de narrativas de identidad de grupos marginados, así como para ilustrar las percepciones y experiencias de posicionamientos sociales y relaciones de poder dentro y fuera de grupos comunitarios. En este mismo rubro, el trabajo de Sales, Monteiro y Pinto (2019) donde se discute el potencial del Teatro aplicado como método de investigación dentro de la tradición de investigación participativa basada en la comunidad.

## **Estudios en torno a sus practicantes: formación, experiencia y estrategias metodológicas en su práctica**

Ahora bien, sobre las nuevas investigaciones arrojadas en el diálogo con practicantes de los Teatros de participación se destaca que hay poco material que discute sobre sus practicantes o incluso sobre el modo o la metodología que debe practicarse. Es por ello por lo que resulta necesario considerar trabajos como el de Luengo (2018). En su tesis plantea un enfoque inicial sobre el practicante de Teatro playback. Se concentra en un breve recorrido por los antecedentes y características principales de una función de playback para después mostrar un primer cuestionario que aplica a practicantes de distintos contextos y países del mundo, del cual destacan sus motivaciones, roles, herramientas y formación previa que aplica, geografías y poblaciones que atienden, entre otros. Esto permite plantear un posible punto de encuentro entre practicantes, aunque queda limitado a un planteamiento demasiado genérico y descriptivo, dejando pendiente la problematización de esos datos y su relación como colectivos.

De reciente publicación, el Manual de Teatro Playback (Ellinger, A.; Ellinger, 2019) ha sido elaborado por distintos practicantes que cuentan con la certificación del *International Playback Theatre Network* y que forman parte del *Playback Theatre North America*. En tanto manual, permite reconocer las variables técnicas y metodológicas de los grupos, así como un primer acercamiento a conciliar las propuestas de los distintos grupos que conforman la red. Integra las condiciones necesarias en términos de habilidades y herramientas necesarias para ser practicantes en los distintos roles que se asumen y esboza un espacio de reflexión sobre el sentido ético, pedagógico y creativo de sus prácticas.

En este mismo camino es posible leer *Teatro playback: historias que nos conectan* (Fernández, 2018). Como texto para la divulgación del modelo teatral integra ejercicios, técnicas y consignas sobre su aplicación; contiene algunos capítulos en los cuales se muestran las dificultades a las que se enfrentan sus practicantes en términos de la respuesta de las audiencias, establece alternativas de acción a las mismas y dialoga sobre su implementación en espacios pedagógicos para niños y niñas, adultos mayores.

Por su parte, una de las principales formadoras de Teatro espontáneo en México, Lorena Núñez, psicodramatista, actriz y facilitadora de herramientas para el teatro comunitario, comparte en dos de sus tesis las principales características de éste, las variables metodológicas que comienza a reconocer entre grupos que conforman parte de la Red Mexicana de Teatro

spontáneo y Teatro playback, así como una mirada particular sobre cómo lo aplica ella y los colectivos a los cuales pertenece. Sus trabajos se han convertido en un semillero para la formación de artistas y facilitadores/as, al mismo tiempo que coloca en el mapa las geografías, colectividades y territorios en los que se aplica. Destaca también los referentes y antecedentes que integra para reconocer las raíces que nutren las prácticas escénicas espontáneas en nuestro país.

### **Estudios en torno a la delimitación de la categoría de Teatros de participación**

La tesis de maestría de Grace Salamanca (2015) es el primer texto identificado que integra la categoría de Teatros de participación en un territorio concreto, México. En su trabajo, la filósofa mexicana reconoce que requiere de una perspectiva latinoamericana para la comprensión de su propuesta y, además, da un énfasis particular en sus posicionamientos éticos y estéticos. Señala así “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” (2015, p.72). Aunque se posibilita la autonomía, no significa que necesariamente se ejerza, utiliza una metodología mixta que corresponde a un ejercicio dialéctico entre la revisión teórica y el trabajo de campo a través de talleres introductorios a los teatros de participación con un grupo de participantes abiertos.

El trabajo de Salamanca también es relevante porque pone en contexto antecedentes de la propia categoría de Teatros de participación, como el caso de Verzero (2014), quien incorpora en su investigación una revisión del teatro participativo argentino, particularmente como herramienta para contrarrestar la información oficialista y la censura del periodo de dictadura de la década de 1970 (Salamanca, 2015).

Además, recupera las investigaciones de Joos (2012) quien propone un análisis desde la teoría fundada de la actuación improvisada en tanto creación colectiva y desde la cual problematiza, aunque no logra responder cómo valorar “qué tanto de las acciones ‘improvisadas’ en un contexto teatral son repeticiones de patrones y qué tanto una creación” (Salamanca, 2015, p. 68). La autora pone la mirada en la función social de la praxis teatral y, por otro lado, el proceso creativo desde la espontaneidad y la improvisación como elementos definitorios de los Teatros de participación. Este aspecto resulta vital en esta investigación pues permite poner en

tesis tesis tesis tesis tesis

cuestión y problematizar las distintas implicaciones sobre la creación colectiva, la apropiación de técnicas y consignas para la escena y el ritual que los grupos necesitan preservar para dar unidad y un nombre común a su praxis.

Mención especial requiere también la investigación de Enrile (2016) al integrar los teatros de participación desde un abordaje novedoso al integrar los trabajos de la estética relacional de Bourriaud (2006) al Teatro de participación.

Finalmente, (Núñez, 2016) en su tesis ha nombrado nuevamente a los Teatros de participación como una categoría que integra al y el Sociodrama propuesto a partir de la obra de Moreno, el Teatro playback nacido en Norteamérica y el Teatro espontáneo latinoamericano. Le da espacio en uno de sus apartados a modo de antecedentes y contextualización de las prácticas de Teatro espontáneo en México. Señala que es a partir del trabajo de Carlos Camarillo (s.f.), formador de grupos y practicante de dichos modelos teatrales, que se ha difundido el uso de esta categoría. Hay grupos que incluso la han integrado en el nombre de su colectivo como *Tribu de Teatros de Participación* y el *Colectivo de Artes de Participación*. Esto nos coloca desde un lugar novedoso para la teorización y problematización del concepto, pues son sus propios practicantes quienes los enuncian así, al margen de lo que las teorías del arte que integran experiencias performativas ahora discuten. La apropiación y enunciación de un nuevo término es el primer hallazgo para nombrar en este acercamiento.

### **Los Teatros de participación como un territorio en potencia para la investigación**

En los últimos años se han comenzado a nombrar y pensar los Teatros de participación en su conjunto y no como prácticas o sistemas teatrales independientes, aunque las referencias teóricas siguen siendo insuficientes para dar cuenta del pluralismo de perspectivas y posicionamientos estéticos, políticos y artísticos implicados. Del mismo modo, hay limitados planteamientos en torno a sus antecedentes, referentes y entrecruzamientos con teorías particulares.

En esta revisión se han seleccionado estudios representativos sobre los distintos abordajes que integren a los modelos teatrales planteados: Teatro espontáneo, Teatro playback y, consecuentemente, los Teatros de participación. Es evidente que las investigaciones se centran en las posibles aplicaciones e impacto a poblaciones específicas y en contextos sociales particulares. La mayoría de los estudios se han realizado en regiones europeas y norteamericanas, aunque

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

puedan hacer alusión a poblaciones de otras latitudes. En el caso de México, los estudios son aún escasos, aunque se ha incrementado el uso de categorías como participativo o ‘de participación’ para prácticas ligadas al teatro comunitario y el teatro popular tal como sucede en el caso de las investigadoras Núñez (2016), Barquín (2020) o Salamanca (2015).

Se ha comenzado a estudiar el rol, características, condiciones de posibilidad de las audiencias, los procesos en los cuales se involucra y asimila la puesta en escena como acontecimiento. Sin embargo, resulta insuficiente su estudio, como elemento central de estos acontecimientos escénicos. Se establece apenas como un sujeto colectivo que de manera generalizada responde ante la experiencia, la proyección de los posibles beneficios de su implementación, pero de manera somera apenas se nombra el proceso de creación desde la experiencia sensible y el sentido estético de su experiencia.

En este sentido, esta investigación reconoce la pertinencia de estudiar a los/las practicantes desde un sentido colectivo y una configuración identitaria que incide, se apropie y sume a los modos de entender a los modelos teatrales mismos. Es necesario identificar las características coincidentes de quienes se asumen como practicantes, qué proyectos y motivaciones sostienen sus prácticas y modos de organización, cómo entienden, asumen y resignifican las metodologías atendiendo a necesidades específicas.

Una arista importante para señalar es que, debido a las condiciones geográficas de México, a la falta de presupuestos y espacios de profesionalización y validación del trabajo artístico, las organizaciones independientes de colectivos artísticos son de suma importancia. La construcción de redes se reconoce como un espacio para establecer vínculos que fortalezcan la praxis, la dignificación del trabajo artístico, la visibilización y desarrollo de los grupos que las conformen. Lo mismo sucede con la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback; ésta permite identificar a sujetos colectivos, determinar sus territorios y configurar cartografías que refieran no sólo los contextos sino también las apropiaciones y aportaciones a los modelos teatrales iniciales.

Además, la apropiación de los medios digitales como una estrategia para la organización y comunicación entre grupos y colectivos en diversas partes del país y del mundo, es una condición obligada a integrar en la perspectiva de análisis de las redes artísticas y de activismo actuales. En este caso, las plataformas, aplicaciones, redes sociales y el Internet han contribuido a los procesos de formación en línea, la organización de actividades de los comités que conforman

la Red para los encuentros presenciales, ensayos y laboratorios virtuales en distintos grupos, así como la posibilidad de dejar registro audiovisual y documental de los procesos colectivos de la Red. Y, aunado a ello, dialogar desde los espacios académicos sobre la propia generación de categorías conceptuales que la praxis propone es un territorio de sumo interés. Muestra un abordaje, exploración, reflexión de los propios procesos creativos por parte de los practicantes. Hay una intuición sobre nombrar una experiencia y un espacio de creación que aún no está puesto a discusión desde esta mirada tan particular en la academia.

Ahora bien, otra de las aristas que se revelan dentro de esta cartografía demarcada sobre el estado de la cuestión, es también necesario problematizar la categoría de Teatro aplicado y la posición en la que es necesario relacionarla con respecto a los Teatros de participación en esta tesis. Es decir, el Teatro aplicado funciona como una categoría preliminar que convoca a una serie de prácticas que tienen su punto focal en la atención y desarrollo de los sujetos individuales y colectivos.

Ahora bien, su amplio espectro de acción exige señalar una necesidad contextual; es decir, el marco teórico desde una mirada europea sobre los modos de producción, las necesidades y condiciones socioculturales que no necesariamente suceden del mismo modo en Latinoamérica, Europa y otras latitudes. En este sentido, se puede identificar cómo es que incluso algunos de los trabajos o experiencias señaladas dentro de los estudios de caso también aluden a prácticas bienintencionadas de intervención comunitaria desde Europa o Norteamérica a regiones de Sudamérica o África.

Aunado a ello, es posible identificar enfoques de investigadores del Teatro aplicado que lo consideran como una forma de trabajo social realizado por trabajadoras y trabajadores del arte, es decir, como un campo laboral acotado a un perfil particular. En *Otros escenarios teatro: teatro aplicado* (2013) Motos señala la desocupación y precarización laboral (paro o subempleo) de los artistas escénicos lo que les ha orillado a insertarse en distintos campos laborales.

Puesto que en esta profesión lo de trabajar en el campo del espectáculo, que es para lo que se han formado, puede llegar a ser una circunstancia extraña o anormal, habrá que aprovechar las oportunidades que ofrecen los otros escenarios emergentes como son la educación formal, la intervención sociocultural, el cambio personal y colectivo entendido como curación y la formación continua en la empresa. Ámbitos en los que los titulados en Arte Dramático pueden desarrollar su trabajo y buscar salidas alternativas. En este

artículo no se va a hablar del teatro convencional, sino del teatro usado para otros fines, no los puramente estéticos. (2013, p.1)

El campo de acción comunitaria de estas prácticas ciertamente es uno de los caminos que cada vez más artistas deciden asumir, pero tan solo en nuestro contexto es una práctica que no se realiza solamente por la precarización laboral de artistas de distintas disciplinas artísticas, sino que incluso convoca a otras profesiones, y relaciones sociales comunitarias diversas y complejas.

Por otro lado, el término de aplicabilidad por sí mismo requiere de una discusión más amplia, pues puede malinterpretarse en términos de un producto que puede ofrecerse, consumirse y adaptarse a las necesidades que el mercado señala. En este aspecto, destacan ejemplos como los talleres y funciones para empleados de empresas, para el trabajo en escuelas en tanto herramienta para mejorar el desempeño y rendimiento de estudiantes, para atender a campañas sobre salud comunitaria a través de una agenda política en particular, por mencionar algunos.

Esto conlleva también a una discusión en torno al posicionamiento ético y político de estas prácticas. Es decir, hay una ambigüedad con respecto a la lectura de compromiso, intervención social, posicionamiento político puesto que caben en el mismo espacio el teatro empresarial que el teatro popular y allí, en definitiva, hay una contradicción necesaria de enunciar. Las implicaciones de estas categorías tan abiertas mezclan prácticas, sujetos y objetivos que en términos éticos pueden incluso contraponerse; la utilidad se sostiene en el bienestar individual y colectivo, aunque esa colectividad pueda replicar relaciones desiguales que legitimen el actual sistema hegemónico.

Otra de las líneas para dialogar en torno a estas prácticas son las implicaciones de los procesos y resultados artísticos de estas experiencias teatrales. En el caso de Motos, señala que es importante y que debe sostenerse cierta “calidad”, pero no se detiene en ello; tampoco se sostiene sobre lo que esa “calidad” implica. Ya Claire Bishop en *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas del espectador* (2016) ha ahondado con respecto a las dificultades no resueltas en torno a los criterios de valoración estética y artística de estas prácticas, pues no se reducen a la experiencia colectiva, sino que contienen modos de significación y representación complejas. La interdisciplina del Teatro aplicado también diversifica los criterios de análisis y pertinencia para cada colectividad practicante. Sin embargo, más que dar apuntes definitivos, revela un campo interseccional de interpretación que no siempre se adapta a los circuitos oficialistas del teatro. Lo

que en todo caso parece apuntalar es que es la propia comunidad practicante quien debe asignar los valores de pertinencia, relevancia, representatividad y alcances.

Y, por otro lado, si bien el teatro se sostiene como una forma de constitución sensible de la colectividad (Rancière, 2008, p. 13), es necesario poner en cuestión el carácter absoluto del teatro como un territorio que *per se* genera comunidad. Por el contrario, esta es una tarea que debe restituirse de manera permanente en tanto potencia de asamblea para que la comunidad discuta, reflexione y tome consciencia de sus necesidades y el contexto en el que están insertas. La experiencia de encuentro sucede en cada función o taller, sin embargo, también se agota y no sucede de la misma manera cada vez. La relación entre cada participante está puesta con relación a múltiples factores, disposiciones, experiencias previas, preguntas, afinidades y resonancias.

Es así, como el Teatro aplicado permite poner en relación otras formas de categorizar las experiencias teatrales comunitarias y participativas y las formas en las que sus practicantes nombran, ajustan y articulan otras formas de organizar su propia experiencia y aprendizajes. Y, al mismo tiempo, una de las complejidades de estas prácticas teatrales radica en que el territorio de aplicabilidad del teatro es igualmente amplio y los criterios de delimitación son igualmente extensos. Esto se podría explicar en parte porque el interés por estudiar el Teatro aplicado no está en una definición categórica de estas prácticas, sino en delimitar y problematizar los campos de acción en los que el teatro cobra mayor relevancia como práctica social.



## ***1.2 Hacia un estudio mixto y transversal de los Teatros de participación. Sujetos practicantes desde una territorialidad concreta y situada: la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback***

A partir de la revisión y análisis del estado de la cuestión, así como de las posibilidades que se develan para pensar estas prácticas teatrales, se propone una investigación con un enfoque metodológico documental y etnográfico.<sup>16</sup>

En este sentido, la perspectiva de la presente investigación toma como ejes centrales a las y los sujetos practicantes desde su dimensión individual y colectiva, sus contextos y estrategias de relación, así como la apropiación social de los modelos teatrales de referencia contenidos en los Teatros de participación. Un fenómeno vivo y creciente, requiere situarse desde territorios y temporalidades concretas, siendo la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback el sujeto colectivo que resulta más relevante y diverso con respecto a las distintas organizaciones y grupalidades en México que practican estos modelos teatrales.

Ahora bien, la Antropología ha dado distintas perspectivas sobre las cuales entender la etnografía, a partir de la profundidad de la investigación, la forma de establecer relaciones entre el/la investigadora y los sujetos de estudio, la interpretación de la información o el tipo de conocimiento que se espera construir. En este mismo sentido, se considera dar un énfasis a las interpretaciones situadas tanto de los sujetos que conforman la Red como de la investigadora misma, desde las propias reflexiones, afirmaciones y narrativas construidas en torno a la Red y su participación dentro de esta. Además de que la descripción que se construya de esta considere elementos de la vida social de sujetos concretos, desde sus prácticas artísticas cotidianas y teniendo en consideración los significados asociados por grupos sociales particulares (Restrepo, 2015, p. 164). Todo ello a partir de las entrevistas, los grupos focales y la observación participante.

---

<sup>16</sup> Como métodos de investigación cualitativa, se puede señalar que en el caso de esta investigación se establece una relación complementaria en ambas perspectivas, es decir, en el caso de la etnografía para atender a las experiencias colectivas y, en el caso de la fenomenología para mirar las experiencias individuales que se desprenden en el trabajo de campo. Una, con la otra, son perspectivas que pueden vincularse y establecer relaciones más complejas entre los sujetos individuales y colectivos de la Red y su praxis.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Así, se retoma el principal propósito de la investigación etnográfica señalada por Álvarez-Gayou (2003),

describir y analizar lo que las personas de un sitio, estrato o contexto determinado hacen usualmente; así como los significados que le dan a ese comportamiento realizado bajo circunstancias comunes o especiales, y presentan los resultados de manera que se resalten las regularidades que implica un proceso cultural (Citado por Salgado, 2007, p. 72).

Además, el diseño de la investigación etnográfica permite retomar algunas de las cuestiones que destaca Creswell (2005) sobre

¿[q]ué cualidades posee el grupo o comunidad que lo(a) distinguen de otros(as)?, ¿Cómo es su estructura?, ¿Qué reglas regulan su operación?, ¿Qué creencias comparten?, ¿Qué patrones de conducta muestran?, ¿Cómo ocurren las interacciones?, ¿Cuáles son sus condiciones de vida, costumbres, mitos y ritos?, ¿Qué procesos son centrales para el grupo o comunidad?, entre otros. (Citado por Hernández, Fernández & Baptista, 2006)

Es así como se analiza a la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, a partir de:

- su condición abierta y adaptable pues se identifican nuevos grupos, alianzas y proyectos de colaboración entre ellos; hay integrantes que pertenecen a más de un grupo de la red y se establecen proyectos sociales-políticos de colaboración con otros grupos;
- las relaciones sociales de los grupos que conforman la Red, para entender cómo se apropian de un conjunto de técnicas, teorías y metodologías;
- las experiencias plurales dentro de una misma Red que integra el uso de dos modelos teatrales específicos (Teatro espontáneo y Teatro playback);
- las variaciones significativas en relación con prácticas de los grupos a partir de las poblaciones que atiende o los espacios donde trabajan.

Ahora bien, con respecto a la dimensión ética de la investigación, ésta última se asume comprometida, informada y relevante para la propia Red, al dar cuenta de sus modos de trabajo, organización, pero también a partir de intercambios y acercamientos que no atenten contra los sujetos individuales y colectivos que la conforman.

Por otro lado, es pertinente insistir en que la Red es un sujeto de estudio vivo, complejo, multidimensional y, sobre todo, vigente.<sup>17</sup> En este sentido, es posible señalar temporalidades y espacialidades simultáneas que deben considerarse, por un lado, los colectivos laboran de manera regular en sus propios territorios al mismo tiempo que la red por sí misma puede dar cuenta de pocas actividades generales pero, por otro lado, los espacios de encuentros de la Red pueden significar en un periodo muy corto de tiempo que se establezcan acuerdos de mediano alcance sobre la organización, difusión e incluso la actualización de alguna técnica o herramienta escénica o de trabajo con grupos.

La investigación etnográfica implica también la interpretación de los contenidos derivados del trabajo de campo, integrando herramientas de la investigación fenomenológica. Esto permite reconocer cómo es que los sujetos colectivos que integran la Red significan sus prácticas, cómo construyen un sentido de comunidad e identidad colectiva a partir de un modelo teatral que reconfiguran también, al mismo tiempo que da espacio a las experiencias individuales subjetivas de los participantes.<sup>18</sup>

De este modo, se identifican relaciones entre propiedades observadas en los modelos teatrales de referencia en sus semejanzas, diferencias y como cohesionadoras de la Red (origen, objetivos, técnicas, aplicabilidad, practicantes, contexto sociohistórico). Además, se reconocen cuestiones de significación, particularmente de las y los practicantes de la Red en torno a su praxis, los modelos teatrales que aplican y el contexto en el que los piensan-accionan y las interpretaciones sobre las interpretaciones de las y los practicantes de la Red tomando en cuenta las múltiples dimensiones de acción, la hibridación del fenómeno. Con lo anterior, se coloca en perspectiva el modo en que sus practicantes se apropian, desmarcan o abonan teórica-metodológicamente al Teatro espontáneo y Teatro playback atravesados por una perspectiva crítica sobre la dimensión ética y estética de la praxis de la Red.

Así, estas premisas permiten identificar y problematizar la manera en la que se configuran los Teatros de participación como categoría que define una praxis concreta, así como las

---

<sup>17</sup> Su fundación se sitúa entre el año 2013-2014, aún hay grupos que se integran y otros que se desarman, aún se encuentran en proceso de definición sobre sus objetivos, formas de organización y toma de decisiones, continuidad, representatividad y criterios que delimiten claramente el sentido de pertenencia de grupos y practicantes.

<sup>18</sup> De acuerdo con Creswell, 1998; Álvarez-Gayou, 2003; y Mertens, 2005 (Citado por Hernández, Fernández & Baptista, 2006), se espera completar el análisis de la Red a partir de los discursos y temas específicos, así como en la búsqueda de sus posibles significados, contextualizando las experiencias en términos de su temporalidad (tiempo en que sucedieron), espacio (lugar en el cual ocurrieron), corporalidad (las personas físicas que la vivieron), y el contexto relacional (los lazos que se generaron durante las experiencias).

múltiples referencias que le delimitan, las aportaciones y contradicciones que se explicitan en la praxis de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, sujeto colectivo representativo.

Esta perspectiva de análisis también pone en relación las categorías de **hibridación** como una de las formas de **apropiación social** de los sistemas teatrales dominantes de la praxis de la Red, la categoría de **performatividad** en relación con las múltiples dimensiones de **participación** que se despliegan en estos modelos teatrales y, de manera consecuente, la propia categoría de **Teatros de participación** desde un aparato teórico que nombre la praxis y las estructuras que les dan sentido y los acotan. De este modo, este trabajo pone en cuestión las tensiones entre un sujeto colectivo vivo y sus procesos activos, así como el diálogo con estructuras conceptuales y metodológicas provenientes de sus practicantes y de marcos teóricos formales.<sup>19</sup> Todo esto, sin dejar de lado las reconstrucciones teóricas pertinentes que se ajusten a las realidades concretas que la Red implica, es decir, la búsqueda de coherencia entre las interpretaciones y la realidad que se estudia.

Ahora bien, con respecto a las características del discurso teórico derivado de esta investigación, éste se organiza según su pertinencia, jerarquía y alcance para permitir el desarrollo vital en la construcción y delimitación de las categorías, conceptos y la comprensión de los sistemas teatrales que la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback replica.

Bajo estos términos es importante enfatizar que en el caso de esta investigación planteada se hace uso de dos tipos: teorías formales o de alcance intermedio debido al terreno poco teorizado del fenómeno que implican los Teatros de participación en México. Y en este sentido, más allá de apelar a un ejercicio de validación de a partir de su incorporación, estos sistemas proposicionales permiten la construcción de categorías que dialogan y establecen relaciones abiertas con la praxis y experiencias que las y los practicantes proponen en torno a los modelos teatrales que se aplican dentro de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback (hibridación, apropiación social, performatividad y participación). Y, por supuesto, a este entramado se suma la discusión y contraste que el trabajo de campo y sus interpretaciones abonan (Denzin, 2004).

---

<sup>19</sup> Los marcos teóricos van desde los que son propuestos en el ámbito teatral, terapéutico y de intervención comunitaria, desde los estudios culturales y decoloniales, todos ellos, desarrollados y puestos en relación con los Teatros de participación en los siguientes capítulos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aunado a ello, se presenta un siguiente nivel en tanto Teorías sustantivas como proposiciones sistematizadas sobre características de poblaciones, espacios o tiempos identificables por su concreción (Glaser & Strauss, 1967). Al tener como objeto de estudio a la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, ésta se refiere a un sujeto de estudio concreto, en un territorio y contexto socio histórico particular que lo determina y modifica. Pensar en las praxis de la Red implica un Pensamiento situado (Haraway, 1988), (Harding, 1993) y de conocimientos subalternos (Mignolo, 2003).

Sobre los Teatros de participación, se ha mencionado anteriormente que se toman como modelos teatrales al Psicodrama, el Teatro del oprimido, el Teatro playback y el Teatro espontáneo a partir de autores y autoras como J. L. Moreno, Augusto Boal, Jonathan Fox, Jo Salas, Moyses Aguilar, Elena Garavelli. Desde esta perspectiva, se analiza el contexto histórico-social en el que se insertan, los antecedentes y modos de organización de grupos, artistas y creadores-sistematizadores de los modelos teatrales. Se integran los fundamentos éticos, estéticos, políticos, pedagógicos y terapéuticos que los sostienen.

Por otro lado, es importante enunciar la *praxis* como categoría que enmarca también esta investigación. Se refiere a una práctica concreta histórica, que se sostiene en una relación dialéctica entre la teoría y la acción, en un posicionamiento ético, estético y político. Esta praxis está claramente relacionada con las filosofías latinoamericanas de liberación que reconocen su propia dialéctica entre lo universal y lo particular el desarrollo de la conciencia ética y moral, así como de múltiples identidades culturales y sus complejas dependencias y emancipaciones y la priorización a la proyección vital en la filosofía latinoamericanista: la función axiológica de servir para una praxis que transforme la realidad social.

Se integran así las discusiones sobre la praxis latinoamericana de la liberación de Enrique Dussel (1973, 1998, 2011), desde las exigencias por parte del sujeto, de los intereses y del objeto temático, su método, espacio político y aparatos antihegemónicos; los cuales son tomados como referencia en casos como el Teatro del oprimido o el Teatro espontáneo. El planteamiento que propone el filósofo también abona a la configuración de la ética en la teoría y la práctica de la liberación desde los modos de producción, significación y relación entre las y los sujetos practicantes (individuales y colectivos).

Ahora bien, una perspectiva teórica fundamental es la de los propios Estudios culturales que permiten problematizar un fenómeno social vivo, que requiere colocarse en un contexto

particular, atendiendo a las estrategias de adaptabilidad que de por sí, implican las teatralidades comunitarias, populares y alternas a las teatralidades hegemónicas. A través de autores como Eduardo Restrepo 2015, 2018; Néstor García Canclini 1989, 2005; o Stuart Hall 1998, 2006, 2010; es que se traza la delimitación del sujeto de estudio, su identidad, sus ajustes, adaptabilidad, contradicciones y acciones de resistencia como práctica cultural híbrida. Se construyen así, como punto de partida, categorías centrales como cultura y arte popular, hibridación o identidad cultural.

Además, se retoma el trabajo de Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1986) en torno de los conceptos de ‘subjetividades subversivas’ y ‘subjetividades deseantes’; además de sus planteamientos de un mapa-representación de los modos de producción de la subjetividad, construido desde la historia, la sociología y la psicología.

Aunado a ello, se atenderá la categoría de red<sup>20</sup>, como una estructura de colaboración alternativa que permite integrar en un proyecto en común a personas y colectividades con identidades y objetivos particulares. La red, permite establecer acciones simultáneas y paralelas sin que necesariamente se estandarice la práctica de sus integrantes. La red es también una estructura flexible que se constituye por afectos, espacios físicos y virtuales compartidos, proyectos y herramientas comunes que les nombran. También suponen formas de organización y toma de decisiones colectivas a través de votaciones, asambleas o por representación; de manera presencial o virtual, con distintos niveles de experiencia o de origen geográfico.

Con respecto a las disciplinas que se ubican para la realización de esta investigación están la sociología, la filosofía del teatro y las humanidades. Hay además el desarrollo de un método etnográfico, hermenéutico y fenomenológico para abordar las cuatro categorías de análisis fundamentales mencionadas anteriormente: performatividad, hibridación, apropiación social y participación. Esta última es la más importante para esta investigación pues corresponde al territorio en el que se observa y contiene al resto de las categorías y en el cual se centra la característica principal de los modelos teatrales que la Red practica.

---

<sup>20</sup> Cabe aclarar que a lo largo de la investigación se referirá a la red en dos sentidos: como categoría conceptual (escrita en minúscula) y como sujeto colectivo (escrita en mayúscula que proviene del nombre de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback).

Estas categorías se desarrollarán ampliamente en los siguientes capítulos, dentro de los cuales se discute la correspondencia, el sostenimiento del sentido y el posicionamiento de las prácticas teatrales participativas, particularmente las que son objeto de estudio de esta tesis. Y, por otro lado, a través de estas categorías es que es posible ubicar las distintas cartografías en las cuales se desarrollan estas prácticas, desde su dimensión pedagógica, político-social, estética y artística. En todas ellas, el sujeto individual y colectivo participante da sentido a la praxis y activa cada una de las áreas.

Es importante señalar que la presente investigación no pretende establecer una categoría cerrada y definitiva de cada uno de estos conceptos, sino poner en relación las distintas historias singulares desde las cuales se configura la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Es decir, es posible reconocer aún en un primer acercamiento al sujeto de estudio la necesidad de apelar a la configuración de la experiencia de la participación de maneras diferentes.

En este mismo sentido, cabe acotar para estos mismos fines, que la propia Red no se limita a una ideología o proyecto estable, sino un territorio que contiene distintos niveles de implicación, formación, referencia, afectos e interpelaciones entre sus integrantes. Así pues, las categorías que se presentan en este momento atienden a un punto de referencia que permite enunciar situaciones concretas de observación y análisis, que abona a la discusión no solo de la configuración de los Teatros de participación en la Red, sino una pregunta que se revela de manera necesaria: ¿qué nociones de Teatro playback, Teatro espontáneo y de Participación cohesionan y dan sentido a la Red en tanto una referencialidad común?

### **La delimitación de un sujeto colectivo de estudio. La Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

Tal como se ha mencionado anteriormente, la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback se ha conformado a partir de un conjunto de grupos y colectivos teatrales que son independientes, autónomas e incluso divergentes, además de que trabajan de manera simultánea en distintos estados y con una variación identificable de poblaciones específicas atendidas.

Así, pensar y configurar deliberadamente un sujeto colectivo no es tarea sencilla, ni para esta investigación y mucho menos para la organización y sostenimiento de esta Red. Esta cuestión ha permeado de manera constante la construcción y delimitación de la investigación;

desde la pregunta de a quiénes se puede observar y quiénes pueden aportar información clara sobre las formas en las que opera la Red hasta cuáles son los criterios para determinar qué personas o grupalidades son parte de ella.

Uno de los primeros criterios a tomar en consideración ha sido la **presencia y participación** de las distintas actividades que la Red misma ha generado lo que conlleva también una interesante arista, ¿cómo es que un grupo de personas propone actividades a nombre de una Red? La respuesta está en los acuerdos, en el consenso de los espacios cotidianos, algunas reuniones que fueron convocándose y que han ido dando claridad a lo largo de estos años. Y, cabe añadir a la complejidad de pensar a esta colectividad que se contiene momentáneamente en sucesos y actos concretos que se enuncian explícitamente como Red. De este modo es necesario problematizar también en dónde suceden estas formas de integración y las condiciones de esa expresividad en tanto Red.

Un segundo criterio es el **sentido de pertenencia**. Al no haber un contrato o afiliación oficial, los afectos y las responsabilidades que los sujetos individuales asumen para con sus grupos y los espacios de intercambio como Red se vuelven fundamentales. Es decir, un grupo o persona es parte de la Red si se siente parte de ella. Por supuesto, este criterio no es tan simple, pues va entrelazado con un tercer criterio, que el resto de las personas y grupalidades le reconozca como miembro. Así, habrá casos en los que la comunidad-Red decidirá de manera directa o indirecta que alguien forma parte de ella o no.

Otros criterios se han ido afianzando como el reconocimiento no sólo intuitivo de **un posicionamiento ético, estético o político en común**, sino que se ha ido articulando a través de distintos espacios de asamblea o en los talleres de formación e intercambio en los que se reconocen los principios que orientan la praxis de los Teatros de participación dentro y fuera de la Red, así como sus alcances e implicaciones en la vida de cada uno de sus integrantes.

Todo ello se complejiza al tomar en cuenta los espacios particulares donde suceden los encuentros de la Red. Por un lado, la organización de ésta se ha dado en un primer término de manera virtual, a través de plataformas como blogspot y redes sociales. A través de estos medios comparten sus proyectos, actividades de difusión y entrenamiento, así como funciones y otras presentaciones escénicas. Así, hay además un sentido de pertenencia, organización y praxis que sucede, de manera simultánea, de manera presencial y virtual.



Asimismo, al ser una Red de reciente creación los grupos se encuentran en distintos niveles de profesionalización y profundización de los modelos teatrales que enuncian en sus prácticas. Más aún, es posible reconocer grupos que se encuentran en proceso de configuración y laboratorio escénico, hay además un grupo de integrantes que no se consideran parte de un grupo o colectivo en particular y se acercan de manera intuitiva a los talleres de formación e iniciación del modelo.

A pesar de ello, la Red ha formalizado al menos dos actividades centrales: el *Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback*, así como las Jornadas *Que todas las voces se escuchen*. Esto implica que son al menos dos momentos en el año en el que se reúnen de manera presencial para intercambiar saberes, experiencias, técnicas, variables metodológicas y hallazgos en términos estéticos de sus procesos artísticos. Son espacios necesarios para que la Red comparta material teórico, reflexiones sobre los modos de producción y los alcances que pueden tener sus prácticas en espacios de intervención comunitaria concretos. Son también espacios para compartir eventos de formación más especializados a los grupos que conforman la Red, pero también a personas que no pertenezcan a ella, tales como los ofrecidos por el *International Playback Theatre Network* o la Escuela Mexicana de Psicodrama.

La relevancia de estos espacios radica entonces en que es posible identificar de manera concreta a una Red que de manera permanente realiza proyectos independientes. Son espacios que permiten identificar a practicantes en sus distintos niveles de conocimiento y experiencia para intercambiar de manera abierta. Hay, además, una clara intencionalidad de que sean espacios formativos en el caso de los encuentros nacionales y, por otro lado, que la difusión generada a través de las jornadas, convoquen no solo a nuevas audiencias sino también a personas interesadas en prácticas estos teatros e incluso sumarse a alguno de los grupos o colectivos ya existentes.

Aunado a ello, los espacios de encuentro, presencial o virtual, adquieren importancia porque son los espacios en los que se generan otras prácticas necesarias para sostener un trabajo en Red. Aquí se generan asambleas, espacios de diálogo donde se enuncian y agendan actividades y proyectos en común, se comparte de manera personal entre integrantes de distintos grupos a través de conversaciones sobre lo cotidiano, además de identificarse como momentos concretos en los que integrantes de cada grupo se permiten reflexionar sobre las particularidades de su praxis y la manera que consideran más pertinente para compartirla con otras personas y grupos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Hay pues, un ejercicio de aprender en el compartir que potencializa la singularidad de cada grupo al mismo tiempo que construye relaciones con otros grupos a través de un proyecto en común: ser Red.

Los encuentros se realizan durante tres días al año en el mes de septiembre o noviembre, en tanto que las jornadas de difusión se realizan durante un mes completo, ya sea mayo o junio. Además, se suelen realizar tres a seis talleres anuales que tienen carácter de introducción o actualización metodológica. Las actividades suelen ser gratuitas o de cooperación consciente o voluntaria, lo que implica que son acompañadas por tareas de autogestión complejas que inciden también en los modos estéticos y artísticos de producción, así como la realización de estrategias que implican alianzas con otros grupos o colectivos multidisciplinares e incluso con instituciones públicas y/o privadas.

Con todo lo anterior, la delimitación de este sujeto colectivo denominado Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback se configura de manera constante y simultánea al desarrollo de esta investigación. Las preguntas que acompañan a sus integrantes en cada encuentro, asamblea o espacio de intercambio permean la forma en la que esta Red se piensa y comprende por lo que resulta fundamental insistir que la praxis de ésta se encuentra inherentemente ligada a los modos de producción, negociación, alianzas y otras estrategias que los grupos o colectivos encuentren para preservar y proyectar su trabajo.

### **La praxis de la liberación y las estéticas de las re-existencias en el estudio de los Teatros de participación latinoamericanos**

Es necesario señalar que esta investigación no surge, tal como ninguna otra, de una intuición, pensamiento o experiencia aislada. En este caso, pensar a los Teatros de participación proviene de investigaciones previas en torno a las múltiples experiencias del teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, particularmente aquel ligado a la militancia y resistencia ciudadana ante los oscuros periodos de dictadura de nuestro continente y un Estado de terror que aún prevalece en nuestro presente. Y, entre todos ellos, se desprende el Teatro del oprimido como un caso extraordinario que permite hacer palpable la complejidad del teatro comunitario en su carácter teórico, metodológico y, sobre todo, en su pertinencia y aportes éticos, estéticos y políticos a la construcción de alternativas de acción ante las distintas relaciones de opresión; es

decir, desde una praxis emancipadora y liberadora política, mental y material de las relaciones de conquista y dominación en nuestro continente y de los grupos oprimidos alrededor del mundo.

Es así como en este tránsito aparece la **praxis** como una categoría fundamental para dimensionar esa relación dialéctica entre un pensamiento crítico y la acción concreta que se implican en los Teatros de participación. Una praxis que, tal como recupera Sánchez Vázquez (1977) de la tesis de Marx sobre *Feuerbach*, es una actividad humana objetiva de carácter crítico-práctica

[...] orientada a la transformación de un objeto (naturaleza o sociedad), como fin, trazado por la subjetividad consciente y actuante de los hombres y, por consiguiente, actividad —en unidad indisoluble— objetiva y subjetiva a la vez. Lo determinante en este proceso práctico no es la transformación objetiva (separada de la subjetividad) ni la actividad subjetiva (separada de la objetividad) sino la unidad de ambos momentos. (p. 64-65).

La praxis, tal como interesa para esta investigación, reconoce una doble relación y un significado ético y político entre la práctica y la teoría que la entreteje. La praxis que se identifica y propone observarse de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback es entonces una acción reflexiva y creadora con respecto a la afirmación de un modo de vida concreto. Y más aún, para este abordaje es necesario establecer un puente con la Filosofía de la Liberación para acotar dicha praxis, pues en ella se reconocen dos tipos de ésta, la de la dominación y la de la liberación<sup>21</sup> (Dussel, 2011) de la cual estos modelos teatrales esperarían ser de esta última naturaleza. Y, por otro lado, porque se entrecruzan con la manera en la que se sitúan a los Teatros de participación en un territorio y geografía concretos, así como lo que contextualmente implican, en Latinoamérica y México.

Es decir, la Filosofía de la Liberación permite pensar hacia dónde es que se encamina esta praxis liberadora pues como un pensamiento crítico radical situado se organiza como un contradiscurso desde la praxis de la alteridad, es decir, de aquellos oprimidos y excluidos. La Filosofía de la Liberación tematiza el proceso de emancipación, reflexiona sobre la arqueología de nuestra ‘dependencia-debilidad-sufrimiento-aparente incapacidad’, abre la categoría de alteridad como elemento para definir nuestra propia identidad como latinoamericanos y “[...] se

---

<sup>21</sup> Propuesta en la década de los setenta del siglo XX por autores como Horacio Cerutti, Leopoldo Zea, Enrique Dussel, Francisco Miró Quesada, Arturo Andrés Roig, Abelardo Villegas por mencionar sólo algunos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

hace cuestión por la participación militante y comprometida del propio sujeto filosofante, [...] por lo que tiende a colocar en un primer plano las dimensiones éticas y políticas de las ideas” (Cerutti, p. 2006, p. 161). Es decir, como afirma Samuel Ramos, una filosofía que para nosotros “no solo vale como concepción del mundo y de la vida humana sino también para encontrar lo que es nuestro en el mundo y la posición que tenemos en él” (en Salazar Bondy, 1968, p. 61).

La Filosofía de la Liberación es también un movimiento simultáneo a los emergentes teatros latinoamericanos de los que ahora se discute; igual que esos, es un espacio creativo de enunciación, de formación cultural e ideológica de los grupos excluidos y oprimidos que son asumidos como negatividades corporales por el sistema ético hegemónico (Dussel, 2011). Además, como una filosofía situada en la dualidad (praxis y reflexión teórica estratégica), insiste en promover la conciencia crítica y busca romper con la centralidad histórica europea occidental (en el poder cultural, político y económico militar ésta), así como también de la filosofía eurocéntrica moderna que representa la hegemonía ideológica de las clases dominantes; es decir, la que surge de la práctica de la dominación y la opresión cultural sobre las Otras y los Otros.

Ahora bien, para sumar una perspectiva de análisis que conduzca a las estéticas que se constituyen bajo estos principios éticos y filosóficos cabe incorporar el trabajo de Adolfo Albán Achinte en *Estéticas de la re-existencia ¿lo político del arte?* (2012). Aquí, el autor enuncia una serie de dispositivos generados históricamente por grupos e identidades que se desmarcan de las ‘políticas de identidades’ promovidas por el Estado y la mercantilización de la diversidad y las diferencias culturales. Es decir, de grupos e identidades que desde la colonialidad se les ubicó como:

unos sujetos y sus subjetividades en lugares específicos de la sociedad tanto en su producción económica como en sus formas de representación, asignándoles todo lo despreciable, horrible, enigmático, donde el color de la piel jugó —y sigue jugando hasta hoy— un papel preponderante en la concepción de lo bello, de lo puro, de lo dignamente posible en tanto y en cuanto la blancura sea la traza fundamental que determine la existencia [...] (p. 291-292).

A cambio, estos grupos e identidades configuran tales dispositivos desbordan los límites que competen al ámbito étnico para confrontar así “los patrones de poder que han determinado la manera cómo estas poblaciones deben vivir y a sus sistemas de representación invalidados por la

concepción occidental del arte, deslegitimados por las instituciones que se abrogan el derecho de decidir qué es o no es una expresión estético/artística.” (2012, p. 290).

Así, estos grupos e identidades apelan a la configuración de espacios simbólicos que reconocen y dan cuenta de las múltiples visiones de mundo (de una diversidad estética) y que en consecuencia considera a todas las formas de minorías excluidas. Y más aún, estas *re-existencias*, tal como las nombra Albán Achinte, luchan por fortalecer sus identidades, pero, sobre todo, “por la dignificación de la vida y por los derechos a presentarse y no solamente ser re-presentados por otros, desestructurando las lógicas patriarcales, adultocentristas y heterosexuales como las únicas posibilidades de ser sujeto socialmente aceptable y aceptado. (2012, p. 291-292).

Esto es parte por supuesto de la necesidad de reconstruir lo que José Antonio Caicedo (2007) llama una memoria política de grupos silenciados “[...] para construir opciones de historia, a través de la cual se hace posible articular el conocimiento del pasado que reposa en la memoria de personas significativas para narrar otras versiones diferentes y quizás, más cercanas a la realidad” (Caicedo en Albán, 2012, p. 287). De este modo, estas re-existencias no solo van en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural (simbólica, sociopolítica económica), sino que

han empezado a aflorar acudiendo a las memorias de larga duración que no significan que sean estáticas e intransformables, como algunos consideran que son las tradiciones, sino que re-vitalizan las memorias individuales y colectivas se constituye en un dispositivo político de auto-representación que prescinde de las representaciones que otros hacen de estos pueblos y que les son atribuidas al margen de lo que estas comunidades piensan de sí mismas. (Albán, 2012, p. 287).

Albán abona además un planteamiento central pues entreteje estos planteamientos al arte y lo político de éste, así como la presencia de estas estéticas dentro del arte contemporáneo. Esto resulta fundamental para establecer un puente entre la opción decolonial y estas praxis que se constituyen desde los Teatros de participación ya que el arte abre espacios para reflexionar de manera individual y colectiva sobre nuestras condiciones de existencia, “de hurgar en la memoria y encontrar las claves de hacer de nuestra representación un acto de conciencia de ‘estar siendo’ lo que no queremos ser” (2012, p. 289). De este modo añade que,

[s]i consideramos el arte como un escenario de disputas, posicionamientos, tensiones y una diversidad de interpretaciones acerca de la realidad diversa y diferente, aunque semejante, en muchos aspectos, es [...] un “campo de batalla”, en donde las representaciones que hagamos de nosotros mismos nos deben llevar a preguntarnos por lo que nos ha acontecido y nos acontece, por los silenciamientos, las discriminaciones, las exclusiones, el racismo, el clasismo y el sexismo que nos cruzan en procesos de larga duración, de memorias interrumpidas que es necesario restablecer, de sueños truncados que es posible recuperar. (2012, p. 289)

En este punto y tal como se ha reiterado anteriormente, los Teatros de participación buscan visibilizar otras formas de crear-expresar-ordenar-resignificar sentidos y modos de ser y estar en el mundo; se desmarcan y, al mismo tiempo, desbordan las categorías y estructuras hegemónicas del teatro occidental europeo y las pretensiones de clasificar y acotar ‘lo que es teatro de lo que no lo es’. Hay un margen de libertad estética que posibilita la separación del orden neoliberal del arte y que pone el acento en otras praxis intermitentes, fugaces, liminales y colectivas.

A esto se añade las complejas variaciones que se abren si se coloca la mirada en la praxis particular de algún grupo o practicante pues habrá quienes problematicen las tendencias reproductivas del orden social (estereotipos de figuras o imágenes estandarizadas, el seguimiento de reglas y exclusión) que en su propia praxis teatral puede estar implicada. Allí, los Teatros de participación jugarían una praxis en la que se despliega un ejercicio continuo y permanente de concientización y explicitación de estructuras que envuelven nuestro pensar y actuar social y la construcción o modificación de significaciones sociales. Y, al mismo tiempo, habrá grupalidades o practicantes que no lo asuman en una claridad discursiva, aunque en una función o espacio de entrenamiento así suceda o que acontezca en momentos tan específicos que sería difícil reconocerlos con claridad.

Ahora bien, a esta delimitación de la praxis habrá que añadir una perspectiva importante: la que reconoce lo personal como político. En los distintos Teatros de participación la posibilidad de apropiarse su capacidad expresiva y potenciar la experiencia sensible y estética de las personas se convierte en un principio central. En casos como el Teatro espontáneo o el Teatro del oprimido se añadirá además un componente que permite identificar cómo es que se interiorizan las

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

relaciones de opresión y, también responde a la interconexión de los relatos y las experiencias que parecen limitarse a la esfera de lo individual y particular. Esta construcción de praxis también se alimenta de otras perspectivas epistémicas de los feminismos decoloniales que implican también el reconocimiento de los múltiples saberes, experiencias y existencias de las distintas personas y grupalidades que participan dentro de estos teatros.

Estos modelos teatrales reiteran su desmarque de la defensa de los privilegios de la acción y la palabra a solo un grupo dominante y, en cambio, insiste en desplegar recursos y técnicas que permitan la recuperación de los propios cuerpos y su capacidad expresiva y sensible de quienes no suelen ‘tener derecho’ a ello. En esa misma condición orientadora, incentivan la autonomía en territorios que no solo de lo artístico y lo estético sino también sociales y de lo político a través de un espacio vacío habitable de realización y desrealización de imaginarios sociales (no solo dentro de las funciones sino en las relaciones y afectos puestos de sus practicantes).

Finalmente, esta praxis tiene una arista fundamental, es un proceso que se sostiene en colectividad y comunitariamente. No solo se busca desarticular la alienación de una praxis de la dominación; se trata de reconocer la fuerza de resistencia y creación en la organización y saberes colectivos, la potencia del disenso y el acuerdo que es posible practicar dentro de una grupalidad, el flujo continuo de la acción y la palabra que reconoce a todas las personas que integran un grupo, el reconocimiento de su diversidad y diferencia como identidad.

Con todo lo anterior, una de las tesis que bordea a los Teatros de participación desde una utopía orientadora es que aspiran a ser una praxis que abona a este proceso de liberación desde la periferia política, económica, social y geopolítica. Por supuesto que el discurso y la práctica de los grupos practicantes de la Red no necesariamente sostienen de manera permanente una praxis contrahegemónica pues también asumen, negocian, omiten y a veces ignoran sus propias contradicciones. Más allá de concluir cómo es que la praxis de estos modelos teatrales resuelven o transforman de manera redentora a las grupalidades donde se inserten, es justamente esa tensión permanente y dialéctica la que les moviliza y da identidad y tampoco debe dejarse de lado hacia dónde buscan caminar y cómo modifican las formas de relacionarse y sabernos en el mundo.

## **Los Estudios culturales como perspectiva epistemológica para pensar la transversalidad de la praxis en los Teatros de participación**

Los Estudios culturales, venidos de la escuela de Birmingham y producto de los movimientos efervescentes de las décadas de 1960 a 1990 en todo el mundo, se reconocen como una perspectiva teórica que construye objetos y abordajes de estudio en torno a las culturas y las políticas culturales. En su desarrollo convergen distintas líneas disciplinares de las Ciencias sociales, Humanidades y Artes, que van desde la Sociología, la Antropología, las Ciencias políticas, las Teorías del arte, la Psicología, la Lingüística, entre otras.

Es por ello por lo que dichos estudios analizan a la sociedad de un modo mucho más complejo, al tomar en cuenta miradas eclécticas como la escuela marxista, el estructuralismo francés y el pensamiento posmoderno. Se añade, además, un posicionamiento crítico y situado del/la investigadora/ y, aunado a ello, evita construir conceptualizaciones universalizantes desde una sola variable o perspectiva, tratando de distanciarse de la teoría materialista de las relaciones sociales y la cultura, y, en cambio, problematizando el ejercicio del poder y la política dentro de esta última.

Así, Stuart Hall, por ejemplo, sugiere un concepto de particular relevancia: la ‘política de la ubicación’ para enfatizar que el pensamiento y la construcción de conocimiento siempre implica algún grado de posicionalidad (2010, p. 271), sin reducirla a una correspondencia única entre una perspectiva epistemológica o ideológica y una ubicación espacio-temporal o racial-sexual específica (2010, p. 8).

En estos términos, pensar los Teatros de participación requiere no solo poner en relación el hecho de que esta categoría contiene a distintos modelos teatrales situados en geografías particulares, sino también la exigencia de explicitar esta política de la ubicación de la propia investigadora. De este modo, las relaciones, afectos, posicionamientos éticos y políticos singulares se entretajan también con una decisión clara y explícita de un marco teórico y metodológico consecuente.

En ese mismo sentido, Stuart Hall (2010) también propone a esta perspectiva la *voluntad de la praxis* de la cual es necesario insistir que no solo remite a los sujetos de estudio, sino también la de la propia investigadora y la relación que se entreteje entre ambas partes. Es decir,



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

asumir el ejercicio de la investigación como una forma de encarnar ‘lo político’ y, al mismo tiempo, seguir teorizando de ‘lo político’.

La primera supone que el conocimiento tiene valor en tanto es impulsado por una voluntad de transformación del mundo y, a su vez, la teorización de lo político refiere a que el trabajo intelectual opte por comprender la actividad política en todas sus articulaciones y limitaciones. (Hall, 2010, p. 10)

Al mismo tiempo, a lo largo de esta tesis se ha insistido en la necesidad de traer a los espacios académicos la praxis de sujetos colectivos que se organizan de maneras diversas y alternas a los modos de producción hegemónicos. Por un lado, se permite nombrar y dar visibilidad en espacios académicos a tales sujetos, al mismo tiempo que se dialoga con ellos a través de herramientas metodológicas que permitan la comprensión de su praxis y articular un conocimiento también desde las formas concretas y singulares con las que los sujetos individuales y colectivos se autoasignan y dan sentido a su hacer y su sentir. Y, en el caso de los Teatros de participación, de una experiencia no solo artística pues tiene implicaciones mucho más amplias en la vida de los sujetos que los practican.

Por supuesto que a ello se añaden otras problemáticas de orden ético y político de la propia investigación al articularse desde la voz de las y los practicantes de la Red. Y añadir a ello la propia pertenencia a dicha Red como investigadora, exige una mirada autocrítica y un pronunciamiento ante los dilemas éticos y morales que se reconocen dentro la praxis de la Red: sea este enunciarse desde una postura concreta, señalar el dilema ético y moral implicado, así como las limitaciones en caso de no poder hacerlo.

Se atraviesan además otras condiciones que inciden también en tales problemáticas como los propios afectos entre practicantes y de los cuales también soy parte, así como del reconocimiento de proyectos también autónomos dentro de cada grupalidad que la conforman y las consecuentes diferencias que esto supone. Es decir, es necesario insistir en dejar de lado la aspiración universalizante y totalizadora que posiciona afirmaciones definitivas, y, por el contrario, reconocer y, sobre todo, explicitar que hay un lugar de enunciación de las y los practicantes, de la Red y de la investigadora.

Problematizar el análisis de los Teatros de participación desde sus practicantes también exige desmarcarse de una teoría que contenga definiciones contundentes y afirmaciones

catagóricas sobre los alcances o “efectividad”; hay pues contradicciones y modos de organizarse y tomar decisiones que replican también formas verticalizantes y de dominación cultural que ejerce el sistema hegemónico capitalista. Y que, al mismo tiempo, coexisten con acciones concretas que permiten a los sujetos reapropiarse, ajustar y resignificarlos como un movimiento constante en resistencia, alteridad, la resistencia e, incluso, de supervivencia.

En correspondencia con esto, resulta pertinente sumar la perspectiva de los Estudios Culturales en tanto las diversas perspectivas epistémicas que se contienen en ellos. Estos plantean que la cultura y el poder se reconocen en una relación mucho más estrecha, pues para que un sistema social subsista debe reproducir y reformular sus condiciones de reproducción y es justamente a través de la cultura que se aprenden, apropian, difunden y legitiman sistemas hegemónicos. Formas de relaciones, valores de uso y de cambio se sustentan a través de una política cultural-ideológica, implicando un doble juego: una sumisión a la ideología dominante y una readaptación de las culturas populares y subalternas a los cambios de la ideología dominante y del sistema social.<sup>22</sup>

En ese mismo sentido, el estudio de la cultura tiene que contemplar necesariamente todo su proceso bajo esa óptica: producción, circulación y recepción, y no solo pensarse como un mero objeto de consumo. Y es allí, donde pensar cómo es que los sujetos que, en este caso se asumen como practicantes de estos modelos teatrales, nombran sus posicionamientos, sus afectos y modos de relacionarse entre sí, así como las maneras en las que interactúan y comparten su experiencia se vuelve un espacio particular necesario de pensarse. Y más aún, tomando en cuenta que la experiencia en torno a los Teatros de participación se vive a través de múltiples roles y espacios de participación, dentro y fuera del acontecimiento escénico, con o sin experiencia previa artística o teatral, y, sobre todo, en espacios alternos de intercambio como los talleres o el convivio entre personas que encuentran a partir de ellos.

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

---

<sup>22</sup> Ciertamente los Estudios culturales han tenido importantes ajustes ante las condiciones que la glocalidad (Beck, Robertson) exigen; pero aún resultan pertinentes para acercarse de manera más completa al reconocimiento de culturas híbridas más complejas, pero sin negar la desigualdad y los ejercicios de poder y dominación que prevalecen en este sistema capitalista y neoliberal.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

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. (Salamanca, 2015, p. 118)

Es así como la perspectiva de los Estudios Culturales acompaña de manera clara el análisis de la Red, permitiendo entretrejer los múltiples campos de acción que se despliegan dentro de su praxis. Ahora bien, resulta necesario ampliar la discusión en torno a las categorías de análisis que darán sustento a los posteriores capítulos de la tesis.

### ***1.3 Hibridación, performatividad, apropiación social y participación. Categorías identitarias de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback***

Los Teatros de participación nos exigen pensarlos necesariamente desde distintos campos en términos artísticos, estéticos y socioculturales. No basta una categoría que contenga a distintos modelos teatrales, sino que en cada uno de ellos es posible identificar elementos en común que les convocan. En términos evidentes la categoría de **participación** se abre como una acción contundente, sin embargo, la necesidad de acotarla exige, a su vez, ponerla en relación con otras características fundamentales: la hibridación, la performatividad y la apropiación social que se activan en ella.

Por otro lado, cabe reiterar que pensar la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback permite dar pauta a una construcción categorial flexible y abierta como los Teatros de participación lo requieren, pero también situar, ampliar y, sobre todo, dialogar con la praxis actual en una geografía en particular. Así, las categorías que ahora se presentan son un apunte inicial y para establecer puentes entre las experiencias concretas y relatos singulares compartidos por practicantes de la Red, la observación de su praxis y la discusión teórica que se desarrolla en los capítulos posteriores de esta tesis.

#### **La hibridación como elemento identitario de los Teatros de participación y de sus practicantes**

Complejizando este crisol de análisis se devela entonces la categoría de hibridación, como una metáfora que da cuenta de múltiples posibilidades de relación y sentido con respecto a los Teatros de participación.<sup>23</sup> Para ello hay que partir de que la cultura se ha definido de manera general como todo aquello que no está dentro de la naturaleza, sino que es producido por todas las personas, sin discriminar por grados de complejidad o de desarrollo, integrando actividades humanas, materiales e ideales. Esta afirmación aún sería controvertida pues hay una carga

---

<sup>23</sup> Es necesario partir de la condición más elemental de la categoría, aquella que se remite dentro de las ciencias naturales, particularmente de la Biología, y que permite nombrar a un organismo que proviene de otros dos de distinta especie o subespecie.

simbólica que otorga la capacidad de hacer y vivir la cultura como experiencia desde el privilegio y la rigidez de los sistemas de cultura.

La cultura corresponde a un patrimonio general y no excluyente, aunque, al mismo tiempo, no se puede reducir a una sola categoría universalizante, sino que debe pensarse de manera plural, a través de múltiples culturas que se constituyen en un sentido de funcionalidad, coherencia, estructura y configuración dentro de la sociedad que la acepta (Canclini, 1989, p. 28).

Ahora bien, Néstor García Canclini añade que la cultura es también producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido. (Canclini, 1989, p. 41)

Desde esta perspectiva, la cultura no sólo representa a la sociedad pues está dentro de las necesidades de producción de sentido e integra como función la reelaboración, transformación y planteamiento de nuevas estructuras sociales. Así, habrá que afirmar que la cultura es un proceso social de producción significa,

[...] oponerse a las concepciones de la cultura como acto espiritual expresión, creación o como manifestación ajena, exterior y ulterior, a las relaciones de producción simple representación de ellas. Podemos entender hoy por qué la cultura constituye un nivel específico del sistema social y a la vez por qué no puede ser estudiada aisladamente. (Canclini, 1989, p. 43)

La producción cultural también sucede en un contexto multideterminado, tomando en cuenta necesidades globales de un sistema socioeconómico y al mismo tiempo a un contexto local; con una organización material para cada producción cultural que hace posible su existencia y que considere la producción, circulación, recepción y consumo de la cultura, ya no solo de los objetos o bienes culturales.

De este modo, Canclini (1989) ofrece una mirada más integradora y compleja de la cultura, como un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como formas simbólicas a través de las cuales dicho sistema se expresa. En ella, también hay elementos de reconocimiento e identificación, desde una aproximación a la re-creación de experiencias y

actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas en tanto seres sociales, pues se apoya en la necesidad del individuo de ser socializado, adaptarse a algún tipo de estructura social que le permita desarrollarse socialmente y hallar seguridad afectiva.

El sociólogo también coloca la construcción de esta categoría en una relación necesaria con otros términos y en una compleja zona de conflicto; “[a]lgunos de los principales son: modernidad-modernización-modernismo, diferencia-desigualdad, heterogeneidad multitemporal, reconversión. Este último, tomado de la economía, me permitió proponer una visión conjunta de las estrategias de hibridación de las clases cultas y las populares” (Canclini en Valenzuela, 2012, p. 29). Es decir, la hibridación no es una simple combinación de estructuras o prácticas sociales, sino que enfatiza los múltiples factores que la generan, ya sean aspectos migratorios, pero también turísticos, económicos, comunicacionales.

Aunado a ello, en *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), García Canclini retoma una de las discusiones centrales en torno a las culturas populares y las culturas urbanas; es decir, no hay una condición de unicidad o autenticidad que las determine como tal ni que les reconozca como opuestas entre sí. Por el contrario, estamos ante fenómenos socioculturales complejos de hibridación cultural que deben ser estudiados desde nuevos dispositivos de investigación. Para ello, García Canclini recupera como condiciones centrales, que se reconozca el quiebre y la mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la expansión urbana que intensifica la hibridación cultural y, al mismo tiempo, la desterritorialización de los procesos simbólicos, así como una oferta simbólica cada vez más heterogénea (en la relación de redes locales, nacionales y transnacionales) que a su vez serán generadores de la expansión de los géneros impuros.

Además, el autor señala que, en lo que respecta a la configuración de identidades colectivas, cada vez encuentran menos en la ciudad su escenario constitutivo por lo que apelan a formas de organización a partir de espacios íntimos. Al haber cada vez menos formas de estructuración microsociales de urbanidad que generaban sentido de identidad y pertenencia (tal como ocurría con los barrios populares), hay cada vez menos eventos organizados en torno a movimientos sociales. Aunado a ello, las contradicciones que subsisten a estas configuraciones identitarias, populares y urbanas, se reconoce una burocratización y *massmediatización* de la vida política y la economía.

Desde la producción simbólica en la cultura urbana, García Canclini destaca otras condiciones necesarias a tomar en cuenta: el *descoleccionamiento*. En este sentido, el autor

destaca que las colecciones de bienes simbólicos, atribuidos a una relación con un territorio y su historia, así como el modo en que prefiguran en el comportamiento de un grupo social ahora resultan insuficientes.<sup>24</sup> Las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables ni se vinculan rígidamente a clases sociales con estratos culturales, sino que hay una apropiación múltiple de patrimonios culturales que reproducen estructuras conocidas, pero también de usos contradictorios.<sup>25</sup>

Otro aspecto fundamental para entender la hibridación cultural son los fenómenos de *desterritorialización* producto de las migraciones multidireccionales, la explotación de lo nacional-popular a través del turismo y la intervención de las multinacionales. Términos como centro y periferia se desdibujan y, por el contrario, surge la necesidad de configurar nuevas cartografías, alternativas del espacio social, y otras formas de problematizar la configuración identitaria, la defensa de la soberanía o la autonomía de las culturas.<sup>26</sup>

Es así como el concepto de hibridación se construye y adquiere sentido como una condición identitaria de las prácticas culturales alternas, subalternas y periféricas en general. Si bien, la hibridación forma parte de cualquier práctica e interacción social, su énfasis se coloca en la tensión que supone entre las prácticas de resistencia, la repetición de ejercicios de poder hegemónicos y las identidades subalternas que los replican como una estrategia de subversión. De este modo, la cultura popular, por ejemplo, no necesariamente es vista como de menor valía ni

---

<sup>24</sup> La definición de los bienes simbólicos requiere en estos términos ampliar las formas en que se reconoce y manifiestan, no solo a los modos de producción y consumo cultural hegemónico e institucional o que requieren de un saber especializado para su consumo o de un manejo de estructuras simbólicas que permitan reconocer el valor simbólico de un producto cultural. Esta construcción requiere considerar el consumo "como una práctica cultural que se manifiesta tanto en la apropiación y usos de todo tipo de mercancías y no sólo en los llamados 'bienes culturales' " (Sunkel, 2002, p. 9).

<sup>25</sup> A pesar de la asimetría en la producción- uso y los sentidos de las tecnologías se construyen según los modos en que se institucionalizan y se socializan, no hay dispositivos de reproducción que sean particularmente cultos o populares.

<sup>26</sup> En *Diferentes, desiguales, desconectados. Mapas de la interculturalidad* (2004), García Canclini también incorpora a las reconfiguraciones epistemológicas, metodológicas, disciplinares de nuevos objetos transdisciplinarios y transculturales. El dilema sobre las epistemologías de nuevos fenómenos que la 'glocalidad' coloca como ejes centrales: el consumo, los procesos migratorios, o la interculturalidad generada por los medios de comunicación masiva, por ejemplo. Es decir, el entrecruzamiento de lo público y lo privado, lo local y lo global, las hegemonías y las alteridades en complejas interrelaciones de interdependencia. Y que ello lleve a los investigadores a ocuparse de formas transnacionales de interculturalidad como aspiración de convertir lo transnacional en un objeto de estudio etnográfico. El teórico se centra también en reflexionar sobre estrategias de conocimiento dentro de las ciencias sociales ante el problema de la objetividad y subjetividad del conocimiento y las configuraciones institucionales en las que se mueve el investigador. Es decir, cómo se articulan los "controles mercantiles y políticos" con la vida académica para repensarlos, hacerlos explícitos, pero, sobre todo, deconstruirlos y controlar su incidencia en la investigación científica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tampoco en una posición radicalmente polarizada en relación con la cultura hegemónica, sino que establece una relación de tensión y negociación, aunque mayormente en desventaja.

Aquí, la hibridación puede pensarse como también una estrategia potencial de subversión que devuelve la mirada al excluido o discriminado. Autores como Homi K. Bhabha, teórico del poscolonialismo, señala que esta hibridación se sostiene al tener en cuenta

[I]a demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos. Es en este sentido que el límite se vuelve el sitio desde el cual algo comienza su presentarse en un movimiento no distinto a la articulación ambulante y ambivalente del más allá que he trazado. (1994, p. 21).

Es así como pensar en la praxis y la experiencia integral de los Teatros de participación, tal como se ha referido anteriormente, implica ir más allá de las formas de perpetuar las categorías tradicionales y homogeneizantes de la historia tradicional del teatro. Es decir, es necesario problematizar cómo es que los sujetos practicantes y participantes (individuales y colectivos) que forman parte y/o se asumen como identidades subalternas-periféricas-contrahegemónicas y que utilizan el acontecimiento teatral como una forma de militancia, activismo y acción social dirigida a problematizar ese lugar de enunciación y sus condiciones materiales. Además, los modos de representación y significación de la realidad (a través de los relatos individuales y colectivos) reflejan esos modos de relación y de subversión -periféricas-contrahegemónicas y propias de las culturas híbridas.

Un ejemplo concreto en torno a ello radica en la posición crítica para el uso y presencia de los espacios de validación y legitimación del teatro convencional. Y, en contraposición, el uso y apropiación social de los espacios públicos, alternativos y comunitarios para su acción que les resignifica en múltiples posibilidades de sentido y valor para ser habitados. Todo ello no significa que los grupos practicantes de la Red se limiten a no presentarse en escenarios teatrales, festivales o mercados del arte con mayor dominancia, incluso habrá también agrupaciones que se permiten dar funciones o talleres para empresas o instituciones políticas y gubernamentales particulares.



En el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback como una experiencia concreta de los Teatros de participación, también se suma el ejercicio del aprendizaje, la apropiación social y el agenciamiento de modelos teatrales hegemónicos (por ejemplo: el territorio norteamericano e institucionalizado por distintas vías del Teatro playback y la acción simultánea de sus practicantes para compartir esos conocimientos y experiencias de manera más accesible (en costos, accesibilidad del idioma, de recursos didácticos y metodológicos, entre otros).

Ahora bien, la hibridación, como cualidad y elemento identitario de una práctica y un sujeto colectivo, también está implicada en los territorios artísticos y experiencias estéticas. Es una condición que permite reconocer la presencia de territorios fronterizos que se empalman en términos del uso de lenguajes, técnicas o metodologías; las dimensiones y campos de acción. Esta categoría es pertinente entonces porque permite ser integrada en los distintos estadios de la praxis de los Teatros de participación. En este caso, se parte del hecho en la propia Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, convoca a diversos modelos teatrales de referencia y que, en sus espacios de encuentro o formación, integran a ambos de manera simultánea.

Y no solo eso, sino que habrá que mirar las complejas capas en las que es posible reconocer estas rupturas: los relatos desde lo cotidiano y la voz singular, la construcción de una *narrativa reticulada*<sup>27</sup> que se entreteje como un relato híbrido, es decir, colectivo. Desde la persona que relata, las que escuchan, las que la activan en la escena y la que cada persona recibe desde su lugar. Y, aunado a ello, la presencia de los cuerpos colectivos híbridos en el acontecimiento escénico de los Teatros de participación; es decir en el cómo se unen/afectan y resuenan para construir y resignificar la experiencia del/la relator/a y la colectividad participante.

En este último punto es necesario complementar esta perspectiva con trabajos como el de Ileana Diéguez (2014). La investigadora recupera esta ‘metáfora teórica’ para situar dentro de un marco estético que refiere a un procedimiento intencional que integra y confronta distintos lenguajes, particularmente dentro de la literatura y que, poco a poco refiere un proceso mucho más complejo. Además, la autora incorpora, a través de la mirada bajtiniana, la idea de cuerpo

---

<sup>27</sup> La narrativa reticulada es un concepto que se desprende del Teatro playback, particularmente lo desarrolla Jonathan Fox para explicar la forma en la que las narraciones se entretejen o conectan entre sí dentro de una función, generando una narrativa general que integra a todas, la narrativa de la función o el encuentro.

híbrido como el territorio de la experiencia estética y artística de la hibridación.<sup>28</sup> Dicho cuerpo se constituye como alterno y periférico al mismo tiempo que puede ser resignificado-reorganizado-representado y modificado en la acción y en la apropiación de múltiples lenguajes para organizar sensiblemente su mirada del mundo.<sup>29</sup>

Sumando a estas posibilidades de lectura, la hibridación se despliega en la premisa más evidente de la posición abierta y experimental de sus practicantes con respecto al uso, comprensión e incorporación de las técnicas, ejercicios, recursos y modos de abordaje de los Teatros de participación. Hay construcción de variables técnicas en los grupos y espacios de formación, las cuales a veces se enuncian incluso de modos distintos.

Además, el uso de distintos lenguajes en la exploración, aprendizaje y la acción performativa de cada acontecimiento y encuentro (de la Red, de sus practicantes y con participantes convocadas/os). No solo pone en cuestión los roles tradicionales de producción y recepción (actor/actriz-espectador/a), sino el del acontecimiento mismo. Hay un tránsito y una condición híbrida de las personas sobre la escena, jugando varios roles en una misma función teatral; ejecutantes-players-resonantes<sup>30</sup> que pueden ser distintos personajes o voces, incluso convertirse en conductoras/es de la escena o simplemente ser la escucha y mirada de la narrador/a.

### **La apropiación social de la capacidad creadora y como ejercicio de incorporación cultural desde los Teatros de participación. Un cruce con las teorías decoloniales**

Un posicionamiento vital para comprender la pertinencia de prácticas como los Teatros de participación proviene del diálogo con perspectivas teóricas decoloniales. Y es que, tal como

---

<sup>28</sup> El cuerpo híbrido que se descubre dentro del marco de las configuraciones grotescas y ‘carnavalizantes’ de la obra de Rabelais.

<sup>29</sup> Una categoría que se entreteteje con la de hibridación es también la de liminalidad, la cual se discutirá con mayor detalle más adelante, como un territorio en el que acontece y se contienen múltiples lenguajes, sentidos. Se proponen los diversos estudios de Ileana Diéguez en torno a los territorios liminales, la escena expandida, las performatividades expandidas y las performatividades alternas a partir de *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas* (2018).

<sup>30</sup> El término *resonante* se recupera del Teatro espontáneo para desmarcarse de la figura de actor o actriz, centrándose en la experiencia singular de quien recibe y retroalimenta la narración a través de la acción escénica. La o el *resonante* es un rol el cual implica que su devolución está situada desde su propia memoria, cuerpo y experiencia y no intenta “representar” una situación en particular.

afirma Suely Rolnik (2019), la opresión colonial y ‘capitalística’<sup>31</sup> produce también identidades normativas que neutralizan el potencial creador de las y los sujetos, al mismo tiempo que frena, o al menos limita, la emergencia de otros mundos posibles. Así, no hay posibilidad de que se transformen las estructuras de gobierno si no se modifican los dispositivos micro políticos que producen subjetividad; y allí justamente, en esas resistencias micropolíticas, se ejercen procesos revolucionarios en tanto resistencia y posibilidad para desestabilizar las formas dominantes de subjetivación. Es decir, la transformación de este sistema-mundo

no se reduce a una apropiación de los medios de producción, sino que incluye y se basa en una reapropiación de los medios de reproducción, reapropiación por tanto del “saber-del-cuerpo”, de la sexualidad, de los afectos, del lenguaje, de la imaginación y del deseo. (Preciado en Rolnik, 2019, p. 12)

Y no solo eso, sino que este ‘actuar micropolíticamente’ requiere de múltiples y heterogéneos esfuerzos de resistencia, mucho más concretos, cotidianos y subjetivos como una forma de recuperar la fuerza de creación y cooperación de los sujetos. Rolnik añade que estas acciones dependen de una voluntad colectiva de actuar para construir fuera de las identidades y deseos estandarizados por el régimen colonial capitalista.

Ahora bien, bajo este posicionamiento, un punto de encuentro con los Teatros de participación es justamente el principio de que el cuerpo es entonces un primer territorio de apropiación de la capacidad “personal-sensorial-sentimental-cognoscitiva”<sup>32</sup>, porque desde allí se reciben las formas de un mundo, las cuales se captan por la vía de la percepción (la experiencia

---

<sup>31</sup> ‘Capitalístico’ es una noción que la autora recupera de Guattari, el cual “parte de la idea de Karl Marx de que el capital sobrecodifica los valores de cambio, sometiendo así el conjunto del proceso productivo a sus designios. Guattari extiende esta idea a los modos de subjetivación que, bajo el régimen capitalista, son igualmente sobrecodificados. Esto tiene como efecto callar la singularidad de los idiomas propios de cada vida. Todavía más grave es su efecto de interrupción de los devenires de cada idioma, en el sentido amplio de un modo de existencia y su expresión –procesos de singularización que se desencadenarían en los encuentros de los cuerpos; y, más ampliamente, un efecto de bloqueo de la transmutación de la realidad y de la transvaloración de los valores que tenderían a producir tales procesos–. Cómo en la economía, con esa operación las subjetividades tienden a someterse a los propósitos del régimen invirtiéndolos con su propio deseo, reproduciendo el status quo en sus elecciones y acciones. El sufijo “-ístico” añadido por el autor a “capitalista” se refiere a esta sobre-codificación, una de las operaciones micropolíticas medulares de ese régimen, que aduce a todos los ámbitos de la existencia humana.” (Rolnik, 2019, p. 93)

<sup>32</sup> Rolnik señala que a través de esta capacidad “personal-sensorial-sentimental-cognoscitiva se produce la experiencia de la subjetividad como “sujeto”, intrínseca a nuestra condición sociocultural y moldeada según su imaginario” (Rolnik, 2019, p. 45-46)

sensible), del sentimiento (la experiencia de la emoción psicológica) y desde códigos socioculturales que configuran distintos roles y su distribución en el campo social.

Tales cartografías y sus códigos orientan ese modo de aprehensión de un mundo: cuando vemos, escuchamos, olemos o tocamos algo, nuestra percepción y nuestros sentimientos ya están asociados a los códigos y a las representaciones de que disponemos que proyectamos sobre ese algo, que es lo que nos permite adjudicarle un sentido. (Rolnik, 2019, p. 45,46)

Rolnik plantea así un camino posible para reapropiarse de esa potencia creadora y construir subjetividades singulares, recorrido que, por cierto, puede dialogar con todos los modelos teatrales que integran a los Teatros de participación: la apropiación de la capacidad expresiva, sensible y creadora del cuerpo mismo. Para ello, se propone un primer momento que implica el diagnóstico del “modo de subjetivación vigente y el régimen de inconsciente que le es propio; y que se investigue cómo y por dónde se viabiliza un desplazamiento cualitativo del principio que lo rige” (Rolnik, 2019, p. 31). En el caso de los Teatros de participación sucede desde el ejercicio individual y colectivo de reconocer el movimiento, la censura del cuerpo, sus atrofias y adormecimientos, lo que esconde, lo que se cubre, lo que se resalta en él; es decir, cómo se reconoce este “inconsciente colonial-capitalístico” en él (Rolnik, 2019).

En estos términos, Augusto Boal, en el Teatro del oprimido, refiere todo un aparato que denomina ‘arsenal’ el cual consiste en una serie de ejercicios individuales y juegos colectivos para reconocer justamente cómo es que operan en el cuerpo las relaciones de opresión. Dispone además en técnicas como la del Teatro imagen, una intencionalidad para potenciar la multiplicidad de sentidos que se pueden revelar en las imágenes corporales, así como explorar otras formas de movilizar el cuerpo ante esas situaciones concretas de opresión. Es, desde una experiencia estética y artística que se ensaya y dispone una corporalidad distinta y consciente. Grace Salamanca, por su parte, reafirma esa posición al sostener que,

[e]n el teatro [...] el primer germen de decolonialidad está en la apropiación de nuestro propio cuerpo [...] que perdió la batalla con la modernidad porque dijimos que lo racional, lo más importante eran nuestras ideas o lo que podíamos producir. Entonces es recuperar nuestra propia sensibilidad y nuestra propia manera de detenernos en cómo nos sentimos, cómo estamos, de cómo estamos, de cómo nos movemos [...] pero también de

recuperar nuestras capacidades expresivas [...] entonces es importantísimo que en el Teatro de participación no hay los actores y el público [...] y hay este momento en el que cada una y cada uno se apropia de su capacidad expresiva y no tiene necesidad de que nadie lo represente y que nadie vaya a ser él en una escena, él puede ser él en una escena y puede jugar a ser otros también y otras [...] Hay una dimensión existencial que [...] en los ejercicios comunes de los Teatros de participación que tiene un potencial descolonizador por la reapropiación de la propia sensibilidad del propio sentir y también de las capacidades expresivas. (Salamanca, conversación personal, 27 de agosto de 2020)

El Teatro playback y espontáneo harán lo mismo al buscar desmarcarse de la representación literal de los relatos, así como el ejercicio de la respuesta espontánea e intuitiva del cuerpo ante el relato y la relación entre sujetos. Es decir, las técnicas y ejercicios están dispuestos para promover el acceso a la potencia creadora de cada sujeto, y que, por supuesto requieren de un ejercicio de experimentación sobre uno mismo de manera constante. Y, como señala Rolnik,

[e]n su ejercicio, la formulación de ideas es inseparable de un proceso de subjetivación en el cual esa reapropiación se vuelve posible durante breves y fugaces momentos, y cuya consistencia, su frecuencia y su duración se amplían paulatinamente, a medida que ese trabajo avanza. (Rolnik, 2019, p. 32)

Aunado a ello, este desplazamiento requiere del pensamiento y la práctica, uno indisociable del otro, por lo que, al referirse al pensamiento y la acción, también se considera a la experiencia e inteligencia colectiva manifiesta también en un cuerpo colectivo. No solo es una cuestión de socializar o compartir este proceso subjetivo, sino que, nuevamente, están conectados con un sistema mucho más amplio que vale potenciar.

Tales resonancias y las sinergias que producen crean las condiciones para la formación de un cuerpo colectivo común cuya potencia de invención, al actuar en direcciones singulares y variables, pueda llegar a tener la fuerza suficiente como para contener el poder de las fuerzas que prevalecen en otras constelaciones, aquellas que se componen de cuerpos que intentan cafishear la pulsión vital ajena o que se entregan a su proxenetización. (Rolnik, 2019, p. 33-34)

Ahora bien, desde una perspectiva social más amplia y en diálogo con los Estudios culturales, interesa sumar a esta discusión teórica la categoría de **apropiación social** que parte del supuesto de que la ‘otredad’ del latinoamericano se ubica en un horizonte hermenéutico heterotópico porque conoce desde una episteme distinta a la moderna occidental (Moreno, 1995). Aunado a ello, esta categoría permite plantear que las audiencias de los Teatros de participación se encuentran en posibilidad, aunque en cierta desventaja, de reapropiarse y resignificar los contenidos que la cultura hegemónica instaure a través de las instituciones culturales, los medios de comunicación en sus más diversas formas y que legitiman un sistema dominante. Así, en el caso de los Teatros de participación, la apropiación social<sup>33</sup> reconoce en lo que los sujetos individuales y colectivos incorporan ciertas herramientas, técnicas, conceptos, símbolos, consignas e, incluso, posicionamientos éticos, estéticos y políticos hegemónicos; todo esto en tanto una forma de ‘resistencia negociada’ (Neüman, 2008).

La categoría de apropiación social también se incorpora a este estudio desde una mirada que amplía y complejiza la idea de la incorporación de prácticas culturales; es decir, que para los grupos que conforman comunidades populares y alternas se sigan reconociendo en su otredad<sup>34</sup> al mismo tiempo que negocian con el sistema capitalista y neoliberal y desvían su deber-ser esperado. De este modo, las comunidades implicadas interactúan, comprenden y filtran las propuestas culturales, económicas, organizacionales y de consumo de este sistema-mundo a través de formas en que les adjudican nuevos usos, propósitos, sentidos y mundos de vida (Neüman, 2008, 2009).

Además de acuerdo con la autora, la propuesta de esta categoría reconoce cuatro condiciones “inalienable, ajena, heterotópica y desde la relación” (2008). Esto se explica porque dicha categoría se desmarca de una racionalidad tecnocientífica que asume que sean iguales los resultados de un fenómeno independientemente del contexto histórico y en el que los individuos se reconocen como entidades separadas de los otros y “se concibe al individuo como la medida

---

<sup>33</sup> Más cercana a la Filosofía de la liberación, las teorías del desarrollo, así como diversas teorías decoloniales es un posicionamiento latinoamericano que se sitúa y reconoce su condición periférica con respecto a la producción de conocimiento hegemónico. Esta categoría ha tenido mayor aplicación dentro del campo de la comunicación y con autores como Martín Barbero o García Canclini, así lo señala Neüman (2008), particularmente con respecto a los “sobre la relación usuarios-medios de comunicación, comunidades prácticas culturales y estructuras organizacionales” (p.5).

<sup>34</sup> Por supuesto este Otro- a la modernidad que refiere a esas otras epistemes distintas a la moderna, no generaliza a toda la población latinoamericana en sí misma.

de todo el accionar social, económico y político” (2008, p. 6). En cambio, la autora recupera que esta categoría conceptual es una manera de enunciar cómo es que se desmarca del sentido individualista del sistema-mundo para, en cambio, reconocer que este ejercicio de apropiación se realiza desde ‘la relación’ en tanto ésta es la base del mundo de comprensión. Así,

lo que es aceptado como universal y verdadero, es en realidad, ajeno y, por lo tanto, para poder aprehenderlo, previamente habría que “apropiarse” de ello. Lo ajeno, como contrario a lo que es propio y endógeno, es lo que demandaría “apropiación”. La apropiación es un término que se utiliza cada vez más en el discurso sobre el encuentro entre las sociedades periféricas y las tecnologías, el conocimiento, las expresiones culturales. Al caracterizar el entorno donde se da esta apropiación puede observarse que las condiciones donde se desarrollan los procesos económicos, sociales y culturales son disímiles a los de los países del centro del sistema capitalista y que aún tratando de reproducir las mismas condiciones de esos países, los procesos no se dan de igual forma. Pareciera que la característica principal de estas sociedades es una “otredad” difusa pero constante. Pareciera otra dimensión de la realidad. Por eso el fracaso de las recetas “desarrollistas”. (2008, p. 7)

Con lo anterior las preguntas se revelan entonces, ¿a través de qué mecanismos los Teatros de participación negocian con los principios del teatro tradicional y hegemónico, así como con los modelos teatrales de referencia que se originan dentro de un contexto hegemónico? Pues bien, bajo estos términos, la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback también se coloca desde un ejercicio de apropiación ‘original’ puesto que los grupos practicantes se insertan en territorios alternos y periféricos con respecto a los modos de producción hegemónicos y normados. Incluso, en el caso del Teatro playback, se posiciona políticamente al reconocer su origen norteamericano y la necesidad de ajustar el modelo teatral al contexto y necesidades particulares de los territorios mexicanos. La apropiación, es pues una forma de relación simultánea que corresponde a las estrategias de organización y resistencia de las culturas no hegemónicas, así como de las contradicciones propias que se asumen dentro de sus identidades híbridas y abiertas.

Del mismo modo, pensar este entramado entre la hibridación y la apropiación de la praxis de la Red, permite articular una relación con respecto a la autoría colectiva de cada obra y su

carácter único e irrepetible. Tanto la experiencia estética y sensible, como el acontecimiento artístico y el encuentro en comunidad en los Teatros de participación promueven y se sostienen desde el relato personal, así como desde la memoria y el cuerpo colectivo que le da sentido.

Finalmente, interesa situar la categoría de **apropiación social** desde una perspectiva también decolonial; desde el reconocimiento de una cierta autonomía en la subjetividad de los sujetos por el cual pueden enunciarse a sí mismos, al mismo tiempo que pueden “construir espacios críticos no hegemónicos (normativos, homogéneos y fijos) sobre el estado de las cosas, su realidad y su propia identidad” (Guattari y Rolnik, 2006). En esos términos, este agenciamiento se sitúa como una condición en relación directa con el ejercicio de apropiación, no solo se enuncia en la posibilidad de repensar-reimaginar los relatos individuales y colectivos de los sujetos participantes, sino también, de establecer espacios distintos de encuentro, de organización, de juego y compartimento; de recuperación de la capacidad expresiva de los cuerpos y la construcción de narrativas alternas.

Es decir, como una potencia que se descubre en la ruptura del Sistema-mundo que asume que hay sentidos que tienen mayor jerarquía o importancia, lo mismo que las necesidades, significados, personas, grupos. Bajo estos términos, Grace Salamanca recupera de Carlos Camarillo, la premisa de que la capacidad de agenciamiento está implicada y 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. (2015, p. 107).

### **La performatividad de la vida (intersubjetiva y social) en los Teatros de participación como posibilidad de reconstruir y habitar otros mundos posibles**

La performatividad alude a una acción o acontecimiento que potencialmente transforma o incide sobre un sujeto o espacio concreto y que se encuentra implícita en una expresión. Se coloca en distintos ámbitos de la vida social del sujeto (a través del lenguaje, de rituales, experiencias artísticas o de la propia configuración identitaria) y da cuenta de patrones culturales que se



reafirman o se subvierten. Además, en sus distintas dimensiones se puede identificar como un hecho político “por cuanto traduce el poder y dominación cultural como acto performativo en productos culturales que poseen una fuerte referencia simbólica situada en la clase social de un grupo” (Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S., 2018, p. 9-20).

Ahora bien, para esta investigación es necesario desplegar los distintos niveles en los que es posible pensar la performatividad dentro de los Teatros de participación. De este modo interesa recuperar la construcción conceptual propuesta por Erika Fischer-Lichte en torno a la *Estética de lo performativo* (2011) pues, si bien su trabajo se centra en la construcción de un encuadre para estudiar al performance contemporáneo, establece tres líneas para pensar aquello que define a lo performativo: la dimensión discursiva y lingüística, la dimensión corporal y la escénica como acción.

Por un lado, con respecto a la dimensión performativa en términos discursivos y lingüísticos, recupera el trabajo de John L. Austin para situar la potencia del lenguaje para modificar y transformar el mundo. Como un acto social, refiere que los “enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de las cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, y por lo tanto hay también, además de enunciados constatativos, enunciados performativos” (Fischer-Lichte, 2011, p. 48). De este modo, tales enunciados realizan la acción que expresan, significan lo que hacen y por tanto son constitutivos de la realidad social que expresan. Por supuesto no pueden ser solo palabras, sino que además necesitan condiciones institucionales y sociales que les enmarquen pues “la enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que algo de sus miembros ha de estar representándola” (Fischer-Lichte, 2011, p. 49) A ello se añade su capacidad potencial para “desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, e incluso para acabar con ellas.” (Fischer-Lichte, 2011, p. 49).

Esta dimensión performativa del lenguaje es fundamental pues en el caso de las y los practicantes de la Red permite poner en cuestión cómo es que construyen discursos que dan sentido y construyen relaciones y significados a su praxis. Esto se traduce en formas de nombrar aspectos técnicos, estéticos, formales y teóricos con respecto a los teatros de participación y, por otro lado, articula también sentidos con respecto a las acciones autorreferenciales para constituirse en tanto Red. En tanto que algo similar sucede en la experiencia de la función escénica pues las narradoras y los relatores activan sus propios relatos y los configuran a partir de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

decisiones conscientes o intuiciones y por supuesto dentro de un marco comunitario que escucha y reconoce tal relato. En este contexto, más allá de pensar en un sentido valorativo de si tal relato es real o no, lo que es relevante para el acontecimiento escénico es su constitución, es decir, ese que ‘está siendo’ contado. Las palabras utilizadas, sus intenciones y matices que en ese momento son traídas a la función, modificarán al resto de los relatos y a la experiencia estética completa para las y los participantes.

Por supuesto que esto no será consecuencia únicamente del discurso en tanto palabra. Para ello vale sumar una siguiente dimensión performativa, la que sucede en y a través del cuerpo. Allí, Fischer-Lichte remite a Judith Butler (1988), a través de la Teoría de la Performatividad, añadiendo que puede parecer en principio una perspectiva opuesta a la anteriormente señalada. Butler apunta que la identidad del género no es algo determinado biológica ni ontológicamente sino que es a través de actos performativos (dramáticos y no referenciales) que la generan. Es decir, el traslado de la palabra a la acción es fundamental porque estos actos performativos corporales

no se refieren a algo dado de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que ser de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 54).

Este proceso de generar identidad que Butler denomina la corporización (*embodiment*) no puede considerarse como una serie de actos enteramente libres puesto que están en constante tensión y choque al ser, al igual que en la performatividad del lenguaje, actos sociales y potenciales. Es decir, la construcción identitaria es también una acción colectiva y una experiencia compartida; una serie de actos performativos que contrastan lo que la sociedad puede intentar imponer como una corporización específica y sancionar o violentar corporalmente aquellos modos que discrepan y, al mismo tiempo, potenciar las posibilidades de que los sujetos se ‘creen’ y paguen su precio por hacerlo. (Fischer-Lichte, 2011, p. 56)

De este modo, el cuerpo es también resultado de una materialidad de gestos y movimientos como esfuerzos culturales de constitución (acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social) que confieren al cuerpo su condición étnica, cultural, sexual e individual. Así, la identidad es realidad social y corporal a través de tales actos performativos que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pueden ser repetidos (*re-enactment*) y vueltos a experimentar (*re-experiencing*) a través de un repertorio de significados socialmente establecidos de antemano” (Fischer-Lichte, 2011, p. 56).

Esta performatividad identitaria en y a través de la realidad social y corporal se complejiza cuando se piensa al cuerpo como un repertorio de posibilidades que están continuamente haciendo realidades sociales y culturales (Fischer-Lichte, 2011, p. 55). En el caso de los Teatros de participación será importante recuperar tal enfoque para comprender cómo es que el relato personal y colectivo pasa, a su vez, por otros cuerpos individuales y colectivos que resuenan a éste y potencian distintas-múltiples-simultáneas posibilidades de significación. No será solamente en el caso del relator o la narradora que podrá colocarse ante su propia memoria, afectos y roles, sino que las personas que escuchan y acompañan además del cuerpo de actores y resonantes también podrán establecer nuevos modos de relación para consigo mismos y con los demás.

El siguiente nivel de análisis radica en la performatividad de la realización escénica. Fischer-Lichte (2011) refiere que tanto Butler como Austin se centran más en las acciones cotidianas más que en los procesos estéticos y artísticos en el sentido estricto. Sin embargo, reconoce que ambos señalan condiciones comunes en su construcción de la performatividad como actos ritualizados y públicos y en correlación necesaria con la presencia entre sujetos. De allí que la autora constituya su propuesta para una estética de lo performativo para lo cual retoma algunos principios del trabajo de Max Herrmann (1914) sobre los principios rituales y sociales del teatro.<sup>35</sup>

Y es que justamente a finales del siglo XIX y principios del siglo XX ante las diversas propuestas en torno a los estudios teatrales, particularmente en Alemania que se contraponían especialmente en el valor artístico del teatro en función al texto representado y que será fundamental para el desarrollo del teatro europeo occidental contemporáneo.<sup>36</sup> Autores como Max Herrmann proponen un giro fundamental con respecto a ello para otorgar un lugar central a la realización escénica.

---

<sup>35</sup> (Esta inversión teórica añadirá un campo fundamental para el estudio del teatro y su carácter ritual, social y de creación colectiva. Aparecen propuestas como las de Jane Hellen Harrison, Karl Kerényi y Walter Burkert, referentes para el estudio moderno de la mitología griega.

<sup>36</sup> Esta línea de estudios del teatro será nombrada Teatrológica y será continuada por investigadores y creadores escénicos como “Max Herrmann en Berlín, Berthold Lizmann en Bonn, Albert Köster en Leipzig, Hugo Dinger en Jena, Arthur Kutscher en Múnich, Julius Petersen en Fráncfort, Eugen Wolff en Kiel y, un poco después, Carl Niessen en Colonia” (Fischer-Lichter, 2015, p.8).

El teatro y el drama son, según mi creencia, [...] en un principio contradictorios ya que es demasiado evidente que sus síntomas no pueden sostenerse constantemente: el drama es tanto creación de la palabra como creación artística del individuo, el teatro es el mérito del público y sus servidores. (Herrmann en Fischer-Lichte, 2011, p. 61).

De este modo, Fischer-Lichter retoma del trabajo de Max Herrmann la relación fundamental entre actores y espectadoras, lo que da sentido a la realización escénica y es que ésta se sustenta en la co-presencia y, por consiguiente, en una relación de co-sujetos (actriz-espectador) fugaz, transitoria, en la que el cuerpo real en un espacio real define la materialidad de ésta y no los artefactos escenotécnicos. El autor desplaza el lugar del personaje y la trama para colocar como eje central la presencia del cuerpo real en un espacio igualmente real y por el cual “la realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico- esteticidad- por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta” (Fischer-Lichter, 2011, p. 72).

Otro aspecto fundamental es la relación de corresponsabilidad de un rol activo a los espectadores y la potencia que tiene la presencia de las corporalidades del actor o actriz como es una forma en la que los espectadores pueden ser conscientes de sus propios cuerpos reales. Bajo estos términos, los espectadores no se limitan a una experiencia de observación distante y pasiva que tiene como tarea traducir o decodificar los mensajes que le son otorgados en la escena. sino que hay múltiples procesos corporales y creativos entre espectadores y actrices, así como entre los espectadores mismos. Esto, dirá Herrmann,

en una íntima empatía, en una vaga réplica de la producción actoral, en la percepción no tanto a través del sentido de la vista, sino más a través del sentir corporal, en un impulso secreto de ejecutar los mismos movimientos, de producir el mismo tono de voz en la garganta (en Fischer-Lichte, 2015, p. 9).

Ahora bien, la autora propone al menos cuatro tesis centrales para sintetizar y complementar este amplio abordaje de la definición de lo performativo y que serán finalmente

ejes centrales para comprender la experiencia escénica de las funciones en los Teatros de participación.<sup>37</sup>

**1. La realización escénica es un acto de co-creación en distintos niveles y a partir de la interacción de todos sus participantes** (ejecutantes y espectadores). De este modo otorga la corresponsabilidad a ambas partes e implica que los ejecutantes no pueden tener control de todo el acto performativo ni cualquier otra persona de manera individual. Por el contrario, añade que es necesario regular y negociar las relaciones que le sostienen y, en esa misma medida se considera un proceso político.

El proceso social se convierte en político si en una puesta en escena se inicia una lucha por el poder entre ejecutantes y espectadores, o entre diferentes espectadores que intentan forzar una cierta definición de relaciones, puntos de vista, valores, convicciones, formas de comportamiento. Como cada individuo toma parte en diferente grado en el hecho escénico, tanto como se deja influir por él, nadie participa de forma ‘pasiva’. Cada quien es corresponsable de aquello que sucede durante la puesta en escena. Quien permanece, declara con ello su fundamental acuerdo con lo que sucede. Quien no concuerda, puede intentar con su crítica y su visión imponerse o hasta abandonar el lugar. Quien participa carga consigo una parte de la responsabilidad. (Fischer-Lichte, 2015, p. 21).

**2. Lo que se muestra en la realización escénica sucede en el ‘aquí y ahora’.** Recupera la condición efímera, transitoria aún cuando haga uso de objetos materiales que sean utilizados de manera reiterada y, al igual que señala Herrmann, la materialidad se encuentra en la performatividad y corporalidad misma del momento.

**3. El cuerpo fenoménico del ejecutante y del espectador es la razón existencial de la realización escénica.** Aquí no necesariamente se contraponen la idea del cuerpo semiótico y el cuerpo fenoménico, sino que se trata de restituir la potencia de modificar-afectar a otros cuerpos

---

<sup>37</sup> Esta última dimensión se complementa otra dimensión para pensar la performatividad y el denominado giro performativo en las artes. Desde las prácticas artísticas y sociales que se organizan como experiencias de interacción, convivio y encuentro; itinerarios, juegos o viajes a los que se invita al participante (Sánchez, 2003). Y, aunado a ello, la puesta en cuestión de los modelos clásicos de representación en el arte, apelando así a la condición efímera de la experiencia, anteponiendo el proceso sobre el producto material de la obra, reconociendo su transdisciplinariedad y su relación clara y explícita con la realidad social y política concreta.

ya sea por su estado afectivo, motriz, fisiológico e incluso energético y no solamente habitar un espacio concreto para significar algo que previamente se le ha designado.

A este apartado añade la categoría de presencia para diferenciar la de representación que tradicionalmente se atribuye a los personajes teatrales. Esta contraposición será retomada posteriormente para pensar en dos modos posibles en los que pueden resonar los relatos dentro de los Teatros de participación y que están claramente relacionados con posicionamientos éticos, estéticos y políticos particulares.

**4. La realización escénica no es una obra sino un acontecimiento autopoiético y una experiencia liminal.** En este caso, la experiencia liminal refiere a los cambios o transformaciones que ocurren entre ejecutantes y espectadores, mismos que suceden en distintos niveles (fisiológicos, afectivos, motrices o energéticos). A ello también se suma la transformación o inversión de roles entre los sujetos o solo de ejecutantes o sólo de espectadores. Sin embargo, la autora limita los alcances de transformación más allá de la experiencia efímero de la realización escénica, aunque no descarta que en casos particulares pudiera suceder en un sentido más amplio; además de considerar que

La experiencia estética en puestas en escena, entendida como liminal, no conduce a la experiencia umbral que tiene lugar en los rituales, donde hay un cambio de estatus socialmente sancionado, o un cambio de identidad, sino a una transformación de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo en los individuos que participan en la puesta en escena. (Fischer-Lichte, 2015, p. 29-30).

En este último aspecto los Teatros de participación pueden marcar una significativa diferencia pues habrá praxis de grupalidades que apelen a modelos teatrales como ocurre con el Teatro del oprimido que requieren de acciones concretas continuadas como parte de su posicionamiento ético y político. Y, aunado a ello, en términos generales habrá otros matices que serán puestos en cuestión más adelante en las distintas praxis que complejizan el potencial transformador de estos modelos teatrales en tanto que las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por transformación de ésta. En este sentido, la suma de acciones corporales de varias personas, como un ejercicio de performatividad,

tiene una enorme potencialidad en la producción de acciones colectivas para la transformación de las relaciones sociales y de poder.

Así pues, con todo lo anterior, la performatividad en los términos que requiere esta investigación permite no solo identificar las normas o patrones culturales dominantes, sino también la posibilidad de ponerlos en cuestión y transgredirlos cuando se muestran, se nombran o se visibilizan. En el caso de los Teatros de participación se reconoce el ejercicio de las performatividades del relato y la memoria que aluden a las reconstrucciones y resignificaciones de las historias y las memorias personales y colectivas a través de los mecanismos dispuestos, en este caso, por el teatro y otros dispositivos escénicos.

Además, dentro de un marco artístico, en los Teatros de participación el acontecimiento escénico se construye de manera simultánea, efímera e irrepitiblemente a partir de la experiencia colectiva, en el compartir los relatos personales y colectivos. No hay posibilidad de que la experiencia sea la misma en cada encuentro. Y, al mismo tiempo se desborda de la escena pues este ejercicio puede trasladarse a la esfera de lo cotidiano, permite reconocer la como se activa y reconstruye la memoria individual y colectiva, de modo que cada experiencia, saber o imagen puede resignificar y establecer nuevos modos de relación en torno a ella y el presente en el que se vive y se comparte. De este modo, las imágenes y devoluciones generadas a partir de un relato pueden reflejar cómo se modifica una memoria, una experiencia o un afecto desde la forma en la que se enuncia, con quiénes se comparte, qué se quiere decir de ella o cuál es la comprensión y herramientas con las que se afronta esa experiencia.

Finalmente, dentro de un marco sociocultural es necesario acotar esta delimitación a las circunstancias concretas de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Es decir, es posible reconocer los modos de relación, afectos, intereses, prioridades y objetivos se construyen y ajustan constantemente en la organización de la Red, lo que se traduce en un complejo sistema de organización, flexible que adquiere sentido en situaciones concretas. O, dicho de otro modo, en el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, ésta se enuncia y delimita en su propia acción, no hay afirmaciones cerradas que predeterminan su accionar pues constantemente está en un ejercicio de consenso y disenso sobre su sentido, lo que desborda cualquier afirmación categórica sobre sí misma.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Aquí, se integran acontecimientos escénicos que pueden suceder aún dentro de los espacios teatrales convencionales o fuera de ellos; replantea las relaciones y jerarquías en las que normalmente se había asumido la

## **Las artes participativas dentro del campo liminal. Experiencias que integran el relato colectivo y la inversión de roles**

La participación, en tanto acción, tiene distintos niveles de implicación y relación entre los sujetos, las colectividades y los dispositivos que intermedian. Aunado a ello, debe tomarse en consideración cómo es que se activa dicha participación, en términos de inducción, coerción, voluntariedad o agenciamiento de los sujetos que la activen. Y, además de ello, el flujo de información, la generación de conocimiento generado en colectividad, la delegación del poder y la toma de decisiones, así como la autonomía y el agenciamiento ciudadano como territorio último posible, aunque también desplazable. De este modo, es posible identificar, de manera preliminar, distintas herramientas para identificar los niveles de participación.<sup>39</sup> Y en el caso de la participación en las artes, ésta cobra sentido cuando se delimita a partir de sus poéticas, sus campos de acción, su contexto y posibilidades de agenciamiento y autonomía de los sujetos convocantes y convocados.

De este modo, la categoría ‘artes participativas’ refiere a prácticas performativas que acontecen en un territorio expandido o liminal, en el que las relaciones entre las personas que asisten y su accionar mismo constituyen el medio y material de la obra (Diéguez, 2014).

Las artes participativas se constituyen dentro de diversos campos disciplinares y lenguajes expandidos y han sido referidas de múltiples maneras, asociadas al compromiso social, el trabajo comunitario o que tiene como base a la comunidad; enunciándose como artes colaborativas, dialógicas, intervencionistas, contextuales y, en sí mismas, como una práctica social (Bishop, 2016, p. 12). Aunado a ello, las artes participativas también están asociadas a una categoría de ‘arte político’, socialmente comprometido, al promover entre las personas que asisten o participan de éste, nuevas relaciones sociales emancipatorias, aspirando a restaurar el lazo social a través de la elaboración colectiva de sentido, buscando un efecto duradero en la comunidad que las recibe y no solo como una representación simbólica de “problemas sociales” (Flores, 2010). Bajo estos términos, el arte que se posicione desde la participación o como participativo, tiene

tarea colectiva del hecho teatral, así como los mecanismos y recursos para su producción. Como manifestación de esta escena, se reitera el sentido de la construcción in situ, que redirecciona el papel y la responsabilidad de quienes asisten a este acontecimiento escénico.

<sup>39</sup> Algunos ejemplos sobre la medición de la participación: La escalera de la participación, propuesta por Sherry Arnstein en *A ladder of citizen participation* (1969) para medirla en términos de la acción ciudadana; la rueda de participación propuesta por Scott Davidson (1998) y la revisión que propone Andrea Karsten en 2012 como una recopilación de distintos niveles de medición que son contrastados por la investigadora.



como objetivos centrales las relaciones sociales, las interacciones, las intersubjetividades y las ‘subjetividades singulares’ (Guattari y Rolnik, 2006) no limitadas a la toma de consciencia en un sentido racional sino a partir de una praxis que atravesase también al cuerpo en su sentido más amplio (Butler, 2017).<sup>40</sup>

De este modo, la participación dentro del arte adquiere múltiples caminos para accionarse y se entrelaza con las discusiones en torno a la utilidad del arte, su relación con los movimientos y formas de organización social y comunitaria, así como los modos de creación y producción alternativos a los dictados por el sistema capitalista. Se detonan pues cuestiones tales como ¿qué pueden hacer las artes por la sociedad?, ¿cómo deben analizarse-interpretarse las artes participativas?, ¿cómo pensar la estética de estas prácticas artísticas?, ¿la participación en el arte lo constituye como una acción política?, ¿cómo problematizar las tensiones entre calidad e igualdad, autoría o construcción colectiva?

### **La configuración de gestualidades políticamente artísticas y la restitución de las estéticas populares en las prácticas liminales**

Desde una perspectiva latinoamericana situada, Ileana Diéguez es un referente en torno a la problematización del pensar las prácticas estéticas-políticas comunitarias. En *Escenarios liminales: Teatralidades. Performatividades. Políticas*, la teórica construye un abordaje de la *liminalidad* como una antiestructura que permite explicar la inversión del estatus social y contiene texturas políticas, artísticas, éticas, estéticas y cotidianas.

Este término refiere también un cuestionamiento contundente con respecto a las características que emergen y definen a las artes actuales, cómo éstas dialogan con la realidad.

---

<sup>40</sup> La discusión sobre las artes participativas y su entrecruce con la categoría de teatro político es mucho más amplia por lo que no se agota en este momento, sino que se sostiene a lo largo de la discusión en torno a los Teatros de participación, por ejemplo. Para ello, es necesario reconocer que el teatro político deviene de múltiples fuerzas, de la lucha por la apropiación de los medios de producción, como una confrontación abierta y clara al modelo coercitivo y de representación en el arte y el teatro humanista, que muestra a una clase burguesa, distante de la realidad concreta del pueblo y la clase proletaria. (Boal, 1986). Como experiencia artística y estética, el teatro político rebasa su fin primario para desdoblarse en varios niveles sociales y políticos al asumirse como una herramienta para los procesos de recuperación de la producción social a través de condensaciones de experiencias colectivas, en términos pedagógicos, de reconstrucción histórica, para generar nuevos entramados culturales para grupos sociales a los cuales se les ha negado, históricamente el derecho a la voz y la palabra (Aravena, 2017).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En una sociedad de discursos agotados, donde la población civil ha explorado discursos representacionales y ha usado su propio cuerpo como medio de expresión en un entorno que mediatiza todas las intervenciones, la teatralidad como la vida tiene que reinventarse cada día, asumiendo el mismo riesgo, la misma la misma fragilidad y sobrevivencia que marca los espacios donde se inserta. (Diéguez, 2014, p. 27)

Para la configuración de esta categoría conceptual, la autora reconstruye el concepto del antropólogo Víctor Turner a partir de la relación entre fenómeno ritual o artístico y el entorno social que implican un doble juego de socialización, teatralidad y convivialidad.<sup>41</sup> Este territorio liminal implica experiencias que se conectan entre dos mundos (acto real y acto simbólico); integra prácticas de inversión de roles dentro de los cuales se les permite ocupar a los subordinados los roles de poder y donde pueden establecerse relaciones igualitarias, abiertas, antijerárquicas y no racionales. Quienes fungen como sujetos centrales de estas prácticas son los ‘entes liminales’ a los que Turner relaciona con los artistas en tanto sujetos que invitan al encuentro y escenifican estas experiencias. Esto remite también a la tesis de que tal organización social (estructurada y antiestructurada) está presente en todas las culturas y su manifestación en el arte no queda exenta.

La autora retoma a las y los artistas escénicos-ciudadanas/os como sujetos liminales que “desarrollan estrategias artísticas para intervenir la esfera pública; así como también para señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas” (Diéguez, 2014, p. 42). La *communitas* es entonces un modo de interacción social que se desarrolla dentro de una “humilde hermandad general.”

Aquí, dichas teatralidades desbordan la forma que históricamente se define como ‘puesta en escena’, integrando acontecimientos escénicos que pueden suceder dentro o fuera de los espacios teatrales convencionales. Diéguez también replantea las relaciones y jerarquías en las que normalmente se había asumido la tarea colectiva del hecho teatral, así como los mecanismos

---

<sup>41</sup> Turner retoma los ritos *ndembu* para explicar la liminalidad como un territorio intersticial que lleva la creación de las *communitas*, una antiestructura que tiene una función purificadora y terapéutica para la comunidad. El autor reconoce también que la vida social tiene también un potencial dramático y teatral, de lo que deviene la configuración del drama social, la define como una estructura positiva (con estatus y jerarquías) y que surge particularmente dentro de situaciones de conflicto. De este modo, reconoce cuatro fases: la brecha, la crisis y la acción reparadora (entre estos dos se encuentra la liminalidad) y la reintegración.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y recursos para su producción. Como manifestación de esta escena, se reitera el sentido de la construcción in situ, que redirecciona el papel y la responsabilidad de quienes asisten a este acontecimiento escénico. Además, Diéguez insiste en que estas teatralidades liminales que forman parte de experiencias y relaciones culturales intersubjetivas, relacionadas con prácticas políticas y ciudadanas, implican también experiencias de socialización y convivencia. Por ello, retoma del filósofo teatral argentino Jorge Dubatti, justamente la configuración de lo teatral a partir del convivio: “un encuentro de presencias reunión o convivio sin el cual no tendría lugar el acontecimiento teatral” (2014, p. 45).

Así pues, para identificar un texto ‘acción carnavalizante’, ésta debe configurarse como una práctica liminal que forme parte de experiencias y relaciones culturales intersubjetivas; debe relacionarse con prácticas políticas y ciudadanas, así como con experiencias de socialización y convivencia.<sup>42</sup> Deben también remitir al encuentro comunitario presente, a la recuperación del espacio público y a explorar otras posibilidades estéticas de construir sentidos (desde, por y para) el agenciamiento de los sujetos individuales y colectivos.

Ahora bien, Diéguez transita por distintas experiencias latinoamericanas para configurar una estructura de la *liminalidad* en el arte y bajo los límites de su condición efímera, ritual y performativa. Y más aún, se detiene para enfatizar la teatralidad como práctica que se inserta dentro del acontecimiento de la esfera de lo social y lo vital; puede integrar además a las prácticas escénicas que se desbordan o no se ajustan a la taxonomía teatral convencional o que incluso se abren de modos más radicales a la estética tradicional revelando “gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras maneras su politicidad. Si bien no tienen un fin artístico, producen un lenguaje que atrapa la percepción y suscita miradas desde el campo artístico” (2014, p. 18).

---

<sup>42</sup> En *La teoría del carnaval*, Mijaíl Bajtín realiza un importante análisis del valor de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El teórico recupera la obra de François Rebelais (1494-1533), ligado a una “corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles, de la boca de la gente común y los antiguos bufones” (Bajtín, 1990, p.3). En este análisis de las dimensiones y rasgos originales de la cultura cómica popular, Bajtín recupera la relevancia del humor particular del pueblo como cohesionador social y recurso estético popular fundamental. Para ello, describe algunas de sus principales manifestaciones: las formas rituales del espectáculo (particularmente el carnaval y las obras teatrales en plazas públicas); las obras cómicas verbales (paródicas de textos religiosos, escolásticos o clásicos) y las diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (Bajtín, 1990). Es a través de estas descripciones y ejemplos que Bajtín permite repensar las estéticas populares en el campo de la literatura; restituir su valor por sus múltiples referencialidades; enfatizar su carácter no oficial ni dogmático o unilateral. Recupera también su anclaje con las prácticas socioculturales más arraigadas en los grupos sociales: los rituales, los mitos y demás usos que se constituyen de manera inherente al margen de la estructura y el sistema dominante o institucional.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Uno de los ejemplos en los cuales se apoya es en el grupo Yuyachkani de Perú. Su praxis permite discutir no solo los modos de producción independiente y autogestivos en Latinoamérica, sino que reconoce una multiplicidad de dimensiones desde los cuales accionan: la pedagogía, la investigación teatral, la creación, producción y difusión escénica. De este modo, amplían el territorio teatral, explorando diferentes formas de teatralización de la espectacularidad de la vida cotidiana e insertando elementos híbridos de distintos códigos (de las convenciones teatrales, de la danza, la música, los usos y costumbres de diversas regiones de Perú).

El trabajo de Yuyachkani permite señalar dispositivos escénicos que dan cuenta de una densidad metafórica profunda y en total correspondencia con las realidades sociales que acontecen. Diéguez señala que, en las diversas acciones escénicas propuestas por el grupo, es posible reconocer una “[i]nmersión en zonas ficcionales, a partir de la memoria de sucesos recientes o de instituciones desesperadas sobre el incierto futuro, generaba una suspensión metafórica de un espacio de ambigüedad poético-reales” (Diéguez, 2014, p. 71).

Su praxis corporal se dispone en la producción de textualidades que no necesitan de una representación de un texto dramático previo, desde materiales fragmentarios que no necesariamente implican una conexión causal. A cambio, construyen acciones escénicas o situaciones que difícilmente son clasificables bajo las categorías que ofrecen las diversas teorías dramáticas tradicionales configuran un *performance text* que da cuenta de los procesos de una dramaturgia corporal del actor o la actriz, desde una perspectiva ya no representacional del personaje sino que se expone a partir de sus propios testimonios y experiencias, en una implicación además social y ética; que invita al espectador a relacionarse de maneras más directas al dar sentidos y completar las imágenes que se le ofrecen.

Así, la liminalidad, para la autora, permite señalar este territorio de intercambio entre el espacio estético y la realidad, que retoma una recuperación de la ‘politización del arte’ en prácticas artísticas muy particulares, pero también reconoce la teatralidad como una estrategia empleada por diversos grupos culturales y artísticos que van más allá de las intenciones del teatro (2014, p. 23).

Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles,

intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión. Entiendo estas prácticas de inversión... como actos de carnavalización por la manera irreverente en que parodian y destronan las convenciones, configurando dobles rebajados... Las estrategias carnavalizadoras implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente, la ley o su aplicación. (Diéguez, 2014, p. 64)

Diéguez retoma la idea de que teatralidad se encuentra puesta al implicar el encuentro intersubjetivo de sujetos que permiten crear territorios de ficción ante la mirada de extrañamiento que interpreta e interpela al que acciona. Crea posibilidades de resignificación de la acción y la realidad en la cual se insertan, desde la representación y semiotización del cuerpo y del sujeto (Féral, 2003); por ello implica así una capacidad de transformación y transgresión de lo cotidiano.

En el ámbito de la producción artística, se ha establecido como una condición que persiste, en su relación con el estado de crisis que acontece. Es un territorio que permite el reconocimiento de la diferencia, de las formas de organización independientes, no jerárquicas y al margen de los modos de producción oficialistas o bajo el amparo del Estado. Es también un territorio en el cual se entrecruza el extrañamiento que provoca la teatralidad convencional y el punto de encuentro con la vida cotidiana.

Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen aproximarlos, una vez más, a experiencias rituales. (Diéguez, 2014, p. 66)

Se debe pensar en una experiencia colectiva que exija la participación desde la vivencia, la toma de la palabra a través del juego; la complicidad y el sentido de pertenencia que se construye entre sujetos que comparten un lenguaje y un sistema de sentidos en común. Como prácticas artísticas y de la vida cotidiana, deben apelar a la reconfiguración de la espacialidad y temporalidad que sean significativas para la colectividad; que ponga en suspenso las reglas, los tabúes y los privilegios de unos cuantos y la idea de la perpetuación de un sistema-estructura social fijo y cerrado. Dicho de otro modo: asumir la performatividad de la vida (intersubjetiva y social) y con ella, la posibilidad de reconstruir y habitar otros mundos posibles.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para ejemplificar estos aspectos, la autora dedica un espacio central a la compañía Periférico de Objetos, fundada en 1989 por Emilio Webni, Ana Alvarado y Daniel Veronese. En un contexto de postdictadura, la autora destaca las secuelas de esta que devienen en una falla ética, tal como la denomina Pavlovsky; una interiorización de la violencia, el reconocimiento de la impunidad, de la cultura de la obscenidad, del silenciamiento y el olvido, de una disociación de la memoria, textura de la complicidad, que exigen un posicionamiento que desplace estos sentires. Por un lado, hay una teatralización del dolor que obliga a hacer visibles las heridas que ha dejado un período tan complejo en la historia argentina. Por ello, “el acto de recordar deviene acción política [...] En estas condiciones el arte que persiste en no olvidar, además de denunciar, sugiere formas de restauración simbólica” (Diéguez, 2014, p. 105-106).<sup>43</sup>

Estas prácticas liminales y de inversión de realidades, pueden reconocerse también a partir de la forma en que los sujetos recolocan el principio material del cuerpo y la vida corporal. Es decir, el cuerpo es también un territorio de enunciación, denuncia, visibilización y reconocimiento de las desigualdades y las diferencias. Y esto se puede ver manifiesto en performances, intervenciones, manifestaciones, marchas, tomas de sitio, instalaciones, improvisaciones, happenings, entre otros.

En estos términos, otros de los ejemplos referidos por Diéguez y más significativos de las prácticas simbólicas de resistencia social es el de Las madres de la Plaza de Mayo, organizadas desde 1977, los escraches de H.I.J.O.S., los *siluetazos* (1983), *El Mierdazo* (2001) o los cacerolazos del 2001. Diéguez coloca sus acciones como teatralidades emergentes en escenarios sociales. En ellas podemos *ver cómo es que* “se convirtieron en gestualidades simbólicas de la sociedad civil en rituales colectivos de la participación ciudadana, privilegiando las estrategias corporales, configuradas en un nuevo lenguaje que desautomatizó las tradicionales formas de protesta” (2014, p. 122)

Estos *performances de protesta* (Taylor 2000) se convierten en *espacios potenciales intermediarios* (Finter, 2003), así como nuevas formas de *política lúdica* (Pavlovsky, 1999) al

---

<sup>43</sup> Veronese describe las características definitorias de la obra de *Periférico*, al denominarlo teatro óptico implica no solo la desjerarquización de los emblemas de representación, sino también la hibridación de materiales y, así como la fragmentación estética a través de distintos soportes físicos y la acción de actores periféricos que contrastan con títeres y “maniqués periféricos”.

colocar un énfasis en la dimensión ética del cuerpo, potenciando como archivo vivo y, sobre todo, poetizando el discurso político, pero sin perder su gesto ético.<sup>44</sup>

Una de las motivaciones que da sentido al desarrollo de los escenarios liminales es la violencia estructural, viva y latente en nuestro continente. Es la historia presente que no podemos desmarcar y que nos coloca ante dimensiones éticas complejas. Hay una discusión permanente sobre el “cómo hacer hablar desde una estética de la violencia sin que evoque o se reduzca a la estetización fascista.” (Diéguez, 2014, p. 138)<sup>45</sup>

Es así como este planteamiento en torno a las prácticas liminales da cuenta de rituales públicos y participativos que convocan a diferentes posibilidades de acción y compromiso. Al mismo tiempo que transparentan la responsabilidad ciudadana del o la artista y de la exploración de la forma estética de los actos éticos y políticos. En nuestros territorios y geografías la corrección y la neutralidad políticas no son sino una mera justificación para justificar o avalar el sistema hegemónico.

Al mismo tiempo, estas prácticas replantean las relaciones jerarquizantes del arte tradicional y se identifican con una decisión colectiva y horizontal; al mismo tiempo que integran procesos de investigación y laboratorio mucho más profundos, consistentes y que responden a realidades concretas que les conciernen a los grupos involucrados.

Por otro lado, se articulan desde una escritura gestual y corporal performática que da cuenta de una configuración de diversas políticas del cuerpo que permiten rearticular simbólicamente la memoria, ritual que potencialmente regenera la ciudadanía.

---

<sup>44</sup> Otro ejemplo es el de los performers colombianos Álvaro Villalobos y Carlos Uribe. A través de la marginalidad voluntaria y la supervivencia en condiciones límites de resistencia y de acción-ofrenda, permiten visibilizar las condiciones de precariedad en la que subsisten grupos de personas. Al mismo tiempo, sus experiencias se corresponden con acciones de colaboración para denunciar condiciones de violencia radical, restablecer o gestionar recursos elementales y en la calidad de vida de algunos grupos sociales. Todo ello, señala Diéguez, les convierte en artistas liminales que transitan en un arte activista, como en conectores y detonadores de una “communitas alterna, espontánea y temporal”, construida entre el artista y el grupo específico con el cual convive (niños y niñas en situación de calle, personas que viven en barrios periféricos de la ciudad).

<sup>45</sup> Un ejemplo emblemático señalado por la autora es el de Mapa Teatro en Bogotá, a través de experiencias escénicas transdisciplinarias que transitan desde los periodos de guerra por el narcotráfico, las guerrillas colombianas, los gobiernos corruptos y las prolongadas transiciones hasta los acuerdos de paz. Nuevamente, es necesario pensar en procesos creativos y de producción artística que confronten las relaciones jerarquizadas y centralizadas, a cambio de relaciones que apelan a la colectividad y la implementación de discursos, experiencias que se presentan como “teatralidades testimoniantes de una memoria personal y colectiva” (Diéguez, 2014, p. 142).

## **La delimitación de la participación desde las prácticas artísticas ‘participativas’**

Claire Bishop, historiadora y crítica de arte, ha dado una revisión fundamental en torno al problema del arte participativo como acción social y simbólica. La autora delimita su discusión a un marco transversal que integra conceptos en torno a la organización social y modelos de democracia desde campos disciplinares como la filosofía política, la historia del teatro, los estudios del performance, la política cultural y la arquitectura.

En *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría* (2016), Bishop centra su planteamiento en la participación como “medio y material artístico central, a la manera del teatro y el performance” (2016, p. 12), al mismo tiempo que problematiza en torno al uso de la participación en el arte y acota las contradicciones implícitas en el uso de esta categoría.

Por un lado, señala el uso de las artes participativas en las industrias creativas con énfasis en el comercio y el crecimiento de la “economía del conocimiento”. Además de que se sostiene dentro de la política económica postindustrial que se centra en atender de manera superficial y desde una perspectiva individualizante las necesidades personales y colectivas sin profundizar en las contradicciones sistémicas.<sup>46</sup>

En esta primera determinación, la construcción de comunidad se plantea desde una perspectiva neoliberal, con una intención de inclusión social y ciudadana, al mismo tiempo que implica la pasividad y el acatamiento de las normas y, por tanto, de un reconocimiento de un uso más superficial que estructural. Dentro de estas prácticas se espera que las personas dependan menos del Estado mientras que se organizan como una estrategia para lidiar con un mundo cada vez más privatizado. Esta postura refleja también una tendencia, lejos de la fuerza subversiva y antiautoritaria, ligada a la filantropía y voluntarismo en la que las y los artistas cubren lo que el Estado no ofrece. Y no solo eso, sino que, además,

los artistas proveen un modelo útil para el trabajo precario dado que tienen una mentalidad de trabajo basada en la ‘flexibilidad’ (trabajan por proyecto en vez de hacerlo de 9 a 5) y potenciada por la idea del trabajo sacrificial (i.e. estar predispuesto a aceptar menos dinero a cambio de una libertad relativa). (Bishop, 2016, p. 34)

---

<sup>46</sup> Un planteamiento derivado de este posicionamiento es el de la idea de la creatividad asociado al emprendedurismo y el autoempleo. La creación de marcas y proyectos independientes bajo la bandera de espacios de creación y libertad “fuera de las lógicas de la explotación del campo laboral”. O, por otro lado, los proyectos de “urbanización sostenible” denominados ‘ciudades creativas’, por ejemplo.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Esta primera posibilidad de pensar la participación dentro de las prácticas artísticas también revela una discusión nada novedosa, aunque tampoco resuelta, en torno a diversas cuestiones como la moralidad sostenida por la industria cultural y la libertad que supone la organización comunitaria; la indignación hacia un capitalismo voraz y la falta de autenticidad en el proceso creativo; el rechazo a la supuesta neutralidad moral reconocible en el arte y el posicionamiento ético y político del o la artista. Esta última es además una dicotomía poco transparente que la autora coloca como un punto medular en la discusión sobre estas prácticas. En palabras de Bishop,

[...] es tentador sugerir que este arte forma en teoría la vanguardia que tenemos hoy: artistas que instauran situaciones sociales como un proyecto desmaterializado, antimercado, y socialmente comprometido políticamente para continuar el llamado de las vanguardias de hacer del arte una parte esencial de la vida. Pero la urgencia de esta tarea *social* ha llevado a una situación en la cual las prácticas socialmente colaborativas se perciben todas como gestos *artísticos* de resistencia igualmente importantes: no puede haber trabajos fallidos, no exitosos, irresueltos o aburridos de artes participativo, porque todos son igualmente esenciales para la tarea de reparar el vínculo social. (2016, p. 28)

En relación con ello, la autora coloca una segunda acepción para estas prácticas a partir de la premisa del arte participativo como sinónimo de un arte político y socialmente comprometido. Esta condición se sostendría al promover entre las personas que asisten o participan de éste, nuevas relaciones sociales emancipatorias, aspirando a restaurar el lazo social a través de la elaboración colectiva de sentido, buscando un efecto duradero en la comunidad que las recibe y no solo como una representación simbólica de problemas sociales (Flores, 2010).

En esta segunda acepción, Bishop recupera la perspectiva de las artes participativas como una forma de ejercer presión a los modos de producción artística convencionales dentro del sistema capitalista. Evidentemente suponen una posición marxista y postmarxista que refiere desde una perspectiva utópica al “arte como una tarea *desajenante* que no debe ser sujeta a la división del trabajo y la especialización profesional” (2016, p. 14). Y, al mismo tiempo, conlleva no solo a pensar cómo es que se produce el arte, sino también cómo es que se consume y qué debates se generan a partir de este (Bishop, 2016, p. 15).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de *situaciones*; la obra de arte, como un producto finito, portátil, mercantilizable, es reconcebida como un proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos, mientras que la audiencia, previamente concebida como el “observador” o “espectador”, es ahora reposicionada como coproductora o *participante*. (Bishop, 2016, p. 13)

Aquí, la figura del o la performer- creador/a se delega para asumir un rol más abierto, en función de su capacidad para convocar, provocar e invitar a la construcción de situaciones, relatos, acciones dramáticas o acontecimientos significativos para quienes asistan a este encuentro. En su territorio, se dialoga a partir de distintas disciplinas, no sólo artísticas sino de diversas áreas del conocimiento. Refiere, además, a prácticas que se sitúan entre ‘lo real’ al tomar la forma de interacciones sociales cotidianas y la ‘no-realidad’, al introducir elementos que modifican el estado natural de esas situaciones (Bishop, 2012).<sup>47</sup>

Ahora bien, esta acepción también evidencia las dificultades que emergen para pensar las artes participativas dentro de los marcos convencionales de la crítica y la teoría artística. En estos términos, se reconoce la ambigüedad en torno a cómo es que deben analizarse, es decir, no se asumen enteramente como proyectos sociales ni como productos exclusivamente artísticos. Y, por otro lado, puede priorizarse la intencionalidad del o la artista por encima de la identidad artística de la obra. Es decir, anteponer juicios éticos a partir de su funcionalidad, la renuncia autoral o suponer que “la obra es mejor mientras más participantes ponga en contacto con el proceso de producción” (Benjamin en Bishop, 2016, p.45).

Esto conlleva, a su vez, la necesidad de cuestionar qué ética se defiende a través de este análisis. Al respecto, Bishop señala que,

[...]en lugar de voltear hacia prácticas sociales apropiadas como puntos de comparación, la tendencia siempre es comparar proyectos de artistas con otros artistas con base en la superioridad ética -el grado en que los artistas proveen un buen o mal modelo de

---

<sup>47</sup> *Lo real y la no-realidad* son categorías que se retoman desde la mirada de José Sánchez (2012) y otros autores que discuten en torno al giro performativo de las artes, el diálogo entre las experiencias cotidianas y su ficción, las artes documentales y las artes participativas. Se sitúan también como material de representación en el arte y que ocupa un lugar preponderante en estas prácticas como material de creación y experiencia misma en un ejercicio de *presentación* de la realidad.

colaboración y criticarlos por cualquier indicio de explotación potencial que fracasase en representar “totalmente a sus sujetos (como si tal cosa fuera posible) [...] La colaboración consensual se valora sobre la maestría artística y el individualismo, sin importar lo que el proyecto disponga a hacer o lo que realmente logre. (2012, p. 39)

Otros aspectos que la autora señala como potencialmente limitantes son los alcances de estas prácticas centrados en las relaciones inmediatas que se construyen “más que a la exposición de verdades sociales contradictorias” (2012, p. 434). Y, por otro lado, que están en función de aspiraciones sustentadas en “una ética de la interacción interpersonal viene a prevalecer sobre una política de la justicia social” (2012, p. 46). La autora añade también perspectivas de resistencia, como Badiou, Rancière o Žižek, ante la idealización de esta condición totalizante de “arte político” dentro de las cuales se señala el

riesgo de convertirse en una nueva clase de norma represiva -una en la cual las estrategias artísticas de disrupción, intervención o sobreidentificación son descalificadas inmediatamente como “no éticas”, dado que todas las formas de autoría son equiparadas con la autoridad y acusadas de totalizantes. Tal denigración de la autoría permite oposiciones simplistas para permanecer vigentes: espectador activo contra pasivo, artista ególatra contra colaborativo, privilegiado contra comunidad necesitada, complejidad estética contra exposición simple, autonomía fría contra comunidad de convivencia. (2016, p. 47)

Dentro de este tránsito que propone la teórica del arte, destaca también una revisión histórica internacionalista que permite identificar la aparición de prácticas artísticas participativas en contextos de agitación política y de transición. Algunos de los movimientos y experiencias rectoras que estudia Bishop van desde los antecedentes occidentales como las vanguardias históricas en Europa y las neovanguardias en la década de 1960 (Internacional Situacionista de París, la *Groupe Recherche*, los happenings anárquicos de Lebel); el *Colective Action* de Moscú 1976, el *Community Art Movement* en Londres hasta el resurgimiento del interés artístico en la participación y colaboración de la década de 1990 también potenciados por la propia dificultad de mercadear en relación con una obra individual. Por supuesto que esta perspectiva sigue anclada en los márgenes de una mirada eurocéntrica, por lo que los estudios quedan pendientes en tanto

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

las condiciones materiales, políticas, sociales, geográficas y en general contextuales de Latinoamérica y del Sur global.

Otro eje rector que se desprende en esta discusión sobre la participación es una mirada fundamental con respecto a las audiencias, desde su activación incrementada y su capacidad de agencia. Bishop recupera posibles lecturas en torno a las motivaciones o exigencias que detonan este giro de acción, mismas que van desde la que demanda el papel, que es alentada a ser coproductora (incluso a veces paga por ello), la subordinación voluntaria a los deseos de los artistas y la reificación de los cuerpos dentro de la economía de servicios, o desde un territorio liminal en el que una persona ‘común’ es contratada para ejecutar una actividad en lugar del artista. Además, implica una transición en la concepción de las audiencias.

[T]al y como este terreno ha cambiado a lo largo del siglo XX, la identidad de los participantes ha sido re imaginada en cada momento histórico: desde la multitud (1910), a las masas (1920), a la gente (finales de 1960/1970), a los excluidos (1980), a la comunidad (1990), hasta los voluntarios de hoy día cuya participación es continua con la cultura de los *realities* televisivos y las redes sociales. (2106, p. 436)

A través de la recuperación de la *Escalera de la participación* publicada por el *Journal of the American Institute of Planners* (1968), la autora recupera los distintos niveles de participación que van desde manipulación, terapia, información, consulta, pacificación (participación simbólica), colaboración, poder delegado, control ciudadano (grados de poder ciudadano).

Otro criterio que recupera para la clasificación de los sujetos participantes estaría en torno al reconocimiento de una mirada externa, es decir, además de la comunidad específica a la que se dirige el trabajo, se encuentra también la figura de las y los espectadores externos que, en muchos casos podrían ubicarse en la figura de las y los críticos o sus investigadoras/es. Un tercer criterio de clasificación se coloca en dar el estatus igualitario a sus colaboradoras/es o subordinadas/os en función de las acciones que les sean solicitadas a sus participantes.

Es así como la construcción de un marco de las artes participativas y sus practicantes están insertos en un entramado teórico complejo que exige un posicionamiento crítico, abierto e insistente en torno a sus alcances e implicaciones éticas, estéticas y políticas. No pueden darse respuestas definitivas ni esencialistas en torno a sus alcances e implicaciones y su estudio debe reconocer su inserción y apropiación en las políticas culturales promovidas por el Estado y el

tesis tesis tesis tesis tesis

sistema hegemónico, pero también su utilización como estrategia de organización y acción social colectiva.

Como categoría, las artes participativas han ido ampliando sus implicaciones y posibilidades de acción. Además, tal como la propia autora señala, este marco no alcanza a integrar la complejidad de estas prácticas en otras geografías, pues se centra mayormente en experiencias artísticas europeas y norteamericanas, por lo que requiere discutirse sobre lo que implican estas construcciones conceptuales en otros territorios como Latinoamérica. Es decir, cómo se sostienen las estrategias que se consideran más radicales y experimentales del arte que se desplazan y colocan en el campo de la acción política tan particular.

### **Los sujetos participativos: el espectador emancipado, la espect-actriz y la artista ciudadana**

Una de las premisas fundamentales para acotar las artes participativas recae en la delimitación de sus participantes. Ya Claire Bishop había puesto en cuestión las múltiples posibilidades de involucramiento e intervención de las audiencias, sin embargo, es necesario ahondar en la transición de la figura del o la espectador/a hasta la de creador/a.

Tanto Augusto Boal como Jacques Rancière han propuesto un marco teórico en torno a ello y coinciden en una raíz pedagógica que les sustenta. En el caso del teórico brasileño es más que evidente su vínculo con la Pedagogía del oprimido de Paulo Freire, en tanto que en Rancière abunda en *El maestro ignorante* (2008) sobre el Método Jacotot propuesto por el pedagogo del mismo nombre. Ambas pedagogías aspiran al reconocimiento de los distintos tipos de saberes, la relevancia del contexto en los procesos de aprendizaje, así como la autonomía y la emancipación como proyectos ciudadanos a través de la educación.

De igual modo, los autores utilizan al teatro como metáfora del aprendizaje, las relaciones de poder y las convenciones de representación en las artes. En sus planteamientos, analizan también las implicaciones negativas de la figura del espectador como un rol pasivo y complaciente que se reduce a la recepción de lo que observa.

Por lo demás, dicen los acusadores, ser espectador es un mal, y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo

contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y de actuar. (Rancière, 2008, p. 10)

De este modo, Augusto Boal propone el Teatro del oprimido cuyos principales referentes son desde una visión sociológica, derivada del materialismo histórico marxista, así como una pedagogía crítica y constructivista. Se reconoce pues en la Teología y la Filosofía de la liberación el sustento teológico-sociológico, en la Pedagogía del oprimido de Paulo Freire su referencia educativa-formativa, en el Teatro épico de Bertolt Brecht la influencia estética-artística más cercana y en el Teatro Arena su primer espacio de representación escénica.

Boal resignifica las relaciones implicadas dentro del acontecimiento escénico pues no lo reduce al ámbito de lo artístico, sino que lo desborda hacia las distintas esferas de la vida social. En su planteamiento central implicado en la categoría de ‘oprimido’ y que recupera de Freire para señalar a los sujetos que se encuentran en relaciones de opresión, apunta que

[...] toda situación en que, en las relaciones objetivas entre A y B, A explota a B, A obstaculice a B en su búsqueda de afirmación como persona, como sujeto, es opresora. Tal situación, al implicar la obstrucción de esta búsqueda es, en sí misma, violenta. (...) hiere la vocación ontológica e histórica de los hombres: la de ser más. (Freire, 2005, p. 36)

Y es que tanto Freire como Boal integran a sus proyectos artísticos y educativos las implicaciones de estos roles y modos de relación de la larga tradición del pensamiento latinoamericano. En estas categorías se explicitan cómo es que se inserta el ‘sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial’ (Grosfoguel, 2005) en las relaciones concretas de los sujetos. Es decir, en el caso de la categoría de oprimidos y opresores como modos de relación son atravesadas por aspectos económicos, históricos, políticos y socioculturales que legitiman esta forma de distribuir y ejercer el poder desde una heterarquía. Y así, tal como señala la Sirin Adlbi,

[e]ste sistema se encuentra inextricablemente ligado a unos campos semánticos, a unas redes de significados, a unas imágenes, a unos discursos -en definitiva- que lo generan, lo legitiman y lo dotan de sentido; al mismo tiempo que éstos también son producto del

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sistema y son generados y legitimados por el mismo. Estos discursos parten de la incuestionable superioridad de algo caracterizado como genuinamente "occidental" y funcionan también a partir de marcos, variados y variables, binarios y antitéticos (identidad/alteridad, normalidad/anormalidad, desarrollados/subdesarrollados, democráticos/retrógradas, modernidad/tradición, progresistas/oscurantistas, moderados/radicales, Occidente/Otros). (Adlbi, 2017, p. 21)

Además, desde estas perspectivas, se entiende que los oprimidos se enuncian y constituyen desde la alteridad o la periferia como divisiones internacionales del trabajo y por “jerarquías globales, lingüísticas, culturales, etno-raciales, económicas, epistémicas, sexuales, humanas, etc., que se entrelazan las unas con las otras y se articulan en torno al mercado capitalista global, a la idea de raza y al sistema de sexo-género” (Adlbi, 2017, p. 21). Y más aún, la propia Adlbi refiere “*el imperio de la anulación del Otro en el No ser*” pues a los oprimidos se les niega la búsqueda por reafirmar su humanización, el aprendizaje, la dignidad, la palabra o las posibilidades de accionar en su realidad concreta. Y no solo eso, sino que le rebasa y se hace palpable también a través de la violencia horizontal a otros oprimidos, en la autosumisión, el conformismo, la resignación ante situaciones consideradas como inmutables o la autodesvalorización. Es decir, sucede la ‘epidermización de esta inferioridad’ producto de ese arsenal de complejos que emerge dentro de una ‘situación colonial’ de la que habla Frantz Fanon.<sup>48</sup>

En estos términos, la atracción del oprimido por el opresor y sus patrones de vida como una aspiración inevitable (sobre todo en los oprimidos de los estratos medios), sucede debido a la

---

<sup>48</sup> Por supuesto que estas imposiciones se insertan y aceptan de maneras muy complejas y profundas. En Significado, representación, ideología: Althusser y los debates posestructuralistas (1998), Stuart Hall retoma de manera crítica los principales aportes de Althusser en torno a las relecturas del marxismo y las limitaciones de estas. Al mismo tiempo, enclava conceptos como ‘diferencia’ y ‘unidad’ que dan cuenta de uno de los más significativos matices de Hall, las contradicciones y diferencias que persisten en el modo de reproducción de las relaciones de producción y donde se fundan en una ‘unidad de ruptura’. Es decir, que no hay una ley o norma inamovible que determine o garantice inequívocamente las costumbres políticas, legales e ideológicas de un sujeto individual (perteneciente, o no, al sujeto individual y colectivo hegemónico). De este modo, Hall insiste en estructuras más indeterminadas, más contingentes y abiertas, en una doble articulación de “estructuras costumbres” que producen relaciones que preservan los modos de producción. Al mismo tiempo, hace también hincapié en pensar la ideología como un fenómeno social que implica un lenguaje, un discurso, una semiótica particular (producción de significado) y un comportamiento (prácticas y rituales particulares). Reconoce que no puede reducirse a una dualidad entre ideología dominante y las ideologías subordinadas para describir la compleja interacción, pues no existe una relación imprescindible y apela, en cambio, al conflicto ideológico en el que se articulan las organizaciones y las cadenas semánticas en periodos históricos concretos.

enajenación por la que anhelan seguir, imitar y consecuentemente ser iguales a “hombre ilustre” de la denominada clase superior, pues éstos son “sus testimonios de humanidad”. Es decir, que, si bien este tipo de oprimidos reconoce la dualidad instalada en él y que,

[s]on ellos y al mismo tiempo son el otro yo introyectado en ellos como conciencia opresora. Su lucha se da entre ser ellos mismos y ser duales. Entre expulsar o no al opresor que está dentro de sí. Entre desalienarse o mantenerse alienado. Entre seguir prescripciones o tener opciones. Entre ser espectadores o actores. Entre actuar o tener la ilusión de que actúan en la acción de los opresores. Entre decir la palabra o no tener voz, castrados en su poder de crear y recrear, en su poder de transformar el mundo. (Freire, 2005, p. 29)

Boal añade así en su modelo teatral una crítica consecuente con la concepción coercitiva manifiesta a través del teatro, particularmente dentro del ‘sistema trágico coercitivo’ que tiene como objetivo mantener el statu-quo según los valores morales establecidos por las estructuras de poder. Esta poética plantea así un mundo determinado desde una visión totalizadora y generalizada del mundo y las relaciones sociales, así como lo “importante, significativo y necesario” para el sostenimiento del sistema dominante. En este sentido, la acción dramática del escenario sustituye a la acción real lo que lleva a la catarsis: son los personajes los que hacen la revolución en el escenario (confrontan el *status quo*, asumen las consecuencias de sus acciones y se movilizan), mientras que las espectadoras y espectadores solo observan y les delegan su capacidad de accionar y decidir. Al respecto, Augusto Boal sostiene que:

[el] espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituir su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas estas experiencias de teatro popular persiguen un mismo objetivo: la liberación del espectador, sobre quien el teatro ha impuesto visiones acabadas del mundo. Y como quienes hacen el teatro en general son personas que pertenecen directa o indirectamente a las clases dominantes, por supuesto sus imágenes acabadas serán las imágenes de la clase dominante; el espectador del teatro popular (el pueblo) no puede seguir siendo víctima pasiva de esas imágenes. (Boal, p. 190)



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Estas premisas se ven traducidas en la experiencia escénica cuando Boal señala que la distancia entre actores y actrices con respecto a la audiencia es una metáfora del derecho a la acción y la palabra que solo se ejerce por un grupo hegemónico, mientras el resto permanece pasivo en términos de la toma de decisiones y acciones de la vida social. De este modo, el sistema teatral de participación que propone el teórico teatral responde a la necesidad de conformar un discurso propio, congruente e incidente con la realidad social de sus actores, actrices y audiencias. Y no hay otra manera de que ello suceda sino es que tomen la palabra y la acción para enunciarla.

Es así como Boal centra la propuesta del Teatro del oprimido como un espacio no solo para visibilizar las relaciones de opresión entre los sujetos, sino que además plantea la participación activa de los llamados espect-actores y espect-actrices, a quienes señala como generadores/as de la acción dramática; son los protagonistas y partícipes de la representación y resolución de las situaciones planteadas. A esto se añade un proceso continuado, concreto y colectivo (con una serie de juegos y técnicas) en las que estos sujetos exploran y potencian su capacidad expresiva y las posibilidades de resignificar sus experiencias y modos de ser y habitar el mundo; es decir, potenciar la capacidad de transformación implícita en el oprimido.

Otro elemento coincidente que nos acerca a su propuesta teórica es el de la condición inherentemente humana de la capacidad estética, sensible y de inteligencias diversas y equivalentes de las personas. Por un lado, Boal plantea que el Teatro del oprimido sea un modelo democrático y liberador que,

ofrece a cada uno el método estético para analizar su pasado, en el contexto de su presente, para poder inventar su futuro, sin esperar por él [...] ayuda a los seres humanos a recuperar un lenguaje que ya poseen -aprendemos a vivir en la sociedad jugando al teatro. Aprendemos como sentir, sintiendo; como pensar, pensando; como actuar, actuando. El teatro del Oprimido es un ensayo de la realidad. (Declaración de principios del Teatro del Oprimido)

Además, de manera complementaria y como condición necesaria, el sistema del Teatro del Oprimido se desmarca de la producción artística en serie y masificada. Por el contrario, se organiza como una manifestación artística promueve la recuperación de la potencia artística de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cada persona de manera individual y única, “[c]ada cual, con su aura, individual, pero también colectiva. Un aura solidaria basada en la ética” (Sanctum, 2010, p. 74).

Así, el Teatro del oprimido recupera de la Pedagogía propuesta por Freire el énfasis a la humanización como una vocación propia de las personas, aun cuando sea negada a partir de la explotación, la discriminación, a la injusticia o la propia violencia sistémica. Es entonces que la lucha fundamental de los oprimidos debe ser la restitución de dicha humanidad, en su búsqueda por configurarla, no para transformarse en opresores de otros oprimidos, sino que se comprometan y se asuman como restauradores de la humanidad propia. De este modo, el Teatro del oprimido aspira a ser

un teatro legítimo, en tanto producto del principio liberador, porque desequilibra los valores absolutos, exigiendo la transformación de aquellas situaciones concretas que impiden a los grupos desarrollar sus potencialidades humanas a favor de una situación futura donde sí le sea posible. A través del revelar un conflicto en una situación concreta, visibiliza las opresiones, detectar los momentos de dominación y exclusión, del sistema social, económico y cultura dentro del que se constituye, evidenciando la cosificación de las estructuras, los comportamientos y relaciones humanas, pero todo esto dentro de un marco posible, siempre reconociendo su potencial transformación. (Castillo, 2016b, p.185)<sup>49</sup>

Ahora bien, con respecto a la discusión que interesa para esta investigación, el caso de Rancière permite complementar esta mirada con respecto a la figura del espectador del cual propone que la posibilidad de emancipación de los sistemas de representación y organización social hegemónicos comienzan cuando se pone en cuestión la premisa de que el mirar y el actuar son necesariamente acciones opuestas. En cambio, se reconoce que el mirar es también una acción que puede incidir o modificar las relaciones y significados que se construyen. Hay pues en el espectador y espectadora también un proceso activo de interpretación y organización de lo sensible (2008, p. 19).

---

<sup>49</sup> Si se asume que la deshumanización promovida ante las prácticas que justifican la preservación del estado actual requiere pues de la preocupación y reconocimiento como una realidad histórica; de la comprensión de las personas que son subsumidos a un modelo de pasividad y silencio; y que, tanto la humanización y deshumanización, dentro de un contexto real, concreto y objetivo son posibilidades presentes, además de que pueden ser transformables si se apela a la condición igualmente abierta e inconclusa de la propia conformación del sujeto.

El poder común de los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. (Rancière, 2008, p. 23)

Ahora bien, este potencial emancipatorio no se limita a una disposición distinta del espacio escénico o la ocupación de ‘espacios vacíos del poder’ asignados “cuyo contrapoder depende del orden dominante” (Bishop, 2015, p.444). Por el contrario, debe asumirse de manera consciente “la finalidad de reunir a una comunidad poniendo fin a la separación del espectáculo [...], una nueva forma de asignación de los cuerpos a su lugar correcto, que en este caso viene a ser su lugar de comunión” (Rancière, 2008, p. 22).

Suma además que la lógica de la emancipación contiene necesariamente un territorio que rebasa a los sujetos que participan. En analogía con la experiencia del aprendizaje, señala que en esta zona de verificabilidad entre ambos.

Lo mismo ocurre con la performance. No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto (Rancière, 2008, p. 21).

Ambos teóricos reconocen distintos modos de producción y creación en el arte que coexisten en una tensión permanente. En el caso de Boal estarán las categorías que despliega dentro del Teatro *popular de Nuestra América* como el teatro antipopular, el teatro jornal o sus diferencias con respecto al teatro popular, por ejemplo. En tanto que Rancière sugiere un camino alternativo ante los modos de producción centrados en la forma de la obra desde su dimensión de arte total producido bajo una lógica del mercado y la sobrevaloración del artista; o las experiencias híbridas propias de la posmodernidad en las que se desdibujan los roles y las

identidades, así como la propia realidad de lo virtual de manera efectista, pero sin cuestionar sus propios principios.

Esta tercera alternativa no se centra en aspectos efectistas sino en el cuestionamiento de la realidad y los modos de relación determinados y “[...] revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla en pie de igualdad con la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada posada en una imagen” (Rancière, 2008, p. 27). En este nuevo territorio convergen los saberes de las y los artistas de manera simultánea con sus espectadoras y espectadores; estos últimos juegan así un rol de ‘intérpretes activos’ que traducen, se apropian y resignifican aquellas historias que se despliegan en la ficción. Y tal como señala Ranciere, “[u]na comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (2008, p. 27-28).

Así pues, para pensar el lugar que ocupa la audiencia en los Teatros de participación requiere recuperar la figura del espect-actor/ espect-actriz pues permite explicar las distintas implicaciones de la co-creación y la transformación de un espectador compañero que puede elegir distintos roles de participación y juego. Y es que aún cuando en algunos casos la participación se acote al lugar del narrador o en la escucha del relato y sus devoluciones, estas ya son en sí mismas acciones vitales que dan sentido a toda la experiencia de los Teatros de participación. Al mismo tiempo, enmarca el posicionamiento ético, político y artístico de tales decisiones y acciones colectivas, ensayar juntos otras formas de escuchar y dignificar los relatos individuales y colectivos, resignificarlos en múltiples actos performativos que suceden en los cuerpos individuales y colectivos.

Por supuesto que también es necesario pensar en la categoría de audiencia como un sujeto-cuerpo colectivo que acciona desde una mirada que se fragmenta en muchas más. Esta grupalidad es tan compleja en los Teatros de participación porque no permanece inamovible, sino que se despliega en otras pequeñas colectividades, según el interés o disposición de cada uno de sus integrantes. Es necesario otorgar distintas responsabilidades y campos de acción que pueden ser acordados dentro de una función y en relación con los objetivos o modificaciones-transformaciones que se esperen del acontecimiento escénico.

A esta discusión se añade además otras categorías posibles de enunciación para el caso del actor o actriz. Ya los estudios del performance nos hablan de ejecutante, en algunas grupalidades se propone el rol de ‘resonantes’ para desmarcarse de las tareas que se le asignan a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

un actor en términos de representación y más a la experiencia del cuerpo fenoménico que anteriormente se ha discutido. Estas variaciones son importantes también para el caso de la audiencia puesto que las posibilidades de acción no se reducen a la escucha o la observación de la devolución del relato, sino que pueden ser también resonantes y sumarse como parte del cuerpo colectivo que hace tal devolución. Para esta discusión, es importante contrastar las distintas propuestas que los grupos que conforman la Red asignan para nombrarse, las razones con las cuales lo argumentan y cómo es que se replican o reajustan estos roles a partir de las praxis concretas.

Con todo lo anterior, se reconoce que, si bien la investigación se centra en la praxis de las y los integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, es cierto que los estudios en torno a las audiencias que se configuran dentro de estos modelos es una discusión simultánea, imprescindible y compleja para construir una perspectiva más amplia sobre este fenómeno. Es importante resaltar así, las múltiples posibilidades de participar a través de roles que pueden ser flexibles e intercambiables e incluso indistinguibles, pero igualmente imprescindibles para el acontecimiento escénico, así como para la experiencia colectiva de pensar, ensayar y resignificar otros modos posibles de ser y vivir este mundo. Todas y todos somos actores y actrices, todas y todos somos artistas, todos y todas podemos jugar y hacer el teatro y la vida.

#### ***1.4 Diseño de las etapas de la investigación: espacios, sujetos y territorios de acción de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback***

Tal como se ha señalado anteriormente, la investigación requirió de un proceso simultáneo y permanente tanto en el área de la investigación documental, así como de la observación participante en el trabajo de campo. Y hay, al mismo tiempo, una clara necesidad de posicionar a este trabajo en un territorio mixto, pues la teoría debe contrastarse constantemente con los procesos reflexivos, las discusiones colectivas y los espacios de formación que la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback genera constantemente. Aunado a ello, debe considerarse que las y los practicantes de la Red construyen sentidos, conceptos, resignifican los que ya replican para adecuarlos a sus prácticas concretas y reconocer sus implicaciones en su vida cotidiana de las personas y la de sus colectivos. Al mismo tiempo que hay una categoría Teatros de participación que se replica constantemente en la Red, pero no se ha sistematizado de modo claro.

Ahora bien, uno de los criterios fundamentales para acotar el seguimiento y alcance del trabajo de campo, es claramente la situación de pandemia por SARS-COV 2 que desde el 2020 ha sucedido a nivel mundial. Los procesos de organización, formación, creación e intercambio dentro de la Red se vieron parcialmente paralizados y evidentemente trastocados por la urgencia de adecuarse a los modelos virtuales y a distancia. En este sentido, se enfatiza que cada una de las fases que se enuncian a continuación, forman parte permanente de la investigación, se empalman, tensionan y complejizan la información generada.

Por un lado, se destaca la investigación **teórica documental**, la cual integra la selección, análisis y categorización de la información concerniente a los modelos de referencia que dan sustento a la Red: los Teatros de Participación: Teatro playback, Teatro espontáneo, Teatro del oprimido, Psicodrama y Sociodrama. Además, es la base para la primera fase conceptual en la cual se acota el estado del arte y el marco teórico de la investigación. Por supuesto que esta investigación documental se alimenta también de manuales, guías, memorias y relatos de practicantes registradas como una memoria viva de la praxis de estos modelos teatrales.

Por otro lado, se destaca la **observación participante** desde su dimensión estructurada (Fernández, 2006). Es decir, se considera que el texto (material obtenido) es, principalmente, de carácter libre, con posibilidad de análisis desde dos aspectos centrales: las palabras y los códigos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para las primeras, a través de la elaboración de redes semánticas y derivando en mapas cognitivos para delimitar los aspectos conceptuales más latentes en la Red. En tanto que, para los códigos, es necesario pensar el análisis de esquemas, contenidos, así como modelos de decisión etnográfica. Aunado a ello, se ha trabajado con un programa para las fases instrumentales del análisis que contempla el marcado y codificación del texto, la relación de categorías y sujetos, la elaboración de tipologías o perfiles, o el recuento, búsqueda y recuperación de unidades codificadas (Gil, Conti, Pinzón, Prieto, Solas, & Cruz, 2002).

Ahora bien, para la observación participante se retoman los siguientes criterios y variables planteados por Miguel Martínez en *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*:

- El ambiente físico.
- El ambiente humano y social.
- La ejecución del programa planeado.
- Las actividades y las interacciones estructuradas.
- Las interacciones informales y las actividades no planificadas.
- El lenguaje especial que los participantes usan en el programa.
- Las comunicaciones no verbales.
- Otros indicadores de origen espontáneo.
- Los documentos y los registros de los eventos.
- Las omisiones importantes (cosas no ocurridas). (2004, p. 91)

Como un aspecto inicial a la investigación, se identificaron a los grupos actualmente integrados a la Red y que participan de modo permanente en las actividades convocadas por la misma. A partir de ello, se recabaron los datos de contacto tales como nombres de representantes, ciudades de residencia, teléfono, redes sociales y correos electrónicos. Estas tareas no sólo permitieron delimitar de manera cuantitativa a las y los integrantes de la Red, sino también informarles de la investigación y obtener el consentimiento informado, es decir, explicarles la pertinencia y contenido de la investigación, qué se les solicita, cómo pueden participar, el cuidado de sus datos personales y el derecho al anonimato. De igual modo, estos espacios de diálogo han permitido enfatizar la necesidad del acceso a los resultados de la investigación, así como el diálogo a partir de ésta y las formas de retribución a los grupos participantes. Algunas de las acciones que se sugirieron como retribución fueron la organización de un encuentro para

dialogar sobre las prácticas y practicantes de la Red, facilitar y promover el intercambio de espacios para ensayos, presentaciones y realización de talleres en la ciudad de Aguascalientes, así como la realización de talleres de formación e intercambio.

Estos primeros encuentros también permiten acotar las responsabilidades que tiene la investigadora y las personas que se comprometan a participar como informantes, pues la investigación necesita de su permanencia para que pueda llevarse a cabo (Mesía, 2007).

**Tabla 2. Guía de preguntas para la observación participante de la investigación (Martínez (2004, pp. 92, 93)**

Pregunta	Información que se despliega a partir de las preguntas
<b>¿Quién?</b>	¿Quién está en el grupo o escena? ¿Cuántas personas hay, de qué clase o nivel personal son, cuál es su identidad y qué características relevantes las distinguen? ¿Cómo se adquiere la membresía para formar parte del grupo?
<b>¿Qué?</b>	<p>¿Qué está pasando aquí? ¿Qué hacen o dicen las personas del grupo?</p> <p>a) ¿Qué <i>conductas</i> son repetitivas y cuáles son irregulares? ¿En qué eventos, actividades o rutinas se involucran? ¿Cómo se organizan las actividades, cómo las llaman, las explican o las justifican?</p> <p>b) ¿Cómo se <i>comportan</i> las personas del grupo unas con otras? ¿Cómo es esta participación e interacción? ¿Cómo se relacionan unas con otras? ¿Qué estatus o funciones son evidentes en esta interacción? ¿Quién toma las decisiones, qué decisiones y a quién afectan? ¿Cómo se organizan las personas para las interacciones?</p> <p>c) ¿Cuál es el contenido de las conversaciones de los participantes? ¿Qué temas son comunes y cuáles son raros? ¿Qué historias, anécdotas y asuntos intercambian? ¿Qué lenguajes verbales y no verbales utilizan para comunicarse? ¿Qué creencias revela el contenido de sus conversaciones? ¿Qué procesos reflejan? ¿Quién habla y quién escucha?</p>
<b>¿Dónde?</b>	¿Dónde está ubicado el grupo o la escena? ¿Qué ambiente o situación física forman el contexto? ¿Qué recursos naturales son evidentes o qué tecnología se crea y usa? ¿Cómo está ubicado el grupo en el espacio y cómo usa éste y los objetos físicos? ¿Qué se consume y qué se produce? ¿Qué ofrece el contexto para uso del grupo: productos, espacios, visitas, sonidos, perfumes, etcétera?
<b>¿Cuándo?</b>	¿Cuándo se reúne e interactúa el grupo? ¿Cuán frecuentes son estos encuentros y cuánto duran? ¿Cómo se conceptualiza, usa y distribuye el tiempo el grupo? ¿Cómo ven el pasado, el presente y el futuro?
<b>¿Cómo?</b>	¿Cómo se interconectan e interrelacionan los elementos identificados, ya sea desde el punto de vista de los participantes o desde la perspectiva del investigador? ¿Cómo se mantiene esa estabilidad? ¿Cómo se originan los cambios y cómo se manejan? ¿Cómo se organizan los elementos identificados? ¿Qué reglas, normas o costumbres gobiernan la organización social? ¿Cómo se conceptualiza y distribuye el poder? ¿Cómo se relaciona este grupo con otros grupos, organizaciones o instituciones?
<b>¿Por qué?</b>	¿Por qué opera el grupo como lo hace? ¿Qué significado atribuyen los participantes a lo que hacen? ¿Cuál es la historia del grupo? ¿Qué objetivos se articulan dentro del grupo? ¿Qué símbolos, tradiciones, valores y formas de ver el mundo se encuentran en el grupo?



Por otro lado, se añade la realización de un diario de campo y registros audiovisuales de las prácticas de los grupos dentro de los espacios de intercambio de la Red (talleres, asambleas, funciones colectivas), dentro del *Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback*, así como las *Jornadas Que todas las voces se escuchen*. En este sentido, el material generado se entretije y contrasta con la teoría para su interpretación.

Ahora bien, los espacios de observación participante se acotan a los siguientes eventos y períodos:

**Tabla 3. Espacios de observación participante de la Red Mexicana Teatro espontáneo y Teatro playback**

Eventos	Fechas	Actividades
Sesiones virtuales a través de plataformas y redes sociales (Zoom, Google forms, Facebook)	1 de abril 2020 a 30 de abril 2021	<ul style="list-style-type: none"> <li>Realización de cuestionarios</li> <li>Realización de entrevistas</li> </ul>
Charlas a integrantes de los grupos que conforman la Red. Proyecto en colaboración con la colectiva Ramas y Raíces (a la que pertenezco)	Junio-octubre del 2020	<ul style="list-style-type: none"> <li>Charlas grabadas y transmitidas en redes sociales. Acceso abierto-público.</li> </ul>
5to Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback	13, 14 y 15 de noviembre de 2020	<ul style="list-style-type: none"> <li>Talleres de formación y capacitación para integrantes de la Red</li> <li>Asamblea</li> <li>Funciones teatrales muestra</li> <li>Espacios de ocio e intercambio</li> </ul>
Jornadas <i>Que todas las voces se escuchen</i>	1-30 de junio de 2021	<ul style="list-style-type: none"> <li>Talleres de formación y capacitación para integrantes de la Red</li> <li>Funciones teatrales muestra</li> </ul>
6to Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback	17, 18 y 19 de septiembre de 2021	<ul style="list-style-type: none"> <li>Talleres de formación y capacitación para integrantes de la Red</li> <li>Asamblea</li> <li>Funciones teatrales muestra</li> <li>Espacios de ocio e intercambio</li> </ul>

A estos espacios se incorpora la realización de grupos focales en los encuentros nacionales de la Red, los cuales son generados propiamente dentro de los encuentros, ya sean convocados a modo de taller, foro o espacios de conversación en formato libre. Aunado a ello, se incorporó la implementación de cuestionarios digitales a integrantes de la Red interesadas/os en participar.

Al mismo tiempo, se realizaron conversatorios públicos a través de la página web de la colectiva Ramas y Raíces dentro del marco del evento Rumbo al 5to Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. El formato de conversatorio también se puede identificar como grupos focales para dar voz e inclusión a discursos y posiciones más diversas en torno a las prácticas de la Red. Se reconoce como un espacio para dialogar sobre cómo se perciben la organización y toma de decisiones de la Red, la organización y visibilización de los proyectos de la Red, la capacidad de promover proyectos colaborativos entre distintos grupos, los aspectos que se consideran relevantes e identitarios de la Red, cómo asumir el sentido de pertenencia a esta (Flick, 2007). Aunado a ello, es necesario enfatizar que este espacio es posible en gran medida a la pertenencia a la colectiva Ramas y Raíces, grupo practicante y que ha participado en la organización del 5to Encuentro Nacional de la Red. De este modo se reconoce la confianza, cercanía e incluso afectos que sostienen este espacio de diálogo e intercambio explícito.

Al mismo tiempo, se consideraron tres tipos de muestra para ordenar el trabajo de campo. Por un lado, **casos específicos (críticos)** correspondientes a grupos específicos que forman parte de la Red. Una segunda **muestra homogénea** que permite un muestreo estadístico de integrantes de la Red interesadas/os en participar de manera intencional en la investigación. lo que permite reducir la variación para centrarse en un tópico de gran interés para la investigadora. Se añade una **muestra intensiva** de integrantes de la Red seleccionadas/os a partir de su experiencia y participación en el comité de la Red (formadoras/facilitadores/investigadoras/comité organizador) y nodos de la Red; esta última muestra es sumamente relevante porque también fungen como porteros e informantes centrales de la investigación.

Se añade así al diseño metodológico la realización y análisis de entrevistas semiestructuradas y a profundidad a participantes de la Red como actividad central que convoca a miembros fundadores de la Red, así como a formadoras e integrantes de diversos grupos que permitan identificar cómo se ha sistematizado y legitimado también como un espacio de formación particular. Hay que recordar que las fuentes de la investigación son indudablemente las y los practicantes, y como integrante de la Red, hay una relación profesional y personal con algunas/os de estos.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Muestras intencionales para la investigación propuesta, a partir de la categorización del muestreo cualitativo propuesto por Miguel Martínez (2004, p. 87).

En el caso de las entrevistas semiestructuradas, la organización temática se planteó en seis áreas de análisis: **1) el rol del participantes de la Red** (grupo de adscripción, cómo se forma su grupo y cómo se integra a éste, qué características, habilidades, los roles y responsabilidades que tiene dentro de su grupo); **2) el conocimiento sobre la Red** (cómo la definen sus integrantes, cuál es su origen, cuáles son los objetivos que identifica, cómo se conforma y qué se necesita para formar parte de la Red); **3) la participación en la Red** (cómo ha incidido de manera individual y grupal en las actividades de la Red, cuál es la tarea e incidencia del comité voluntario de la Red); **4) los alcances y limitaciones de la Red** (cuál podría ser y debería ser la función y alcances de la Red, qué se necesita para fortalecer el trabajo y su visibilidad, qué papel ha jugado la virtualidad a la organización y cohesión de la Red); **5) la dimensión artística y estética de la Red** (por qué integrar dos modelos teatrales, qué define artística y estéticamente a estos modelos teatrales, si se identifica una identidad estética-artística en la Red, cómo ha incidido la virtualidad en los procesos estéticos y artísticos); **6) la dimensión política y social de la Red** (cuál es la dimensión social y política de los modelos teatrales que se replican, si se reconoce un posicionamiento ético y político de la Red, cuáles son los alcances en términos de implicación de social-política del trabajo de la Red).

Un aspecto importante a resaltar con respecto a la presentación de la información obtenida en el trabajo de campo. Por un lado, se presentan los nombres de los testimonios obtenidos a través de las charlas Rumbo al 5to Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback debido a que la información es de carácter público y se encuentra de acceso abierto a través de redes sociales (Facebook). En el caso de las conversaciones personales se ha decidido mantener el carácter de anónimo para evitar controversias y conflictos de cualquier índole ante las opiniones referidas entre informantes. Es necesario enfatizar que los procesos de organización y permanencia de la Red están en constante movimiento, por lo que las y los informantes han compartido en un espacio seguro lo que consideran como proyectos de continuidad necesarias y las áreas de oportunidad que desde su lugar dentro de la red es necesario atender.

La investigación se traduce así en un testimonio diverso de la Red en términos de experiencia, participación en las tareas de la Red, perfiles de formación, intereses y proyectos estéticos-artísticos y políticos grupales.

### **Investigadora y practicante. ¿Cuáles son los roles para esta investigación?**

Un aspecto central para sumar al abordaje de esta investigación es el hecho de que se suma a los trabajos generados por integrantes de la Red, al ser artista escénica, practicante y formar parte de dicha Red desde sus inicios. Esta particularidad permite tener relaciones laborales, de colaboración y cooperación con algunos de los grupos e integrantes de la Red. Al mismo tiempo, ha dado la oportunidad de tomar y dar talleres, cursos en línea, laboratorios y funciones teatrales con integrantes y nodos centrales de la Red.

De este modo, resulta viable y accesible el fortalecimiento y establecimiento de nuevos lazos de colaboración que lleven a la materialización de esta investigación. Al mismo tiempo, resulta necesario considerar el rol que asume la investigadora como integrante de la Red en relación con el resto de los integrantes: jerarquías, relaciones de poder, relaciones interpersonales, etc.

En este sentido, resulta pertinente una de las discusiones que compete al diseño del marco teórico y metodológico de una investigación social sobre la posición y la relación de la investigadora con el sujeto de estudio. Al respecto, tal como refiere Sjoberg y Nett (1968), la ciencia es una actividad social en la que están puestas decisiones éticas y políticas a través de un compromiso teórico; en ella hay una interacción de las normas ideales y reales de la investigación.

En el caso de las ciencias sociales, la pretensión de que un/a científico/a puede mantener al margen su ‘ser humano social’ y regirse por un corpus científico particular resulta una afirmación, tal como la de Schutz en *El problema de la realidad social* (2003), del orden del deber ser ideal. Y es que, las y los investigadores, en tanto sujetos sociales, en una relación de tensión y negociación con las estructuras de la episteme, también tiene sus propios sesgos teóricos y metodológicos, necesidades, experiencias y saberes que anteceden la investigación.

Es así como la vigilancia epistemológica va más allá de reconocer la diferencia entre el sentido común y un discurso científico riguroso que sostenga a la investigación. Debe implicar que el/la investigador/a se reconozca a sí mismo/a y a sus contextualidades como variables, pues es quien toma decisiones con respecto a lo que es necesario, prioritario o relevante en una investigación; ordena y acota espacial y temporalmente los fenómenos sociales, da significaciones a la experiencia social, establece relaciones y sentidos que considera más pertinentes dentro de un marco teórico particular.

Por ello, Sjoberg y Nett (1968) enfatizan como tareas que acompañan al diseño de una investigación social, hacer un examen crítico de la influencia que ejerce el investigador, reconocer los límites en el abordaje y la profundidad de los temas, señalar cuáles son las fuerzas sociales que inciden en él y objetivarlas. Además, plantea la necesidad de visibilizar su comprensión de las acciones y de la opinión que tiene el autor de su realidad social (símbolos, actitudes y valores).

Es esta la asignatura que como investigadora planteo. En primer término, no espero dejar de lado la relación que como artista escénica y practicante de teatro comunitario y popular me motivan a colocar mi interés en la Red. Otro aspecto importante para resaltar es la necesidad de considerar el rol que ejerzo como integrante de la Red en relación con el resto de sus integrantes: jerarquías, relaciones de poder y disputa, expectativas del proceso, las alianzas y retribuciones que se esperan del proceso.

Y es que durante el diseño de la investigación se abren preguntas vinculadas a dicha dimensión ética y situada, ¿qué tendría que hacer distinto al estudiar a mi propia comunidad en relación con un investigador convencional?, ¿cómo debo colocarme ante un sujeto que significa en grados distintos y, sobre todo, que incide en la configuración de sentido de mi realidad social?, ¿cómo es que mi mirada modifica al sujeto que observo?, ¿cómo puedo potenciar el flujo y calidad de información a partir de la interacción con los sujetos que observo y conozco en distintos niveles y modos?, ¿cómo voy a establecer las relaciones pertinentes de lo intersubjetivo con dimensiones más generales de un problema social?

Evidentemente, tales preguntas permanecen presentes no solo en esta primera etapa, sino que resultan fundamentales en los distintos momentos en que se aplicaron las herramientas metodológicas pertinentes o se colocó un enfoque crítico para complejizar y problematizar al fenómeno de la praxis de la Red.

Así mismo, la perspectiva que permite pensar de modo más pertinente la investigación es la etnografía. En tanto encuadre metodológico, pero, sobre todo como oficio para describir y entender las relaciones sociales, prácticas y significados de sujetos concretos tales como la Red misma. La etnografía exige también el reconocimiento de una dimensión ética por la cual no se puede permanecer impune e indiferente a los sujetos que se estudia; requiere de relaciones respetuosas y posicionadas, implica un sentido práctico de un saber y querer estar en los

territorios donde se desenvuelven los sujetos; donde la forma de relacionarse no sea distinta a como el investigador concibe las relaciones sociales en otros ámbitos de su vida social.

Por supuesto, no pueden reducirse a sesgos etnocentristas, sino que me sitúo como investigadora ante un interés epistemológico relevante y que exige también un compromiso ético, político, científico necesario. La etnografía exige la mirada desde el extrañamiento de lo cotidiano y aparentemente ordinario; la aspiración de encontrar significaciones y sentidos que refieren a una colectividad concreta de modos mucho más complejos y que, pueden subestimarse o reapropiarse.

La etnografía abordada a través de múltiples herramientas permite dar valor a las aspiraciones, proyectos de vida y expectativas que dan sentido a la vida de las personas y los sujetos colectivos que conforman la Red. No solo basta decir que todas las historias merecen ser contadas, sino que, hasta la historia más cotidiana es atravesada por múltiples dimensiones que enriquecen y complejizan al sujeto que las vive y la realidad social que le rodea. Problematicar, relacionar, recolocar al fenómeno social es entonces significativo y complejo.

## Capítulo II. Las raíces convocantes. Los Teatros de participación a partir de sus principios éticos, estéticos y políticos

En el presente capítulo se presentan de manera más amplia los ejes que sostienen y enmarcan teóricamente esta investigación, **hibridación, performatividad, apropiación social y participación**. Es importante insistir en la mirada transversal y transdisciplinar de los Teatros de participación pues son un fenómeno social complejo, que, tal como otras prácticas sociales, no se reduce a una dimensión única, en este caso del arte o incluso de una disciplina teatral. Pensar en estos modelos teatrales, pero, sobre todo, en sus practicantes requiere situarse en las implicaciones, motivaciones, alcances que tienen estas prácticas en la vida de los sujetos y, en el caso de esta investigación, llevando incluso a la configuración de un modo de organización como Red para sostener, fortalecer y nutrir esa praxis y sus efectos en sus practicantes.

En estos términos los Estudios culturales exigen poner atención en los afectos, relaciones, consensos y disensos dentro y fuera de una función de Teatros de participación. Al mismo tiempo, permiten insistir en la inherente relación entre una praxis situada y los posicionamientos éticos, estéticos y políticos de los sujetos practicantes. Y, aunado ello, reconocen que tal como el resto de las actividades sociales,

[s]i el arte es parte de la sociedad, no existe por fuera un todo sólido, al cual, por la forma de nuestra interrogante, concedamos prioridad. El arte está allí, como actividad, junto con la producción, el intercambio, la política, la crianza de familias. Para estudiar las relaciones adecuadamente debemos estudiarlas activamente, considerando a todas las actividades como formas particulares y contemporáneas de la energía humana. (Hall, 2006, p. 236)

Para ello, se incluye una revisión histórica narrativa y conceptual de las prácticas teatrales que se enuncian como antecedentes de los Teatros de participación. Es importante precisar que el ejercicio de articular esta construcción referencial es al mismo tiempo, una construcción de la propia genealogía de la Red; es decir, los referentes que se enuncian en este capítulo nombran y articulan parte de la historia de la propia Red.

De este modo, se transita desde las perspectivas transversales del relato colectivo para la salud mental propuestos por Jacob L. Moreno en el Psicodrama y el teatro terapéutico y la Multiplicación dramática planteada por Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman.

En la dimensión política se recuperan las raíces, referentes y líneas de acción del Teatro espontáneo sudamericano como eje fundamental de los Teatros de participación. Se revisita la reconstrucción de la memoria colectiva tras los periodos de dictadura militar a través del Teatro de la Memoria y El Pasaje dirigidos por María E. Garavelli y Gustavo Aruguete; así como la organización ciudadana dentro del Teatro de la anarquía propuesto por Moyses Aguiar.

Otro momento de la discusión reorganiza la construcción del Teatro playback y sus raíces de la escena *underground* norteamericana, el stand up, el *impro*, así como la mirada occidental de las teatralidades no occidentales. En este sentido, la articulación de sus principios y aportaciones técnicas y metodológicas permiten discutir en torno a la institucionalización y legitimación de esta práctica teatral comunitaria, así como sus inserciones en otros ámbitos de la vida social tales como el empresarial, la educación, y la atención de públicos específicos (migrantes, personas privadas de su libertad, desplazadas por situaciones de guerra, entre otros).

Se abre un espacio intermedio que complementa la discusión en torno a los espacios y estrategias de formación, así como las perspectivas de abordaje que practicantes de la Red articulan como una forma de explicar a los Teatros de participación y a su propia praxis. En ello se articulan algunas de las diferencias formales entre los modelos teatrales, así como con respecto a sus principios en torno a la participación de la audiencia.

Finalmente, esta investigación se enuncia como un pensamiento territorializado y, por tanto, requiere de una contextualización radical a partir de una revisión teórico-metodológica de los Teatros de participación en la mirada de Carlos Camarillo, Grace Salamanca, Lorena Núñez y otros referentes centrales y miembros de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. De este modo se espera construir una revisión actual de unas prácticas teatrales vivas y en construcción, reconociendo una aproximación preliminar de los Teatros de participación mexicanos. Esto también permitirá identificar con mayor claridad las referencias centrales de las que parten los Teatros de participación, cómo se reconstruyen y ajustan desde los espacios académicos y la experiencia de sus practicantes.



## ***2.1 Una identidad híbrida. Revisión histórico-narrativa de los orígenes de los Teatros de participación***

Los Teatros de participación en Latinoamérica tienen diversas raíces que les nutren por lo que es necesario visitar la transición de estas prácticas desde sus múltiples referentes y matrices para acercarse a la complejidad de sus alcances. En estos términos, la raíz del Psicodrama y sus variables dan cuenta de uno de los rasgos más significativos de estos teatros, la acción colectiva en favor de la salud psicoemocional de la comunidad. Y, de manera consecuente, el trabajo de Jacobo L. Moreno resulta fundamental para sostener este aparato teórico.

### **Teatro de la espontaneidad y Psicodrama. Perspectivas transversales del relato colectivo para la salud mental y la transformación social**

Leer la obra de Jacobo L. Moreno ha sido una tarea compleja y diversa pues ha sido repensado y reinterpretado a lo largo de estos años, aunque hay una idea que prevalece con respecto a uno de sus múltiples aportes: el Psicodrama. Este no se reduce a una práctica psicoterapéutica, sino que ha ampliado sus campos de acción dentro de la educación, el trabajo comunitario, el ámbito empresarial y la recuperación de la memoria colectiva como acto político y como una filosofía de vida en sí mismo (Moreno, Z. 2017, p. 8).

Jacobo Levi Moreno (1889-1974) fue un psiquiatra rumano que se desempeñó también dentro de la psicología social y la educación a través de sus aportes en torno al potencial de las terapias grupales, la sistematización del Psicodrama y la Sociometría en tanto el sustento teórico del mismo. Él mismo enuncia su trabajo como un aporte que se desmarca de las terapias psicoanalíticas individuales y que, por el contrario, explora técnicas lúdicas, grupales y centradas en el aprendizaje de los roles psicosociales (Moreno, 1993, p. 55).<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Por supuesto que es importante reconocer la geografía particular en la que se organiza el Psicodrama, particularmente en el contexto de posguerra en Europa. Al mismo tiempo, cabe recalcar que su desarrollo inicial consideraba la figura del paciente con todas sus implicaciones éticas y políticas, es decir, un sujeto que recibe de manera 'paciente' un diagnóstico, es examinado y se le da un tratamiento asignado por otro, también con la carga de ser un sujeto individual que 'sufre o soporta' (etimología del latín *patiens* como el sufriente o sufrido). Si bien, este rol cambiará a lo largo de su investigación y sistematización, así como la superación de la dimensión médica de éste, habrá que tomar en cuenta estos antecedentes para contrastar con los ajustes y apropiación social del Psicodrama, sobre todo para su inserción en la salud mental comunitaria y la organización ciudadana para diversas luchas sociales.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A ello, Carmen Bello, psicóloga y psicodramatista suma que, [I]a búsqueda de Moreno era la de la espontaneidad y la creatividad. Él era quizás un revolucionario romántico, que quería cambiar el mundo a través de estas premisas. Creía profundamente en el hombre. Creía que el hombre, en estado de espontaneidad y en posesión de todo su potencial creativo, entraba tan intensamente en contacto con su Dios creador, quien le había dado el modelo de la creación, que se convertía en un pequeño dios. (Bello, 1999, p. 23)

Así, la construcción de los Teatros de participación en cualquiera de sus modelos remite inevitablemente a la obra de este psiquiatra, docente y psicólogo social. Sus aportes no se limitan a los campos de la vida psicosocial, sino que se pueden trasladar a las distintas esferas de la vida del sujeto y de las grupalidades que le conforman. Así, incorpora al teatro no sólo como metáfora de la representación del mundo simbólico sino de los roles que accionamos, las formas en las que organizamos nuestro mundo sensible, la teatralidad como forma inherente de la condición humana y la capacidad de creación y espontaneidad como signo de salud de las personas. Ahora bien, leer a Moreno interesa particularmente por su incorporación al Psicodrama latinoamericano y, a su vez, en los procesos artísticos y de intervención comunitaria que consideran algunos elementos técnicos de este método.

El Psicodrama es una forma de psicoterapia, propuesta por Jacob Levi Moreno, la cual tiene como principal referente el teatro de improvisación y su particular propuesta de teatro de la espontaneidad. De éste, retoma las consignas de activación, de juego, de organización de la acción, la palabra y la conducción del acontecimiento escénico, solo que la diferencia estaba en el énfasis terapéutico con respecto a la experiencia del teatro de la espontaneidad. Al respecto, Jaime Winkler refiere que

[e]s necesario establecer tres estratos, el Psicodrama nace del Teatro espontáneo cuando Moreno convoca a la gente a que vaya a un teatro donde no hay libreto, donde no hay un guion, donde la gente puede salir [...] donde Moreno trabaja con las historias que le cuentan la gente, solo que Moreno tenía un grupo de actores. De ahí nace la famosa historia del caso Bárbara<sup>52</sup> [...] que es una historia señera del Psicodrama, como de los

---

<sup>52</sup> Moreno narra en su libro *Psicodrama* (1993) el relato de Bárbara, una de las actrices que colaboró con él dentro de su compañía teatral y con la cual realizaban las funciones de teatro de improvisación a través de la técnica llamada

orígenes mitológicos del Psicodrama [...]. Allí es donde se da cuenta de que [...] no solo sirve para la espontaneidad, sino que pudiera ser un método terapéutico [...] el aspecto terapéutico del Psicodrama es lo último que se desarrolla, empieza por el teatro espontáneo [...]. (Winkler en Charla con María Yuyo Bello y Jaime Winkler, 14 de septiembre de 2020)

Winkler reconstruye de este modo un aspecto fundamental para entender al Psicodrama y su relación con el Teatro de la espontaneidad. Su experiencia como médico y en el trabajo con grupales en condiciones de vulnerabilidad le llevan a emplear el teatro como un recurso de trabajo comunitario y es en el compartir las historias que se devela el potencial terapéutico, no solo del ejercicio del derecho a la palabra o el valor de las historias personales sino del hecho mismo del encuentro con otras personas a través de una experiencia ritualizada. A estas circunstancias ya el psicodramatista Raúl Sintés enfatiza que esta revelación de lo terapéutico puede estar presente en

[...] cualquier instancia de co-creación que sea capaz de cuestionar y remover las rigideces del entramado social histórico y político desde una postura estética -que promueva el tránsito de lo siniestro a lo creativo - y ética -que cuestione todo compromiso con los aparatos de poder así como la sujeción promovida a través de la tristeza y el desánimo-. Cualquier actividad es terapéutica si facilita la producción de sentidos mediante el agenciamiento creativo de los más variados recursos personales y grupales.

Para el Teatro Terapéutico, la terapia debe ser una obra abierta de creación conjunta, única e irrepetible, cuyo proceso y devenir, al facilitarla libertad y la alegría del goce estético compartido, promueva acciones que tengan significación en la vida de los que participan.

---

‘periódico viviente’. En este relato, contaba que ella solía representar en escena personajes “ingenuos, heroicos y románticos” (Moreno, 1993, p.52). La actriz se enamoró de Jorge, un joven que asistía con regularidad a las funciones de la compañía; eventualmente se comprometieron y se casaron. Moreno relata que en alguna ocasión el esposo de Bárbara se acercó a él y le pidió ayuda pues estaba harto de sus discusiones y la actitud violenta que ella solía tener con él y que en nada se parecía a los personajes que solía representar. Moreno asegura que intentaría alguna estrategia y, de manera intuitiva, comenzó a asignarle roles opuestos a los que originalmente le asignaba, es decir, ahora le proponía que representara papeles sobre “la crudeza de la naturaleza humana, su vulgaridad, su estupidez y su rabia cínica [...]” (Moreno 1993, p. 52). Eventualmente, Jorge le comentó a Moreno que el comportamiento de Bárbara había cambiado, que era menos explosiva y violenta y que incluso habían podido bromear en torno a sus reacciones y que semejaban a los personajes que solía representar. Este relato contiene entonces un principio que Moreno sostendría a lo largo de su propuesta psicodramática, el potencial catártico del teatro y la posibilidad de canalizar la energía de las personas.

La oportunidad de crear y re-crear, colectiva y espontáneamente, las escenas de nuestros estares cotidianos, nos permite visualizar y maquinar con saberes y quehaceres que, de lo contrario, permanecen inaccesibles e invisibles. (Sintes, 2009, p. 96-97)

Considerado como un teatro personal y psicodramático, se vale de roles, situaciones e interacciones estructuradas desde las cuales el o la paciente es puesta sobre el escenario y, a partir de otros “yo-auxiliares” representa acontecimientos reales o imaginarios, concernientes a su pasado o como aspiración de futuro. Con esto, Moreno buscaba concientizar los pensamientos, sentimientos, formas de relacionarse; mejorar la comprensión con relación a situaciones concretas y las perspectivas distintas que puedan generarse, así como encontrar otras posibilidades de acción y respuesta ante determinadas situaciones; aprender o reaprender conductas y acciones alternativas.

En esta representación hay un director o directora, función específica del/la psicoterapeuta, que orienta la acción y aplica las técnicas más adecuadas, adquiriendo la responsabilidad de cuidar la integridad de cada participante. Finalmente, quien asume el rol de espectador/a es resignificado como ‘caja de resonancia’, la cual retroalimenta al protagonista, a los actores terapéuticos/yo-auxiliares y a la acción. En este sentido, la reciprocidad e interacción, el encuentro y la empatía resultan fundamentales para esta experiencia.

Otra de las particularidades que abona y determina el impacto de esta experiencia dramática, es el abordaje de los acontecimientos dramatizados, desde corporizar o verbalizar los pensamientos no verbalizados, establecer encuentros y diálogos con personas que no están presentes, representar lo que el otro/la otra puede estar sintiendo o pensando, los deseos y motivaciones que se derivan o enuncian a partir de tal experiencia.

Moreno propone el Psicodrama en primer término, inserto dentro de los espacios terapéuticos, pero se irá ajustando hasta ampliar su sentido pedagógico y social, como herramienta para la conformación y el trabajo colectivo, pero también desde el sentido artístico y estético, al potenciar la capacidad expresiva, espontánea y creadora del sujeto, orientada a su aplicación concreta en la vida cotidiana.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora bien, en la búsqueda por conocer a Moreno se revela el trabajo de Carmen Bello, terapeuta, investigadora y docente uruguaya-mexicana.<sup>53</sup> La autora recupera una definición del Psicodrama partiendo de la condición social y colectiva de la organización humana como un método para coordinar grupos a través de la acción, en este caso de la vida. Este método tendrá su base teórica en la Sociometría en tanto teoría de las relaciones interpersonales, tiene una estructura progresiva contenida en el caldeamiento, la dramatización y el proceso de conceptualización derivado (Bello, 1999, p. 24). Si bien es cierto que el Psicodrama se ha desarrollado en su aplicación individual, en parejas y de manera colectiva, el principio rector es el mismo, la identificación de los problemas en las relaciones intersubjetivas y su implicación en estructuras sociales más complejas.

A esta definición, abona Flores que, el Psicodrama es [u]n método terapéutico que mediante la representación teatral espontánea (dramatización) de la problemática de un protagonista en el contexto grupal, se constituye en un medio válido y trascendente para explorar causales comportamentales, cargas emocionales y nociones racionales de los conflictos humanos y buscar alternativas de resolución a sus malestares. (Flores, 2010, p. 9)

Dentro de este método hay un importante cuerpo teórico que fortalece la comprensión de la organización y comprensión de los grupos, así como sus posibilidades de su restauración a partir de terapias y acompañamientos en colectividad. Como señala Winkler,

el cuerpo teórico del Psicodrama es sumamente rico, importante, interesante, [...] con ideas tomadas de Moreno de la vida misma. Todos los conceptos del Psicodrama surgen de la observación, por ejemplo, del nacimiento y desarrollo de un niño y también tienen un cuerpo de teoría de la técnica que está relacionado con el cuerpo teórico y tienen bases filosóficas que Moreno tomó desde los filósofos, de su poética y luego lo personalizó. Para el Psicodrama [...] se basa en la espontaneidad, la creatividad, el concepto de encuentro, todo está tomado de la vida y la Filosofía del momento. Y esto es una base

---

<sup>53</sup> María Carmen Yuyo Bello ha fundado junto con Jaime Winkler, psiquiatra, docente y psicodramatista paraguayo la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría. Bello ha sido una pieza fundamental en el acercamiento a la obra de Moreno y en el registro de la historia viva del psicodrama Moreniano en Latinoamérica; de los movimientos artísticos y terapéuticos, así como sus principales formadores y sistematizadores. También formó parte del primer grupo de Psicodrama en Uruguay en el Instituto Moreno de Dalmiro Bustos.

importantísima de donde surge el aquí y el ahora [...]. (Charla con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler en Facebook de Ramas y Raíces, 14 de septiembre de 2020)

### **Principios del Psicodrama: La teoría de roles, el factor e/c, rol, y la relación télica**

Tal como lo señala Giovanni Boria (2000), uno de los aspectos que se reiteran con respecto a los aportes de Moreno a través del Psicodrama recae en la aspiración por transformar las relaciones sociales en lo individual y lo social; de allí que dentro de sus principios se reconocen los conceptos de **rol** y de *tele*, así como la **espontaneidad** y **encuentro** empático como una “fuerza vitalizante y saneadora de las relaciones humanas” (Boria, 2000, p. 16).

A su vez, detenerse en estos principios permite observar cómo es que se despliegan las múltiples posibilidades de incidencia de los Teatros de participación. Y es que, tal como se ha referido en otros momentos, en el caso del Psicodrama, así como del resto de estas prácticas, la escena puede pensarse como un espacio en el cual es posible jugar diferentes roles y maneras de relacionarse que pueden incidir, eventualmente en otros niveles macrosociales. Y, aunado a ello, cada uno de los recursos y técnicas de los que se vale Moreno para sus propuestas también implican la posibilidad de reentrenar los roles que las personas juegan de manera más adecuada, un reconocimiento de roles más flexibles y espontáneos, lo que permite jugar otros roles más allá de los que cotidianamente le son permitidos (Moreno 1972), así como una mejor adaptación a las situaciones de la vida y la posibilidad de resignificar sus experiencias en ésta (Moreno, 1972).

#### **a) La teoría de roles**

Es importante plantear que la categoría de rol propuesta por Moreno es una manifestación de la totalidad de la persona y que siempre se encuentra en relación con otros que juegan un contra-rol (personas y objetos) en circunstancias específicas (contexto).<sup>54</sup> De esta premisa Moreno desprende un tercer rol, el del testigo de esa relación que dado su lugar externo a la situación pueden dirigir libremente hacia dónde observar y reconstruir los contenidos (afectivos) de los otros dos roles de acuerdo a su capacidad de empatía e identificación (Boria, 2000). Todo ello

---

<sup>54</sup> Al ser una construcción que considera la dimensión social del rol, Moreno propone términos tales como el ‘co-consciente’ y ‘co-inconsciente’ (inconsciente colectivo), para referir que los roles y situaciones expresadas por una persona pueden ser también significados e interpretados por otras personas. Así la dimensión privada y colectiva se sostienen también de manera simultánea.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

costrará sentido en su traslación al territorio teatral y las distintas praxis de los Teatros de participación.

Además, Moreno no reduce a un solo nivel de sentido la definición del rol, sino que considera también los niveles psíquicos, corporales y sociales. Así, el rol

puede ser identificado con las formas reales y perceptibles que toma el Sí.<sup>55</sup> Por lo tanto, definimos al rol como la forma operativa que el individuo asume en el momento específico en el que reacciona a una situación específica en la cual están involucradas otras personas u objetos. La representación simbólica de esta forma operativa percibida por el individuo y por los otros se llama rol. La forma es creada por las experiencias pasadas y por los modelos culturales de la sociedad en la que vive la persona, y es sostenida por las características específicas de las capacidades productivas de la persona misma. Cada rol contiene una fusión de elementos tanto privados como colectivos. Cada rol presenta dos aspectos, uno privado y otro colectivo (en Boria, 1961, p. 11).

Otro aspecto fundamental en la definición del rol implica la capacidad de las personas para descentrarse, auto observarse y convertirse en testigo de sí mismo.<sup>56</sup> Esta premisa ya Augusto Boal la referirá posteriormente como una condición humana que da origen y sentido al teatro mismo; en estos términos, dirá que,

el teatro es la capacidad de los seres humanos (ausente en los animales) de observarse a sí mismos en acción. 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. (2004, p. 25)

Este ejercicio permitirá, por tanto, la posibilidad de ampliar la capacidad de autocontrol y autoconciencia de las personas, así como ampliar roles que pueden jugarse en la presencia de

---

<sup>55</sup> El término se recupera del Psicoanálisis, particularmente a partir de los lugares psíquicos perceptibles: el *Ello* que es movido por el principio del deseo, las pulsiones y el instinto; el Yo como aquella parte del pre-inconsciente que es modificada y responde al sentido común, el principio de realidad, la regulación de las interacciones y relaciones, y que, tal como refiere Freud (1923), corresponde a esa parte del *Ello* que ha sido modificada por el mundo exterior (1923); en tanto que el Superyó es referida como una conciencia moral y un *yo-ideal*.

<sup>56</sup> Lo que en el Psicodrama se denominan el 'yo observador' y el 'yo actor' y del cual el conductor sería una símil denominado 'yo observador sano'.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

otros roles; todo esto alimentado con la retroalimentación de la mirada de las y los testigos (una audiencia que puede ir de una persona o un grupo completo) que ofrecen una retroalimentación verbal y no verbal que incide en la autoobservación del rol principal.

Otro aspecto que requiere recuperarse de este principio psicodramático es el hecho de que las personas también pueden representarse en un rol a través de otros procesos mentales: ya sean “recuerdos fijados en la memoria: en este caso la deformabilidad del recuerdo debilita el vínculo aun sin eliminarlo; o bien puede liberarse en la fantasía, construyendo, modificando, cambiando, borrando imágenes en plena libertad creativa” (Boria, 2000, p. 22). Esta característica cobra sentido y pertinencia si se coloca en relación con el ejercicio de las personas que narran sus propias historias dentro de una función de Psicodrama o cualquier otra experiencia de Teatros de participación pues permite poner en relación la forma en la que se construye el relato en toda su complejidad al producir “combinaciones en las que se mezclan automáticamente elementos perceptivos, mnésicos, imaginativos, produciendo síntesis representativas entre elementos de diferente proveniencia” (Boria, 2000, p. 23).

La construcción de roles también bajo esas condiciones implica entonces que las personas puedan construir representaciones de esos roles de manera ‘libre’ con respecto a la situación en la que se encuentra y, por consecuencia habilitará la posibilidad de enunciar deseos, necesidades o motivaciones interiorizadas. Nuevamente, prácticas como el Teatro del oprimido a través de la técnica del Arcoíris del deseo o el propio Psicodrama en su dimensión terapéutica dará despliegue de lo que nombran como ‘plusrealidad’. Una vez más, esta ‘otra realidad’ que sucede en la ficción opera de manera directa en un ‘acontecimiento verdadero’ y será una premisa que recuperarán estas prácticas teatrales;

pasando de la acción a la representación, y viceversa, el individuo es inducido a transformar sus roles en el sentido de una mayor adaptación a sus exigencias internas y a las demandas de la realidad. La disponibilidad de cualquier representación mental para ser transformada en acción concreta implica también la superación de la distinción de los roles actuados en “reales” o “ficticios”. (Boria, 2000, p. 23)<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Lo que en el Teatro del oprimido sucede en la escena se convierte así en “un ensayo para la revolución y la vida”.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aunado a estos planteamientos, Moreno configura un rol psicodramático, distinto a los roles psicosomáticos o sociales, que actúan de manera defensiva y expansiva; esto porque permite a las personas que se relacionen de una manera segura con aquello que está en su propio mundo interno, pero también fuera de sí. Así, le permite a las personas “la expresión de los propios contenidos mentales como la protección frente al riesgo de desorientación o perturbación derivados de su interacción con el ambiente” (Boria, 2000, p. 30).

Esta condición necesaria en el rol psicodramático será fundamental para comprender las implicaciones éticas y políticas del ejercicio de relatar y resonar el relato de una persona en la escena. Todo esto implica un ejercicio de cuidado que sostenga ese espacio donde ocurre esta experiencia, generar acuerdos y activar dichas consignas para que ese espacio se mantenga también a través de la presencia y experiencia del resto de las personas del grupo. Y, por otro lado, permite establecer correlaciones entre la experiencia del ‘rol personaje de sí misma’ y los otros roles que las personas construyen fuera y además de la que acontece en la experiencia escénica de los Teatros de participación.

#### **b) Factor E/C (espontaneidad y creatividad)**

La espontaneidad es, sin duda, uno de los pilares que sostienen los planteamientos de Moreno. Éste planteaba que la espontaneidad se encuentra en relación con la creatividad como fuerzas primarias del conocimiento humano y las formas elevadas de conocimiento humano (Moreno, 1993, p. 37). La espontaneidad es un acto creador, el cual suele acompañarse también por la sensación de sorpresa, un actuar fuera de la norma y la irrealidad que tiende a cambiar la realidad de la que nace (Moreno, 1977, p. 79). Moreno también añade que la experiencia creadora está también ligada como “capacidad de respuesta adecuada en un momento determinado y que vincula la creatividad, la vemos en un estado de emergencia” (Flores, 2010, p. 8).

En los planteamientos morenianos hay así un estrecho vínculo entre la espontaneidad y la creatividad. La primera corresponde a una cualidad que como personas resulta fundamental en el proceso de adaptación, adecuación y resolución de situaciones de la vida; permite responder de un modo libre en el aquí y el ahora. Hay también en ella implicada una energía vital que se moviliza hacia la creación, es decir, la espontaneidad funciona como un catalizador para que la creatividad emerja.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sin la espontaneidad, la creatividad queda sin vida; su intensidad viviente crece y disminuye de acuerdo a su participación en la espontaneidad. A la inversa, la espontaneidad sin creatividad queda vacía y estéril. En consecuencia, la espontaneidad y la creatividad aparecen como perteneciendo a categorías diferentes; la creatividad pertenece a la categoría de la sustancia —es la archisustancia—, la espontaneidad a la categoría de los catalizadores —es el archicatalizador. (Moreno en Mendoza, 2013, p. 174)

Moreno se encargó de explorar el Teatro de la espontaneidad a través del denominado *factor E/C (Espontaneidad Creatividad)* que detona la praxis en todos sus planteamientos. Esta respuesta es claramente una posición alternativa ante lo que Moreno enunció como ‘conservas culturales’ es decir, aquellos productos culturales de consumo masivo que estandarizan la experiencia sensible del mundo y las relaciones con las y los otros. Las conservas culturales ya previamente producidas, carecen de contenido vital pues, según Moreno, responden a las necesidades de representación rígidas y estereotipadas del momento.

El autor añade a sus distintos aportes al estudio y trabajo de grupalidades el *principio del encuentro* el cual sostiene y da sentido no solo a las experiencias psicoterapéuticas, sino que corresponde también a la experiencia del acontecimiento escénico, particularmente dentro de los Teatros de participación. En ellos se busca el encuentro auténtico entre las personas que participan de ellos y esto conlleva la construcción de un espacio físico y simbólico para que las personas “tengan la posibilidad de reconocerse, mirarse, sentirse, estando y siendo juntos en un momento y espacio tiempo” (Bezanilla y Miranda, 2012, p. 149).

Moreno señala que este encuentro se experimenta desde una forma de comunicación que se asume como existencial toda vez que cada persona que experimenta un encuentro lo hace desde “la más simple y profunda existencia del otro” (Bezanilla y Miranda, 2012, p.150) y esto le permitirá experimentar a su vez su propia existencia. Es decir, somos a partir del reconocimiento del otro y esta experiencia permite construir la posibilidad de un “nosotros [...] que contiene un profundo sentido de identidad y existencia y a partir de los cuales se pueden establecer los límites de un grupo, ya que aquellos que no pertenecen a esta categoría no forman parte del grupo” (Bezanilla y Miranda, 2012, p. 150).

Por el contrario, el encuentro no puede desarrollarse si están presentes patologías o problemas interpersonales que no permitan esta relación de manera espontánea, libre y natural o que replica estereotipos y prejuicios, es decir, las conservas culturales. En este sentido, la experiencia de los Teatros de participación y de la vida en general no queda exenta de estas excepciones, por lo que este principio de encuentro opera para orientar la experiencia como posibilidad de que sea generado. Y más, aún, en estos Teatros de participación, es justamente que cobran relevancia como espacios para entrenar y practicar colectivamente estas formas de experiencia compartida, de allí que se articulen en distintos momentos que van desde un caldeamiento, otro espacio para abrir los relatos y sus resonancias y los espacios de cierre y retroalimentación cada vez. El acontecimiento escénico y los ‘otros espacios’ que se despliegan alrededor de éste (donde cada grupo o comunidad se organiza y relaciona) buscan jugar una y otra vez las distintas maneras de activar y organizar el encuentro.

Por supuesto que la creatividad se convierte en un aspecto complejo de analizar, pues si bien Moreno la coloca como una condición humana, requiere desarrollarse a través de una serie de ejercicios individuales y colectivos; es decir, no es una condición fija, sino que se hace presente a través de acciones concretas que en suma permiten ampliar las posibilidades de acción de las personas. Además, esta categoría se desmarca del sentido utilitario del sistema capitalista que esperaría de su uso para optimizar los modos de producción, como un producto o eslogan de mercado y, por supuesto, como una cualidad que diferencie en ‘clases de personas’ bajo criterios de virtuosismos o genialidades o del dominio de técnicas particulares.

Tampoco atiende a un asunto de originalidad autoral o primigenia, sino que la creatividad y la espontaneidad están enmarcadas desde las condiciones intersubjetivas de las personas y los espacios para explorarlas de manera colectiva. Esto significa que aun cuando las respuestas creativas o espontáneas no parezcan ‘diferentes’ con respecto a las de otras personas, su congruencia y organicidad requieren ponerse en relación con la corporalidad y la experiencia concreta de quien la acciona.

### c) **Tele y relación télica**

Aunado a ello aparece la *tele* como una forma de nombrar la capacidad de conexión y afecto más básica entre dos personas.<sup>58</sup> Es considerada una forma de comunicación primaria interpersonal que remite a dos tipos de tensiones que las personas experimentamos: la atracción o el rechazo hacia otro (s). La comunicación *tele*, en el caso del grupo, es fundamental para que la experiencia de encuentro suceda. De este modo, Moreno añade que, en el caso de la escena convencional en el Teatro de la espontaneidad,

[...] parecen ser suficientes los cinco sentidos, pero en la interpretación espontánea se va desarrollando un sexto sentido que percibe los sentimientos del compañero. Un actor entrenado puede renunciar gradualmente a todas las técnicas de comunicación y confiar sólo en el factor medial [cambiado posteriormente por tele], que guía su mente para prever las ideas y acciones del compañero. Hay actores ligados el uno al otro por una correspondencia invisible, dotados por una especie de sensibilidad exasperada por los recíprocos sentimientos interiores, [...] son recíprocamente telepáticos [...]. (Moreno 1947, en Boria 2001, p. 43)

Esta unidad básica de sentimiento se divide en dos opciones, la tele positiva o de atracción y la tele negativa o de rechazo; la indiferencia sería, para Moreno la ausencia de cualquiera de estas opciones. Ambas se desarrollan a lo largo de la vida de las personas y se amplían las relaciones que pueden establecerse desde allí. El tele comprende entonces lo que se reconoce en una empatía recíproca por muy elemental o compleja que se despliegue por lo que requiere de una comunicación emotiva recíproca, es decir, que para que una persona sienta afinidad por alguien es porque hay algo que se desprende de un gesto de comunicación inicial que permite a una persona “aprehender los procesos emocionales de otra estableciendo con ella una comprensión recíproca, puente sobre el cual transita la energía psíquica, el calor afectivo, etc.” (Boria, 2000, p. 44).

De este modo, la relación *tele* permite explicar un fenómeno elemental dentro de los Teatros de participación: cómo es que un relato personal sucede a otro. La explicación

---

<sup>58</sup> *Tele* en su origen etimológico se refiere a lejos o distante. Para Moreno, permite explicar esa forma de comunicación que no requiere el contacto físico o de la palabra, sino que puede suceder en un primer encuentro a la distancia a través del cuerpo y sus gestos. Y, en otros sentidos, a partir de la observación y la escucha

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

evidentemente es parcial puesto que ya se ha mencionado anteriormente que es necesario que haya otras condiciones de posibilidad para abrir los relatos en un espacio donde puede o no haber una relación previa entre las personas que asisten a una función (está el cuidado, la seguridad y confianza, la comprensión de las consignas y posibilidades de participación, entre otras). Lo que explica esta relación *tele* entre las personas que asisten a una función es que esta comunicación no verbal primaria permite establecer conexiones entre el relato de otro y el propio, hay algo en común que les conecta y puede ser tan sutil o evidente (el tema abordado, un rol, una imagen, un gesto o una sensación). Aunado a ello, Boria (2000),

[s]e podría decir que la esencia del proceso psicodramático estriba en transformar las relaciones interpersonales del estado en que se encuentran en un momento dado (estereotipadas, inhibidas, dependientes, destructivas, de huida, etc.) en relaciones de tele, o sea de reciprocidad genuina y comprensión. (p. 44)

Dicho de otro modo, el Psicodrama y las distintas prácticas de los Teatros de participación esperarían no solo despertar estas formas de comunicación elementales, sino que éstas, a su vez, permitan transformar las tele negativo en positivo a través de la inversión de roles y, por consiguiente, a construir un encuentro. En la mirada y el cuerpo de quien acompaña el relato que escucha tiene la oportunidad de acercarse a otra persona (a sus relatos y formas de dar sentido y organizar su mundo sensible). Y más aún, es gracias al tele positivo que se construyen también espacios de intimidad y confianza, por lo que

[u]n grupo cimentado por el tele se califica como mundo auxiliar en cuyo interior cada quien, sintiéndose seguro, encuentra las condiciones favorables para aventurarse a explorar los propios sentimientos interpersonales, los conflictos internos, el propio dolor, la propia alegría, y tiene la posibilidad de liberar el deseo. (Boria, 2000, p. 44)

#### **d) Los tipos de dramatización en el Psicodrama**

Martínez, Moccio y Pavlovsky en *Psicodrama. ¿Cuándo y por qué dramatizar?* (1971) despliegan las distintas posibilidades y objetivos de la experiencia dramática del Psicodrama. Estas diferenciaciones que los autores plantean también serán fundamentales para articular las distintas posibilidades de significación y creación colectiva que se hacen manifiestas dentro de los Teatros de participación; aun cuando no sean propiamente dirigidas por un/a psicodramatista.

A eso se añade un marco posible para reconocer los tipos de relatos que se constituyen en la escena y la posibilidad, intencionada o no, de convocar a otros relatos similares o contrastantes según lo consideren los grupos.

Vale también precisar que las características que definen a cada uno de los tipos de dramatización no necesariamente son claramente diferenciadoras, por lo que requiere ponerse en relación los objetivos y el tipo de interrelación entre paciente y psicodramatista. Se debe considerar también la disposición del o la paciente para compartir o participar en la dramatización, así como de procesos previos que permitan concientizar sus experiencias y problemáticas de manera más precisa dentro de la dramatización. Además, en el caso de esta clasificación, los psicodramatistas Martínez, Moccio y Pavlovsky la utilizan para experiencias individuales y colectivas con sus respectivos matices.

Así, se destacan:

**Tabla 4. Tipos de dramatización en el Psicodrama. Clasificación de Martínez, Moccio y Pavlovsky (1971, p. 18-73)**

Tipo de dramatización	Características y objetivo
<b>Dramatización explorativa</b>	Es guiada por el psicodramatista para conocer al/la paciente, se centra en poner en evidencia síntomas, conflictos, fantasías, mecanismos de defensa o expectativas que puedan tener el o la paciente. En este tipo de dramatización se integran también algunas hipótesis que él o la psicodramatista se plantea para que puedan tender a confirmarse o desecharse. Se pueden utilizar en el trabajo con grupos, aunque tienden a usarse en sesiones individuales donde él o la paciente se muestra más resistente, rígido o a la defensiva.
<b>Dramatización descriptiva</b>	Es guiada por el o la paciente se centra en transmitir significados discursivos, concretamente sobre hechos actuales o pasados y la reconstrucción de acontecimientos que considere relevantes. Se suma también la opción de abrir un espacio para encarnar a personajes que formen parte del mundo interno del o la paciente. Se puede utilizar como para presentar las relaciones y roles que suceden en espacios íntimos o los ‘átomos-sociales familiares’ (Moreno) y también como una forma en la que él o la psicodramatista supervisa al compartir, a través de la imitación, los gestos del o la paciente o momentos concretos de la sesión que evidencien dificultades de la sesión.
<b>Dramatización elaborativa</b>	Se presenta nuevamente algo que ya había sido dramatizado previamente o compartido de manera verbal para explorar un proceso de asimilación y profundidad en el tema o los detalles abordados.

<p><b>Dramatización defensiva</b></p>	<p>Es una manifestación que se considera opuesta a la dramatización expresiva o como una respuesta a esta; requiere de un ejercicio de interpretación en el que se encubren manifestaciones del inconsciente. Este tipo de dramatizaciones suelen ser repetitivas en tanto mecanismos de defensa del o la paciente para evadir o rodear un conflicto que le resulte más imperante; en ello se identifica una respuesta como temor al ridículo, a la equivocación o al descontrol.</p>
<p><b>Dramatización demostrativa</b></p>	<p>Es dirigida por el o la psicodramatista para demostrar lo que éste ya conoce del paciente y que, por tanto, éste experimente de manera consciente su vivencia. En el caso de su aplicación grupal.</p>
<p><b>Dramatizaciones con finalidad vinculativa</b></p>	<p>Tiene como objetivo facilitar la participación o el ‘entrar’ en la terapia debido a las dificultades personales que pueden implicar a un/a paciente “entregarse la relación con los demás” (Martínez, et, al., 1971, p. 58). Aplica también para los procesos de integración de pacientes nuevos a través de dramatizaciones en las que participan con roles secundarios y preferentemente silenciosos (como yo-auxiliares de otros relatos).</p>
<p><b>Dramatizaciones para exploración de conductas repetitivas</b></p>	<p>Se presenta como una estrategia para visibilizar conductas reiterativas o que se consideran inmodificables. Este tipo de dramatizaciones permite hacer visibles estas prácticas que en la palabra no resulta suficiente para identificarlas. Se suelen dramatizar situaciones concretas que él o la paciente considera difíciles de resolver o actuar; en las que reiteradamente considera que fracasa o no logra comunicarse adecuadamente.</p>
<p><b>Dramatizaciones emergentes en la dramatización</b></p>	<p>Tienen como objetivo dar un espacio a los emergentes o temas y diferencias que se derivan de las relaciones entre el grupo. Aquí se proponen la inversión de roles entre las o los representantes de esos subgrupos que mantienen esas diferencias.</p>
<p><b>Dramatizaciones de aprendizaje de las técnicas dramáticas</b></p>	<p>Suelen utilizarse como una herramienta para compartir las técnicas de dramatización a personas que se integran a las sesiones grupales. Tienden a ser progresivas, desde la mímica, hasta secuencias que consideren más complejas. Este proceso implica también un aprendizaje implícito, el de visualizar los conflictos como escenas potencialmente dramatizables (traducibles en acciones concretas).</p>
<p><b>Dramatización expresiva</b></p>	<p>Es un espacio de manifestación del sí mismo, como un vehículo o lenguaje a través del cual se manifiesta el mundo interno del paciente o la fantasía grupal. Es un espacio de simbolización que no está en función de priorizar una explicación o definición de una situación. Es este tipo de dramatización que se acerca a la experiencia de la multiplicación dramática.</p>

**\*Elaboración propia**

De esta clasificación también es necesario destacar los múltiples objetivos y experiencias que pueden o requieren ser dramatizables, así como la forma de participación de las personas de manera individual y grupal como los principales criterios diferenciadores. Y es la o el psicodramatista quien observa, analiza y participa en un desdoblamiento constante entre la inversión de roles, la dramatización misma de las situaciones que se requieren y el ajuste para redirigir las consignas o preguntas que movilicen la acción individual o del grupo. Esta experiencia en concreto también puede ser un elemento de análisis y contraste con respecto al rol de la conducción o dirección de una función de Teatros de participación, sobre todo en aquellas que tienen una intencionalidad pedagógica, terapéutica o de intervención comunitaria, así como de aquellas praxis que se desmarcan de esa función.

### **La Sociometría como un método de investigación psicosocial aplicado a los Teatros de participación**

La Sociometría es un método también propuesto por Jacobo Levi Moreno, por lo que rastrear sus orígenes está relacionado con todo el proceso de formación e investigación de este psiquiatra y psicoterapeuta y, de igual modo, está estrechamente vinculado a la propuesta del Psicodrama, el Sociodrama y el Teatro de la espontaneidad.<sup>59 60</sup>

La Sociometría, en términos morenianos,

---

<sup>59</sup> Moreno utiliza los mismos recursos del Psicodrama solo que en lugar de centrarse en la experiencia psicoemocional de las personas, coloca el énfasis en los roles y problemáticas sociales de los grupos. En este sentido, si bien es cierto que varios de los grupos que forman parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback enuncian dentro de sus prácticas el Sociodrama y se puede reconocer que esta categoría permite también explicar lo que sucede con modelos teatrales como el Teatro del oprimido o el Teatro debate, dentro de la tesis se enuncia de manera secundaria para atender la experiencia intersubjetiva y psicoemocional de los Teatros de participación.

<sup>60</sup> De las investigaciones y sistematización de la Sociometría, se desprende su intención por estructurar una disciplina más compleja, la Socionomía, con la que Moreno esperaba no solo hacer estudios evaluativos de grupos, sino investigar e intervenir de manera preventiva en ellos. Al día de hoy, el planteamiento moreniano se reconoce como una ciencia que estudia fenómenos microsociales a través de tres ramas: la Sociometría (busca medir cualidades psicosociales del grupo), la Sociodinamia (centrada en el análisis estructural de los grupos a través del estudio de la influencia de las “fuerzas supraindividuales y sociales en el destino de los individuos del grupo” (Bezanilla y Miranda, 2012, p.162) y la Socioatría (centrada en el estudio “del fenómeno disocial que afecta el equilibrio de los sistemas sociales humanos, que incide en el proceso de socialización y por ende, en la calidad de vida de la población” (Zamora, 2003). Así, la Socionomía tiene “un objeto de estudio bien definido (los grupos pequeños), plantea un problema para este objeto (los principios y fenómenos), cuenta con una construcción teórica propia y posee sus métodos y técnicas particulares” (Bezanilla y Miranda, 2012, p. 162).



se encarga del estudio matemático de las cualidades psicosociales de la población, de los métodos experimentales y de los resultados de aplicación de principios cuantitativos [...] Pretende medir la estructura de un grupo, el tipo y cohesión de la relaciones de los miembros, las distintas formas de organización grupal dependiendo del contexto, la posición de los distintos subgrupos y las redes psico-socio-afectivas que circulan al interior de éstos y en el macro-grupo, la posición y vínculos afectivos de las personas pertenecientes a un determinado grupo, entre otras. (Bezanilla y Miranda, 2012, p. 162-163)

El trabajo de Moreno con distintos tipos de grupos específicos (de refugiados, obreros, en situación de calle) le permitió interconectar todas las propuestas de psicoterapia individual y grupal desde una perspectiva holística. En el caso de la Sociometría, se considera que fue dentro de una de las reuniones de la Asociación Americana de Psiquiatría en 1931 que Moreno presentó formalmente su proceso de investigación en torno a la población de un centro penitenciario en la ciudad de Sing Sing, con lo cual se reconoce el nacimiento de este método para el estudio de grupos, instituciones y comunidades. En tanto que de estudios posteriores como el realizado en la *Training School for Girls* in Hudson, Moreno sistematizó las bases de la Sociometría, desarrollando en este estudio por primera vez los sociogramas. De este modo, este método permitía adquirir conocimientos concretos sobre los grupos y comunidades y, a partir de ello, clarificar las mejores estrategias y técnicas de intervención para atender las problemáticas sociales más imperantes.<sup>61</sup>

Ahora bien, la pertinencia de ahondar en la Sociometría y el marco teórico que le rodea permite reconstruir la configuración de grupo que da sentido a los Teatros de participación.<sup>62</sup> La

---

<sup>61</sup> Dentro de la Sociometría se reconocen dos momentos posibles, la hot sociometry, que refiere a acciones de intervención inmediata, tal como las que suceden en las funciones de los Teatros de participación; a partir de juegos y acciones concretas se pueden identificar “ciertas cualidades del grupo, un ejercicio de caldeamiento inespecífico, o para la elección de un protagonista para la dramatización” (Bezanilla y Miranda, 2012, p 163). Un segundo momento es el de la cool sociometry que implica una mayor sistematización y requiere de un diagnóstico oral o escrito más detallado, tal como sucede en espacios de intervención comunitaria a largo plazo.

<sup>62</sup> La Sociometría es un complejo método de análisis de y para el trabajo en grupos que considera aspectos cuantitativos que no es posible ahondar debido a los fines de esta investigación. Si bien considera herramientas tales como la elaboración, análisis e interpretación de test sociométricos, encuestas y/o cuestionarios; la elaboración de una simbología sociométrica; el uso, elaboración y aplicación de la teoría de grafos que representan las relaciones entre los actores sociales de un grupo, así como los lugares y características que éstos ocupan, entre otros. Sin embargo, para los términos de esta investigación interesa centrarse únicamente en las herramientas de observación y análisis cualitativo propuestos por Moreno y que se centran en una observación y comprensión de los roles y actores

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Sociometría no solo se utiliza en términos metodológicos para facilitar el intercambio con la audiencia, sino que permite abonar a la comprensión de la relación que se establece entre los grupos o comunidades con los cuales se construye la experiencia de los Teatros de participación: la estructura en la cual se organizan, los modos de participación de las personas, así como las experiencias significativas que se esperan construir a través de estos.

En términos prácticos, en el Teatro espontáneo el Psicodrama, la Sociometría es usada ampliamente para iniciar cada una de las funciones, aunque es en el Teatro playback donde se han incorporado de manera más explícita y como una parte integral de la estructura formal de la función. En el caso de los grupos que forman parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback es incluso evidente cómo es que lo enuncian explícitamente como parte de la ritualidad que conforma los acontecimientos escénicos y, aunado a ello, como una herramienta fundamental para reconocer las implicaciones éticas del trabajo con grupos, su cuidado y atención, así como como una forma de reconocimiento de sus particularidades y de la diversidad que les conforma.

Es así como la Sociometría se convierte en una antesala que abre pauta al reconocimiento del grupo y le prepara para establecer relaciones primarias entre las distintas personas que lo conforman. De este modo, este momento se compone de un primer espacio de diálogo entre la audiencia y el hasta entonces cuerpo de actores y actrices. Para comenzar una función, la directora o el conductor de la función presenta las primeras consignas o acuerdos para el acontecimiento escénico: cómo participar, cuál será la progresión posible de la función, el tema central, así como a las personas que fungirán como actrices, actores o resonantes.

La Sociometría comienza en ese momento, ya la directora o el conductor ha comenzado a observar a las personas que conforman la audiencia, cómo están agrupados, qué espacios físicos se ocupen, sus edades o la apertura de las personas en función de su disposición y expresión corporal. Aquí las acciones para acercarse y generar mayor confianza son fundamentales, se buscará la cercanía física, una mayor o menor proyección vocal, así como las frases que sean más adecuadas para que las personas se pongan de pie o permanezcan sentadas, se agrupen o reacomoden en el espacio, y, lo más importante, planteen sus preguntas o se dispongan a jugar.

---

sociales dentro del grupo que conformará la audiencia; sobre todo, los aspectos (intereses, gustos, experiencias, afectos) que permitan reconocer la afinidad y los objetivos comunes dentro de un grupo que puedan ser explorados, potenciados y aprovechados dentro de una función de Teatros de participación.

Por supuesto, las personas que forman parte del grupo que propone la función también operan de un modo similar, si hay escucha y observación atenta pueden reconocer el nivel de energía, la apertura o disposición o las tensiones que se hacen manifiestas en la audiencia.

La siguiente fase es entonces una consecuencia de lo anterior, la directora o el conductor puede reorganizar o reestructurar una serie de preguntas con algunas respuestas posibles como referencia (que pueden abrirse a otras más si son propuestas por el grupo) que activan el tema de la función y la interacción con la audiencia. O, por otro lado, pueden aparecer cuestiones en torno a los gustos, las actividades cotidianas, los deseos, las relaciones interpersonales, entre otros. En ambos casos las respuestas suelen medirse de distintas maneras, ya sea colocándose en un espacio físico particular, levantando la mano, poniéndose de pie o cualquier otra consigna que el grupo o audiencia acuerde.

<b>Tabla 5. Formas de aplicar la Sociometría en Teatros de participación</b>	
<b>Acciones y momentos de aplicación</b>	<b>Información que es posible obtener</b>
<b>Previamente a la función: día(s) o incluso semanas previas. Observación y escucha de la audiencia, el espacio y las dinámicas de relación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Este caso aplica cuando los grupos de Teatro playback, Teatro espontáneo o algunas personas que los integran conocen o han trabajado previamente con la grupalidad que será audiencia. Esto sucede usualmente cuando las funciones se dirigen a grupos específicos y/o en contextos particulares y hay una intención-objetivo de continuidad.</li> <li>• Temas recurrentes o de interés para la grupalidad.</li> <li>• Problemática de resolver de manera prioritaria para la grupalidad que será la audiencia.</li> <li>• Relaciones sociales al interior de una grupalidad: de atracción, rechazo, preferencia de interacción, interactivas de hecho.<sup>63</sup></li> <li>• Las posiciones de las personas en su grupo: líder, aislado, marginado, rechazado total o parcialmente, el promedio, el polémico, la 'eminencia gris'.<sup>64</sup></li> </ul>

<sup>63</sup> La Sociometría planea estas relaciones sociales básicas o de interacción dentro de un grupo: atracción, rechazo, preferencia de interacción e interacción de hecho. Además, propone como posiciones básicas que pueden identificarse en las personas dentro de un grupo: líder, aislado, marginado, rechazado, promedio, polémico y eminencia gris. Se añade también la identificación de subgrupos: parejas, triángulos, cuadrados, cadenas, entre otros. (Moreno, 1962).

<sup>64</sup> Este término remite a la figura de consejero de figuras de autoridad como soberanos o gobernantes que tienen una fuerte influencia y que operan de manera discreta o secreta en la toma de decisiones o el ejercicio de poder. En la Sociometría se remite a una persona que suele estar ligada únicamente o preferentemente con la persona que lidera un grupo y que, aunque se considera poco popular, es muy influyente.

<p><b>Momentos previos e introducción de consignas y acuerdos para la realización de la función. Escucha y observación de manera simultánea de la audiencia, el espacio y las dinámicas de relación</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● La audiencia o algunas personas que la integran tienen alguna experiencia previa o no con respecto a la estructura y características de una función de Teatros de participación.</li> <li>● Temas de interés para la audiencia.</li> <li>● Relaciones sociales al interior de una grupalidad y las posiciones de las personas en su grupo (en caso de que la audiencia se conozca previamente).</li> <li>● Si la audiencia conoce o tiene un vínculo concreto e información específica con/sobre el espacio y el contexto de la función.</li> <li>● Disposición, confianza y seguridad para compartir los relatos o intervenir la escena.</li> </ul>
<p><b>Durante la función. Planteamiento de juegos o preguntas con temas abiertos o específicos previos a los relatos</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Temas recurrentes o de interés para la grupalidad.</li> <li>● Si la audiencia conoce o tiene un vínculo concreto e información específica con/sobre el espacio y el contexto de la función.</li> <li>● Disposición, confianza y seguridad para compartir los relatos o intervenir la escena.</li> <li>● Afinidades, atracciones y rechazos entre personas que conforman la audiencia a partir de la progresión de la función.</li> </ul>

**\*Elaboración propia**

Aparecen así preguntas sobre el espacio físico que comparte la audiencia (si es un salón de clases, un parque o el patio de una escuela, por ejemplo), sobre la relación entre las personas que comparten ese espacio (roles, responsabilidades en común o afectos), o sobre el contexto que antecede a la experiencia del encuentro (de dónde vienen, con quiénes asisten, qué les motiva a estar en la función). Todas estas preguntas se despliegan sin la intención de respuestas correctas o adecuadas, sino como oportunidad de reconocerse en la respuesta, experiencia o gusto de la otra persona que puede o no ser desconocida.

Este nivel de Sociometría puede complejizarse aún más cuando la conductora o director introduce un tema específico y a partir de éste se desprende la función posterior. Esta acción requiere por supuesto de habilidades muy particulares pues el desarrollo debe ser gradual, flexible, sin inducir respuestas predeterminadas y que incluso puedan responderse de manera no verbal (es decir, que evoquen recuerdos, sensaciones, movimientos o desplazamientos en el sentido más amplio).

Estas preguntas las he escuchado en funciones de diferentes Teatros de participación y suelen ser recurrentes. En el caso de funciones con temáticas propuestas específicamente por el grupo puede haber variaciones en éstas, aunque tienden a formularse para identificar recuerdos, sensaciones, afectos, roles y dinámicas de relación.

<b>Tabla 6. Sociometría a partir de preguntas aplicada a las funciones de Teatros de participación</b>	
<b>Preguntas para una función de Teatros de participación</b>	<b>Ejemplos de preguntas</b>
<b>Generales sin relación particular con la audiencia o su contexto</b>	¿A quién le gusta el helado de chocolate? ¿A quién el de vainilla? ¿Quién ha descansado el día de hoy? ¿Quién no ha cenado todavía?
<b>Reconocimiento del contexto (espacial, geográfico, roles, actividades en común)</b>	¿Vives en esta colonia? ¿Sueles venir a jugar a este parque? ¿Quién tiene más hermanxs en esta escuela?
<b>Relacionadas al tema propuesto por el cuerpo de actores y actrices</b>	¿Has tenido que esconder un amor? ¿Te has sentido en peligro en la calle en la que vives? ¿Has llorado ante el rechazo o desaprobación en/de tu trabajo?

**\* Elaboración propia**

La Sociometría en los Teatros de participación se convierte entonces en una parte fundamental del caldeamiento o calentamiento del propio grupo que conforma la audiencia. Es decir, funge como un momento introductorio que prepara y hace circular la disposición, los recuerdos y sus relatos, así como la energía y emociones para la función. Este primer momento es también fundamental puesto que las posibilidades de responder a estas cuestiones iniciales también permiten movilizar al cuerpo y su voz para responder a estas.

Aunado a ello, la experiencia de la Sociometría promoverá la primera fase de construcción de condiciones necesarias para la función, concretamente sobre la confianza y el cuidado por el que las personas puedan responder de manera espontánea e intuitiva a este espacio. Las personas que forman parte de una función saben entonces que la mirada colectiva y de la coordinación del grupo se coloca, al menos de manera provisional, sobre su cuerpo y su presencia. El ‘error’, la confusión o las maneras particulares en que cada persona responda son

entonces posibilidad de reconocer su individualidad, más allá de una respuesta acertada o adecuada.

Por otro lado, la Sociometría permite que el cuerpo de actores y actrices también rompa la primera barrera que establece el espacio de la ficción. Esto se debe a que participan de dicha Sociometría de manera activa, pues se entremezclan y disponen espacialmente de manera homogénea con el hasta ese momento grupo de la audiencia. Un actor o actriz puede entonces colocarse en su rol individual para también responder sobre sus gustos, recuerdos, relaciones o afectos tal como lo haría cualquier otra persona. Además, permite que no solo la persona que ejerce el rol de directora o conductor sea quien observe y reconozca las dinámicas de relación del grupo que conforma la audiencia, es decir, si hay atención, escucha abierta y observación detallada, el cuerpo de actores y actrices pueden reconocer los roles dominantes y pasivos dentro del grupo; quiénes priorizan la acción y quiénes prefieren acompañarla, quiénes convocan al grupo o si hay alguien que lo intimide o inhiba.

De igual modo, resulta fundamental nombrar la Sociometría como parte integral de los Teatros de participación por la experiencia misma colocada en la propia audiencia. Es decir, el reconocimiento y la participación intuitiva al responder las preguntas o el modo de distribución sobre el espacio físico dan cuenta de la evaluación a la coordinación o dirección de la función. Es también un momento de autoreconocimiento y de honestidad de las personas, en la que puede responder o movilizarse a partir de una acción espontánea o que puede filtrarse por el prejuicio, la incomodidad o la poca apertura a formar parte de esa grupalidad en construcción: la de una audiencia y cuerpo de narración colectiva. Si las respuestas que son dadas por el resto del grupo resultan cercanas u opuestas a las que una persona en particular reconoce en sí misma puede abrir o cerrar su participación, lo que no dependerá enteramente del modo en el que la coordinación dirija las preguntas.

Aunado a ello, la Sociometría es un momento en el que la audiencia puede permitirse, tal como lo refiere Boria (2000), “tomar la decisión de aventurarse como sujetos en una situación estructurada para explorar los propios sentimientos interpersonales, los propios conflictos internos, el propio dolor, la propia alegría” (Boria, 2000, p. 41). Esto sucede a partir del tipo de preguntas y la profundidad de la atención en ellas, pero también en función de cómo es que se incorpora la acción externa y física para responder a ellas en el cuerpo y la palabra.

La Sociometría es un método que evidentemente implica un ejercicio mucho más amplio de trabajo, pero en términos concretos como es el caso de los grupos de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, tiende a replicarse hasta este nivel de activación del método.<sup>65</sup> Y, más aún, suele agotarse en esta fase de intervención pues su utilización y aprendizaje sucede de manera más o menos homogénea entre grupos y practicantes que no tienen una formación psicodramática. En tanto que la experiencia de una Sociometría aplicada de manera continua y a profundidad suele ser aplicada en grupos específicos con los cuales hay una relación de participación continuada y concreta o con grupos y practicantes que realizan intervenciones comunitarias con temáticas específicas y/o bajo una aplicación terapéutica.

Ahora bien, la Sociometría como método de investigación permite ejemplificar algunas de las posibilidades de inserción en el desarrollo comunitario de prácticas como los Teatros de participación. Por supuesto se debe precisar que la información que se obtiene sobre los vínculos y conexiones entre las personas que forman una grupalidad no debe reducirse a relaciones abstractas ni a condiciones o cualidades de las personas como tal, sino que operan en función de las conexiones entre pares dentro de cada grupo. Y, por el contrario, la Sociometría puede reconocerse como una estrategia que puede ser replicada por las grupalidades como parte de las acciones para promover la participación de sus integrantes; todo esto encaminado a la preservación de su memoria e identidad, así como su propio desarrollo cultural.

En términos muy concretos, permite identificar no sólo qué tan elegida y rechazada es una persona, sino también su capacidad y posibilidades de adaptación a un grupo o colectividad, el posible movimiento y reacomodo de las posiciones de los miembros del grupo a partir de una intervención, identificar la posición que asume una persona ante los sistemas sociales, las posibilidades de desarrollo y movilidad de las personas, en relación al status de las personas que se eligen y de las que se reciben elecciones. (Bezanilla, 2011, p.29)

---

<sup>65</sup> Tal como se ha referido en el estado de la cuestión de esta investigación, la aplicabilidad de estos Teatros no se limita al campo artístico, sino que se articulan para el trabajo continuado con poblaciones específicas en torno a experiencias pedagógicas, de intervención comunitaria, en temas de salud mental, entre otros. Todo esto implica la necesidad consecuente de un seguimiento y relación directa y continua con las personas que integran a estas grupalidades, así como de distintas disciplinas que colaboran en dicho trabajo.

La Sociometría, dentro de los términos de los Teatros de participación, es un espacio de reconocimiento mutuo entre las personas que integran una grupalidad, es una experiencia compartida que permite jugar y socializar las relaciones que se construyen dentro de cada grupo y, desde una práctica continua y reflexiva, puede ser un momento inicial para enunciar (con la palabra y el cuerpo) los temas prioritarios para su grupo, las características intersubjetivas que les conectan, la estructura de las relaciones que construyen como grupo y las tensiones o diferencias que son necesarias explicitar y atender.

Otros aspectos que considerar también en la aplicación de la Sociometría recaen en los límites que se desprendan de la experiencia de quienes repliquen este método (su confianza, referentes, intuiciones, escucha abierta, observación atenta, la empatía y la claridad con que defina los objetivos o los criterios de acción de la Sociometría, la función y el encuentro mismo. A esto se suma por supuesto la autonomía desde la cual el grupo responde o no a lo propuesto en cada juego o pregunta.

### **La Multiplicación dramática como experiencia de creación y flujo de deseos colectivos**

*“De un mapa a otro, no se trata de la búsqueda del origen, sino de una evaluación de los desplazamientos”  
(Deleuze, 1996, Crítica y Clínica).*

Para comprender cómo es que el Psicodrama se configura en su experiencia latinoamericana que, consecuentemente alimenta a los Teatros de participación, es necesario hacer mención aparte de la propuesta construida por el psiquiatra y psicodramatista Hernán Kesselman (1933-2019) y el dramaturgo, director, psiquiatra y escritor Eduardo Pavlovsky (1933-2015), así como el trabajo realizado por parte del Grupo experimental de Psicodrama Latinoamericano.<sup>66</sup>

Ambos casos destacan por incorporar una arista particular para comprender el Psicodrama sudamericano en su experiencia más radical de creación colectiva y espontánea: la multiplicación y la concepción dramática de grupo a través de un Psicodrama de la multiplicidad. En ese sentido, estas propuestas no se reducen a una técnica o disciplina derivada de los aportes

---

<sup>66</sup> En Argentina se destacan al menos dos líneas de trabajo particulares: la moreniana representada por psicodramatistas como Carlos Menegazzo, Mónica Zuretti o Dalmiro Bustos (referente formativo para la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback); y la línea del psicodrama psicoanalítico en Carlos Martínez, Fidel Moccio o Eduardo Pavlovsky). Estos últimos llegaron a formar el *Grupo Experimental Psicodramático Latinoamericano en 1965*.



morenianos del Psicodrama, sino que implica una forma en sí misma de entender la experiencia de los dispositivos grupales que se activan en éste y como una perspectiva de trabajo particular.

Habría que partir del hecho de que la evolución y particular planteamiento deviene de otras investigaciones y exploraciones construidas en colectividad, particularmente con el Grupo de Experimentación Psicodramática Latinoamericano. Sus integrantes están insertos en una praxis psicodramática y psicoanalista por lo que dentro de su Manifiesto (1971) afirman que las acciones y situaciones psicoterapéuticas son en sí mismas un ejercicio de autoridad en la que los terapeutas suelen jugar roles consecuentemente autoritarios y omniscientes, además de ser transmisores de las “normas de clase dominante” (1971, p. 9). En contraposición, lo terapéutico tendría que ser las “técnicas usadas en la lucha contra la alienación [...], que prepara para enfrentar a los sistemas que impiden al hombre ser sujeto de su propio devenir existencial [...] que debe llevar a la autodeterminación.” (1971, p. 9).

Para ello, el Grupo Experimental enfatiza su rechazo a pensar y utilizar las técnicas dramáticas como un producto de consumo-espectáculo o “juego novedoso”; así como a limitarse al nivel individual de transformación pues esto “no conduce a cambios institucionales ni tampoco a modificaciones en las estructuras socio-económicas” o caer en la acción de evitar las transformaciones profundas y en su lugar ofrecer “sustitutos compensatorios que no tienen un real valor de cambio” (1971, p. 9).

Es así como las propuestas del Grupo Experimental se acercan entonces a un posicionamiento ético y político concreto que dará cuenta de la movilización de estas prácticas latinoamericanas hacia territorios más liminales. En su Manifiesto, el Grupo propone entonces un Psicodrama que tenga como función el

[...] poner en evidencia los sistemas represivos y las conductas que éstos fomentan [...] detectar y enfrentar situaciones de injusticia social y otras relacionadas con las diferencias sociales. Investigar las conductas autoritarias dentro y fuera de las instituciones. [...] Revisar y analizar los roles sociales y detectar “los emisores de normas”, los que en defensa de sus propios intereses imponen roles no relacionados con el interés de la comunidad. (en Martínez, Moccio y Pavlovsky, 1971, p. 7-8).

De lo anterior, el Psicodrama se despliega como una experiencia colectiva y siempre en plural, desde una relación más dialógica que busca establecer líneas más claras entre lo personal

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y lo político. Y no solo eso, sino que esta configuración múltiple también activa un “goce estético” (Sintes, 2002) como resultado de tal experiencia de creación en colectividad que no se basa en relatos principales o secundarios, sino que se organizan desjerarquizadamente y donde la Multiplicación dramática se habilita en el ‘como sí’ lúdico y onírico (Kesselman y Pavlovsky, 1989).

Esta multiplicación, añade el psicodramatista y psiquiatra Raúl Sintes (2002), es una forma de desplegar las múltiples versiones o posibilidades colectivas, “de lo nuestro, de lo que nos produce y a la vez vamos produciendo [...] del devenir de aquello que vamos tejiendo en la movilidad de nuestra subjetivación histórica, política, económica, y que habla desde nuestra encarnadura corporal” (p. 134). Es decir, la Multiplicación dramática está inherentemente relacionada con la potencia creadora de pensar, intuir e imaginar alternativas de vida y mundos posibles, es una experiencia que se conecta con la construcción de futuros y no solo de referir lo pasado.

Sintes suma que, en términos de la acción dramática, esta multiplicidad también debe ser pensada en relación con la compleja producción de la subjetividad discutida anteriormente por Guattari; ya no en una relación dicotómica y jerarquizada de individualidad y una ideología social, sino rizomática, desterritorializada de las formas concretas o abstractas del poder, polifónica y plural. Así, esta experiencia de creación múltiple alude

[...] al fenómeno en su exclusividad, implica al cuerpo y se desparrama en la subjetividad [...], incumbe siempre a un colectivo concreto. Las escenas multiplicadas no son aisladas expresiones individuales, pero tampoco expresiones particulares de una ley universal. La multiplicidad no habla de las experiencias únicas de un sujeto aislado ni de las múltiples manifestaciones de una ley universal subyacente. Lo molecular alude a la existencia de plantas de las cuales se desprende la multiplicidad rizomática, tubérculos y rizomas, todos diferentes, siguiendo sus propias tendencias, para las que no hay una única ley. La multiplicidad no se relaciona con la legalidad individual, sino con la experiencia, con el azar, caósmosis<sup>67</sup> del fenómeno que ni *es* ni *está* aislado. Por eso las distintas escenas del

---

<sup>67</sup> La caósmosis es, de hecho, un planteamiento desarrollado por Guattari en la obra con el mismo nombre de 1992 en torno a la producción de subjetividad. Por un lado, el autor apela a la reapropiación individual y colectiva de la producción de subjetividad (resingularización) y afirma que es necesario partir de que ésta no puede reducirse a una determinación binaria de individuo y sociedad o “infraestructura material-superestructura ideológica” ni a partir de relaciones jerárquicas o fijas (no es estructural, sino procesual); por el contrario, es “plural y polifónica” y no tiene una “instancia dominante de determinación que gobierne a las demás instancias como respuesta a una causalidad

Teatro de Multiplicación son también múltiples versiones, variabilidades ópticas de acontecimientos afectados-afectantes. (Sintes, 2002, p. 133).

Esta multiplicidad se traduce también en la apertura a reconocer otras posibilidades de construir sentidos más allá de la palabra; es decir, el regreso al cuerpo y la potencia de despliegue de líneas de fuga de deseos, así como de resignificaciones de las resonancias que se activan en una acción, impulso o relato personal y colectivo. De este modo, apuesta a una respuesta más espontánea e intuitiva que se desmarca de una lectura sólo interpretativa y explicativa del origen del relato, al mismo tiempo que apela a reconocer al devenir de flujos, trayectos y desplazamientos de otros sentires-relatos-movimientos. Esta mirada multiplicadora no radica pues en una suma o cantidad de cosas sino en las conexiones y desconexiones de todos los elementos puestos en juego.<sup>68</sup>

Y aunque esta propuesta siga apoyándose por momentos en las dramatizaciones descriptivas o demostrativas del Psicodrama, es la dramatización expresiva la que destaca: “[...] aquella que sirve adecuadamente para la manifestación del paciente y del grupo; es vehículo de la fantasía individual o grupal o de ambas; en ella el mundo interno del paciente o la fantasía grupal parecen cobrar espacialidad” (Martínez, Moccio y Pavlovsky, 1971, p. 42-43).

Por lo anterior, la Multiplicación dramática parte de la premisa de que la acción que ‘acontece’ en un espacio ficcional acordado donde “las escenas tienen vida propia” y en quienes observan o tienen el impulso de entrar a este espacio, no requieren de una técnica en particular para devolver o resonar ante lo que acontece. Algo similar ocurrirá con la persona que conduce, coordina o acompaña la experiencia pues se despliega en un rol dialéctico que alterna entre lo que se conoce como el ‘estar molar’ y el ‘estar molecular’.<sup>69</sup> Sintes explica que en el primero se

---

unívoca”. En tanto que el término de *caósmosis* refiere a una condición propia del acto de creación en tanto que el caos y el orden más que opuestos son complementarios entre sí y necesarios para que nazca la novedad, así como un nuevo orden de las cosas.

<sup>68</sup> Esta propuesta está claramente influenciada por la concepción de rizoma desarrollada por Deleuze y Guattari (1994) en *Mil mesetas*. Bajo esta mirada, la multiplicación dramática opera como un rizoma y como un mapa; es decir, que es abierta, “conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (1994, p.18).

<sup>69</sup> Kesselman y Pavlovsky plantean que hay al menos dos formas básicas de ‘estar’ del coordinador. En el ‘estar molecular’ el o la coordinadora se presta más a la afectación propia del acontecimiento. Atiende más al ‘trazo o líneas que se construyen entre las acciones, el diálogo y los códigos corporales de las y los participantes. En tanto que el ‘estar molar’, el o la coordinadora se coloca a partir de hipótesis y conceptos que busca procesar y demostrar a

encarga de dar consignas e interpretar las acciones, tiene un mayor contraste o diferenciación con respecto al cuerpo de actores o resonantes y la audiencia, en tanto que el ‘estar molar’ implica una presencia y afectación que no intenta traducir o comprender significados concretos de la acción, sino el percibir lo que surge entre los cuerpos y los diálogos. De ambas experiencias surge una escena “fractal”, la cual deviene a partir “del relato del ritmo corporal, del entrecruzamiento de las líneas de fuga que surgen entre los integrantes del grupo” (Sintes, 2002, p. 131).

Es entonces que una escena generada dentro de la Multiplicación dramática no será una entendida como

[...] representación de algo sino como una línea más a desanudar, de un territorio a otro territorio, las escenas son las líneas de fuga que permitirían pasar de un territorio a otro o aquellas líneas que nos llevarían a otra escenografía y a otras intensidades, la desterritorialización está en el registro de la micropercepción. Si el coordinador ofrece resistencia, se rompe el boceto que sólo puede gestarse sin interrumpir cuestionando o presionando significaciones. La creatividad exige la tolerancia del sinsentido, y el coordinador acepta el desafío de apelar a jugar a ser el creador, permitiendo entonces el máximo registro de conexiones grupales posibles y de escenas que sólo sean líneas a-representativas. A máxima experiencia del coordinador, es posible su máxima desaparición anónima [...] La mejor técnica es la que no se nota.” (Kesselman en Sintes, 2002, p. 132).

Ahora bien, en los términos de los Teatros de participación, la Multiplicación dramática es necesaria en distintos niveles. Por un lado, es un acontecimiento que sucede en espacios y momentos muy concretos entre los grupos y practicantes, como un espacio de entrenamiento o laboratorio que permite desarticular y trasladar al cuerpo la espontaneidad, la creación colectiva y el rizoma propio de una experiencia de creación colectiva. En esos términos, autoras como Ana María Fernández coloca así a la Multiplicación dramática más como un momento epistémico de comprensión del dispositivo grupal (en Sintes, 2002, p. 129).

Por otro lado, la Multiplicación dramática ofrece un enfoque para sumar al análisis y problematización de la creación colectiva, de la experiencia misma de espontaneidad y

---

través de las dramatizaciones; aquí hay devenires teóricos, criterios representativos y técnicos. Ambas formas de estar son importantes y están presentes en la experiencia del Psicodrama y la Multiplicación Dramática.

subjetividad que se desborda en el acontecimiento de los Teatros de participación, enfatiza nuevamente la dimensión performativa y la potencia transformadora que se contiene en el ejercicio de imaginar y accionar colectivamente. Y, por supuesto, coloca también en el centro al cuerpo como fenómeno que también está siendo-haciéndose, territorio de acción y experiencia, vivida colectivamente que integre múltiples regímenes de afecciones, una “corporalidad comunitaria a la que le incumbe y de la que es devuelta para ser vivida por el sujeto” (Sintes, 2002, p. 118).

De igual modo, hay un desplazamiento del Psicodrama como un espacio distinto para poner en pausa y desterritorializar las relaciones de poder implicadas incluso en los roles de psicodramatista y paciente, acá coordinador y resonante o actriz. Por supuesto, todo ello desde una geografía latinoamericana que respondió a los múltiples regímenes dictatoriales que se autoafirmaron a partir de la negación de la corporalidad (a través de su silencio, muerte, tortura o desaparición). En cambio, la Multiplicación dramática, así como experiencias como el Teatro espontáneo o el Teatro del oprimido se hicieron palpables e inevitables desde su impulso liberador como una forma micropolítica de creación colectiva, alegre, de goce y afección grupal, efímera y rizomática hacia múltiples caminos posibles.

### **El teatro de la anarquía. La incorporación del Psicodrama moreniano a la escena latinoamericana**

Moyses Aguiar (¿? -2015) fue un psicodramatista considerado uno de los principales referentes y formadores en el teatro espontáneo y el Psicodrama en Latinoamérica. Fue director de la compañía de teatro Espontáneo de Sao Paulo, Brasil. Entre sus obras más importantes destacan *Teatro espontáneo en psicodrama* (1998), *O teatro terapéutico: escritos psicodramáticos* (1990), *O psicodramaturgo J.L. Moreno* (1889-1989), *Psicodrama E Emancipacao: A escola de Tiete*.<sup>70</sup>

Aguiar retoma los principios psicodramatistas propuestos por el psiquiatra y psicólogo rumano Levi Moreno (1889-1974), pero da un giro fundamental a sus planteamientos al no limitar el Psicodrama a su función psicoterapéutica, sino que retoma su

---

<sup>70</sup> Otra de las aportaciones que han ido reconociéndose por practicantes de Teatro espontáneo es el denominado Teatro Debate; una variante del Teatro espontáneo y que fue una de sus últimas propuestas desarrolladas junto con la *Companhia do Teatro Espontâneo*.

compromiso político y liberador de las estructuras ideológicas hegemónicas. Además, propone que, como práctica social, contiene un sustrato anarquista que puede incidir en el desarrollo de la creatividad, la espontaneidad y el ejercicio de la verdad como signos de salud mental colectiva y emancipatoria de los grupos que lo practiquen.

En *Teatro de la anarquía. Un rescate al psicodrama*, Aguiar plantea un análisis que busca la recuperación del valor social de este modelo teatral a través de la reconstrucción de su propia identidad. Considera que ésta se encuentra amenazada por el sistema hegemónico capitalista al reducirlo a un sentido utilitario en tanto un modelo de técnicas replicables.<sup>71</sup> En este sentido, el Psicodrama, como el resto de las prácticas sociales, implica sus propias contradicciones con respecto a la legitimación que el sistema hegemónico le exige. Así, en su afán de reconocimiento, el psicodrama se organiza en instituciones que tienen estatutos y reglamento interno, tiene planes de carrera docente y defensas de monografías, tiene cuenta corriente, y hasta el propio reconocimiento gubernamental cómo de utilidad pública [...] Organiza congresos y edita publicaciones especializadas, como cualquier entidad científica. El problema es que, en la medida en que va en busca de todo eso, acaba por negar la revolución que lleva consigo y, cuando retoma sus principios, encuentra la condenación que tanto desea evitar. (Aguiar, 2009, p. 13)

Es por ello por lo que, para la reconstrucción conceptual y estructural del Psicodrama, el autor destaca las tres áreas de intervención social en las que participa: la psicoterapéutica, la pedagógica y la comunitaria. En la dimensión psicoterapéutica, Aguiar coloca a las prácticas empleadas dentro de clínicas psicológicas y psiquiátricas, a partir de grupos o individuos a los que se les considera como “clientes” a partir del servicio o costo de la sesión realizada. En estos espacios se discuten problemas concernientes a las relaciones sociales concretas de sus participantes, a partir de grupos naturales, preformados, abiertos o públicos en los que no necesariamente hay una continuidad.

---

<sup>71</sup> En cuyo caso también cabe pensar que el Psicodrama no se escapa de las conservas culturales que se ya Moreno había referido anteriormente, pues tienden a replicarse juicios de valor o respuestas preestablecidas o estandarizadas que no responden de manera orgánica y particular a las necesidades de cada persona. Y, aunado a ello, el Psicodrama no queda exento de un ejercicio de poder o verticalizante en la figura del psicodramatista o terapeuta desde el cual se podría centrar y orientar que acapara la mirada adecuada y correcta de entender y resolver una situación particular.

En el caso de la dimensión psicológica, considera a los programas de entrenamiento a nivel institucional, así como los procesos con fines pedagógicos y escolares; puede ser a partir de grupos naturales de trabajo en los que se espera promover una mayor comprensión de las dificultades en sus formas de relación o encaminado a la resolución creativa de conflictos comunes.

Finalmente, en la tercera dimensión, la comunitaria, están insertas las aspiraciones centrales que Aguiar pretende destacar del Psicodrama y del Teatro espontáneo, al que refiere como antecedente central. En esta acción comunitaria se contemplan prácticas escénicas que aborden temas específicos que ayuden a romper preconcepciones interiorizadas; que se accione la creatividad colectiva y la responsabilidad comunitaria y solidaria para así poder ensayar alternativas de acción ante conflictos que sean imperantes para el grupo.<sup>72</sup>

En el lenguaje político [...] ayudaría a tornar consciente y a movilizar a la población suscitando mayor participación de ésta en las decisiones que le conciernen, posibilitando la práctica de la democracia o, quizá, creando espacios anárquicos en que se despierten vocaciones libertarias entorpecidas por los somníferos ideológicos. (Aguiar, 2009, p.19)

Y más aún, para desvelar las múltiples capas que constituyen al Psicodrama, Aguiar señala que la complejidad de este sistema teatral está implícita en el hecho de que es una práctica situada y particular. Por cada psicodramatista hay un Psicodrama particular que lo articula en función de las estructuras ideológicas alienantes que busca desarticular en un contexto sociocultural concreto y determinado. De este modo, “[d]esafía convenciones, así como costumbres y valores que orientan la convivencia humana estructurada y establecida. Se pliega la rebelión ante las cosas obvias que vienen listas para ser consumidas, inoculadas en la cultura por los agentes ideológicos” (Aguiar, p. 2009, 12-13).

En este sentido, una discusión central estaría en torno al teatro y la relación que éste debe mantener con el público. El Psicodrama implica, en su unidad más elemental, que una persona decida compartir dificultades que en la vida cotidiana le suceden y, al mismo tiempo, le son relevantes. Esta situación o momento, según su grado de desarrollo, se expone ante un grupo que le escucha, acompaña y, sobre todo, reconoce como una experiencia compartida, conocida o

---

<sup>72</sup> Esto implica un punto de encuentro con el Teatro del oprimido, el cual se refiere a sí mismo como un ensayo para la revolución (Boal, 1975).

correspondiente en su propia vida. De este modo, el grupo, convertido en una pequeña comunidad, se convierte en un protagonista social que busca en la acción dramática, un entrenamiento para la vida cotidiana al construir “la anti-alienación, o sea, las anti-respuestas-arregladas, las anti-verdades-definitivas-y -absolutas, las anti-soluciones-prefijadas” (Aguiar, 2009, p. 21).

Así, la experiencia psicoemocional de las personas que ‘espectan’ en principio y participan con sus relatos es reveladora. El Psicodrama se transforma en un espacio seguro y privilegiado dentro de una ritualidad que coloca las condiciones del encuentro entre un grupo de personas dispuestas en el ‘aquí y el ahora’ que la experiencia teatral ofrece.

En estos términos, Aguiar insiste en que la práctica psicoterapéutica no puede limitarse a la dimensión del individuo porque necesariamente, en su condición colectiva, exige una corresponsabilidad de todos los sujetos que participen. No sólo para aquél que comparte su relato, al asumirse preparado para compartir su experiencia y explorar alternativas de acción para enfrentarla, sino porque el espacio comunitario le ofrece la seguridad y el cuidado compartido que necesita. Hay, además, un replanteamiento del significado de lo privado pues quien comparte su relato lo hace bajo la premisa de que hay algo que comparte con otras personas. Quienes escuchan, se apropian de las realidades que se construyen en la ficción, establecen de manera solidaria una práctica como “vehículo del compañerismo, de la colaboración, indispensable al pleno vivir” (Aguiar, 2009, p. 77).

Además, este teatro no sólo reconoce, sino que busca apropiarse y resignificar la tensión entre la individualidad del sujeto y la colectividad a la que pertenece y le conforma. Tal y como recuerda Aguiar, la problemática personal es llevada al escenario y se hace espectáculo;

la irrupción del drama individual es el camino para la superación de los obstáculos a plenitud de la vida de vida del principal figurante. Pero, es a la vez transformador de las relaciones sociales en la medida en que [...] inmoviliza la tela que se teje alrededor de ese individuo, dicha imbricación entre drama individual y trama social es uno de los conceptos más fundamentales del psicodrama. (Aguiar, 2009, p. 20)

Este doble juego de inversión entre la ficción y la realidad que sostiene la dramatización del Psicodrama implica también esa doble determinación que sucede en la vida intersubjetiva del sujeto. Las personas que participan del Psicodrama se valen del espacio que es



el co-inconsciente, un conjunto de fantasías, de modelos relacionales alternativos, de valores y cuestionamientos, de emociones tanto reprimidas como vivenciales, en tanto formas de expresión, de recuerdos e informaciones, de sensaciones más o menos definidas, un patrimonio caótico que funciona como paño de fondo de lo cotidiano, despensa de la creación y bodega de la libertad. (Aguiar, 2009, p. 38)

La ficción, en términos teatrales, corresponde a las ideas, ideologías, sistemas de poder, pensamientos, anhelos, configuraciones y ordenamiento de sentidos; en tanto que la realidad corresponde a las prácticas y rituales concretos que los sujetos realizan en la vida cotidiana. Y, al mismo tiempo, establece una importante diferenciación de ambas esferas, realidad y ficción, a partir de normas que delimitan los espacios para reconocer de manera intencional y consciente las diferencias entre las prácticas de la vida cotidiana y las que se exploran en la acción dramática. Así,

[I]o que es fundamental es que sea capaz de vivir en profundidad cada una, sin perder la flexibilidad de transitar rápidamente de una a otra, siempre que sea necesario. Perder la perspectiva de cualquiera de las dos, intentando desconocerla o fundir las dos en una, termina en alienación. (Aguiar, 2009, p. 35)

Un tercer momento de integración del grupo en la función de Psicodrama es el que sucede al compartir comentarios de la experiencia. Este espacio se centra en emociones, sentires y recuerdos que son evocados tras los relatos y su escenificación; todo ello sin esperar racionalizar la experiencia, en el sentido de establecer juicios de valor o interpretaciones de las acciones de los personajes.

Por otro lado, Aguiar destaca también por la discusión que incorpora alrededor de esta experiencia de participación en torno a qué es lo que conservan del arte y cuál es su orden estético. El Psicodrama, como práctica teatral, confronta la forma en que el artista puede concretar su idea germinal, la evolución del acto de creación, la mirada del crítico-público que están centrados en un “perfeccionismo estereotipado” y los aspectos formales de la obra teatral tradicional.

El ‘proceso-vivencia creadora’ que en el teatro convencional está configurado por diferentes momentos a partir del rol que se establezca (dramaturgo, director, actor); en el teatro

espontáneo y el Psicodrama, por el contrario, tales momentos diferenciados suceden de manera simultánea. En lugar de demeritar la falta de estadias para el proceso de creación escénico que implica la especialización de los roles de la producción teatral, Aguiar señala que, “el valor estético se pierde en el medio del camino, a medida que en cada etapa se enfrenta y se relaciona con un residuo de la fase anterior” (Aguiar, 2009, p. 42). Mientras en el teatro convencional el espectador solo ve el residuo de cada uno de estos momentos que se consideran estéticamente relevantes y pierde el resto; en el caso del Psicodrama y el teatro espontáneo se conserva en la experiencia particular de cada participante.

Aunado a ello, la dimensión artística y estética permanecen como oposición hacia las ‘conservas culturales’ y las formas predeterminadas que inciden en los modos de reproducción ideológica hegemónica.

La depuración que el teatro puede proporcionar es la que busca la adquisición de conciencia y el reposicionamiento afectivo emocional frente a la alienación causada por los contenidos ideológicos que aprisiona la sociedad y que impiden las transformaciones que la propia vida exige. Romper con la conserva teatral significa, entre otras cosas, una posición de coherencia radical contra todas las formas de ideologización. Es un intento de superar la contradicción implícita en una modalidad mística cuyo objetivo es des-alienar y que utiliza exactamente el instrumento alienante que es el “envase” del producto de la creación. (Aguiar, 2009, p. 43)

Otro de los elementos vitales de esta práctica comunitaria es la espontaneidad. Moyses Aguiar señala que ésta no se trata de un comportamiento atribuido a una manifestación impulsiva e inmediata desvinculada de procesos cognitivos, una afectividad irreprimible o la atención al deseo sin medir las consecuencias de las acciones que se desprendan de ella. Por el contrario, la espontaneidad implica que las acciones del sujeto sean consecuentes y regidas por aspectos centrales como la libertad y la creatividad; para dejar de responder en formas estereotipadas de conducta o limitadas a reglas previamente determinadas y adaptarse a situaciones nuevas o accionar de modo distinto ante las situaciones que ya conoce.

Finalmente, Aguiar discute el proyecto y significado político del Psicodrama, así como de las prácticas que le dan sentido. Para ello destaca la apropiación de los medios de producción para la consciencia del sujeto y la transformación social al tipificar “formas de relación y

modelos opresores que preceden y suceden al hecho crucial. En verdad, es la reiteración y la actualización constante de su significado los que acaban contribuyendo para la formación transferencial” (Aguiar, 2009, p. 55).

El autor recupera también como su antítesis la tendencia esperable, dentro del sistema hegemónico, de que las terapias psicodramatistas funjan como un “instrumento de reencuadernamiento de ciudadanos que un día rompieron con el sistema vigente” (Aguiar, 2009, p. 80). De este modo, el Psicodrama se colocaría al margen de los valores del capitalismo que promueven la alienación de los sujetos a través del individualismo y la preservación de las instituciones y del propio Estado como aparato que representa el poder de las clases dominantes. Para el Psicodrama, todo es susceptible de ser cuestionado, tomando como referencia el uso de la espontaneidad, el momento (unidad creativa) y la ‘tele’ (comunicación más elemental entre sujetos).

[L]a versión terapéutica del teatro espontáneo no habla de curación, propiamente dicha. Ni del individuo, ni del grupo, ni de la sociedad. Habla de transformación, de liberación de la espontaneidad, de imprimir una desenvoltura más grande al flujo de la vida: está, beneficiada por la creatividad. (Aguiar, 2009, p.72)

Así, encamina la recuperación del Psicodrama como un teatro anarquista, tesis central que sostiene la obra de Aguiar. En este teatro, hay roles que permiten delimitar tareas, pero al margen del poder institucionalizado, las relaciones jerarquizantes y verticalistas del sistema hegemónico y del teatro convencional. El Psicodrama se convierte en un territorio que permite explorar y reconocer las ‘microrevoluciones de lo cotidiano’, las cuales son corresponsabilidad de todas las personas que conforman un grupo o comunidad y donde “[t]odos deben y pueden curar, así como todos pueden y deben educar” (Aguiar, 2009, p. 78).

### **El Teatro playback y la organización de su historia a partir de un relato personal**

El Teatro playback, tal como se ha comenzado a articular a lo largo de esta investigación, es un modelo teatral basado en la improvisación del relato compartido por un narrador o relatora que forma parte de la audiencia a través del cuerpo de actores-actrices o resonantes. Su origen norteamericano no solo está claramente identificado, sino que además puede rastrearse a partir de

la propuesta que hace Jonathan Fox y Jo Salas desde sus exploraciones con diversos grupos de teatro independientes, hasta su institucionalización con los distintos proyectos de formación que emergieron tras años de exploración. Es entonces que textos tales como *Beyond Theatre. A playback theatre memoir* (2015) reúnen un tránsito desde el relato de una experiencia intersubjetiva particular, la de Jonathan Fox, que se entreteje con la historia misma del movimiento y la sistematización del Teatro playback en Norteamérica.

El caso de Jo Salas también vale destacar pues ha sido una pieza central y cocreadora del Teatro playback. Compañera de Jonathan Fox, ha incorporado elementos centrales a la estructura de la función y, particularmente el vínculo estrecho y orgánico de este modelo teatral con la música. Textos tales como *Improvising Real Life: Personal Story in Playback Theatre* (2019), *Do My Story, Sing My Song: Music therapy and Playback Theatre with troubled children* (2019), *Half of My Heart. True Stories Told By Immigrants* (2007) y *Personal Stories in Public Spaces. Essays on Playback Theatre by its Founders* (2021) con Jonathan Fox, por mencionar algunos, se han utilizado como literatura básica para clarificar la estructura ritual de la función y la música como lenguaje básico y vital en la creación de atmósferas y la delimitación del acontecimiento escénico.

Jo había comenzado a tocar música [...] Más tarde, estudiando en *Creative Music Studio* en Woodstock, un centro de improvisación y música del mundo, Jo se convertiría en una consumada músico de Teatro playback, capaz de capturar el corazón de una historia con un instrumento o voz (hasta que comenzó *Hudson River Playback Theatre* y cambió principalmente al rol de conductora).<sup>73</sup> (Fox, 2019, p.40, traducción propia)<sup>74</sup>

Sin embargo, los aportes de Jo Salas a la configuración del Teatro playback se han ido reconociendo de manera gradual en la construcción de una historia general del movimiento. Incluso el propio Jonathan Fox reconoce algunas controversias al respecto cuando comparte que, en los inicios,

---

<sup>73</sup> Este grupo sería fundado por ella en 1990 en *Astor Home for Children* en Rhinebeck y crecería de manera simultánea permitiéndole explorar distintos roles, como actriz, conductora y desde la música. Actualmente permanece trabajando en la ciudad de Nueva York. <https://hudsonriverplayback.org/>

<sup>74</sup> "Jo had started to play music occasionally [...] Later studying at the Creative Music Studio in Woodstock, a center for improvisation and world music Jo would become the consummate playback theatre musician, able to capture the heart of a story with instrument or voice (until she started Hudson River Playback Theatre and shifted mainly to conductor)." (Fox, 2019, p. 40)

[l]a percepción de que se trataba de “la compañía de Jonathan” fue especialmente injusta para Jo, quien participó activamente desde el primer momento de la vida del Teatro de playback. Nuestros talentos se complementaban. Yo era un iniciador, ella una metódica perseguidora. Mis habilidades están en el momento interpersonal, las de ella en la construcción de la excelencia artística; durante años fui el director de orquesta a la derecha del escenario; ella el músico al a la izquierda en el escenario. Yo usé palabras habladas, ella las cadencias de su voz y violín.

Sin embargo, había un olor paternalista en esta asociación. Mis talentos tendían a ser notados y reconocidos, mientras que los suyos, como vestuarista, compositora, diseñadora y escritora, así como música, tendían a pasar desapercibidos. (Fox, 2019, p. 66, traducción propia)<sup>75</sup>

Y aún allí, no solamente fungía como una compañera que seguía los pasos de Fox, sino que gradualmente, y a la par, fue problematizando y articulando una estructura teórica y metodológica para ser aplicada en el Teatro playback. De hecho, con el testimonio anterior de Fox se infiere como una creadora escénica e investigadora fundamental de la exploración estética y artística del proceso, desde los distintos roles que habilitan el acontecimiento escénico y con un interés claro en el trabajo con poblaciones específicas. Es decir, al igual que él, ambos exploraban la escena y articulaban desde su praxis las posibilidades de potenciar las devoluciones, el tratamiento y cuidado de los relatos, así como sus implicaciones éticas.

Ahora bien, el Teatro playback ha reconocido como referentes no solo el trabajo de Jonathan Fox y Jo Salas, así como las compañías que fundaron *It's All Grace* y la *Hudson River Playback Theatre*<sup>76</sup> de Nueva York, sino que además tiene otros pilares explicitados por la compañía y sus fundadores: 1) la tradición oral y su ritualidad observada en algunas comunidades

---

<sup>75</sup> “The perception that it was ‘Jonathan’s company’ was especially unfair to Jo, who participated actively from the first moment of playback theatre’s life. Our talents complemented each other. I was an initiator, she a meticulous pursuer. My skills lay in the interpersonal moment, hers in building artistic excellence; for years I was the conductor to stage right; she the musician to stage left; I used spoken words, she the cadences of her voice and violin. Yet there was a paternalistic smell to this partnership. My talents tended to be noticed and recognized, while hers, as costumer, songwriter, designer, and writer, as well as musician, tended to remain unnoticed.” (Fox, 2019, p. 66)

<sup>76</sup> Otra compañía relevante de la ciudad de Nueva York será la *Big Apple Playback* fundada por la hija de ambos, Hanna Fox. En esta compañía se integraron actores y actrices profesionales, así como estudiantes de teatro. Esta particular relación no es única, también la otra hija Maddy, incorporaría su investigación doctoral en torno al teatro playback desde la perspectiva de la psicología social y otros vínculos como la hermana de Jo Salas, Janeth y su esposo Peter Pfundt en la proyección de una compañía de Teatro playback en Alemania (Fox, 2015, p. 39-39).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nepalíes; 2) el teatro experimental norteamericano de la década de 1970; 3) la Pedagogía y el Teatro del oprimido de Paulo Freire y Augusto Boal respectivamente; 4) el Psicodrama y 5) el teatro educativo. En estos términos Fox relata,

[f]ueron muy interesantes para mí los aportes de Boal. La inclusión de todos los presentes es un valor fundamental del Teatro Playback [...] También me influenciaron los libros de Freire [...] Igualmente me sentí muy atraído por el teatro experimental de los años 70 en Nueva York, una época de experimentación en creación teatral colectiva y de interacción con el público. Recuerdo que un día alguien me trajo al Instituto Moreno. En ese momento yo no tenía mucha experiencia en Psicología, mi experiencia era en el área artística. Cuando llegué a ese instituto, su directora, Zerka Moreno, nos dio una charla, como suele hacerlo, y nos habló del Teatro de la Espontaneidad en Viena. En ese momento abrí los ojos. Luego tuve la oportunidad de ver Psicodrama y quedé muy impresionado por lo que vi ya que era muy coincidente con mi visión del teatro. Regresé tres meses después y algunas veces más; y la visión que había estado buscando de repente apareció bajo la forma de lo que hoy es el Teatro Playback, en el cual alguien de la comunidad narra una historia y hay actores de esa misma comunidad que la representan. (Fox en Friedler, 2006, p. 3)

Para el caso de las experiencias de oralidad, Jonathan Fox vivió durante dos años en Nepal tras unirse a los Cuerpos de Paz para evitar ser reclutado en la guerra de Vietnam; esta experiencia le permitió ahondar en prácticas sociales y comunitarias que ya había comenzado a explorar en Nueva Zelanda, donde habría ido a estudiar en su juventud.<sup>77</sup> Esto le permitió observar y participar de distintas tradiciones que se realizaban en la aldea nepalí a la que fue asignado y de ello destaca como todas las personas que forman parte de la aldea participan, las maneras en las que se construye una atmósfera íntima propia de esta cercanía y que se refuerza con la ritualidad misma de la fiesta. Esta intimidad será una pieza fundamental para el desarrollo del Teatro playback pues se trata de una experiencia escénica que primero fue pensada para presentarse entre comunidades que se conocían (vecinos y familiares) y que fue desarrollando

---

<sup>77</sup> En Nueva Zelanda conoció a Jo Salas y, junto con algunas ciudades australianas, serán sedes importantes donde explorará el Teatro playback posteriormente.

algunos recursos para identificar y construir vínculos concretos que rompieran con la idea de estar entre un grupo de extraños.

Fox añade un elemento central, el principio del ‘actor ciudadano’ que está fuertemente relacionado con la propuesta del Teatro y la pedagogía del oprimido, aunque añade que llega a éste de manera paralela. Es decir, un actor que no se considera un ‘otro distinto o extranjero’ que participa del acontecimiento en una comunidad específica, su vínculo es vital y consecuente con su sentido de identidad y pertenencia. Esta imagen ideal de un actor ciudadano por supuesto atraviesa también una dimensión ética y política que exige que su trabajo sea también consecuente con un bien común y con el rompimiento de la idea del ‘actor artista’ que solo se relaciona ante una audiencia homogénea.

En la pequeña aldea donde vivía había un festival, una suerte de baile dramático del lugar. Lo que más me impactó fue que los actores no venían de lejos, no eran profesionales que venían a la aldea, sino que era la propia gente de la aldea la que actuaba. En esas noches se convertían en seres diferentes y se metían en el rol específico de la obra que iban a ejecutar. Más tarde estos actores volvían a ser ciudadanos comunes. Por eso en mi libro hablo de la idea del actor ciudadano que desempeña el rol para esa noche y luego regresa a la comunidad. Eso me gusta mucho. (Fox en Friedler, 2006, p. 3)

Es así como a su regreso a Nueva York, formó un taller de improvisación para personas adultas que se fue articulando poco a poco, en palabras de Fox, como “una forma muy básica de teatro comunitario o una forma rudimentaria de dramaterapia” (2019, p. 19, traducción propia)<sup>78</sup> que, tras un par de meses de trabajo realizó un primer formato de función con la compañía *It’s All Grace* “*an evening of life theatre*” en agosto de 1974 (Fox, 2019, p. 31).<sup>79</sup> Y es con esta primera compañía que Jonathan Fox comparte las primeras intuiciones éticas y políticas de esta praxis, desde las formas de encontrarse en entrenamientos semanales, la aspiración de un performance más claro y la aspiración de un proyecto profesional. Así lo refiere en un discurso que dio con la compañía de Nueva York al iniciar su trabajo.

---

<sup>78</sup> “Or a very basic form of community based theatre. Or a rudimentary form of dramatherapy.” (Fox, 2019, p. 19).

<sup>79</sup> Debido a su carácter de prueba, Jonathan Fox reconoce como primera función la que sucedió un año después, el 13 de noviembre de 1975 en Beacon, Nueva York.

‘Nunca quiero que hagamos esto a tiempo completo’, declaré, insinuando mi idea de un actor ciudadano, uno que vivía y trabajaba en la comunidad, mientras desarrollaba habilidades especiales para el escenario. También dije que quería que actuáramos para muchos tipos de grupos. No todos tendrían dinero para pagarnos. De hecho, por cada dos veces que ganábamos dinero quería que actuáramos una vez gratis. (¡Qué idealista, qué inocente resultó ser esa afirmación!).

Les dije que usaran la ropa adecuada para el trabajo físico. Quería que todos llevaran cuadernos (de nuevo, qué idealista). También les dije que quería que el teatro fuera tan bueno para los actores como lo era para el público y que para nosotros era fundamental contar nuestras propias historias. (Fox, 2019, p. 32, traducción propia)<sup>80</sup>

Ahora bien, con respecto al contexto neoyorquino y con el auge de los movimientos de teatro experimentales, los primeros ejercicios de Jonathan Fox con la compañía *It's All Grace* coincidían con el interés por la participación de las audiencias en la puesta en escena, aunque se desmarcan rápidamente de las propias convenciones que poco a poco se fueron asentando en la escena teatral experimental en tanto la experimentación misma, pero desconectada de la experiencia de creación colectiva y comunitaria con la audiencia. Así lo refiere el propio Fox cuando se remite al trabajo del *Performance Group*,<sup>81</sup> dirigido en ese entonces por Richard Schechner,

Como muchos grupos experimentales de la época, [...] defendió de ‘labios para afuera’ la idea de que no hubiera separación entre los actores y el público. Su director pidió una atmósfera de “pueblo”, pero de hecho montó producciones con guion donde la audiencia

---

<sup>80</sup> “I never want us to do this full-time”, I declared, hinting at my idea of a citizen actor, one who lived and worked in the community, while developing special skills for the stage. I also said that I wanted us to perform for many different kinds of groups. Not all of them would have money to pay us. In fact, for every two times we earned money I wanted us to perform one time for free. (How idealistic, how innocent that statement turned out to be)”. I told them to wear the right clothes for physical work; I wanted them all to keep notebooks (again, how idealistic). I also told them that I wanted the theatre to be as good for the actors as it was for the audience and that it was essential for us to tell our own stories.” (Fox, 2019, p.32).

<sup>81</sup> Fue una compañía de teatro experimental fundada en 1967 en la ciudad de Nueva York y que trabajó con Schecner como su director hasta 1980, posteriormente cambiaron su nombre y dirección, ahora como The Wooster Group y Elizabeth Le Compte. Uno de los elementos particulares de su trabajo radica en la propuesta del ‘teatro ambiental’ o ‘teatro ambientalista’ que explora, por un lado, la relación espacial del público y el espectáculo teatral y, por otro, la recuperación de la estructura y el principio vital de “las ceremonias rituales en las comunidades primitivas chamánicas o pseudo-religiosas, con el deseo de hallar paralelismos sintomáticos y puntos de contacto con la interpretación dramática de nuestros días” (Gurrola en Schener, 1988, p.4).



no debía salir de sus límites tradicionales. De hecho, esto distaba mucho del ambiente de aldea que había conocido en Nepal, donde los artistas eran aldeanos y los niños pequeños entraban en el círculo de artistas. Los talleres que ofrecí no hacían hincapié en la actuación, las rutinas establecidas o el texto, y lo que surgía dependía de la colaboración de los participantes. (Fox, 2019, p. 27, traducción propia)<sup>82</sup>

Aún con ello, los consideró como un referente artístico y estético al igual que compañías tales como la *National Theatre of the Deaf*,<sup>83</sup> el trabajo de improvisación con énfasis cómico y satírico de *Theatre Sports*<sup>84</sup> o *Second City*<sup>85</sup> en Chicago inspirado en parte por Viola Spolin.<sup>86</sup> Jonathan Fox también reconoce la influencia de la actriz, coreógrafa y escritora londinense Marjorie Sigley<sup>87</sup> y, en general, las experiencias de stand up y los ‘actores de café’ (Fox, 2019) por mencionar tan solo a algunos<sup>88</sup>. De estos últimos, Fox replicará aspectos como la construcción de atmósferas y modos de relación entre la audiencia y las actrices-actores muy particulares.<sup>89</sup> Así cuenta sobre las primeras funciones que realizó con la compañía *It’s All Grace*.

---

<sup>82</sup> “Like many experimental groups of the period [...] paid lip service to the idea of no separation between actors and audience. Their director called for a ‘village’ atmosphere, but in fact mounted scripted productions where the audience was not to depart from its traditional confines. This was in fact a far cry from the village atmosphere I had known in Nepal, where performers were villagers themselves and little children stepped into the performer’s circle.” (Fox, 2019, p. 27)

<sup>83</sup> Surgida en 1967, “[...] fue pionera en un concepto de teatro de dos idiomas, creando un híbrido del lenguaje de señas estadounidense con el inglés hablado y se ha visto en los cincuenta estados de los EE. UU., en treinta y tres países y en los siete continentes del mundo” (Página <https://ntd.org/about-us>).

<sup>84</sup> Es un modelo de improvisación y grupo teatral que tiene un formato de competencia a partir de escenas propuestas por un jurado o la audiencia. Esta propuesta fue sistematizando por el trabajo del director, actor y dramaturgo londinense Keith Jhonstone. Sus primeras exploraciones se realizaron en Canadá y remite a una atmósfera similar a la de la lucha libre en la que la audiencia fácilmente se posiciona rápidamente en favor de un grupo de actores en particular. (Página <https://impro.global/>).

<sup>85</sup> Operaba como un centro de comedia fundado en 1959 por Bernie Sahlins, Howard Alk y Paul Sills, replicaron los principios de los juegos teatrales y de improvisación propuestos por Viola Spolin. Su trabajo ha permanecido como escuela y uno de los centros de formación en comedia e improvisación más reconocidos de Estados Unidos. (Página <https://www.secondcity.com/>).

<sup>86</sup> Viola Spolin (1906-1994) fue una directora y pedagoga teatral chicana, considerada un referente importante por sus aportes al campo de la improvisación actoral. Propone el llamado Theatre Games (Juegos del teatro) que será sistematizado en su principal obra *The improvising for the theater* (1983).

<sup>87</sup> Marjorie Sigley (1928-1997), por su parte, destaca en varios ámbitos artísticos, pero es en lo que concierne a sus aportes al trabajo comunitario, participativo e interdisciplinario con niñas, niños y jóvenes; desde propuestas que consideraran pantomimas y mimos experimentales, así como diversas técnicas de movimiento. Jonathan Fox trabajaría con ella como su asistente en algunas puestas en escena en las que colaboró con la *National Theatre of the Deaf*.

<sup>88</sup> Habrá otros referentes poco mencionados, principalmente relacionados con grupos dancísticos y particularmente el movimiento de danza moderna (Humpries y Graham), así como el teatro experimental con Artaud, Grotowski, Chaikin, Gregoy y Brook. (Fox, 2015, p. 20).

<sup>89</sup> Fox también establece una relación dialógica entre el teatro occidental europeo que reconoce como referencia de su padre, actor neoyorquino y distintas perspectivas teatrales no occidentales. “Así, dirigir mis nuevos talleres de

La luz, el ambiente, era cálido y acogedor [...] Sabía que los actores formaban parte de la misma pequeña comunidad que el público. Estaban esperando que alguien contara una historia, que luego representarían en el acto. El *quid*<sup>90</sup> de la idea consistía en la naturaleza de la historia. Sería una historia personal. Algo real, no inventado. La audiencia estaría interesada porque el narrador bien podría ser un vecino y la historia sobre un tema que les importaba a ellos también. En mi visión no había fuera del escenario. Cada momento siempre fue visible, como en el teatro tradicional japonés. A pesar de la intimidad del espacio, el dominio del público era distinto al del escenario. Un miembro de la audiencia tendría que llegar al borde del escenario para convertirse en el narrador. Más tarde, el formato se hizo más claro. Un miembro de la audiencia llegaba a una posición en el borde del escenario a la izquierda de la audiencia para contar su historia, entrevistado por un miembro de la compañía que llamamos el director. Frente a ellos, en el extremo izquierdo del escenario, de nuevo como en el teatro japonés, estaría un músico. (Fox, 2019, p. 29-30, traducción propia)<sup>91</sup>

De este modo se fueron organizando las pequeñas certezas de conservar la idea del escenario vacío y dispuesto a recibir los relatos que la audiencia fuera desplegando. A esto se añadirá la premisa del juego y la improvisación por el cual recibir y presentar el relato

---

Actuación Cotidiana y dirigir la compañía It 's All Grace fue una especie de retorno. Empecé a leer con apasionado interés libros sobre dramatismo creativo (Way, Slade, Heathcote), danzas modernas (Humphries, Graham) y teatro especialmente experimental (Artaud, Grotowski Schechener, Chaikin, Gregory, Brook)” -Thus leading my new Everyday Acting Workshops and directing the “Its All Grace company was a kind of return. I started to read with passionate interest books about creative dramatics (Way, Slade, Heathcote), modern dance (Humphries, Graham), and specially experimental theatre (Artaud, Grotowski Schechener, Chaikin, Gregory, Brook)- (Fox, 2019, p. 20, traducción propia). Al mismo tiempo, Fox incorpora su experiencia en torno a las lecturas de los teatros occidentales que incorporan una perspectiva ‘no occidental’ en su configuración teatral, así como las experiencias del teatro oriental asiático (las festividades nepalíes, la danza Topeng en Bali; sobre teatro Kabuki y Noh, entre otras) (Fox, 2019, p. 20).

<sup>90</sup> El punto más importante o central.

<sup>91</sup> “The light, the ambience, was warm and inviting [...] I knew that the actors were part of the same small community as the audience. They were waiting for someone to tell a story, which they would then act out on the spot. The crux of the idea consisted of the nature of the story. It would be a personal story. Something real, not made up. The audience would be interested because the teller might well be a neighbor and the story about a subject that mattered to them, too. In my vision there was no offstage. Every moment was always visible, as in Japanese traditional theatre. Despite the intimacy of the space, the domain of the audience was distinct from the stage. An audience member would have to come onto the edge of the stage to become the narrator. Later the format became more clear. An audience member would come to a position at the edge of the stage to the audience’s left to tell her or his story, interviewed by a company member we came to call the conductor. Opposite them, at the extreme stage left, again like Japanese theatre, would be a musician. ” (Fox, 2019, p. 29-30)

compartido; incluso se incorporaron espacios denominados como ‘*audience-up*’ (Fox, 2019) en el que los actores y actrices bajaban del escenario para dejar que la audiencia explorara las devoluciones de los relatos como una forma de potenciar su acción no solo como narradores, sino también como actores mismos.

A través de prueba y error, adoptamos lentamente ciertas “reglas”. Una era no comenzar una escena antes de que el narrador hubiera terminado de contarla. Fue un primer paso hacia la creación de lo que más tarde denominaríamos ‘ritual’. Durante los primeros meses se sugirieron los términos básicos. “Conductor” parecía útil para la figura del facilitador, ya que sugería interactuar con la audiencia y el narrador y también un conducto (de flujo, de atención, de energía). El “narrador” (*narrator*) se convirtió en el “narrador” (*teller*).<sup>92</sup> En cuanto a un nombre para el grupo, y para el enfoque en su conjunto, nos sentamos alrededor de una mesa un día y al final se nos ocurrió “Teatro playback” como en “Te reproducimos tu historia detrás de ti. Cualquier historia, grande o pequeña. De hace mucho tiempo o del presente.” No sentimos que el nombre fuera particularmente elegante, pero fue lo mejor que pudimos hacer en ese momento. (Fox, 2019, p. 35, traducción propia)<sup>93</sup>

Para 1976 la compañía de Teatro playback ya daba funciones públicas en iglesias, escuelas, hospitales, centros de reinserción social, centros para adultos mayores, entre otros y para 1977 impartían talleres, conferencias y comenzaron a acceder a recursos federales e institucionales para su sostenimiento. Esto se volverá un aspecto relevante para su organización y modo de operar bajo los criterios y estructura que tales recursos les exigían y, por otro lado, permitía que la compañía tuviera un sueldo y la posibilidad de establecerse de forma fija. A esto se añadirá la compleja tensión de un proyecto de largo aliento que requiere sostenerse desde

---

<sup>92</sup> Esta diferenciación que al español no se reconoce claramente, es más clara cuando se enfatiza el carácter abstracto y general (incluso hasta pasivo) del *narrator heredado* de la figura literaria en contraposición a un carácter activo, concreto y dirigido a una audiencia que escucha al *teller* propio de una experiencia de oralidad.

<sup>93</sup> “Through trial and error we slowly adopted certain ‘rules’. One was not to start a scene before the narrator had finished telling. It was a first step toward creating what we would later label the ‘ritual’. Over the first few months basic terms suggested themselves. ‘Conductor’ seemed usable for the facilitator figure, since it suggested interacting with audience and narrator and also conduit (of flow, of attention, of energy). The ‘narrator’ became the ‘teller’. As for a name for the groups, and for the approach as a whole, we sat around a table one day and in the end came up with ‘playback theatre’. As in ‘we play your story back to you. Any story, big, small. From long ago or the present-’ We did not feel the name was particularly elegant, but it was the best we could do at the time.” (Fox, 2019, 35)

distintos ámbitos disciplinares y sociales, aunque la experiencia del acontecimiento escénico sea efímera, irrepetible y fuera de los espacios de legitimación oficial del arte teatral. Es decir, los conflictos éticos, políticos y sociales derivados de los criterios que consideran determinadas políticas públicas dentro de un sistema capitalista que diferencia y excluye modelos de creación y producción que no se alinean a sus intereses (masivos y genéricos, espectaculares y aspiracionales, redituables y, por otro lado, la recuperación de los recursos que permitan una praxis para la re-existencia de grupos alternos.

A partir de 1979 el Teatro playback se internacionalizó a través de talleres a modo de capacitación en distintas ciudades de Australia, Nueva Zelanda, Japón y posteriormente en distintas ciudades de Europa. Esto enfatizó dos modos de operación del Teatro playback como proyecto: la parte artística y de trabajo comunitario, con la administrativa y de procuración de fondos que permitiera su continuidad y crecimiento, aunado a la creación de nuevas compañías independientes, pero conectadas entre sí. Esto culminaría con la creación de la *School of Playback theatre* en 1993 bajo la codirección de Jo Salas, así como el posterior *Center of Playback Theatre* en 2006 con un carácter no sólo formativo, sino de certificación internacional (*Leadership*)<sup>94</sup> y la *International Playback Theatre Network* (IPTN) que convocaría a su primera conferencia en Sydney en 1992.<sup>95</sup>

Es así como tras la separación de *It's All Grace* y todos sus cambios como 'compañía original de Teatro playback', surgieron otros grupos importantes como la *Community Playback Theatre* (1985), la *Hudson River Playback Theatre* (1990) o la primera escuela de Teatro playback en Sydney, la *Drama Action Centre*,<sup>96</sup> que diversificaron los espacios de exploración y permitieron la incorporación de nuevas formas o estructuras de devolución a partir de las aportaciones de distintos grupos.

Otro aspecto importante en la historia del Teatro playback se ha construido a partir del desarrollo de literatura que permitiera sistematizar y compartirlo de manera formal. Esto será posible a partir de nuevas estrategias de financiamiento que harán posible la publicación de textos

---

<sup>94</sup> De 1994-2010 el programa de *Leadership* fue liderado por Jonathan Fox hasta que fue delegado por nuevos practicantes que han mantenido un modelo similar, aunque más internacionalizado debido a la diversidad de estudiantes que asisten.

<sup>95</sup> A la fecha se han realizado conferencias alrededor del mundo: Rautalampi, Finlandia (1993); Seattle, Estados Unidos (1994); Olimpia, Estados Unidos (1995); Perth, Australia (1997); York, Inglaterra (1999); Shizuoka, Japón (2003); Sao Paulo, Brasil (2007); Fráncfort, Alemania (2011); Montreal, Canadá (2015); Bangalore, India (2019) y Muldesdrif, Sudáfrica (2023). <https://playbacktheatrenetwork.org/conference/>

<sup>96</sup> En *Beyond Playback*, Fox les atribuye las formas de Tableau y coro.

desde una editorial en particular, las colaboraciones con instituciones universitarias y la propia revista especializada, la *IPTN Journal*, para miembros de la Red internacional de Teatro playback. Así, una literatura que comenzó a construirse a partir de la voz de Jonathan Fox y Jo Salas se ha multiplicado y diversificado a partir de las distintas voces de sus practicantes, en formatos tan diversos como artículos académicos, ensayo formales, reseñas de libros, experiencias de talleres y funciones, así como de su praxis en general.

### **La relación del Playback con el Psicodrama**

Existe una particular discusión en torno a la relación del Teatro playback con el Psicodrama. Al respecto, Jonathan Fox señala que la influencia del Psicodrama responde en un primer momento a un orden personal pues le otorgó herramientas para el manejo de grupos y la posibilidad de que los espacios generados dentro del Teatro playback fuesen seguros para compartir todo tipo de relatos. Además de reconocerle una herramienta necesaria para el mejor trabajo en el playback; considerando que, si bien no es terapia, sí es terapéutico.

Yo quería que el Teatro Playback fuera un espacio en donde cada uno pudiera contar su historia y ser escuchado, pero también sabía que tenía miedo y decidí estudiar Psicodrama para adquirir más seguridad en mí mismo. Quería hacer Playback de una forma muy constructiva y sabía que trabajar mis aspectos emocionales era fundamental. La segunda razón fue que en este tipo de teatro puede suceder cualquier cosa en cualquier momento, y por lo tanto consideré que necesitaba aprender la dinámica del grupo, aprender a dirigir un grupo, y para eso me pareció muy útil el psicodrama. (Fox, en Friedler, 2006, p.4)

De su experiencia con el Psicodrama también se añadirán otros elementos centrales como el concepto de espontaneidad y que, tal como Fox refiere,

[...] dio profundidad a mi comprensión de la improvisación. El objetivo, insistió, no era solo ser creativo y vivo, sino apropiado (responder a las circunstancias de la vida con la flexibilidad adecuada). También ofreció un concepto sofisticado de proceso grupal, que se

enfocaba en estar abierto a la contribución de cualquiera. (Fox, 2019, p. 43, traducción propia).<sup>97</sup>

Sin embargo, la relación entre el Psicodrama y el Teatro playback no siempre resulta tan clara pues si bien reconoce su influencia, también se enfatizan las diferencias. La psicodramatista Carmen Bello comparte al respecto,

yo le pregunté qué relación veía [...] y él que aclara su paternidad y la defiende a muerte; dijo que el Teatro playback no es hijo del Psicodrama, pero sí dijo que él había incursionado en el Psicodrama porque le daba miedo encarar las historias difíciles, conflictivas, trágicas [...] (en Plática con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler en Facebook de Ramas y Raíces, 14 de septiembre de 2020)

Y es que Jacobo L. Moreno había fundado el Instituto Sociométrico en Park Avenue, Nueva York y el Instituto Psicodramático en Nueva York en 1942 junto a su esposa, cofundadora, psicóloga Celine Zerka Toeman<sup>98</sup>).<sup>99</sup> Sin embargo, para cuando Jonathan Fox comenzó a estudiar Psicodrama éste ya se había retirado, por lo que fue Zerka Moreno, ‘Ann’ su asistente, y luego del psicólogo John Nolte de quienes aprendió los puntos finos del sistema de Moreno al trabajar en el Instituto intercambiando servicios de edición por capacitación y un pequeño estipendio (Fox, 2019, p. 42).<sup>100</sup>

Durante este periodo también vi a Zerka Moreno dirigir un Psicodrama de sesión abierta y me llamó la atención la intimidad y la intensidad del proceso. Lo vi como una poderosa

---

<sup>97</sup> “Moreno’s concept of spontaneity gave depth to my understanding of improvisation. The goal, he insisted, was not only to be creative and alive, but appropriate (responding to life’s circumstances with appropriate flexibility). He also offered a sophisticated concept of group process, which focused on being open to anyone’s contribution.” (Fox, 2019, p. 43).

<sup>98</sup> La psicóloga retomará el apellido de Moreno y dará continuidad a su proyecto de difusión del Psicodrama hasta su muerte en 2016.

<sup>99</sup> Comenzaron a producir la revista *Group Psychotherapy* (originalmente llamada *Sociatry*) de Psicodrama en Nueva York.

<sup>100</sup> Jonathan Fox comparte la particular relación con Zerka Moreno, es decir, la relación personal y laboral entre ella y J. Moreno permite complejizar la relación de influencia, cercanía e interrelación con ellos y el Psicodrama. Así, en distintos espacios da cuenta del agradecimiento y respaldo hacia su trabajo y el proyecto que desarrollará a través del Teatro playback. “Nuestro primer espacio de ensayo, el salón de la iglesia, estaba en la calle del Instituto, y Zerka pagó el alquiler del primer año (estaba entusiasmada con lo que veía como nuestro intento de crear otro Teatro de la Espontaneidad, como lo había hecho Moreno en Viena)” -Our first rehearsal space the church hall, was down the road from the Institute, and Zerka paid the first year’s rent (she was enthusiastic about what she saw as our attempt to create another Theatre or Spontaneity, as Moreno had done in Vienna)- (Fox, 2019, p. 42, traducción propia).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

forma de teatro popular. También me intrigó su preámbulo sobre el Teatro de la espontaneidad de J. L. Moreno en Viena. (Fox, 2019, p. 21, traducción propia)<sup>101</sup>

Fox reconoce varios aspectos importantes que recupera del Psicodrama, influencia importante radicaré en la relación de intercambio y diálogo posterior con la narradora o el relator en tanto posibilidad de corregir o modificar la escena de acuerdo a la devolución del relato; de allí que la conductora preguntara “si había visto su historia”. Aunado a ello, se incorporan otras estrategias como la forma terapéutica de juego de roles, el concepto de Sociometría centrada en la dinámica y cohesión de grupos.

Sin embargo, las diferencias han sido particularmente enfatizadas por Fox y no sólo eso, sino que además atribuye una mala diferenciación debido a que él colaboraba con el Instituto de Psicodrama, dirigido por Zerka Moreno. Resulta, por tanto, interesante destacar lo que él reconoce como diferencias sustanciales en torno al tratamiento de las historias y la manera en la que se conduce al narrador/a. De este modo, señala que,

[e]l Psicodrama, comparado con otras formas terapéuticas, trabaja más con el lado derecho del cerebro, se apoya más en las imágenes, en la acción. El Teatro Playback trabaja más aún con ese lado del cerebro, hay poco de cognitivo en él. Y mientras en Psicodrama el hecho de compartir emociones y el intercambio verbal son muy importantes; en el teatro Playback se pasa de una historia a otra, o sea que el “diálogo” se da a través de las historias. Los psicodramatistas generalmente se sienten muy incómodos con respecto a este punto, creen que si no se da el intercambio verbal no podrá darse un buen acercamiento entre la gente. Claro que con entrenamiento y experiencia aprendemos cómo dirigir en forma segura el proceso para que se produzca esa intimidad de una forma más artística que en el psicodrama. (Fox en Friedler, 2006, p. 4-5)

Otras diferencias vitales se revelan con respecto al campo de acción y las implicaciones éticas de la propia praxis. Es decir, si bien reconoce que hay una experiencia positiva para los actores y actrices, así como también sucede con las audiencias, particularmente para quienes

---

<sup>101</sup> “During this period I also saw Zerka Moreno direct an open session psychodrama and was struck by the intimacy and the intensity of the process. I saw it was a powerful form of popular theatre. I was also intrigued by her preamble about J.L. Moreno’s Theatre of Spontaneity in Vienna.” (Fox, 2019, p. 21).

comparten sus historias y reciben la devolución escénica, la intencionalidad de la acción reconoce un matiz diferenciador fundamental.

El teatro playback tenía un propósito diferente. Nuestro objetivo era dar testimonio, no curar. Nuestro enfoque no estaba en un paciente (o cliente), sino en la comunidad. Es cierto que nuestra adopción de la narrativa personal, incluidas las historias traumáticas de la infancia [...] y las historias que involucran a alguien más presente [...], nos expuso desde el principio a la acusación de que el teatro playback era una terapia, aunque nunca lo pensamos de esa manera nosotros mismos. (Fox, 2019, p. 43, traducción propia)<sup>102</sup>

Este aspecto no es un tema menor y está fuertemente relacionado con el manejo de las historias y su devolución, si hay o no algún compromiso ético o político de ‘devolver algo más’. Este será un aspecto diferenciador que también será abordado por practicantes de múltiples maneras. Fox recalca esta situación cuando se remite a una función en la que una actriz pregunta: "¿[n]o necesitamos algo más? [...] ¿No necesitan los narradores ver algo positivo? Es la pregunta del ‘final feliz’ nuevamente, esta vez implícitamente conectada con un miedo común de dejar al narrador demasiado abierto (Fox, 2019, p. 116, traducción propia).<sup>103</sup>

La propia estética de cada uno es también un elemento diferenciador pues en el caso del Psicodrama, éste había sido generado en Europa en a principios del siglo XX y “abrazó el conflicto, *Sturm und Drang*. Fue un acercamiento feroz [...]” (Fox, 2019, p. 44, traducción propia).<sup>104</sup> Esto se entretiene con la particular manera en la Fox reconoce el trabajo de acompañamiento e intervención que realizaba Zerka Moreno en sus funciones de Psicodrama.

Zerka invariablemente prevalecía, y el protagonista, después de pasar por una terrible experiencia, invariablemente sentía alivio. El teatro playback, en cambio, es menos intervencionista. No tratamos de abrir la tapa de la olla. Esta dulzura también nos distinguió, por cierto, de mucho teatro experimental de la época, inspirado en el “ir por el

---

<sup>102</sup> “Playback theatre had a different purpose. Our aim was to bear witness, not cure. Our focus was not on a patient (or client), but on the community. True, our embrace of personal narrative, including traumatic stories from childhood [...] and stories involving someone else present [...], exposed us from the start to the charge that playback theatre was therapy, even though we never thought that way ourselves.” (Fox, 2019, p. 43).

<sup>103</sup> “Don’t the tellers need to see something positive? It is the ‘happy ending’ question again, this time implicitly connected to a common fear of leaving the teller too open.” (Fox, 2019, p. 116).

<sup>104</sup> “[...] embraced conflict *Surn und Drang* It was a fierce approach.” (Fox, 2019, p. 44).



hueso” de Artaud. Nuestra postura era más oriental que europea. Le dimos la bienvenida a lo que viniera. (Fox, 2019, p. 44-45, traducción propia)<sup>105</sup>

Por supuesto que esta diferenciación no solo proviene de la praxis del Teatro playback pues Jonathan Fox también compartirá la resistencia de algunos espacios de psicodramatistas para reconocer el trabajo del Teatro playback particularmente en los encuentros y participación en espacios académicos como coloquios, congresos y otras actividades académicas de Psicodrama en los cuales recibían algunas críticas o simplemente no eran convocados.

Con mi sentido de la historia y la lectura de personas, las habilidades de psicodrama me llegaron fácilmente, y una vez que completé el entrenamiento, logré obtener algún trabajo como entrenador de psicodrama. En la profesión, sin embargo, seguí siendo un caso atípico, ya que me identificaba como una persona de teatro, no como un psicoterapeuta. La mayoría de los psicodramatistas me miraban de manera similar y me mantenían a raya. (Fox, 2019, p. 44-45, traducción propia)<sup>106</sup>

### **Los Teatros espontáneos Latinoamericanos. Entre la reconstrucción de la memoria colectiva, la reorganización ciudadana y la salud comunitaria**

El Teatro espontáneo en Latinoamérica tiene un camino amplio y complejo que abre múltiples referencias sobre sus modos de organización, producción y, sobre todo, de su uso. Debido a ello, es necesario situarse en una praxis diversa e híbrida, como un elemento identitario del propio quehacer teatral en estas geografías. En este sentido, es pertinente referirse a esta praxis de manera singular para enfatizar su condición latinoamericana o de manera plural para señalar sus usos y variables según las colectividades que los practican. En este sentido, tal como señala Camarillo,

---

<sup>105</sup> “Zeka invariably prevailed, and the protagonist, after going through an ordeal, invariably felt relief. Playback theatre, in contrast, is less interventionist. We do not try to pop the lid off the pot. This gentleness also distinguished us, by the way, from much experimental theatre of the time, inspired by Artaud’s going for the bone. Our stance was Eastern rather than European. We welcomed whatever came.” Fox, 2019, p. 44).

<sup>106</sup> “With my feel for story and reading people, psychodrama skills came easily to me, and once I completed the training, I succeeded in obtaining some work as a psychodrama trainer. In the profession, however, I remained an outlet, since I identified as a theatre person, not a psychotherapist. The majority of psycho dramatists regarded me similarly and held me at bay.” (Fox, 2019, p. 44-45).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[e] teatro espontáneo es una mirada hacia el sur de esta práctica que está emparentada entre el Teatro playback y el Teatro espontáneo [...] veo muchas grupalidades, veo encuentros de mucha gente, veo también muchas diversidades en la manera de ver sus prácticas, veo gente inventando formas, eso fue lo primero que vi como la compañía tal tenía su forma. (en Charla de Teatro espontáneo en Facebook de Ramas y Raíces, 2 de septiembre de 2020)

Otra de las formas de reconocer al Teatro espontáneo es como una categoría que per se ya considera a otros modelos teatrales debido a la dificultad de pensar lo que dentro de parámetros que permite la espontaneidad y la improvisación implica. Camarillo recupera una reflexión en estos términos y propone así incluso como otra forma de nombrar a los Teatros de participación.

También hay una perspectiva de tomar el Teatro espontáneo como un paraguas para albergar distintos Teatros de transformación<sup>107</sup> [...] o Teatros de participación por el teatro espontáneo es luego tomado no como una metodología o una manera de hacer teatro, sino como diversas maneras de hacer teatro... hay quien en el teatro espontáneo mete el teatro debate de Moyses Aguiar, mete teatros en marcha, mete la misma multiplicación dramática de Kesselman y Pavlovsky [...] justamente en esta no definición de la que hablabas [...] el Teatro espontáneo define la práctica de muchísimos grupos y muchísimas personas, siempre viva esto que se nombra y con muchas variedades y formas. (Charla de Teatro espontáneo, Facebook de Ramas y Raíces, 2 de septiembre de 2020)

De este modelo teatral habrá que señalar que su referente más claro es el Teatro de la espontaneidad y el Psicodrama moreniano, pero también el Teatro playback norteamericano, por lo que habrá en su definición también cuestiones en torno a las semejanzas y diferencias con respecto a los modelos de referencia iniciales y, por otro lado, si lo diferente no está propiamente

---

<sup>107</sup> 'Teatros de transformación' es una categoría similar a los Teatros de participación y que se ha utilizado recientemente para nombrar acontecimientos y modelos teatrales enfatizando su función comunitaria y social. Como categoría también en construcción, se presenta en la literatura reciente en un libro que lleva el mismo nombre y que es editado por Ana María Fernández (2015); en éste se incorporan modelos como el Teatro espontáneo, el Teatro playback, la Dramaterapia integrativa, el Teatro debate, el Teatro foro, el Teatro social y el Teatro aplicado. La cualidad de 'transformación' se recupera de la Psicología social, la Psicología Macrocultural y la Psicología social de la liberación (Martín-Baró, 1986).

en la forma, sino en el posicionamiento y territorio desde el cual se enuncia.<sup>108</sup> Una de las características que se abre claramente con respecto al Teatro playback es la posibilidad de participar de manera más activa y amplia a la audiencia, donde por momentos se desdibuja la diferencia entre ambos. Aquí dependerá de las personas practicantes qué tanto acatarán las consignas para los roles asignados y qué tanto conciliarán con la audiencia la acción dramática.

para mí en ese momento el teatro espontáneo era que todas las personas podían participar en una función, obviamente había un coordinador [...] pero en ese momento [...] podían contar una historia, podían ver reflejado un momento de su vida y que todos eran actores y todas eran actrices como decía Moreno [...] este teatro era para todas las personas (Núñez en conversación personal, 14 de julio de 2020)

Una de las primeras dificultades para realizar una genealogía sobre el Teatro espontáneo en Latinoamérica es que poco se ha documentado sobre este proceso. Hay alusiones personales que dan cuenta de preocupaciones metodológicas o conceptuales en distintos practicantes, pero hay información que da cuenta de momentos fundacionales del Teatro espontáneo (Flores, 2010, p. 18). Y, por otro lado, estamos ante lo que el propio Moyses Aguiar refiere, como una experiencia internacionalista, es decir simultánea y geográficamente afectada por múltiples factores (Aguiar en Garavelli, 2010).

Una de las raíces más representativas que puede dar pauta sobre la delimitación de estas prácticas puede encontrarse en *Clínica grupal* de Eduardo Pavlovsky (1975) en Argentina que ya planteaba en su trabajo una diferenciación metodológica entre el teatro de la espontaneidad de Moreno y el Teatro espontáneo como una experiencia teatral y artística con identidad propia.

En el texto *Psicodrama* (redactado por Losso, Martínez Bouquet, Moccio y Sadne) que conforma el libro de Eduardo Pavlovsky *Clínica Grupal 1* (1975) se hace referencia al uso de técnicas dramáticas en diferentes procedimientos, entre los que especifican el Teatro espontáneo, y establecen una descripción básica: “creaciones espontáneas hechas en el seno de comunidades (barrios, pequeñas poblaciones, villas de emergencia), con fines de concientización, organización y acción en las que los temas corresponden al acontecer actual del grupo; por ejemplo, problemas

---

<sup>108</sup> Se añaden referencias teatrales tales como las propuestas de Jacques Lecoq, Peter Brook, aunque no se explicita teóricamente, sino que es a través de ejercicios y talleres de formación que se nombran (Núñez, conversación personal, 14 de julio de 2020).

derivados de las tensiones políticas y donde intervienen, además del equipo promotor, las personas del público como actores y dramaturgos improvisados. (Flores, 2010, p.19)

Ya en la década de 1980, Aguiar señalaba que habían comenzado a organizarse de manera más sistemática psicodramatistas de Sudamérica para explorar en torno a las relaciones entre el Psicodrama y el Teatro, más allá de un sentido histórico, ante la falta de un sustento teórico y metodológico actualizado y el auge creciente del Psicoanálisis como una vía dominante en la atención psicoterapéutica.

La práctica estaba vinculada a otros sistemas del pensamiento terapéutico, de los que se tomaban prestadas las herramientas conceptuales. Ese fenómeno, lejos de representar una estrategia de enriquecimiento de la reflexión, que discurriría en el aprovechamiento de la experiencia oriunda de otras fuentes y del intercambio ecuménico, ganaba apariencia de verdadera capitulación. Era voz corriente que el psicodrama no ofrecía suficiente base teórica para fundamentar la práctica terapéutica y, en función de eso, sólo podría ser operado si se importan de otras corrientes los indispensables referenciales. (Aguiar en Garavelli, 2003, p. 5)

Moyses Aguiar realiza el prólogo del libro más importante de María Elena Garavelli, *Odisea en la escena* (2003) y es aquí donde da cuenta de la primera referencia. El Teatro espontáneo en su aplicación actual en Latinoamérica surge posteriormente al Teatro playback. Garavelli había conocido el trabajo de Cristina Haghelthorn, psicodramatista y practicante de Teatro playback, en 1987 y la invitó a Córdoba, su ciudad de origen, para realizar un seminario.

Fue en esa trayectoria que nos cruzamos con dos personas de fundamental importancia para nosotros: Christina Hagelthorn y María Elena Garavelli. Venimos a descubrir después, la importancia de la primera para la segunda. Christina estuvo en Brasil en dos ocasiones, dando workshops para grupos interesados en playback theater -o teatro de la espontaneidad- como ella prefería denominar. Ya el primer contacto con María Elena Garavelli fue en un congreso brasileño de psicodrama, seguido de incontables encuentros en Brasil, en Argentina, en España, en innumerables eventos María Elena ha sido desde entonces, para nosotros, una fuente permanente de inspiración y aprendizaje. (Aguiar en Garavelli, 2003, p. 7).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ello revela nuevamente un entrecruce fundamental, la psicoterapia, el Teatro playback y la enunciación de un tercer territorio, liminal en el más amplio sentido, donde convergen ambas prácticas, el Teatro espontáneo (Garavelli, 2003, p. 20).

Un arte que no se despegue de su vínculo histórico con la práctica terapéutica, pero que haga de esta una herramienta de promoción humana cuyo alcance traspase los límites de la tradicional psicoterapia burguesa de los consultorios privados. Un arte pro-activo, capaz de salir a las calles en busca de las vibraciones de la vida, ofreciendo las posibilidades de trabajar juntos, en vez de soluciones, co-responsabilizándose por la construcción de relaciones sociales que avancen en la dirección de la justicia y de la dignidad. (Aguar en Garavelli, 2003, p. 10-11)

Es así, como a partir de estos espacios de intercambio y formación se desarrollará de manera correspondiente en el sur del continente. Este tercer territorio, tal como Aguiar enuncia cuando refiere al trabajo de Garavelli, se reconoce en la diversidad, pero también en la diferencia.

Vale registrar aquí los principales aprendizajes. Aparece en primer lugar la experiencia profunda de respeto a la diferencia. Es una marca registrada de la postura de María Elena frente a cualquier acción u opinión diversa a la suya. No se trata de mera tolerancia generosa, aquella que muchas veces usa la indiferencia para enmascarar la falta de respeto. No; es un respeto activo, un tratar de comprender las razones del otro, pensando que lo diferente traduce una experiencia diversa de la cual siempre se puede extraer crecimiento. Esa es la característica del teatro espontáneo de Córdoba: aprender a escuchar la voz profunda que se entremezcla casi imperceptiblemente a los sonidos audibles en la superficie [...] el teatro espontáneo que la autora presenta en este libro, constituye a mi entender, una de las formas posibles de teatro espontáneo, que implica una infinidad de alternativas, cada cual con su propio nombre. (Aguar en Garavelli, 2003, p. 8)

A María Elena Garavelli en Argentina con el mítico grupo El pasaje (1995), se sumará Moyses Campos de Aguiar Nieto en Brasil con la *Companhia do Teatro Espontâneo*, Gustavo Aruquete en Argentina con el Teatro de la memoria (1993) y Raúl Sintés en la Tute (1997) de

Uruguay. Al respecto, Winkler enfatiza que este particular origen en la formación psicodramática de éstos y, por consecuencia, la clara relación con el Teatro de la espontaneidad moreniano.

[P]or eso hay autores como Moyses Aguiar, pionero del Teatro espontáneo, Teatro de la anarquía [...] de Brasil [...] Él, junto con Marilén Garavelli, de Argentina de Córdoba son pioneros de esto [...] Ellos toman esto de desarrollo, pero en realidad cuando yo me formé en Psicodrama nosotros usábamos el Teatro de la espontaneidad como si fuera un recurso más del Psicodrama, como los juegos dramáticos, como trabajar con música, como hacer dramatizaciones, esculturas, en fin y otra forma era el teatro de la espontaneidad. Sin embargo, Moyses Aguiar reclamó y con derechos [...] que el Psicodrama nacía del Teatro de la espontaneidad. Entonces, esto es [...] tiene que ver con los orígenes [...]. (Plática con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler, Facebook de Ramas y Raíces, 14 de septiembre de 2020)

En el caso de México, Lorena Núñez, psicodramatista y practicante ha construido en *Teatro espontáneo en filigrana* (2011) un mapeo de su llegada y multiplicación como modelo teatral propio. Ella identifica a María Carmen Bello Belela, psicodramatista uruguaya y a Jaime Winkler, psiquiatra y psicodramatista argentino, como los principales formadores y divulgadores de esta práctica en México. Refiere que, en el caso de Bello,

[e]n 1998 conoció el Teatro Espontáneo, Teatro de Reprise en Brasilia, Brasil, en un Congreso de Psicodrama Pedagógico conoció a Garavelli y la invitó a dar talleres a México. Yuyo estuvo en Uruguay y en algunos entrenamientos del grupo de Sintés. Jaime Winkler también conoció el Teatro Espontáneo en un congreso en Brasil, también aportó su entrenamiento con Jerzy Grotowski para formar grupos de Teatro Espontáneo mexicanos. (2016, p. 11)

De su formación con Bello y Winkler se podrán rastrear otros practicantes como “Héctor Montalvo en Chiapas, Carlos Camarillo en Ciudad de México con “CARPA” y en Oaxaca con “Litu Yujnu”, Andrés Rentería en Monterrey con “Arte Cotidiano” y yo en Ciudad de México con “EKOS DEUS TEATROS DE TRANSFORMACIÓN” (Núñez, 2016, p. 12).

Ahora bien, resulta pertinente pensar que hay múltiples referentes artísticos, terapéuticos y políticos en cada uno de estos referentes. Aguiar, por ejemplo, había recibido una influencia

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

clara del trabajo de Paulo Freire y Augusto Boal, por lo que su experiencia se acercaba más una práctica anárquica, políticamente comprometida e intencionalmente situada, a la que incluso nombraba como “teatro del público” (2016) y del cual habrá múltiples caminos como el Teatro debate (similar al Teatro foro boaliano) y el Teatro de la anarquía, un psicodrama que ahonda en la interiorización de las ideologías dominantes y el arte como una experiencia colectiva que le acerca a su consciencia de clase y de lucha social.

En el caso de las experiencias argentinas, se encuentran ligadas a la práctica psicoterapéutica y de la propia concepción moreniana del Teatro de la espontaneidad, de allí que se vinculen con el teatro psicoanalítico, el teatro de máscaras, la multiplicación dramática e, incluso, la comedia del arte en el caso de Sintés. Todas estas experiencias están asociadas al uso de arquetipos, personajes y máscaras que puedan asociarse a roles o comportamientos más acotados y delimitados. Otra línea de trabajo posible estará presente en la experiencia de la multiplicación dramática y la exploración más radical del impulso y la acción inconsciente llevada a la escena; o el caso de las experiencias teatrales politizadas en su aplicación para la reconstrucción de la memoria colectiva, sobre todo tras los periodos posteriores a las dictaduras militares en Latinoamérica.

Otras referencias recuperadas en este proceso de apropiación técnica y metodológica por Lorena Núñez, psicodramatista y practicante de Teatro espontáneo, son de origen norteamericano y más directamente vinculadas a la escena teatral de improvisación. En estos términos, Núñez añade como referente a Mick Napier, director chicano y referente de la escena impro norteamericana a través de sus trabajos *Behind the Scenes: Improvising Long Form* (2015) e *Improvise: Scene from the Inside Out* (2004) en los cuales integra diversas técnicas de acuerdo con los relatos o consignas planteadas por la audiencia. Y, por otro lado, integra a Viola Spolin, educadora y artista teatral chicana (1906-1994); particularmente sobre sus planteamientos en torno al *Theatre Game* dedicado a la improvisación actoral y la premisa del player (no actor) para referir el sentido de la escena a partir de la improvisación. Uno de sus libros más importantes es *Improvisation for the Theater* (1999).

Lorena Núñez señala también que otro elemento fundamental para la multiplicación del Teatro espontáneo es que, a partir de estas referencias, comenzaron a reunirse en distintos espacios de formación e intercambio. Así, “[e]n un periodo de 15 años, el movimiento iniciado ha dado lugar a por lo menos nueve agrupaciones (la TUTE, Saludarte, La Tramoya, LACOMTE, El

Rebote2, Naranjate, Actorantes, Metanoia, Mutó Teatro, Sutileros), la mayoría de las cuales siguen en activo” (Nuñez, 2016, p. 11).

Entonces es posible aunar a las raíces diversas, un interés particular por colectivizar el aprendizaje. Los espacios de intercambio a través de encuentros, festivales, espacios académicos o invitaciones personales han dado cuenta de las múltiples estrategias que practicantes de teatros comunitarios y populares han encontrado para acrecentar su formación. A ello habría que agregar cómo es que cada espacio de intercambio implicaba también una posibilidad de identificar y acotar los campos de acción de los Teatros espontáneos en construcción y las crecientes redes latinoamericanas en torno a estas prácticas. A ello, Mario Flores, añade que “el abanico se va abriendo en una rica multitonalidad de formas, cultivadas por personas, grupos, compañías y colectivos en diferentes lugares de este continente mestizo, que ya se han dado cita en tres Foros Latinoamericanos (Argentina 2005, Chile 2007, Uruguay 2009) e intercambian cotidianamente pasiones y búsquedas en una red virtual, impulsada diligentemente por Román Mazzilli” (2010, p. 21).



## *2.2 Estructura y ritualidad para la performatividad en los Teatros de participación*

En la praxis de las funciones y el acontecimiento escénico de los Teatros de participación se sostienen varias consignas fundamentales como la improvisación y la creación espontánea de la acción escénica. Y, al mismo tiempo, el relato del/la narrador/a debe articularse y ajustarse a técnicas concretas empleadas por las actrices-actores-resonantes que hacen la devolución del relato.

Para esto, la improvisación requiere de ciertas consignas que permitan articular de manera clara los elementos centrales de la narración: los temas e imágenes que sostienen al relato, los matices posibles y el ejercicio de creación más allá de una mera representación que intenta mimetizar los elementos que se enuncian. Ordenar y sostener el ejercicio de improvisación requiere entonces de estas premisas que, dentro del Teatro playback o el Teatro espontáneo, se han denominado como ritual. En ambos modelos teatrales esta ritualidad tiene los mismos objetivos y está claramente presente, aunque no necesariamente operan de manera exacta en ambos casos. Lo que sí comparten es pensar la función de Teatro playback o Teatro espontáneo como una **experiencia ritual**, que va desde el momento de preparación hasta los momentos posteriores a una función y se considera tanto a

[...] la organización del espacio como a la estructura ceremonial del evento, que se crea alrededor de una secuencia de miembros del público yendo hacia una silla al borde del espacio de representación para narrar una historia personal. Mientras que las historias que serán representadas son completamente espontáneas, el ritual se realiza con uniformidad rápidamente reconocible. (Fox en Fernández, 2012, p. 33-34)

Es decir, en ambos casos el ritual se refiere a las acciones, gestos, palabras, técnicas o formas, uso del espacio-tiempo y de objetos materiales concretos que se han repetido previamente para obtener un resultado previsible. Este ritual es además conocido por sus practicantes a través de los espacios de formación y dentro de las funciones mismas, en tanto que para las y los participantes de la audiencia, éstos podrán aprenderlos de manera simultánea a la función y dependerá de la información que le sea compartida por el conductor y el cuerpo de actores-actrices-resonantes.

Así, esta ritualidad explicitada en los distintos momentos del acontecimiento escénico permite una comprensión más clara de los códigos y consignas que le sostienen, opera como una afirmación de lo que las y los practicantes consideran los valores más importantes dentro de su praxis. Y es que, tal como dirá la antropóloga Mónica Wilson, “en el ritual los hombres expresan lo que más les conmueve, y, habida cuenta de que la forma de expresión es convencional y obligatoria, son los valores del grupo los que en ellos se ponen de manifiesto” (en Turner, 1969, p. 18).

Evidentemente el resultado esperado de tal ritual no puede asumirse como enteramente igual para las personas que participan de la función, pero sí puede dar cuenta o enmarcar una experiencia común de un acontecimiento común. El ritual también está estrechamente ligado a la concepción del cuerpo como fenómeno, movimiento y territorio central de la acción que contrasta con el discurso lingüístico racional; una peculiar paradoja entre la escucha de un relato que se activa en la palabra hablada, pero que tiene su cauce en el cuerpo de quien resuena ante este.

Al mismo tiempo, hay que enfatizar que la construcción de las relaciones de poder al interior de una función y la invención de una ‘zona de comunidad’ se constituyen y/o clarifican también a partir de las ritualidades que se realizan y los roles de las y los participantes. Es decir, la ritualidad implica una intencionalidad con respecto a la distribución de las responsabilidades para el acontecimiento escénico; desde el material textual, la forma de organizar la distribución de la palabra o el cómo ficcionar el relato de otro.

La ritualidad es entonces fundamental para poner en relación la importancia de los dispositivos y la convención teatral de los Teatros de participación en tanto formas de responder no sólo qué se hace en los entrenamientos y espacios de formación o antes-durante-después de una función como grupo y con la audiencia. La ritualidad es también un elemento vital que permite comprender cuáles son los elementos que ‘hacen creer o dejar de creer’ en la escena y la devolución de un relato, qué tanto importa ‘lo verdadero’ en la escena y cómo medirlo,<sup>109</sup> además

---

<sup>109</sup> El término de ‘lo verdadero’ puede pensarse desde distintas perspectivas en el caso de los Teatros de participación. En el caso del Teatro playback, por ejemplo, radica en la devolución del relato lo más apegado a la información compartida por el relator o narradora, evitando agregar momentos o acciones que no han sido enunciados (inventar escenas o finales alternativos, por ejemplo). En el caso del Teatro espontáneo se centra más en la respuesta orgánica y cercana con la experiencia del resonante, así como con las emociones-sentimientos-deseos-necesidades proyectadas en el relato por parte de su narrador. Por tanto, la comprensión de lo verdadero está también estrechamente relacionado con los modos en que resuena y se devuelve el relato (técnica, afectiva, situacional e intencionalmente en tanto se quiera proponer una perspectiva distinta que sume a la comprensión del relato desde la mirada del cuerpo de actores-actrices o resonantes).

de las formas en las que el espacio y la atmósfera construida colectivamente afectan y modifican al cuerpo individual y colectivo.

### **La ritualidad dentro del Teatro playback para la construcción de una historia colectiva**

El Teatro playback, al igual que el Teatro espontáneo, tiene como base la devolución (en acción, palabra y movimiento) improvisado de historias que cuenta la audiencia a través de narradoras y narradores. Sin embargo, uno de los primeros elementos diferenciadores con respecto a otras experiencias de Teatros de participación es que éste enfatiza una estructura particular, también llamado ritual, como una forma de contener y dar seguridad a las personas que participen de éste. Esta priorización, señala Jo Salas, se debe a que es a través de la conciencia ritual y estética que se dignifican y unen las historias de estas narradoras y narradores “para que formen una historia colectiva sobre una comunidad de personas” (2013, p. 22). Por su parte, Fox señala que el Teatro playback es como “esa zona de intersección entre el arte, la interacción social y el ritual [...]” y por tanto, se debe buscar un equilibrio entre “las esferas de acción basadas en las destrezas teatrales, el proceso grupal y la práctica ritual” (en Fernández, 2018, p.28). Es decir, una experiencia espontánea, libre, profunda.

De este modo, es posible pensar en la construcción en distintos niveles y tipos de historias dentro del Teatro playback: la compartida por el narrador (a) que enfatiza detalles o información que considera relevante, la que presentan los actores y actrices o también llamados resonantes, la que escucha y reconstruye cada una de las personas que forman parte de la audiencia y una última historia colectiva que se entreteje con todas las historias compartidas y la experiencia presente. Para explicar esta particular articulación Fox ha desarrollado la *Teoría de la narrativa reticulada* que permite explicar esas conexiones entre las y los participantes durante las funciones de manera consciente e inconsciente y nombrar la responsabilidad colectiva de la creación escénica, el acompañamiento y la escucha de las historias.<sup>110</sup>

La ritualidad explicada desde esta teoría implica una premisa fundamental, el hecho de que el intercambio entre las personas que participan de este encuentro es un regalo o devolución

---

<sup>110</sup> La psicoterapeuta alemana Folma Hoesch propuso la metáfora del hilo rojo, aún muy popular entre practicantes habituales de Teatro playback y que permite nombrar esa misma conexión. Sin embargo, tanto Jonathan Fox como Jo Salas se han decantado por el uso de la Teoría de la narrativa reticulada por considerar la metáfora de hilo rojo como “vaga e imprecisa” que no explica como tal “qué producía un buen hilo rojo” (Fox en Fernández, 2018, p. 28).

que debe honrar y mostrar de manera clara y respetuosa “el corazón de la historia.”<sup>111</sup> Fox insiste así en que “[m]ás allá de las transformaciones que pueda sufrir el relato original, la historia o el espíritu de ésta, debe visualizarse claramente en la escena improvisada (Fox en Friedler, 2006, p. 6).

Ahora bien, como acontecimiento escénico y experiencia comunitaria, en el Teatro playback puede proponerse un tema específico o abierto, con la intención de entretener y generar una experiencia estética placentera, conmemorar algún evento significativo, discutir en torno a alguna problemática concreta, capacitar o intercambiar información y experiencia entre miembros de una comunidad formada previamente o generada específicamente para una función de Teatro playback. Además, una consigna central será la presentación del grupo de actores y actrices, músicos/as, conductor/a y de la propia audiencia si ésta lo permite. Un siguiente momento da continuidad al ritual, la presentación de las consignas para compartir, tomar la palabra y explicar lo que el Teatro playback como función teatral implica.

Se recupera un siguiente momento de ejercicios o mapeos sociométricos<sup>112</sup> para comenzar con el caldeamiento o preparación del grupo de asistentes para generar una comunicación directa y promover la aparición de historias para compartirse, así como para identificar temáticas de interés común o prioridades para ser abordados durante el encuentro.

La acción que continúa se comparte entre todas las personas que asisten, desde un narrador o narradora que comparte alguna emoción, sentimiento o historia vivida, mientras que un grupo de actores y actrices que tienen un entrenamiento en este modelo teatral “van a representar de manera creativa, pero verdadera” (Saturnino, Memorias del Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020) lo compartido, sin agregar elementos externos a lo narrado ni establecer soluciones al respecto.<sup>113</sup> Cada devolución se organiza a partir del tipo de historia y el momento del acontecimiento escénico en que sea contado, si es al inicio

---

<sup>111</sup> *El corazón de la historia* es otra metáfora fundamental que permite centrar la escucha en clarificar qué es relevante compartir para la narradora o narrador y no limitarse a la representación literal de las acciones. Y, por otro lado, reconocer las historias posibles a través de la narración que se comparte. Permite también enfatizar que cualquier relato, por muy sencillo que parezca es importante y requiere ser escuchado con atención para encontrar en ella su relevancia.

<sup>112</sup> Los mapeos sociométricos son representaciones que se hacen, en este caso a través de juegos o dinámicas grupales para identificar los elementos cohesionadores de un grupo (sean intereses, gustos, contexto, etc.), los roles y liderazgos que se detectan en sus integrantes, así como temas o problemáticas de interés o necesidad para los grupos.

<sup>113</sup> Este énfasis que destaca Saturnino en torno al entrenamiento previo se encuentra estrechamente ligado con la premisa de una ritualidad necesaria para sostener la experiencia del Teatro playback, y es que este ritual se aprende, se asimila y se practica para poder.

se utilizarán formas cortas, en medio se incorporan formas medias o el final nuevamente con formas cortas, (Saturnino, Memorias del Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020). La realización de formas cortas para las que Fox denomina protohistorias o historias no narrativas que se centran en emociones-sensaciones-sentimientos, posteriormente las formas largas que corresponden a los relatos y el cierre con formas cortas que pueden operar para la síntesis de las experiencias sucedidas dentro de la función o evocadas a partir de ésta. De este modo, esta estructura tan definida tiene códigos concretos que, en el caso del Teatro playback, conocen particularmente los conductores y las actrices-actores-resonantes; en tanto que las y los participantes de la audiencia los conocerán de manera parcial en función de cómo es que se le compartan de manera explícita.

Así, para que las protohistorias sucedan antes que las historias largas, por ejemplo, el conductor establecerá una comunicación con la audiencia desde la butaquería o el espacio asignado para ésta. Añadirá preguntas claves centradas en emociones-sensaciones-sentimientos o imágenes concretas para que, de este modo, las respuestas tenderán a ser más rápidas y más puntuales. En algunos casos, si hay necesidad de algún participante de compartir un relato más extenso, ha sucedido que se solicita que la historia se reserve para un momento posterior y se incentiva otras participaciones para posteriormente, volver a la historia larga.

En esta misma línea, la resonancia entre las personas que acompañan y escuchan los relatos sucedería también de manera progresiva y consecuente, según esta estructura. Al mismo tiempo, se permite clarificar la participación del conductor y del cuerpo de actores-actrices-resonantes al nombrar e identificar cada una de las partes que conforman el acontecimiento escénico; así como para reconocer la progresión y las condiciones mínimas necesarias para articular relaciones de confianza y diálogo que promuevan la participación de las/los relatores. A esto se suma que las actrices y actores buscan también la aprobación del narrador/a con la mirada y el gesto de agradecimiento al finalizar su acción; en algunos casos se incorpora un espacio abierto para retroalimentar al grupo de actores y actrices sobre sus impresiones, descubrimientos o revelaciones a partir de ver su historia en un formato escénico particular. Este espacio de intercambio también potencia la posibilidad de resignificar esa experiencia y reconocer su dimensión colectiva y social cuando otras personas la escuchan y se identifican en ella.

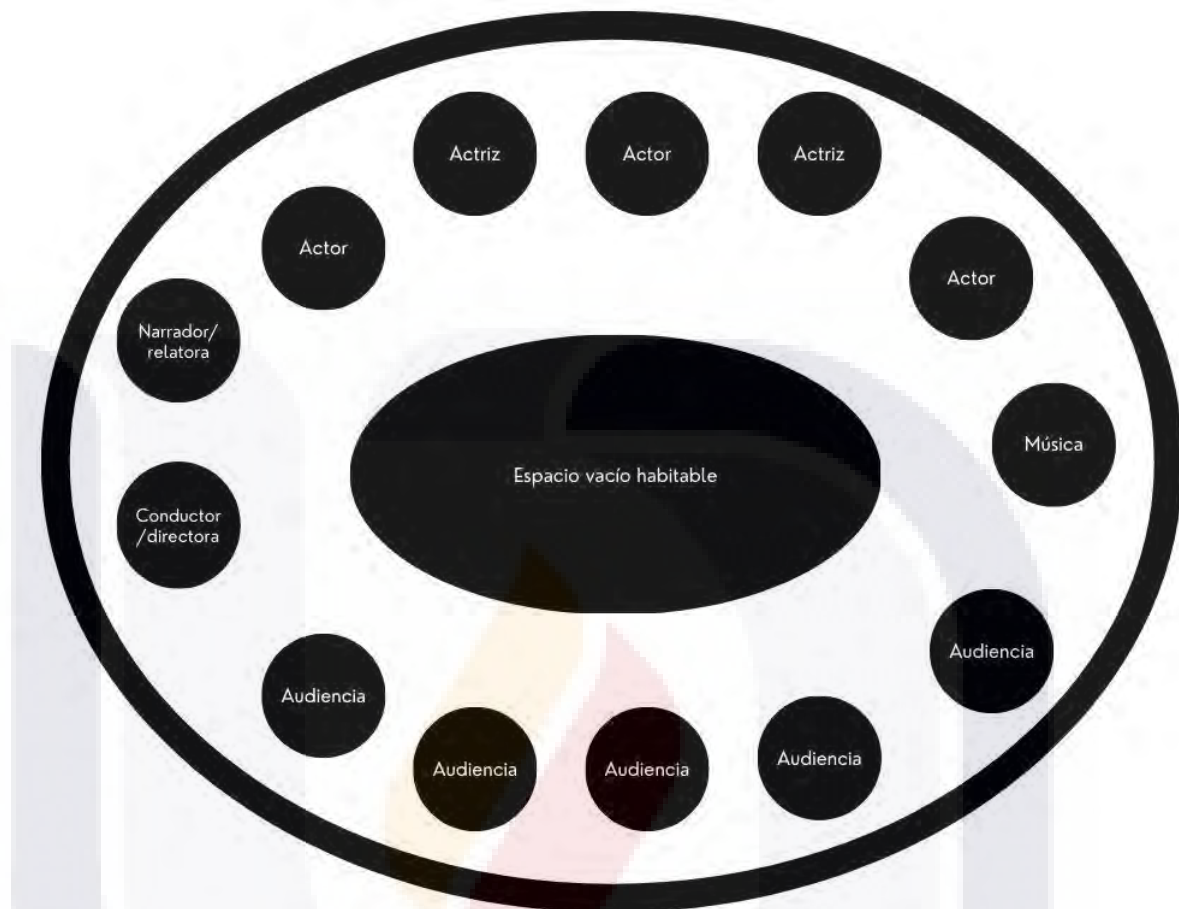
La ritualidad también está contenida en aspectos espaciales y materiales dentro del acontecimiento escénico; se recupera el uso del espacio en un formato circular o también llamado arena que permite plantear desde el inicio la idea de un espacio en común en el que todas las personas forman parte de lo que allí suceda. Hay también un lugar para la persona que decida compartir su relato, un lugar para el conductor o conductora, los actores y actrices, así como el área asignada para la música. El uso de ropa neutral o con algún elemento de color forma parte de la ejecución de este ritual, así como el uso limitado de utilería o cualquier otro accesorio; es el cuerpo y la palabra la que sostiene la acción.

Otro aspecto central que se desprende de este acotamiento es el de los propios roles que cada una de las personas puede jugar. Esta distribución de la acción puede ser más o menos flexible según los intereses y posicionamientos de los grupos practicantes, pues habrá compañías o grupos que decidan que la devolución de las escenas o la acción escénica corresponde únicamente a las actrices y actores practicantes, habrá otros que asuman que la conducción pueda ser ejecutada por cualquiera de las personas que forman parte de la compañía o grupo o quienes decidan que este rol corresponde únicamente a la persona que tenga más experiencia y habilidad en ello.

En esta misma línea, el Teatro playback da un especial lugar al rol de la conducción pues, como señala Salas, precisa “desarrollar la capacidad de oír como un terapeuta” (2013, p. 66). Este rol tiene como función establecer el primer diálogo con las narradoras y narradores, plantear las preguntas que orienten la claridad del relato y las formas en las cuales resulta más pertinente accionarlo, así como establecer un vínculo claro entre la audiencia y las actrices/actores. En este sentido, el término de ‘conducción’ más que remitir a un rol inductivista refiere más al puente que conecta la energía de ambas partes (quien narra y quien devuelve lo narrado). Este rol requiere pues de una mirada integral que considere todos los elementos y estímulos que se generen en el encuentro, debe poner particular atención para distribuir la palabra lo más ampliamente posible y diversificar su uso para dar cabida y representación activa.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> La discusión sobre el ejercicio de poder en este rol en particular se desarrolla más ampliamente en el tercer capítulo de esta tesis. Hay una compleja relación entre el reconocimiento de que las personas que tengan más habilidades de contención y escucha sean las que tengan un mejor desempeño y apertura en el rol de conducción. En el caso del Teatro playback suele otorgarse este rol a las personas que tienen más experiencia como practicantes, aunque hay cada vez más apertura con respecto a que este es un rol que también puede ponerse en acción aún cuando la experiencia no sea tan amplia, y, por tanto, que pueda ser explorada entre todos los miembros de grupos como parte de su proceso de formación y comprensión del fenómeno que implica el Teatro playback. Por otro lado, la presencia de este rol también visibiliza la distancia entre la audiencia y el cuerpo de actores y actrices, porque,



**Figura 1. Esquema de organización de las personas que participan en una función de Teatro playback propuesto en literatura diversa. Este esquema también aplica para una función de Teatro espontáneo, aunque el lugar de la conducción también se permite romper para intercalarse entre los espacios de la audiencia.**

**\*Elaboración propia**

---

aunque cierra un círculo y les conecta provisionalmente, reconoce que hay saberes distintos y una práctica o entrenamiento previo que permite que unos puedan ejecutar el rol de actrices y actores, otras de narradoras y narradores y otros más de audiencia. Esta característica es también señalada y puesta en cuestión en algunas prácticas de Teatro espontáneo dentro de los cuales se busca difuminar esta diferencia.

Otro de los elementos rituales que prioriza el Teatro playback es la presencia de la música y sonoridad que permite abonar a la construcción de paisajes, atmósferas, sensaciones y, en términos técnicos, clarificar inicios, transiciones y cierres. De este modo, Aki Chan y Steve Nash (2008) reconocen distintos rangos de las funciones e intervenciones de las y los músicos: enmarcar la presentación (cuándo inicia y cuándo termina) y, en ese mismo sentido, el cambio entre el espacio cotidiano y el tránsito a una “atmósfera teatral”; el planteamiento de una atmósfera o tono emocional que puede reconducirse en caso necesario; la amplificación de sentimientos fuertes, el apoyo para impulsar la historia (para alcanzar su clímax, por ejemplo), simbolizar elementos concretos del relato o presagiar la propia acción dramática.<sup>115</sup>

Aquí cabe hacer un paréntesis con respecto a la construcción de tal atmósfera, pues no desborda o se ajusta de manera distinta a lo que sucedería en una puesta en escena de teatro ‘convencional’. Fox señala que esta atmósfera tiene una relación explícita con el “ambiente del lugar”, un ambiente que se construye por “el entorno, la amabilidad (neighborliness), la inclusión, la intensidad, el ritual y la resonancia” (Fox en Fernández, 2018, p. 32). Es decir, todo ello contiene las condiciones necesarias de posibilidad para que las personas decidan compartir y acompañar con su escucha los distintos relatos que se entretujan durante una función de Teatro playback y/o Teatro espontáneo pues es una experiencia común a ambos modelos teatrales.

---

<sup>115</sup> La música y los elementos sonoros se han desarrollado primeramente desde la propia mirada de Jo Salas quien, como miembro fundador de la primera colectiva y sistematizadora del Teatro playback, incorporó su propia experiencia y lenguaje como música. A lo largo de los años se ha sumado a la discusión teórica en torno a la presencia musical y sonora en la creación y devolución del relato.





Figura 2. Atmósfera para/en las funciones en el Teatro playback. \*Elaboración propia

Fox precisa que el **entorno** es definido por las características y condiciones particulares del lugar en el que sucede la función y, por supuesto, éstas serán distintas cada vez pues no requieren de un espacio teatral convencional o particular para su realización. Por supuesto que esto no significa que no puedan tomarse en consideración aspectos técnicos de iluminación, o acústica, así como otros aspectos que no afecten la continuidad o la seguridad de las personas que asistan y participen. A eso se añaden las acciones de bienvenida y la **amabilidad** que el grupo de actores-actrices o resonantes construye para convocar a la audiencia; el tono familiar, afable y cálido son vitales para abrir la participación de una manera gradual y en confianza.



Figura 3. Elementos que conforman al Teatro playback. Esquema propuesto por Fox (1999, p. 27).<sup>116</sup>

Esto se entretreje con lo que Fox refiere como una **inclusión positiva**, es decir, que tanto el conductor como el cuerpo de actores-actrices-resonantes deben construir una comunicación que disponga a la participación de los distintos grupos-roles o sectores de la audiencia a que participen. El autor, sin embargo, no precisa esta condición como un estado permanente de la función pues en ello se atraviesan también los modos de representar a roles, grupos específicos o relaciones de opresión y privilegios, así como quiénes son las personas que devuelven o resuenan con el relato; todo esto también atraviesa cómo es que las personas que conforman la audiencia deciden asumir y recibir esta inclusión.

Otra condición básica para la construcción de la atmósfera adecuada de la función, la de la **intensidad**, es particularmente compleja pues se relaciona con una experiencia de carácter

<sup>116</sup> La “zona de lo bueno” es el espacio intersticial o liminal donde sucede la experiencia del Teatro playback.

liminal en tanto un espacio en el que las personas se permiten (compartir, jugar, explorar, nombrar o resignificar su relato y su experiencia). Aquí Fox se remite específicamente a “ese otro lugar, del modo parecido a como lo hacen los chamanes. El objetivo aquí es una atmósfera [...] en la que una persona está dispuesta a arriesgarse” (Fox en Fernández, 2018, p. 33).

La **resonancia**, por su parte, referido como un sentido de conexión y cercanía entre las personas que participan, como audiencia o en la devolución del relato, aunque son las actrices-actores-resonantes quienes potencian esta conexión al resto del grupo. Este elemento es evidentemente mucho más complejo porque radica en la experiencia, la memoria, la corporalidad de manera individual, así como en las formas y niveles de comunicación que se establezcan en un grupo. Está implicada también la apertura y disposición a responder ante el relato y la experiencia del/la otro/a, no sólo de manera consciente, sino también desde la intuición que la propia espontaneidad exige.

Este último aspecto, será punto de discusión fundamental dentro de las y los practicantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, pues implican estrategias de autocuidado, contención y autoconocimiento de las personas que se asumen como actores-actrices o resonantes; es decir, cómo cuidarse-afectarse-movilizarse-reconocerse a partir de un relato que ‘resuena’ en la propia experiencia y memoria.

### **La teoría de la narrativa reticulada: ¿cómo es que se construye un relato común en los Teatros de participación?**

Esta teoría es desarrollada por Jonathan Fox y se sustenta en los principios que Moreno delimitó en torno al estudio de grupos. Su objetivo es explicar la interconexión entre los relatos de un grupo, no solo por los temas abordados, sino por la forma en la que se significan y conectan a sus integrantes. Y es que la construcción de una narrativa reticulada<sup>117</sup> es producto y, al mismo tiempo, generadora del diálogo y comunicación integral (palabras, emociones, sonoridades y sentidos) entre todas las personas que forman parte de la grupalidad que está presente en la

---

<sup>117</sup> La estructura reticular es retomada de la Biología para visualizar en primer lugar la idea de unidad (de un elemento, en este caso de un metarrelato compuesto por los relatos individuales de una función) y su forma de red, es decir, conectada no de manera jerárquica, comunicada y rizomática.

función (aún cuando no participen del compartir verbalmente su relato o en la devolución de éste).

Esta teoría considera como elementos que permiten la presencia de esta narrativa reticulada y, por consecuencia el desarrollo pleno del Teatro playback: la historia misma, la espontaneidad, la atmósfera y la guía a través del o la conductora (Fox en Fernández, 2018, p. 29). De este modo, también busca explicar cómo es que se articula una función, aún cuando los relatos se compartieran de “manera inconexa y nebulosa” o fragmentada. (en Fernández, 2018, p. 20).

Para ello, Fox explica la relevancia de cada uno de estos en términos muy puntuales y en relación concreta con el acontecimiento escénico del Teatro playback.

- 1) **La historia.** Considerando la claridad con la que se comparte, su condición improvisada, se espera que sea “una experiencia que emerge espontáneamente en ese momento da un lugar auténticamente desconocido” (Fox en Fernández, 2018, p. 29). Se añade el hecho de que un relato o historia compartida también contiene y revela parte de la identidad de quienes narran. Lo mismo ocurre entonces con el relato colectivo conformado por la suma, conexión<sup>118</sup> y la propia experiencia colectiva de compartir esos relatos individuales como una forma de reconocer la identidad de esa comunidad.
- 2) **La espontaneidad.** Incluye la apertura y disposición no sólo de compartir una historia, sino también de recibirla, escucharla y expresarla desde el cuerpo y la voz. El autor considera también la flexibilidad de los actores-actrices-resonantes para movilizarse entre distintos roles y modular o ajustar la propia energía y emocionalidad cuando sea necesario.
- 3) **La atmósfera.** Considera el entorno, la inclusión, la intensidad, el ritual y la resonancia de y con la historia.<sup>119</sup>
- 4) **La guía desde la conducción.** Relacionada con las herramientas, habilidades y estrategias de la persona que conduce la función; desde su presencia y capacidad para escuchar activamente, invitar a compartir un relato, dialogar y obtener información clara y significativa a partir de la conversación con la narradora o el relator. A esto se suma la

---

<sup>118</sup> La conexión entre las historias puede ser por semejanza, oposición, inversión, asociación, entre otras.

<sup>119</sup> Véase el aparato anterior sobre *La ritualidad dentro del Teatro playback para la construcción de una historia colectiva*.

claridad y apertura con la que intercambie dicha información con sus compañeras y compañeros de la escena; la forma que considere más pertinente para la devolución del relato.

Es así como en la narrativa reticulada está implicada una postura ética con respecto al reconocer el valor de cada relato compartido, aunque, al mismo tiempo, Fox reconoce que esta postura exige “la paradoja de ser apolíticos” (2018, p. 30). Esto en tanto dar cabida a los relatos que no son reconocidos, aceptados y respetados; es decir, que no tendrían espacios de enunciación o visibilización. Aunque al buscar la precisión de esta aparente neutralidad se reconoce que no hay tal pues otras implicaciones se atraviesan; no sólo de qué historias se escuchan, sino también de quiénes y cómo se devuelve ese relato (aún si éstas replican prácticas violentas o revictimizan a una persona), los lugares de privilegio y la representación, o no, de grupos e identidades específicas, por mencionar algunos casos.

De cualquier manera, ha comenzado a problematizar este aspecto en particular, sobre todo por los grupos practicantes alrededor del mundo que ponen en cuestión posicionamientos y estrategias éticas y políticas más claras sobre qué relatos promover, cómo recibirlos e incluso cómo presentarlos. Sandoval reconoce que en el Teatro playback

[...] no hay nada fijo, estable, fijo, inamovible y fijado con sangre [...] sigue cambiando, sigue transformándolo y sigue evolucionando [...] nuevos cuestionamientos como por ejemplo ¿qué pasa con la dimensión social, qué pasa cuando hay personas en privilegio contando su historias [...] Todas estas preguntas se han ido haciendo y al mismo tiempo el Teatro playback, junto con todos sus practicantes y todas sus visiones y todas las culturas pues también se ha ido estableciendo y ha ido creciendo y alimentando. (Sandoval, Memorias del Teatro playback en México, Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020)

Es así como diversas/os practicantes han ahondado en esta reflexión, incorporando una discusión más amplia con respecto a las implicaciones de la escucha, el lugar que ocupan las historias recibidas y desde qué lugar se nombran. Por supuesto, esta discusión contribuye a los temas que pueden activarse a partir de los relatos compartidos, la forma en la que las personas que forman parte de la audiencia se sienten representadas, la empatía, el compromiso y

responsabilidad ética que se accionan. Es así como la narrativa reticulada como una teoría aún en construcción requiere aún de ser atravesada entonces por las implicaciones éticas de cómo es que se realizan las devoluciones de los relatos, qué códigos de significación y contextos particulares se sitúan en la experiencia misma de la función. En contraposición, apela también a un nivel de encuentro básico e inconsciente que debe ser alimentado por una serie de elementos como la atmósfera, el ritual mismo y una conducción atenta que reconozca esos pequeños hilos conectores que permitirán la construcción de una narrativa común más cohesionada, orgánica y clara para la grupalidad que participa de una función.

### **Una ritualidad diversa en el Teatro espontáneo: resonancia y resonantes**

La experiencia ritual del Teatro espontáneo comparte los mismos principios del Teatro playback con respecto a la construcción de una atmósfera, la distribución del espacio físico, así como algunas formas para la devolución de los relatos. Sin embargo, hay diferencias que requieren precisarse con respecto a la delimitación de su ritualidad y que no son necesariamente transparentes.

La primera diferencia fundamental se construye desde los roles con los que se puede participar pues la audiencia rebasa su lugar como narradora. En el Teatro espontáneo se potencia aún más el rol activo que cada una de las personas puede asumir; ya no solo se acompaña en la escucha o en el lugar de la narración, sino que puede ‘subir al escenario’ para formar parte del cuerpo de actores-actrices. Esto modifica la configuración del ritual en varios sentidos pues, por un lado, hay que establecer una comunicación mucho más clara sobre cómo opera la función y dejar la puerta abierta a sumar en la devolución de los relatos. Además, significa que el caldeamiento o calentamiento que activa esta participación considera otras formas en las que los cuerpos pueden prepararse para subir a la escena.

En esta misma línea, la ritualidad también se modifica cuando la audiencia asume una voz propia para dedicarle la función a alguien (a su propia comunidad, a sí misma o a un grupo de personas en particular). Es decir, dirige potencialmente su praxis hacia una intención y/o deseo en concreto, uno que además se colectiviza. A esto se añaden las distintas acciones que cada grupalidad construya para dar inicio a su función: colocar objetos sobre el escenario, cantar una

canCIÓN en particular, presentarse de un modo concreto o proponer un juego en específico para compartir con la audiencia.<sup>120</sup>

Otro aspecto importante para diferenciar con respecto al Teatro playback tiene que ver con el flujo de los relatos que, en el Teatro espontáneo, no exige un arco de función estandarizado, sino que permite que las historias e imágenes sucedan independientemente de su extensión; el cierre entonces se da a partir de la observación y la escucha de quien dirige al identificar cuando el grupo ha descendido la energía, disposición o participación.

A esta característica se suma la forma en la que se devuelven los relatos considerando la resonancia y al resonante; ambos conceptos derivados del Psicodrama y que remiten a una condición humana y particularmente corporal. Si bien el Teatro playback también se vale de los términos para referir a una parte del ritual y explicar la comunicación-relación entre el narrador y el grupo de actores-actrices, en el Teatro espontáneo la mirada se expande su sentido. Y es que ‘resonar’ en su connotación de hacer sonido y sonar mucho, remite a una forma más particular (física-corporal y sensible) de relación y afectación ante el relato del narrador o relatora en el actor-actriz. Así, la resonancia

[...] involucra a dos o más personas expresando, “haciendo resonar” el mensaje emitido por un individuo o un grupo a través de una acción corporal realizada, a priori, por la materialización de una imagen o escultura estática, pero que poco a poco gana movimiento y/o interferencia (inserciones, borrados, transformaciones, etc.) del emisor del mensaje o incluso de quienes compartieron la escucha del mismo. Esta acción se inserta como mediadora para personificar lo que se comunica y conecta a las personas involucradas en el momento presente apoyándose en las sensaciones y sentimientos manifestados. Cada uno tiene la oportunidad de reconocerse a partir del sentir del otro, y estos sentimientos se vuelven únicos y vivenciales, ocurriendo en el tiempo del “aquí y ahora”. (Giro, N. R., Oliveira, M. M. T., Musleh, M. H., & Prado, W., 2015, p.52)

Pavlovsky (1985) añade a esta resonancia la posibilidad de hacer consciente ese resonar y desplegar un potencial poético en ésta al “[p]onerle palabras como conceptos poéticos a esa

---

<sup>120</sup> En algunas funciones se han utilizado tres velas que se encienden al iniciar la función como una manera de remitir al ritual del fuego que reúne a una comunidad a compartir sus historias y cada una de estas velas representa, a su vez, a la audiencia, a la compañía y al relato mismo. En otras funciones, por ejemplo, se han traído objetos personales que funcionan como una referencia al tema del que se abordará, como un objeto de presentación de cada integrante del grupo o como una metáfora de lo que se espera o desea para la función y las personas que participan.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vibración [...] que respiran en nuestro cuerpo y son llevados a la palabra, a los contornos, a territorios para ser agenciados por un mapa grupal, posible de desterritorializar en nuevas cartografías” (en Castelli, 2013, p. 1). Esto se traduce para los términos del Teatro espontáneo y del Psicodrama en una experiencia creadora, rizomática y desterritorializada de un único relato.

Ahora bien, la resonancia en el Teatro espontáneo también excede la idea de apearse al ‘corazón de la historia’<sup>121</sup> pues considera las experiencias intersubjetivas de las y los resonantes. Esto reconoce la vulnerabilidad con la que se coloca el actor-actriz, así mismo, amplifica y prolonga la afectación del relato y la experiencia colectiva que lo contiene. Es decir, la resonancia rebasa la palabra pues comienza desde la relación y convivencia con/en la comunidad-audiencia y, tal como Carlos Camarillo comparte, esto

implica [...] estar permeado por el lugar, por las mismas personas [...] es decir, hay una resonancia previa de ti [...] como resonante, que tiene primero que sentir la pulsación de las cosas [...], que están ahí también [...] están contando sus historias y cómo respondes (conversación personal, 20 de marzo de 2020).

Esta situación complejiza la experiencia misma de la escucha abierta, desde un lugar concreto y único, es decir, desde una corporalidad sensible y creadora concreta. Esta experiencia de resonancia también amplía otras posibilidades de devolución en tanto que se abre a una mirada (otra) distinta a la que el narrador o relatora tiene de su propia historia; es decir, como posibilidad misma de resignificar la experiencia narrada. Y más aún, esta(s) resonancia(s) no solo sucede(n) de manera unidireccional, sino que las personas que participan en la función evocan, interpretan y resignifican gestos, acciones e incluso escenas completas de manera simultánea y hacia distintas personas. Esto lo explican Kesselman y Pavlovsky (2000) cuando se refieren al acontecimiento escénico de la Multiplicación dramática.

---

<sup>121</sup> Para dejar un apunte sobre esta diferencia, en el Teatro playback hay un énfasis por evitar el desviar o modificar el sentido de la historia que ha sido compartida; esto es en cierta forma una manera de honrar a su narrador o relatora como a la historia misma. Además, esta distancia enfatiza también los límites y las diferencias del Teatro playback con respecto al Psicodrama y algunas experiencias de teatro terapéutico. Para ejemplificar esta situación, A, practicante de Teatro playback comparte, “me ha pasado con actrices terapeutas que he escuchado y me han dicho, ‘es que yo quiero darle a la persona’ [...]. No, es que no necesitas darle nada. ‘Es que yo quiero que se sienta’ [...] ‘No, ni madres [...], no necesitas, actuando en playback, hacer que la gente’ [...] ‘Quiero que se sienta bien, quiero que sienta que hay una posibilidad’... No, si eso no está en la historia, no lo metas porque esa es tu terapeuta [...] que quiere hacer que se sientan [...] O sea, la historia nos está llevando por otro lado y si la historia termina del culo, vamos a terminarla del culo. Si la historia termina en que se muere, se muere. No podemos cambiar eso.” (conversación personal, 15 de julio del 2020).



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Cada escena propuesta por un individuo de un grupo [...] alcanza su máxima significación o totalización a través de las múltiples subjetividades con que consueña y resuena en cada uno de los integrantes del grupo. Algún personaje, gesto de los participantes, el mismo clima grupal de la escena inicial propuesta, provocan –en los que observan y protagonizan- una sensación de “haber sido tocado” que llamamos consonancia a través de la cual cada persona puede construir otra escena grupal, o realizar un gesto personal que multiplica la escena inicial. (p. 9)

En el Teatro playback sucede que la devolución también considera la intuición y la espontaneidad en la que la corporalidad se organiza desde su propia experiencia y memoria, solo que en este caso la resonancia se coloca en un campo de acción y una postura ética acotada por el ritual mismo.

O sea, el Teatro playback no va a restaurar historias, ayuda, podría restaurar escuchando una historia como apoya a círculos de paz y restauración de la justicia, pero es a través de la escucha no de la acción. No en nuestra acción vamos a restaurar el momento y entonces pues ahí también se empieza a diferenciar de muchas otras metodologías de participación en donde la intención justamente es: vamos a hacer el ensayo para restaurarlo, para salir de ahí, no para movernos de ese lugar. El Teatro playback no y está bien, no es que le falte, [...] es una herramienta [...] con un objetivo distinto.” (A, conversación personal, 15 de julio del 2020).

Así, ambos modelos teatrales comparten la característica de ser fenómenos que apelan a la intersubjetividad y la colectividad ineludible, solo que desde matices que les identifican. La resonancia en el Teatro espontáneo adquiere una dimensión política y estética que permite construir una historia colectiva en un sentido mucho más amplio y no solo por la propia narrativa reticulada que se construye en cada función y las distintas formas de comunicación que suceden. Es decir, aspira a transitar por la dignificación del relato personal hasta la construcción de una historia colectiva, mientras que en el Teatro playback cada historia se reconoce en su particularidad, una a una, lo que la hace común y cercana.

### **Esquemas de las funciones y sus diferencias en los Teatros de participación (Teatro espontáneo y Teatro playback)**

Con respecto a la estructura de las funciones dentro de los Teatros de participación hay una flexibilidad asumida que permite incorporar diferentes manifestaciones creativas y artísticas en función de los propios referentes del grupo y la audiencia, a partir de sus intereses artísticos o los propios recursos que el espacio y el encuentro ofrecen. En estos términos hay experiencias vinculadas al Teatro espontáneo tales como el Video espontáneo o la Danza espontánea; sobre esta última se consideran referentes importantes a Rasia Friedler en Uruguay con la Compañía de Danza Espontánea de SaludArte fundada en 20003. “Esta actividad está centrada en el lenguaje corporal y sus movimientos como espacio de resonancia y representación. Sobre esta dinámica se recrean, representan e interpretan temas curriculares, experiencias e historias colectivas o personales” (Saludarte en Núñez, 2016, p. 19). En México destaca el trabajo de Claudia Landavazo que ha integrado a su exploración la premisa de las resonancias de los relatos a partir de técnicas somáticas, improvisación de contacto e improvisación musical (Núñez, 2016, p. 20).<sup>122</sup>

El Teatro playback, por su parte, sostiene una estructura similar en la que las variaciones pueden identificarse a partir de los elementos materiales (utilería o escenotecnia), así como las formas en las que se activen los temas que evoquen los relatos. En algunos casos se identifica una escena limpia, con elementos neutrales en términos de vestuario o, por el contrario, el uso de elementos como telas, practicables o cubos de madera o algún otro elemento de utilería que se considere disponible para la función. Por lo demás, el Teatro playback buscará apearse a una estructura específica, progresiva y lineal que permita transitar de relatos y formas cortas de devolución, hasta un punto clímax con una(s) historias largas para finalmente cerrar con relatos y formas cortas. Cabrían como técnicas autónomas que construyen espacios alternos a funciones, los denominados *Listening Hour* o ‘La hora de la escucha’, centrada únicamente en las y los relatores y sus historias sin la necesidad de una devolución dramatizada.

Ahora bien, tanto el Teatro espontáneo y el Teatro playback tienen muchas similitudes en términos de la acción para la escena, particularmente por las técnicas, los recursos materiales y

---

<sup>122</sup> Hay otras manifestaciones derivadas del Teatro espontáneo como el cine espontáneo que se realiza de manera presencial a través de formatos audiovisuales, tal como se presentó en el Festival de Cine Ambulante de 2017. Otros formatos que derivaron de la pandemia de SARS-COV 2 fueron dentro de plataformas como Zoom, teams y otros. De estos aún se discuten las categorías más adecuadas para enunciarlos y ser estudiados.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

las propuestas estéticas que plantean. Al igual que el Teatro del oprimido, se suelen utilizar para el trabajo en comunidades vinculadas a la educación, la rehabilitación e integración de grupos marginales y/o que tienen necesidades específicas. Sin embargo, una diferencia importante es la figura del/la ‘facilitador/a’, que en el caso del Teatro playback nombra como ‘conductor/a’. Es decir, no es lo mismo facilitar que conducir, pues la conducción implica una estructura más acotada con consignas más delimitadas sobre las formas de participación e intervención de la audiencia, en tanto que el facilitar la herramienta implica un posicionamiento distinto y una aspiración de darle mayor participación y responsabilidad de lo que suceda a quienes asisten y en principio observa, pues además de compartir sus relatos, pueden intervenir la escena a través de la acción, algo que Boal ya había planteado antes. Así, la estructura de la función es aún más abierta y libre al mismo tiempo que rompe con la idea de privilegio a la palabra y la acción que Boal señalaba del teatro convencional (Fernández, 2017).

Del mismo modo, ambos modelos teatrales consideran diversos ejercicios y/o juegos para activar la función, así como acciones concretas a modo de dedicatoria o para la introducción de los temas que se desarrollarán o como una forma de marcar el inicio de un espacio de realidad distinto que entreteje la ficción con la realidad concreta. En los grupos estas acciones remiten a cantos, el encender algunas velas que representan a las y los participantes en sus distintos roles: como audiencia, como actores y actrices y al relato mismo. En algunos grupos se metaforiza también una suerte de tributo u ofrenda para el transcurrir de la función, por ejemplo, colocar sobre el escenario un juguete para que no falte la soltura del juego o una pluma de un ave para que la libertad circule en la función.<sup>123</sup>

Sin embargo, en lo que respecta a la estructura básica de las funciones es donde es posible comenzar a reconocer algunas diferencias que pueden ser sutiles o radicalmente significativas. Tal como se ha comenzado a clarificar en el tránsito de las raíces convocantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, las diferencias van desde sus orígenes reconocidos, el entrenamiento o formación, las formas de aperturar la participación de la audiencia y el cuerpo de actores-actrices o resonantes y el tratamiento del relato compartido dentro de las funciones.

---

<sup>123</sup> Parte de los objetos utilizados en una función de Teatro espontáneo Primavera de la ciudad de Medellín, Colombia.

En el caso concreto de las funciones se identifica que el Teatro playback se rige por el denominado ‘arco de la función’, estrechamente relacionado con el sentido de su ritualidad y una progresión explícita que considera lo que acontece antes de la presentación de ésta y que prepara el espacio físico y ficcional. Esta estructura también permite visualizar las semejanzas y diferencias entre los modelos teatrales que replica la Red, el Teatro playback y el Teatro espontáneo.

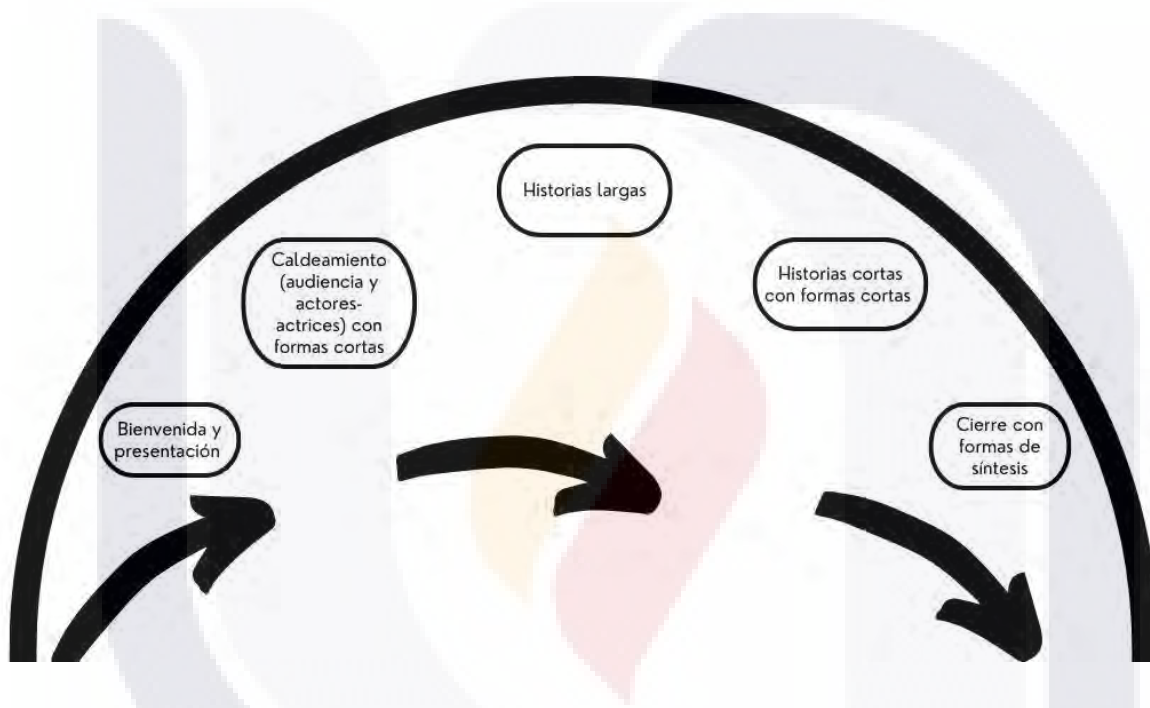


Figura 4. Arco de la función en el Teatro playback. Elaboración propia

En el Teatro espontáneo es posible reconocer distintos tipos de estructuras dependiendo de los intereses de cada grupo, así como de las maneras en las que ha sido aprendido; es decir, habrá Teatros espontáneos que sean más cercanos a prácticas psicodramáticas, otros que sean más afines a la Multiplicación dramática o al Teatro espontáneo. Incluso es posible reconocer estructuras de función muy similares al Teatro playback, donde incluso se comparte el mismo arco de la función; de cualquier manera, lo que queda abierto es la posibilidad de pensar en una

estructura más flexible y en movimiento de acuerdo con las necesidades y participación de la audiencia y del grupo de actores-actrices.

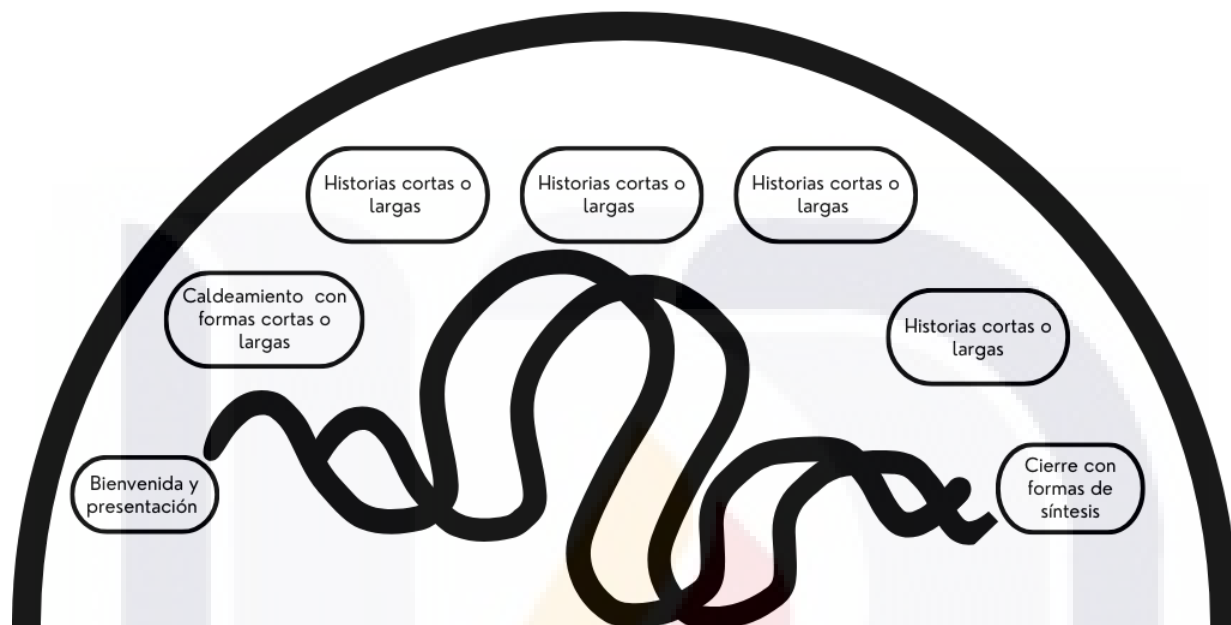


Figura 5. La función en el Teatro espontáneo. Elaboración propia

Es así como la estructura de las funciones de los Teatros de participación (Teatro playback y Teatro espontáneo) mantiene una serie de elementos constantes que pueden reconocerse desde su ritualidad dentro y fuera de la función, los modos en los que se prepara un grupo para un acontecimiento escénico e, incluso, lo que sucede después de éste. En ambos casos es también necesario reconocer tres áreas que se desarrollan específicamente para las funciones, mismas que son propuestas dentro del Teatro playback: **el arte** (correspondiente a los aspectos disciplinares de las artes involucradas: técnicos y creativos), **la interacción social** (correspondiente a todos los aspectos que remiten a los modos de relación, organización, participación de las personas) y **la ritualidad** (correspondiente a esa estructura que organiza a los dos anteriores).<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Se entiende que en “el arte” las disciplinas son varias y se desbordan unas a otras en una experiencia liminal: artes escénicas, audiovisuales, plásticas, etc. La interacción social también se desborda pues hay que considerar que este enfoque propuesto por el Teatro playback está situado desde una perspectiva de la Psicología social y hay otros criterios macrosociales que también están implicados en los modos de relación-comunicación-afectación y

**Tabla 7. Esquema de Teatros de participación (Teatro playback y Teatro espontáneo) a partir de Ana María Fernández, Jonathan Fox y Jo Salas sobre los tres elementos que definen al Teatro playback (el arte, la interacción social y el ritual)**

<b>Preparación</b>	<b>Entrenamiento</b>	Técnicas y formas: (arte, interacción social) <ul style="list-style-type: none"> <li>● devolución del relato a través de técnicas concretas,</li> <li>● adecuación de la forma para que ese momento sea particular y único.</li> </ul>
		Práctica de ejercicios y juegos que permitan: (interacción social) <ul style="list-style-type: none"> <li>● promover el conocimiento, la cohesión social, el tele, la confianza del grupo y de la audiencia (participantes de la función en su conjunto),</li> <li>● ampliar la escucha activa,</li> <li>● identificar la resonancia en el cuerpo y el impulso de acción,</li> <li>● el caldeamiento para que se active la espontaneidad y la creatividad.</li> </ul>
		Ejercicios para desarrollar: (arte) <ul style="list-style-type: none"> <li>● la expresividad, proyección del cuerpo y la voz,</li> <li>● el desarrollo de la presencia escénica,</li> <li>● activación orgánica,</li> <li>● el manejo de los objetos habituales para la escena (máscaras, tela, música, instrumentos musicales,</li> <li>● el manejo de otros recursos estéticos y estilísticos (teatro físico, pantomima, improvisación, danza <i>contact</i>, etc.).</li> </ul>
	<b>Antes de la función</b>	Aspectos físicos: (arte) <ul style="list-style-type: none"> <li>● ejercicios de calentamiento físico y vocal,</li> <li>● ejercicios de concentración</li> </ul>
		Aspectos psicoemocionales y de organización grupal: (interacción social, arte y ritual) <ul style="list-style-type: none"> <li>● ejercicios para reafirmar la comunicación y las consignas o acuerdos para la resolución de aspectos técnicos de la escena,</li> <li>● acuerdos que impliquen sentirse parte de un equipo colaborativo, de un “organismo cohesionado”</li> </ul>
	<b>Función</b>	<b>Espacio de representación</b>

experiencia colectiva. En tanto que la ritualidad, tal como se ha discutido anteriormente, tendrá diferencias importantes que, a su vez, articulan diferencias éticas, estéticas y políticas significativas.

		propia del grupo o del tema que se abordará, el uso de zapatos o descalzos, así como de algún accesorio distintivo de manera opcional.
	<b>Bienvenida o saludo inicial</b>	<p>* Interacción social, ritual y arte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Recibirle con música de bienvenida o en la puerta de manera familiar.</li> <li>● Presentación de las consignas o acuerdos para la función, así como una breve explicación de la estructura de una función y los roles posibles de la audiencia; en el caso del teatro playback como relatores o narradoras y en el Teatro espontáneo a partir de presentación de la compañía, posibles temas a tratar en la función por parte del conductor.</li> <li>● Ejercicios de caldeamiento con el público (preguntas invitación al público sobre lo que conoce o espera, ejercicios de Sociometría, círculo de “me gusta o no me gusta”).</li> </ul>
	<b>Inicio de la función</b>	<p>* Interacción social, ritual y arte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Cada grupo tiene un ritual de iniciación (sonar un cuenco, cantar una canción, encender velas-público, actores-relato), etc.</li> <li>● Presentación de cada uno de los miembros (que cada miembro se traslade por el espacio a partir de música que se improvisa, a partir de su nombre y emociones, sensaciones, sentimientos relacionados con el tema y representados por otros compañeros. Puede participar también el conductor.</li> <li>● Cada actor se coloca en posición neutral y cuando no participe en escena debe salir de la formación, se retira del escenario y se coloca en una lateral.</li> </ul>
	<b>Desarrollo de la función</b>	<p>* Interacción social, ritual y arte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Inicio del diálogo con el público por parte del conductor, preguntas sencillas y que no sean invasivas.</li> <li>● Formas cortas con cierre. Pregunta al narrador si es “más o menos así lo que nos contaste.”</li> <li>● Al cerrar la imagen, los actores y actrices muestran un ritual de cierre: mirar a los ojos, aplaudir, dar reverencia al narrador.</li> <li>● Invitación a formas largas (no impersonales) e incluso a partir de ambivalencias, oposición, asociaciones o complementariedad.</li> <li>● Reconocer o mirar al narrador en posición sobre el escenario.</li> <li>● Retomar al narrador/a y al conductor para dar la última palabra.</li> </ul>
	<b>Cierre de la función</b>	<p>* Interacción social, ritual y arte</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Se retoman formas cortas de cierre, el conductor hace una recapitulación y los agradecimientos.</li> <li>● Se considera la opción de realizar actividades extras para prolongar el diálogo y los relatos fuera de la función (compartir alimentos).</li> </ul>

\*Elaboración propia

Por supuesto que en lo que respecta a las formas de devolución de los relatos, no hay un manual que integre todas las posibilidades que se construyen en la praxis constante. En el caso del Teatro playback hay esfuerzos propios de la sistematización del modelo teatral y, por otro lado, de distintos grupos de practicantes por compartir a manera de manuales y memorias algunas de las formas más utilizadas, así como los nombres que se consideran más claros y comunes en relación con otros grupos. En el caso del Teatro espontáneo es posible identificar variaciones en los nombres de las formas y otras prácticamente similares al Teatro playback.

Para cada una de las formas, los grupos definen códigos para iniciar o terminar de manera clara (puede ser con un sonido en específico o alguna palabra clave dicha por el conductor-directora). Además, consideran distintas variables para asignar roles, entradas o salidas de los personajes, acompañamiento dentro o fuera de la escena, así como la manera que consideren más adecuada para compartir o explicar las formas de devolución de los relatos a la audiencia. En algunos grupos, consideran formas particulares para la intervención de la audiencia y en otros modos queda abierta a todos los relatos o solo como narradores-relatoras; todos estos elementos son, finalmente, elementos identitarios y de creación-organización grupal y comunitaria.

Para este trabajo, se presentan algunas formas a manera de ejemplo para visualizar de manera concreta cómo es que se organizan y preparan las grupalidades para recibir una historia. Cabe aclarar que los nombres de las formas suelen ser de grupos de Teatro playback que han compartido en distintos talleres y textos para socializar y precisar sus modos de participación. En el caso de grupos de Teatro espontáneo, comparten las formas a continuación listadas y añaden otras más que pueden variar en su nombre o forma de aplicación.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Por supuesto que a estos ejemplos habría que añadir aquellas formas surgidas desde la virtualidad en el periodo de pandemia por SARS-Cov 2, que fueron definidas en función a las herramientas de aplicaciones específicas, la cámara de la pantalla, el uso de micrófonos, así como de objetos personales y de uso cotidiano que estaban presentes en las casas de los actores-actrices.



**Tabla 8.** Algunos ejemplos de formas de devolución de los relatos a partir de talleres con la Colectiva Revelarte y del Manual de Teatro Playback basado en la experiencia de una compañía

Formas por su extensión	Nombre de las formas	Consignas y variaciones
<p><b>Forma para el caldeamiento (Teatro espontáneo)</b></p>	<p><b>Psicodrama interno</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Las personas de la audiencia se colocan en parejas, de espaldas y con los ojos cerrados. Se les propone que recuerden alguna historia en concreto que remita a un tema guía para la función. Al terminar se le pone un nombre a esa historia que se comparte.</li> <li><b>Variaciones:</b> puede suceder de manera individual con la opción de incorporar música para potenciar la experiencia del recuerdo.</li> </ul>
<p><b>Formas cortas</b></p> <p>Pueden utilizarse al inicio de una función (en el Teatro playback y Teatro espontáneo).</p> <p>Pueden utilizarse para enfatizar alguna palabra o emoción identificada.</p>	<p><b>Imagen de la palabra</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Utilizada también como forma básica en todos los Teatros de participación.</li> <li>A partir de una palabra generada por una persona de la audiencia (puede referir a un estado de ánimo o una asociación de palabras a partir de un tema propuesto).</li> <li>Las actrices y actores regalan una imagen corporal individual de la palabra. Se busca un movimiento concreto y directo para detenerse en una imagen fija.</li> <li>En algunos casos se pueden agregar sonidos vocales, además de la música que acompaña cada devolución.</li> </ul>
	<p><b>Representando una emoción simultáneamente</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Similar a la anterior, surge a partir de una palabra generada por una persona de la audiencia (puede referir a una emoción concreta o alguna palabra que exprese ese sentir).</li> <li>La devolución es de todas las actrices-actores simultáneamente durante un momento, con movimiento y sonido continuo. La devolución termina al mismo tiempo en una imagen final.</li> <li>Se pueden agregar sonidos vocales, además de la música que acompaña cada devolución.</li> </ul>
	<p><b>Representando una emoción uno por uno/ Cascada de emociones</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Surge a partir de una palabra generada por una persona de la audiencia (puede referir a una emoción concreta o alguna palabra que exprese ese sentir).</li> <li>El grupo de actores-actrices se coloca en una línea y la devolución se realiza uno a uno integrando movimiento y sonido. Al terminar, el actor-actriz se congela para dar paso a otra/o compañera/o hasta que pasen todas/os. Una vez que se hayan mostrado todos, se pueden repetir todas las devoluciones juntas.</li> <li><b>Variaciones:</b> se presentan uno a uno, pero al</li> </ul>

		azar, sin seguir el orden de la línea formada.
<p><b>Formas cortas para los primeros relatos o para relatos con muchos matices-contrastes</b></p>	<p><b>Esculturas</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El grupo de actores-actrices se coloca uno a uno en el centro del escenario. A una señal del conductor/directora se inicia la construcción de la escultura en la que todos los cuerpos están conectados-tocándose durante toda la devolución. Cada uno/a genera un movimiento con sonidos que muestre lo que quiera transmitir.</li> <li>• Se pueden incorporar opcionalmente palabras o frases sueltas.</li> <li>• <b>Variaciones:</b> (En transformación). Muestran dos esculturas continuas que presentan emociones- sensaciones-sentimientos contrastantes o para referir una situación con su ‘antes y después’</li> <li>• <b>Variaciones:</b> (Fluida). Todos los actores-actrices representan a la narradora-relator, excepto uno. Conforme entran pueden establecer una interacción desde la emoción-emociones de la narradora-relator y el otro personaje. El cuerpo de actores-actrices puede elegir qué rol quiere tomar.</li> <li>• <b>Variaciones:</b> (Destellos). Una escultura fluida rápida y breve, utilizada para tener muchas participaciones e interacciones.</li> <li>• <b>Variaciones:</b> Algunos grupos consideran el uso de otros lenguajes como la danza, el canto, el uso de metáforas verbales o desde la composición sin el contacto físico.</li> </ul>
	<p><b>Imágenes en movimiento</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un actor/actriz se coloca en el centro del escenario y presenta un movimiento con sonido en voz alta y permanece de manera constante, pero con voz baja. Cada uno de los actores-actrices hará lo mismo hasta que todos pasen, distribuyéndose en el espacio en distintos niveles y posiciones tomando como referencia al actor-actriz inicial.</li> <li>• Se pueden agregar palabras o frases que acompañan al movimiento.</li> </ul>
	<p><b>Pares</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se utiliza para presentar emociones ambivalentes y/o contrastantes en un relato.</li> <li>• Dos actores-actrices se unen para formar una escultura en movimiento que muestre ambas emociones-sentimientos o contrastes del relato.</li> <li>• <b>Variaciones:</b> pueden colocarse un actor-actriz, uno detrás del otro; comienza el actor-actriz que está de frente con un movimiento-sonido</li> </ul>

		<p>continuo, se detiene o baja la intensidad para que el/la que está detrás de un paso al frente y muestre un movimiento-sonido continuo contrastante. Esta secuencia puede repetirse dos o tres veces, proponiendo variaciones cada vez.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Variaciones:</b> el actor-actriz que está detrás permanece en ese lugar y solo muestra parte del torso y los brazos para mostrar su imagen.</li> <li>● <b>Variaciones:</b> se pueden hacer varias parejas y cada una mostrará su movimiento.</li> <li>● <b>Variaciones:</b> se pueden considerar también el uso de pares en espejos, cambiantes (entre sí las emociones que representan), que rotan, en movimiento por el espacio, sumando el canto o la danza, etc.</li> </ul>
<p><b>Formas medias</b></p>	<p><b>Rapsodia/ Rant (Diatriba)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Las actrices-actores se colocan en fila y de espaldas a la audiencia. A una señal se giran uno a uno, de manera aleatoria, con un monólogo que remite a la voz del narrador/a. Pueden interrumpirse y variar en ritmo, volumen o intención hasta que todas/os están mirando al frente.</li> <li>● <b>Variaciones:</b> las actrices-actores pueden dar nuevamente la espalda e intervenir con varios monólogos.</li> <li>● <b>Variaciones:</b> se puede utilizar para nombrar en un volumen alto y directo como respuesta o para enfrentar enfrentar una situación particular, aquí el cierre de la devolución lo da la música.</li> </ul>
	<p><b>Cuadros (Tableau)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● El conductor o la directora repite la historia escuchada y la divide en cuatro o cinco escenas, a cada una le asigna una imagen central y un sentimiento que la acompañe. Se sugiere que se pongan nombres a las escenas con ayuda del relator-narradora.</li> <li>● Se presenta cada escena nombrando su título y congelando entre cada una.</li> <li>● Los actores-actrices pueden ser personajes-objetos-ambientes-sentimientos.</li> <li>● Se evita el uso de palabras.</li> <li>● <b>Variaciones:</b> una de las actrices-actores funge como narrador/a.</li> </ul>
	<p><b>Collage</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Los actores y actrices se dividen en dos partes y se colocan en los extremos del escenario. La forma inicia con la entrada de uno al centro para compartir una imagen-movimiento al que</li> </ul>

		<p>se suma otro actor-actriz del extremo contrario para después salir. Las entradas y salidas de cada uno de los extremos pueden suceder sin que necesariamente impliquen un orden cronológico de la historia.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Variaciones:</b> pueden integrarse más de un actor-actriz de cada uno de los extremos.</li> </ul>
	<b>Las cuatro estaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El director-conductora propone a actores-actrices distintos lenguajes para devolver la historia: con un poema, una canción, una coreografía, etc. El narrador-relatora puede elegir qué actor-actriz le corresponde cada lenguaje, así se presentan cuatro formas distintas (pueden ser más o menos) de la historia.</li> <li>• <b>Variaciones:</b> el director-conductora asigna el lenguaje a cada actor-actriz o son estos últimos los que deciden y explicitan un lenguaje particular antes de iniciar las devoluciones.</li> </ul>
<b>Formas largas</b>	<b>Historia en tres partes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El director-conductora identifica los tres momentos fundamentales de la historia y les coloca un título (también se puede pedir que sea el narrador o relatora la que los titule). Tres actores-actrices se colocan en línea y cada uno representa lo esencial de una de las partes, cuando termina se congela para que la segunda actriz muestre la segunda parte y se congele. Finalmente, el último actor-actriz muestra la última parte de la historia.</li> </ul>
	<b>Narrativa en “V”</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los actores-actrices eligen si participan de esta devolución y tres de ellos se colocan en V (uno al centro adelante y los otros dos atrás a los lados). El actor-actriz del centro propone movimiento-voz y palabra mientras el resto replican y maximizan las emociones-sensaciones presentadas.</li> <li>• <b>Variaciones:</b> el actor-actriz del centro representa al narrador-relatora, los otros dos representan una emoción negativa y otra positiva. Cada uno ocupará por un momento el centro para mostrar un movimiento-voz-palabras para volver a su sitio y volver al actor-actriz que representa al narrador-relatora.</li> </ul>
	<b>Historia con elenco</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El narrador o relatora elige al personaje que le representará, así como al resto de personajes</li> </ul>

		<p>que considere relevantes en su historia. A esta devolución se le considera como de improvisación clásica e incorpora opcionalmente algunas otras formas dramáticas menos literales (canciones, coro, teatro imagen, etc.).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tiende a tener una estructura lineal, aunque se consideran variaciones para las transiciones espaciales-temporales o para enfatizar algún elemento concreto del relato.</li> <li>• Los actores-actrices que no tienen un personaje asignado pueden representar cualquier elemento: animales, objetos, ambientes, narradores, fuerzas sociales, etc.</li> </ul>
	<b>Historia sin elenco</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En esta forma no se asignan personajes a ningún actor-actriz por lo que la devolución implica que en cada escena puedan cambiar de personajes.</li> </ul>
	<b>Historias con canto y movimiento/ Singback</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tal como su nombre lo dice, la devolución se realiza a través del canto, de la danza o de ambos. Se puede acordar la participación de dos o más actores-actrices a partir de las necesidades de la historia y la resonancia a esta.</li> </ul>
	<b>Facetas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los actores-actrices hacen una fila, cualquiera puede salir y hacer una propuesta para que el resto se sume. Cuando se complete, vuelven a la fila hasta generar una nueva propuesta. Aquí se considera la incorporación de distintas formas (coros, pares, teatro imagen, esculturas, etc.).</li> </ul>
	<b>Monólogos con personajes/ monólogos que se interrumpen</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un actor-actriz representa al narrador-relatora, dos más serán personajes secundarios y uno más puede ser un comodín. Estos se colocan por todo el espacio, el actor-actriz narrador comienza con un monólogo y se acerca a los otros personajes; cada vez que esté frente a ellos, comenzarán su propio monólogo y cuando se aleje permanecerán congelados.</li> <li>• <b>Variaciones:</b> un actor-actriz inicia un monólogo hasta que otro le interrumpe y agrega un elemento sobre la historia. Las interrupciones suceden ante palabras clave o momentos significativos, además de variaciones en tono y ritmo.</li> </ul>

<b>Formas de personajes colectivos</b>	<b>Coro/ Cardumen</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El conductor o directora enfatiza algunos momentos relevantes de la historia para que puedan ser retomados por el cuerpo de actores-actrices.</li> <li>• Compuesto por todos los actores-actrices, replican y añaden matices a distintos movimientos, palabras o frases que remiten a esos momentos, aunque también se pueden sumar otros.</li> <li>• Todos los integrantes del coro pueden proponer movimientos-sonidos-palabras que deberán ser seguidos por el resto. Puede haber desplazamiento por todo el espacio y/o detenerse en algún punto para mostrar con más precisión cada propuesta.</li> </ul>
	<b>Oráculo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Esta forma suele utilizarse al inicio o final de las funciones para convocar a la audiencia y participar de manera espontánea sin necesidad de subir al escenario.</li> <li>• Todos los actores-actrices conforman un oráculo que se presenta a la audiencia para responder a sus preguntas.</li> </ul>
<b>Formas de cierre</b>	<b>Diamante</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Suele utilizarse a modo de síntesis para recuperar momentos o imágenes más significativas de la función.</li> <li>• Los actores-actrices se colocan en una posición de diamante, es decir, de cinco puntas. El actor-actriz que está al frente inicia con un movimiento y palabra tras lo cual rotará con quien se encuentre a su mano derecha y así sucesivamente.</li> </ul>
	<b>Haiku</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Al igual que la forma anterior, suele utilizarse a modo de síntesis para recuperar momentos o imágenes más significativas de la función.</li> <li>• Dos actores-actrices se colocan al centro del escenario, uno detrás del otro. El que está frente a la audiencia fungirá como un titiritero y el de atrás como un títere. El de atrás dará movimiento al actor/actriz de adelante mientras éste agrega voz-palabras a ese movimiento.</li> </ul>

**\*Elaboración propia**

## **Un acercamiento a las semejanzas y diferencias entre el Teatro playback y el Teatro espontáneo**

Este punto de encuentro y discusión con respecto a las similitudes y diferencias no es un tema reciente. La discusión se ha propagado en los distintos espacios de reflexión de practicantes de distintas geografías; allí se han desplegado cuestiones en torno a las implicaciones éticas, estéticas y artísticas del reconocimiento de una identidad acotada y diferenciada a partir de los modos en los que se activan.

Este espacio no se coloca pues como una respuesta definitiva, sino que se centra en el proceso mismo de comprensión del fenómeno de los Teatros de participación en este afán por nombrarse y distinguirse entre sí. En concordancia con Ana María Fernández (2017),

el reconocimiento de las diferencias que caracterizan a cada uno de estos modelos, los legitima, les confiere la plena dignidad que les corresponde a ambos por derecho natural, por respeto a su identidad, y a sus creadores; les permite ser reconocidos desde una ética de la diferencia, y de la pluralidad; sin pretender homogeneizar, u olvidar aspectos característicos de alguno de ellos, ni dogmatizar, ni igualar de forma sesgada, menospreciando en este proceso algunos datos de la identidad de alguno de ellos.

Es así como se identifican criterios de diferenciación con respecto a los dos modelos de referencia. Por un lado, los concernientes a los orígenes y referentes atribuidos, aún cuando ambos guarden una relación más que directa con el Psicodrama de Moreno. La segunda diferenciación destacable corresponde a un posicionamiento ético y político que se explicita desde un territorio y geografía particular, es decir, sí importa para sus practicantes reconocer que uno tiene un origen norteamericano y el otro se constituye en su diversidad Latinoamericana. Los referentes que se entretajan a partir de ello serán un criterio de diferenciación que, a su vez, desplegará variaciones posibles para cada modelo teatral.

Otra serie de aspectos diferenciadores corresponden a los campos de acción y formación, ya sea desde su institucionalización como los diversos programas que se promueven en el Teatro playback y la constitución de espacios alternos de formación entre pares que se despliegan en el Teatro espontáneo. Aunque las diferencias que más suelen destacar las y los practicantes corresponden al desarrollo de la función, el acontecimiento escénico y los roles de participación

en estos. Así, se muestra a continuación un despliegue de las diferencias y semejanzas más destacables:

<b>Tabla 9. Diferencias y semejanzas entre el Teatro espontáneo y Teatro playback</b>		
<b>Criterios</b>	<b>Teatro espontáneo</b>	<b>Teatro playback</b>
<b>Orígenes y referentes</b>		
<b>Orígenes y autoría</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se atribuye un marco teórico y metodológico a Jacobo L. Moreno, sin embargo, la autoría se despliega a una autoría colectiva en términos de los diseños y ajustes que las grupalidades exploran.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se le atribuye su diseño, estructura y marco teórico-metodológico a Jonathan Fox y Jo Salas. Replica el modelo de autoría directa e inmediata.</li> </ul>
<b>Territorio</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Si bien su origen es europeo, el Teatro espontáneo referido en esta investigación remite a su praxis latinoamericana y, por consecuencia, tiene una importante implicación ética y política particular.</li> <li>Esta territorialidad latinoamericana incide en los proyectos con los que se hermana el Teatro espontáneo: salud mental comunitaria, organizaciones comunitarias y barriales, modelos educativos participativos (teatro debate, por ejemplo), prácticas artísticas políticas y participativas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Origen norteamericano que se ha internacionalizado a través de redes, programas de certificación, conferencias, y escuelas.</li> <li>Los campos de acción son similares al Teatro espontáneo, pero esto dependerá de los perfiles y áreas de formación particulares de sus practicantes: movimientos de acuerdo con grupalidades racializadas y excluidas, zonas de conflicto bélico y desastres naturales, proyectos educativos para poblaciones específicas, etc.</li> </ul>
<b>Referentes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Psicodrama.</li> <li>Multiplicación dramática.</li> <li>Teatro de la anarquía.</li> <li>Sociometría.</li> <li>Otros Teatros de participación dependiendo de los grupos practicantes, por ejemplo: teatro del oprimido, clown hospitalario, etc.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fiestas y rituales no occidentales (nepalíes).</li> <li>Escena experimental norteamericana (década de 1970).</li> <li>Teatro de improvisación y teatro de café.</li> <li>Teatro y pedagogía del oprimido.</li> <li>Psicodrama.</li> <li>Sociometría.</li> </ul>
<b>Variantes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Los grupos pueden valerse de formas comunes y explorar variaciones a éstas. Es posible nombrarlas incluso de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Las variantes se pueden definir por su afiliación o independencia a los modelos de certificación propuestos</li> </ul>



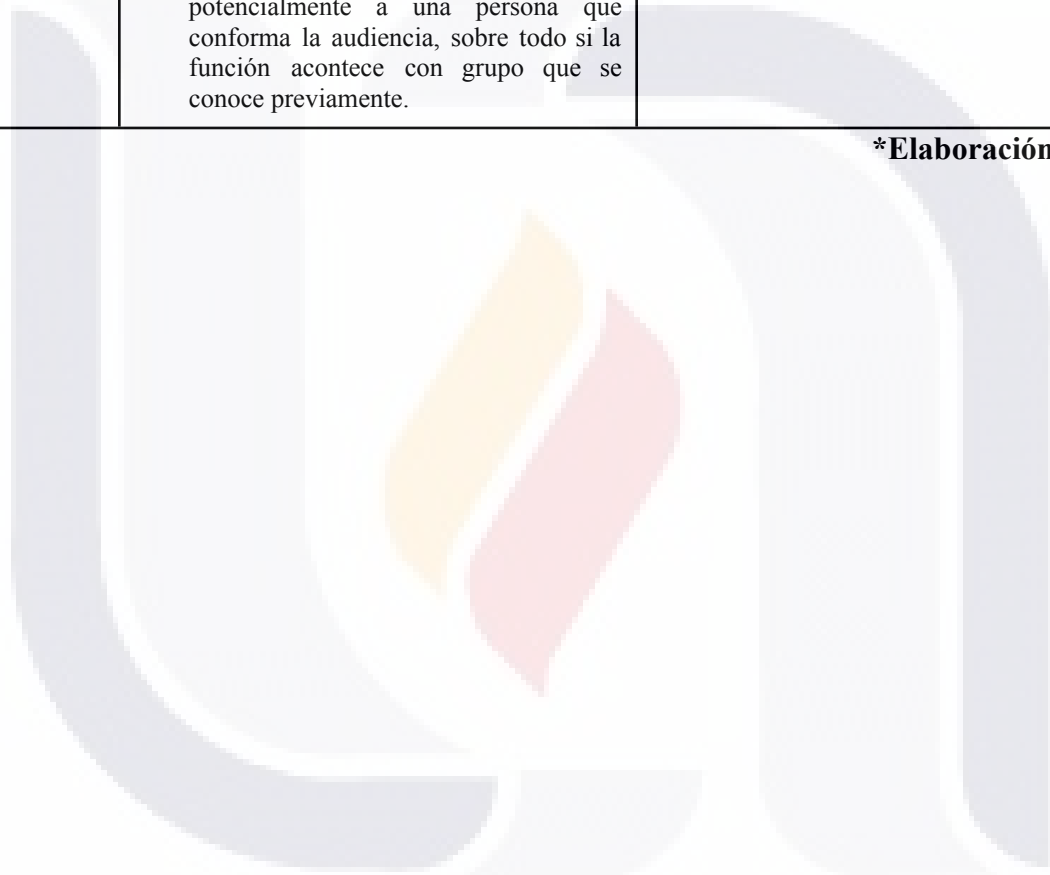
	maneras distintas (renombrar) en función de sus propias experiencias, códigos, acuerdos y consignas.	<p>por las distintas instancias propuestas por el Centro de Teatro playback o la Red Internacional de Teatro playback.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A partir de los grupos que incorporan herramientas, técnicas y metodologías de otros Teatros de participación.</li> </ul>
<b>Campos de acción y formación</b>		
<b>Dimensiones o campos de aplicabilidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Considera su aplicación en espacios comunitarios y de poblaciones específicas tales como: hospitales, escuelas, centros de reinserción social, etc.</li> <li>• Ligada a programas y proyectos de salud mental comunitaria.</li> <li>• Espacios de ocio y creación artística comunitaria.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Considera su aplicación en espacios comunitarios y de poblaciones específicas tales como: hospitales, escuelas, centros de reinserción social, etc.</li> <li>• Espacios de ocio y creación artística comunitaria.</li> <li>• Considera su aplicación en espacios empresariales para el mejor desempeño del 'capital humano'.</li> </ul>
<b>Entrenamiento y formación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puede realizarse entre pares o en espacios de talleres introductorios o de especialización.</li> <li>• Puede aprenderse en espacios institucionales o de formación en Psicodrama como un recurso complementario.</li> <li>• Puede aprenderse en relación e intercambio con otras prácticas teatrales participativas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puede realizarse entre pares o en espacios de talleres introductorios o de especialización.</li> <li>• Puede realizarse en espacios institucionales para obtener una certificación reconocida por una red de practicantes y la institución misma.</li> <li>• Tiende a la homogeneización de la práctica (nombres, formatos, estructura, recursos que acompañan, marco teórico, etc.).</li> </ul>
<b>Función y acontecimiento escénico</b>		
<b>Ritualidad y atmósfera</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay gestos que pueden variar de acuerdo con el grupo: dedicar la función, tener un espacio previo de juego y convivencia, el canto o encender tres velas (para la audiencia, el cuerpo de actores-actrices y para el relato mismo), entre otros.</li> <li>• Comparte la disposición del espacio y de la ubicación de las personas como en el Teatro playback.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La estructura de una función conforma el ritual.</li> <li>• La música forma un elemento central en la construcción de la atmósfera.</li> <li>• Se reconocen otras ritualidades que se construyen al interior de cada grupo para prepararse y presentar una función.</li> </ul>
<b>Estructura dramática/</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La función puede entretenerse de maneras diversas, puede comenzar con</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La devolución de los relatos se hace de manera progresiva: se comienzan con</li> </ul>

<p><b>estructura de la función</b></p>	<p>un relato que requiera de una devolución de forma larga o corta indistintamente.</p>	<p>los relatos para formas cortas, después medias para cerrar con formas cortas.</p>
<p><b>Formas para la devolución</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pueden devolverse acciones descriptivas. También caben acciones expresivas en un formato más abierto con respecto a la incorporación de elementos probables de la narración.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Formas cortas, medias y largas que se reconocen por consignas específicas, aunque admite algunas variaciones.</li> <li>• Las formas están claramente definidas para el tipo de relato y momento de la función.</li> <li>• Tienden a devolverse acciones descriptivas o explicativas.</li> <li>• Lo que se presenta es lo que se denomina como ‘el corazón de la historia’ del narrador.</li> <li>• Insistencia en no contar o mostrar contenidos que no sean nombrados por el narrador.</li> </ul>
<p><b>Uso de elementos de utilería, vestuario u otros</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El uso de máscaras, telas, títeres, objetos propios del entorno a modo de utilería son utilizados a partir de las exploraciones, intereses y propuestas estéticas grupales.</li> <li>• Para la ropa que suele usarse para las funciones/vestuario se han explorado distintas posibilidades: desde la ropa neutra o negra que suele usarse en los ensayos teatrales convencionales, hasta el uso de prendas de colores.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En general se prescinde del uso de otros elementos para centrar la acción en el cuerpo de actores y actrices.</li> <li>• Se ha socializado el uso de telas de colores a modo de elemento de utilería.</li> <li>• Para la ropa que suele usarse para las funciones/vestuario, se han explorado distintas posibilidades: desde la ropa neutra o negra que suele usarse en los ensayos teatrales convencionales, hasta el uso de prendas de colores.</li> </ul>
<p><b>Roles en el acontecimiento escénico</b></p>		
<p><b>Relator o narradora</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se puede introducir un ejercicio para activar los relatos previos.</li> <li>• El relator o narradora comparte su historia que es organizada a partir de las preguntas que genera el/la director/a.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El narrador o relatora comparte su historia a partir de las preguntas guía del/la conductor/a.</li> <li>• Se le puede invitar a retroalimentar o verbalizar “lo visto” en la devolución de su relato.</li> <li>• Puede elegir los roles para los personajes de su historia, a menos que el grupo ya tenga acuerdos previos de cómo responder a partir de la empatía o afinidad a cada relato.</li> </ul>

<p><b>Conducción-dirección</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La persona que tiene el rol de mediar entre la audiencia y el cuerpo de actores y actrices es el o la directora.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La persona que tiene el rol de mediar entre la audiencia y el cuerpo de actores y actrices es el o la conductora. El nombre remite al énfasis en la transmisión de energía entre ambos grupos.</li> </ul>
<p><b>Actores-actrices</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los actores y actrices forman un cuerpo colectivo que realiza la devolución de los relatos.</li> <li>• Los personajes se asignan por el narrador o relatora.</li> <li>• Hay formas de devolución que requieren de un coro o grupalidad.</li> <li>• Se suma la acepción de resonantes que considera una devolución del relato no solo apegada a la narración original, sino que explicita la afectación particular y subjetiva en cada uno de los actores y actrices.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los actores y actrices forman un cuerpo colectivo que realiza la devolución de los relatos.</li> <li>• Los personajes se asignan por el narrador o relatora.</li> <li>• Los actores y actrices que no son seleccionados para la devolución pueden acompañar en aspectos concretos de la escena (para enfatizar o clarificar el espacio, contexto o atmósfera como objetos, voces u otros elementos no definidos como personajes concretos).</li> <li>• Hay formas de devolución que requieren de un coro o grupalidad.</li> </ul>
<p><b>Audiencia</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pueden participar en la devolución de los relatos de otras personas que integran la audiencia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su rol se acota a la de relator o de escucha. El <i>audience up</i> que se exploró en sus inicios se ha dejado de lado para centrar la devolución desde los actores-actrices.</li> <li>• Es posible que en su rol de relator o narradora pueda retroalimentar la devolución del cuerpo de actores-actrices para precisar o potenciar la imagen construida.</li> </ul>
<p><b>Música</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puede compartirse y sostenerse por una persona particular del grupo. También se puede considerar la participación de personas de la audiencia para musicalizar o sonorizar un momento concreto.</li> <li>• En algunos grupos la música puede ser también un espacio potencial de participación de la audiencia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es una tarea que corresponde a un/unas personas en particular del grupo.</li> <li>• En algunas funciones suele invitarse a personas externas para que participen musicalizado y sonorizando a modo de improvisación.</li> </ul>
<p><b>Cronista o</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tiene una función didáctica para sus</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tiene una función didáctica para sus</li> </ul>

<p><b>relator de la función</b></p>	<p>practicantes, como una forma también de identificar el desenvolvimiento de la función y las estrategias de devolución que se emplearon.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Funciona como una memoria colectiva del acontecimiento mismo.</li> <li>• En algunas funciones se comparte el relato o la síntesis de la función a través de consignas diversas: dibujos, canciones, poemas, cuentos, entre otros.</li> <li>• Esta tarea se asigna a un/a integrante del grupo, aunque también puede abrirse a potencialmente a una persona que conforma la audiencia, sobre todo si la función acontece con grupo que se conoce previamente.</li> </ul>	<p>practicantes, como una forma también de identificar el desenvolvimiento de la función y las estrategias de devolución que se emplearon.</p>
-------------------------------------	---	--

**\*Elaboración propia**



### *2.3 La apropiación social a través de la formación y entrenamiento de los Teatros de participación*

Tal como se ha planteado a lo largo de este segundo capítulo, los Teatros de participación no pueden pensarse de manera singular pues existen múltiples variables técnicas y estéticas que se explican a partir de sus practicantes y los territorios específicos en los cuales se realizan. Y, al mismo tiempo, formas constantes que se replican por su potencia en el acontecimiento escénico de tal manera que se han definido como parte del ritual que sostiene al encuentro de los Teatros de participación.

En términos teatrales, los Teatros de participación se refieren a una experiencia teatral sustentada en la creación colectiva, la presentación teatral improvisada y espontánea de relatos que son compartidos e incluso ejecutados por la propia audiencia o por el grupo de actores y actrices convocantes. Esto, a su vez, implica que, aunque no se realice a partir de un guion o libreto como el teatro convencional, no está exento de consignas, premisas o condiciones mínimas de posibilidad para que sucedan.

Quando hay una compañía de Teatro Espontáneo actores/actrices entrenadas en la improvisación, observan, escuchan con el cuerpo, también se caldean con las acciones iniciales, ya sea que participen en escena disparadora, una instalación o se presenten con alguna sensación o cualquier historia personal [...] durante la función no se preocupan por dirigir, conocen las formas o estructuras para representar historias o emociones, ofrece la representación mirando al narrador (a). Ponen al servicio de la historia su propio cuerpo, sus vivencias, su aparente estado neutro, están alertas, su creatividad y espontaneidad y transformaran la escena desde lo que no se dice, concretizando en una metáfora. Otorgan su confianza para ser dirigidos (as) por el (la) director(a) de Teatro Espontáneo. Para llegar al estado de espontaneidad el actor/ actriz supera sus barreras de: actitudes corporales en la representación de un personaje; las que vienen de su personalidad en la producción de ideas; la aceptación de las ideas y emociones de sus compañeros y las que provienen del espacio escénico. (Núñez, 2016, p. 24)

Ahora bien, las formas en las que las y los practicantes se apropian de los Teatros de participación son muy diversas. Para este aspecto es entonces importante considerar: 1) cómo se

aprenden (entrenamiento y formación), 2) cómo se utilizan en la praxis individual y grupal, 3) cómo comparten y resignifican sus características y formas de aplicarse. Todo esto conlleva, en consecuencia, las múltiples posibilidades de apropiación y resignificación de cada uno de los modelos teatrales (cómo nombrarlos, accionarlos, aplicarlos, compartirlos y transformarlos).

### **¿Ensayo o entrenamiento en los Teatros de participación?**

Una de las diferencias que se reconocen en los Teatros de participación con respecto a los procesos de formación y preparación para el acontecimiento escénico es que no considera propiamente ensayos, aunque sí procesos de creación que suceden a modo de entrenamiento y que forman parte vital de su identidad. Esta diferenciación también pone una relación compleja entre el uso de técnicas particulares o preestablecidas y la espontaneidad que caracteriza a estos tipos de teatros.

En el caso del Teatro playback, al igual que en el Teatro espontáneo, el entrenamiento se divide en tres aspectos: 1) organización y coordinación de grupos (herramientas, estrategias y técnicas específicas recuperadas del Psicodrama y la Sociometría); 2) resonancia de los relatos (escucha profunda, asertiva y honesta); 3) devolución técnica-artística de los relatos, así como aspectos formales y técnicos del espacio y la convención teatral (proyección, presencia escénica, improvisación teatral, signos construidos de la relación entre espacio y cuerpo, formas o estructuras cortas-medias-largas según las características particulares de cada relato. Para todos estos puntos, el proceso de entrenamiento sucede en gran medida con los relatos propios de las actrices-actores-resonantes lo que, en palabras de Fox, permite confiar en que el método “[...] podía contener historias muy serias, incluso traumáticas, y aún mantener el principio fundamental de que el teatro sea positivo para los actores” (Fox, 2019, p. 39, traducción propia).<sup>126</sup>

Para todo lo anterior, el Teatro playback y el Teatro espontáneo se valen de distintas fuentes para articular las distintas formas o estructuras y los modos de aprenderlas. En el caso del Teatro playback, Jonathan Fox relata algunas de las principales referencias para organizarlas.

Los coloridos bailarines de Alwin Nikolais y el director de teatro experimental Joseph Chaikin influyeron en el desarrollo de nuestras formas cortas, incluidas las que se

---

<sup>126</sup> “[...] could contain very serious, even traumatic stores, and still hold to the founding principle that the theatre be positive for the players.” (Fox, 2019, p.39).

llamaron parejas y esculturas fluidas, así como nuestro uso de luces de teatro y telas de colores como accesorios. Nuestra apariencia casera (overoles blancos sobre camisetas de colores) y la disposición a cantar canciones sencillas folklóricas e infantiles mostraron una afinidad por el teatro popular. El movimiento de teatro en la educación nos impulsó a realizar segmentos de talleres como un interludio en las primeras representaciones. (Fox, 2019, p. 35, traducción propia)<sup>127</sup>

En tanto que el Teatro espontáneo nutre sus formas de devolución de distintas fuentes, en primer término, derivadas del Psicodrama y sus múltiples variaciones, así como la exploración particular que cada grupo realiza al interior para identificar técnicas precisas. Esto supone una diferenciación importante pues tiene la potencia de que haya tantas formas de devoluciones como los grupos así lo asuman. Al respecto, Carlos Camarillo refiere que el Teatro espontáneo “[...] en algunos lugares sería como una especie de Teatros de participación porque integran varias cosas. Hay gente que 'teatro espontáneo' le llama justamente a cualquier práctica de teatro que, espontáneamente, convoca la participación del público, para muchos es así” (conversación personal, 8 de marzo de 2020).

El entrenamiento entonces incorpora la consigna de la apertura para reconocer las necesidades particulares de cada relato y el momento único en que se comparte. Ejemplos como esto es el trabajo que realizaba Moyses Aguiar y donde

[...] no había duda que el Teatro espontáneo era eso. [...] él mismo hacía un montón de experimentos de su propio lenguaje y de su propia inquietud y le fascinaba verse inventando dispositivos hasta que hubo unos que le salieron [...] como el de Teatro debate que le salió muy puntual (Camarillo, conversación personal, 8 de marzo de 2020).

Y estos referentes, así como sus particulares características van en relación con un entrenamiento que explore justamente esos recursos. Este tendrá que ir en concordancia con una experiencia de disposición al juego, la apertura a la improvisación y la incertidumbre de los

---

<sup>127</sup> “We drew inspiration from a mix of sources The colorful Alwin Nikolais dancers and experimental theatre director Joseph Chaikin influenced the development of our short forms including what came to be called fluid sculptures and pairs as well as our use of theatre lights and colored fabric as props. Our homespun appearance (with overalls over colored t-shirts) and willingness to sing simple folk and children’s songs showed an affinity for popular theatre. The theatre-in-education movement spurred us to hold workshop segments as an interlude in early performances.” (Fox, 2019, p. 35).

relatos que no se conocen aún, la liberación de energía que se entreteje con las pequeñas certezas que se aprenden a modo de formas concretas de devolución. Así, Fox enfatiza,

[s]i realmente podemos jugar, nos ayudará a relajarnos. Si saboreamos la alegría, también nos ayudará a estar abiertos unos a otros y a la audiencia. Todo esto no parece mucho, y en cierto modo no lo es. Puede definirse a medias por lo que no es: es antisistemático. No utiliza juegos para enseñar habilidades específicas. No premia la competencia. O ir al hueso. Jugar. Hablar. Escuchar. Reír. Encuentra alegría. Lo suficiente para estirarse, relajarse, despertarse, vivir, abrirse, estar listo. Listo para el momento espontáneo, la sorpresa de la historia inesperada, el paso por encima del umbral hacia el riesgo y el cambio, sea cual sea el contexto, ya sea una actuación, un taller o algo intermedio. (Fox, 2019, p. 22-23, traducción propia).<sup>128</sup>

Por supuesto que a estos entrenamientos se añaden las estrategias y modos de organización que cada grupo considera más apropiadas; habrá grupos que comparten sus entrenamientos a partir de un compañero o compañera con más experiencia, en tanto que en otros grupos se rotan los espacios para liderar y proponer qué ejercicios o juegos explorar. Habrá acuerdos también con respecto a cómo sistematizar y socializar cada forma, así como discutir los contenidos teóricos y metodológicos de cada modelo teatral. Además, habrá que considerar los espacios que cada grupo construye para compartir y colaborar con otros, en foros, encuentros o talleres. Y allí, cada vez, se establecerán nuevos acuerdos que permitan afirmar, complementar o ajustar los saberes intercambiados, es decir, esos saberes colectivos que sostienen la praxis de los Teatros de participación.

Todo lo anterior se entreteje con un elemento fundamental más, el que la audiencia también entrena y aprende cómo hacer Teatros de participación. Esto sucede en la función misma, cuando se le comparte qué son y cómo funcionan, hace algunos juegos y ejercicios para prepararse al igual que el cuerpo de actores-actrices resonantes, y si hay una buena conducción se abrirá un espacio claro para preguntar, ahondar o explorar de maneras más profundas al inicio o

---

<sup>128</sup> "If we can truly play, it will help us relax. If we taste joy, it will also help us be open to one another and to the audience. All this doesn't sound like much, and in a way it isn't. It can be half-defined by what it is not: It is anti-systematic. It does not use games to teach specific skills. It does not prize competition. Or go to the bone. Play. Talk. Listen. Laugh. Find joy. Just enough to get stretched, relaxed, awake, alic, open, ready. Ready for the spontaneous moment, the surprise of the unexpected story, the stepping over the threshold into risk and change, whatever the context- whether performance, workshop, or something in between." (Fox, 2019, p. 22-23).



al final de la función. Además, la participación misma es una forma de aprender cómo se ordenan las formas, cómo escuchar y honrar los relatos compartidos, así como la potencia de expresarlos desde múltiples corporalidades. Hay entonces una experiencia de apropiación también para la audiencia y podrá complejizarse cada vez que participe de nuevos acontecimientos escénicos.

De este modo, se recuperará este aspecto para ahondar en el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, el entrenamiento ha sido, sin lugar a duda, una de las formas en las que se ha multiplicado su hacer y ha fortalecido las relaciones entre los grupos que la conforman. Por supuesto este intercambio constante también es un factor importante para diferenciar las distintas praxis e intereses que se van develando en el espacio compartido entre grupos y practicantes. A esto se agrega las distintas formas de entrenamiento como un posicionamiento ético y político en sí mismo que dota de una identidad particular a la Red, además de una construcción de participación que considera los saberes colectivos de cada grupalidad y la premisa de un aprendizaje compartido para que el acontecimiento escénico suceda.

### **La institucionalización de la práctica teatral comunitaria en el Teatro playback**

Uno de los aspectos que generan más debate con respecto a las diferencias entre el Teatro espontáneo y el Teatro playback es el interés por sistematizar e institucionalizar la forma en la que puede aprenderse este último. Por supuesto que es necesario matizar esta afirmación con el hecho de que habrá grupalidades a las que no les interese formarse dentro de esos espacios y que incluso comparta su práctica de manera gratuita y horizontal con otros grupos o personas interesadas; incluso el propio Jonathan Fox ha reiterado que su interés no radica en legitimar las prácticas de Teatro playback alrededor del mundo y que esta particularidad responde a necesidades de sostenimiento del movimiento.

Aún con ello, la necesidad de actores y actrices practicantes por profundizar en el Teatro playback y el reconocimiento autoral de Jonathan Fox y Jo Salas con sus respectivos grupos coloca el foco todavía en sus praxis. Al respecto Fox complementa,

[e]stablecer la escuela fue un gesto de aceptación de mi lugar en el creciente movimiento del Teatro playback. Con suerte, aseguraría un ingreso regular para nuestra familia (a los cuarenta y cuatro y cincuenta años, Jo y yo finalmente aspirábamos a comprar una casa) y

me permitiría escapar del circuito del gurú. Sobre todo, esperaba tener más oportunidades de ejercer mi vocación como animador de actores cotidianos (Fox, 2019, p. 90, traducción propia).<sup>129</sup>

Así, algo que comienza como espacios para tallerear e introducir al Teatro playback poco a poco se fueron formalizando y organizando en contenidos progresivos y especializantes.

Así que reuní mi coraje. Ofreceríamos un programa de verano. Los cursos serían progresivos. Seguirían un modelo pedagógico en "espiral": cada nivel ofrecía básicamente el mismo plan de estudios: actuación, dirección, música, teoría narrativa, vida empresarial, conciencia social, aplicaciones, ética, pero a un nivel más sofisticado. Cada etapa exigía más del estudiante: los cursos de dos días se convirtieron en cinco días, en diez días, en tres semanas. Antes de ingresar al nivel avanzado, los estudiantes tenían que completar proyectos de estudio independientes en casa. Al final recibieron un diploma (Fox, 2019, p. 88, traducción propia).<sup>130</sup>

Así, es importante visibilizar esta condición pues tal organización a través del Centro Internacional de Teatro playback y la Red Internacional de Teatro playback han permitido y fortalecido el crecimiento e internacionalización de su praxis. Y esto se suma a la particular construcción histórica del movimiento que puede contarse desde sus practicantes fundadores. Es decir, Jonathan Fox y Jo Salas han realizado un importante esfuerzo por documentar y clarificar las etapas de desarrollo, los referentes y las motivaciones que sostienen a este sistema teatral, así como las implicaciones éticas, estéticas y políticas que vislumbran en su propia praxis. Es posible identificar entonces una narrativa relativamente homogénea que se replica en diversos textos y charlas al respecto.

---

<sup>129</sup> "Establishing the School was a gesture of acceptance of my place in the growing playback theatre movement. It would hopefully ensure a regular income for our family (at ages forty-four and fifty, Jo and I finally aspired to buy a house) and enable me to escape the guru circuit. Most of all, I looked forward to more chances to exercise my calling as an animator of everyday actors." (Fox, 2019, p. 90).

<sup>130</sup> "So I summoned my courage. We would offer a summer program. The courses would be a progressive. They would follow a 'spiral' pedagogical model -each level offered basically the same curriculum -acting, conducting, music, narrative theory, company life, social awareness, applications, ethics -but a more sophisticated level. Each stage demanded more from the student: two day courses became three weeks. Before entering the advanced level students had to complete independent study projects at home. At the end they received a diploma." (Fox, 2019, p. 88).

De este modo, la Escuela de Teatro playback tiene un programa de formación que se acredita con un diploma, que, si bien no es lo mismo que una licencia o habilitación, permite dar cuenta del proceso de sistematización y estandarización de la práctica de este modelo teatral (Fox en Friedler, 2006, p. 6). Esta información resulta relevante porque permite identificar las estrategias y formas de preservación de los saberes estructurados del Teatro playback, la divulgación y organización de la práctica de diversos grupos a nivel internacional a partir del compartir sus procesos de formación. Sandoval comparte al respecto,

[...] entendemos muchas cosas, que no hay nada fijo, estable, fijo, inamovible y fijado con sangre, que simplemente hay cosas base, hay esta teoría que gracias a lo que Jonathan comenzó [...] ha ido sintetizando porque sigue cambiando, sigue transformándolo y sigue evolucionando. No cambia en realidad de que deja de ser una cosa y ahora son otras cosas que se van sumando cosas, nuevos cuestionamientos como por ejemplo ¿qué pasa con la dimensión social?, ¿qué pasa cuando hay personas en privilegio contando su historias? [...] Todas estas preguntas se han ido haciendo y al mismo tiempo el Teatro playback, junto con todos sus practicantes y todas sus visiones y todas las culturas pues también se ha ido estableciendo y ha ido creciendo y alimentando. (Memorias del Teatro playback en México parte I, Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020)

Aunado a ello, la figura de Jonathan Fox y Jo Salas se extiende a través de practicantes certificados que tienen una estrecha relación con ellos y que preservan las reflexiones, ajustes y actualizaciones que sus fundadores plantean. Si bien, ambos señalan que no es de su interés ni tampoco les es posible controlar la práctica de los grupos de Teatro playback, sí visibiliza un esfuerzo por enunciar principios rectores que se ajusten y preserven; no es solo una cuestión de aplicar herramientas de formación más eficientes, así lo refiere Andrea Sandoval cuando comparte que

[h]ay algo que me parece bien lindo de contar del Teatro playback es que justamente tiene una historia que a través de los años ha ido evolucionando y cambiando. Ahora Jonathan Fox ha ido trabajando ya la teoría de la narrativa reticulada a más consciencia de lo que está pasando en el playback y qué hacer, qué se hace para hacer playback. Entonces, a partir de [...] esta narrativa reticulada que es la teoría del playback que Jonathan Fox sigue construyendo y esto me parece muy linda la historia porque en un inicio no se plantearon

que el Teatro playback iba a tener una red internacional, iba a tener un centro, que se iba a practicar en sesenta, setenta, ochenta países, ya no sé cuántos, tanta gente y que se le iban a dar tantas utilidades y que iba a tener sus variaciones. (Sandoval, Memorias del Teatro playback en México parte I, Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020)

A la par, desde 1990 se formó una Red Internacional de Teatro Playback (IPTN) por sus siglas en inglés. Esta integra a grupos practicantes, sujetos individuales sin delimitar un grado de experiencia mínimo comprobable. La Red se define a partir de la necesidad de conectarse “como una comunidad global, fomentar la creación de redes y profundizar el aprendizaje y la sabiduría colectiva” (*International Playback Theatre Network*. 02 de mayo de 2022).

La Red Internacional y la Red Mexicana comparten así el principio de promoción, divulgación de los valores y prácticas que reconocen dentro de este modelo teatral en particular. En el caso de la Red Internacional, esta funciona también como una plataforma independiente que tiene distintas áreas que van desde la promoción de afiliaciones, la difusión de eventos generados por sus miembros, una revista de divulgación, así como las memorias de las conferencias internacionales realizadas desde 1992 en Sydney Australia por Jonathan Fox y Jo Salas, hasta el 2015 en Montreal, Canadá. Cabe añadir, que la página web que alberga todo el contenido no se ha mantenido de manera constante, por lo que el material generado se ha diseminado a otros espacios digitales, incluidas revistas especializadas, blogs y redes sociales.

En 1990, reconociendo que la reproducción no estaba cayendo en el olvido a pesar de la desaparición de la compañía original, sino que aparentemente estaba creciendo, varios de nosotros iniciamos la Red Internacional de Teatro playback (IPTN). La primera conferencia internacional tuvo lugar en Sydney dos años después. No impulsamos la puesta en marcha de nuevos grupos; parecía estar sucediendo a nuestro alrededor. Me complació ver esta actividad como una confirmación de nuestro compromiso con una especie de filosofía de código abierto. (Fox, 2019, p. 72, traducción propia)<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> “By 1990, recognizing that playback was not falling into oblivion despite the demise of the original company, but even apparently growing, several of us initiated the International Playback Theatre Network (IPTN). The first international conference took place in Sydney two years later. We did not drive the start-up of new groups; it seemed to be happening around us. I was pleased, seeing this activity as a confirmation of our commitment to a kind of open-source philosophy”. (Fox, 2019, p. 72).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Aunado a ello, la Red Internacional se sostiene a partir de una premisa explícita clara: la obtención de una membresía que reconoce a cada uno de sus integrantes. Hay también la flexibilidad para sumarse a partir de cuatro categorías posibles de adhesión: como **miembro del grupo**; por el cual se reconoce que se realizan funciones o está en proceso de formación; **miembro habitual**, se sugiere que sea cualquier persona que desee donar a la Red y, por ende, apoyar los proyectos generados y difundidos por la misma; **miembro de alguna de las escuelas** afiliadas al Centro de Teatro Playback; y **miembro practicante**, una persona que utiliza el playback para

enseñar, interpretar o usar el método de Teatro playback con capacitación experiencia sustanciales, aprobada por su representante regional y sujeta a una referencia de otro profesional que lo conoce. Por entrenamiento nos referimos a haber completado un programa Nivel 3 reconocido por CPT que a veces se llama Habilidades Avanzadas, Practicante Avanzado o el curso Practicante. Esto no está escrito en piedra y puede haber adquirido experiencia sustancial de otra manera. (iptn.info)

Con respecto a sus funciones de divulgación, la Red permite (o avala) la utilización de un logotipo que le identifica, la presencia de un directorio que concentra a sus integrantes, la posibilidad de que las actividades sean difundidas en la página oficial desde un calendario web (talleres, encuentros, conferencias, proyectos comunitarios, otros) y el acceso para publicar de manera digital en la IPTN Journal. Esta revista en particular da cuenta de las experiencias, memorias y reflexiones concretas de la praxis de sus integrantes; es decir, es una memoria colectiva que enuncia retos y aprendizajes que pueden resultar significativos para otros practicantes.

De este modo, la Red Internacional de Teatro playback puede analizarse desde distintas aristas; como una marca registrada que, de acuerdo con una lógica de mercado, permite que sea utilizada su imagen a partir del pago de una membresía. Dicho pago puede variar en función de la frecuencia, participación y nivel de experiencia avalado por un comité certificado. Implica también, que tal afiliación permite validar por la red, la calidad, contenido o seguimiento de las técnicas “como una forma poderosa de apoyar los valores y la práctica de Playback Theatre. Los miembros de IPTN acuerdan valorar la forma y el espíritu inherentes a Playback Theatre” (iptn. Info).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A esto se añade que los recursos bibliográficos generados dentro de estos espacios no sean necesariamente de acceso libre pues son para ser compartidos únicamente por sus miembros, lo que privatiza en cierto modo el material generado por las grupalidades. Esto se convierte en una cuestión entonces de las y los grupos practicantes que consideren compartir este material de manera simultánea fuera de esas plataformas, lo que suele suceder en cierta medida. Y, de manera simultánea, esta discusión implica también la limitada producción de documentos en español y el acceso aún limitado de libros, manuales y demás material teórico y formativo debido a las propias condiciones y medios de producción.

Por otro lado, permite pensar de manera muy clara y explícita los acuerdos que definen el sentido de pertenencia de sus integrantes, sus posibilidades de colaboración e intercambio, algunas métricas posibles en torno a sus saberes y herramientas por aprender, las tendencias y aportaciones técnicas-metodológicas que se realizan desde distintas geografías o el acceso a formas de conocimiento académicos.

Ahora bien, lo que vale también poner en relación con todas las ventajas que suponen estos modos de organización es la accesibilidad: costos, movilidad, acceso al conocimiento a partir de un idioma particular (el inglés); esto tendrá particulares repercusiones para grupalidades del Sur global. Aunque el Centro de Teatro playback ha dejado de operar como una única sede y se ha valido de certificadores voluntarios y de afiliaciones con escuelas que ya han sido certificadas en otros países (Corea del Sur, Italia, Francia, Israel, Ucrania, Hong Kong Rusia, Grecia, España, Hungría, Sudáfrica, Reino Unido), no alcanza a proyectar su alcance en geografías particulares como México y Latinoamérica. De allí que sea importante destacar las condiciones limitadas para una formación de estas características, así como la acción (independientemente a ello) por compartir de maneras más diversas entre pares como sucede en la Red Mexicana y el naciente proyecto de la Escuela Mexicana de Teatro playback (2022)<sup>132</sup> que negocia entre actividades de bajo costo y gratuitas con talleres de costo medianamente o poco accesibles para las y los practicantes de la Red.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Facebook de la Escuela Mexicana de Teatro playback: <https://www.facebook.com/EMTeatroPlayback/about>

<sup>133</sup> De la Red Mexicana de Teatro playback, naciente durante el periodo que transcurre de esta investigación ha sido un particular esfuerzo que requiere aún de preguntas precisas para dimensionar sus implicaciones. Sostenida por tres practicantes de Teatro playback que tienen las certificaciones internacionales para ser instructoras, han planteado como objetivo el ofrecer los talleres a bajo costo y con la flexibilidad de que no sean necesariamente para certificarse, aunque también pueden ofrecer esa posibilidad. Un trabajo que implica también la accesibilidad en términos del idioma y la posibilidad de acceder a material bibliográfico que no necesariamente es de carácter abierto (por el idioma, los costos o los limitados modos de distribución). Ahora bien, para los alcances de esta investigación

Con todo lo anterior y tomando en cuenta como modelo inicial de referencia a la Red Internacional de Teatro Playback (IPTN) se desprenden así cuestiones sobre la propia relación con la Red que se estudia, ¿cómo se distribuyen las prácticas institucionales del teatro playback?, ¿qué prácticas replica la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?, ¿es intencional la réplica y similitudes del modelo de red con la IPTN? Se suma también una observación importante, los criterios de identificación de sus integrantes, sus acciones registradas y validadas a través de elementos simbólicos como un logo o la presencia en una página web específica, así como el reconocimiento asentado de que hay integrantes que tienen mayor experiencia y recursos pedagógicos, didácticos y especializados para compartir su metodología.

Ahora bien, la institucionalización no ha sido el único campo posible de formación, sino que habrá que poner en evidencia las múltiples estrategias de organización colectiva para formarse, compartir y multiplicar la praxis del Teatro playback y el Teatro espontáneo. Y es justamente este último que permite explicar con mayor detalle estas otras estrategias de sostenimiento de la praxis desde una mirada colectiva y multifocal.

### **Una apropiación diversa: las figuras autorales en la dirección, la profesionalización terapéutica y la experiencia autodidacta entre pares del Teatro espontáneo**

En el caso del Teatro espontáneo son múltiples las posibilidades de asumir su apropiación pues, si bien se reconoce la figura central de Jacobo L. Moreno, hay variaciones significativas en su praxis por el contexto de aplicación, así como por posicionamientos éticos, estéticos y artísticos de sus practicantes.

En los espacios de formación académica y profesionalizante en las ramas de la Psicología y las líneas de trabajo terapéutico (Psicodrama, Terapias narrativas y de Arteterapia por mencionar tan solo algunas) se identifican y aplican prácticas teatrales y artísticas terapéuticas de las cuales, el Teatro espontáneo es una de ellas. En estos contextos, hay un espacio de intercambio y formación controlado por un espacio académico, con roles y objetivos específicos de intervención terapéutica y de trabajo con grupos.

---

y como una posición ética en sí misma, no es pertinente medir aún sus alcances pues recién han iniciado sus talleres en el 2023. Sin embargo, se invita a problematizar las estrategias de adecuación de un sistema teatral institucionalizado a los múltiples contextos mexicanos (en condiciones materiales, sociales-políticas-culturales distintas y con menor acceso a estos espacios de formación).

En estos espacios también se replican los roles del docente que comparte su experiencia a través de una serie de cursos y contenidos estructurados para ser aprendidos de manera gradual, incorporando la teoría y la práctica en ello. En estos espacios hay por supuesto criterios de evaluación y periodos acotados para la presentación de contenidos lo que tiende a homogeneizar el proceso de aprendizaje para un grupo en particular. Todo ello abona a una cierta estandarización de la praxis al establecer formas y estructuras específicas de cada parte del proceso, referentes y contextos posibles de aplicabilidad e incluso convoca a personas con una cierta afinidad para generar proyectos colectivos en común.<sup>134</sup>

Cabe enfatizar que estos espacios no son necesariamente accesibles en términos de costos pues suelen estar dirigidos a estudiantes universitarios o de posgrado, además de diversas líneas profesionalizantes para personas que ya se encuentran insertas en un trabajo que implique el acompañamiento psicológico y terapéutico.

A esto se suma un tipo de aprendizaje particular que requiere mención aparte. En algunas escuelas de formación en Psicodrama, por ejemplo, se considera que éste y el Teatro espontáneo puedan ser incluso aplicados en entornos laborales (escuelas, empresas, centros que ofrecen distintos tipos de servicios) para mejorar tanto las relaciones entre un grupo de trabajo como la productividad de una empresa. Esto supone una diferencia ética y política con respecto a otras formas de Teatros de participación pues si bien se reconoce que la aplicación de estos modelos teatrales puede tener implicaciones positivas en un contexto-relaciones laborales concretas entre personas, no es que ese sea necesariamente el fin principal de quienes lo solicitan para sus empresas, sino como una forma de optimización del capital para su propio beneficio.

Sin embargo, hay otros espacios que se abren para compartir el Teatro espontáneo de manera más abierta y flexible, con personas que no necesariamente tienen una formación en ámbitos de la Psicología, pero que atienden a un objetivo de trabajo comunitario (pedagógico y social) y que ajustan su aplicación a espacios intencionalmente comunitarios, barriales o para poblaciones específicas. Aquí habrá practicantes que comparten este modelo teatral con miembros de su propia comunidad (estudiantil, barrial, artística) o con compañeras/os que comparten intereses comunes sobre su aplicación y alcances artísticos y sociales.

---

<sup>134</sup> El caso de la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría es por supuesto el ejemplo más relevante para nuestro contexto. Hay otros casos como la Escuela Europea de Psicodrama Clásico en México y múltiples talleres, diplomados y especialidades que se ofertan en instituciones públicas y privadas.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El Teatro espontáneo también se comparte como una herramienta de militancia artística que se explicita no sólo para abordar problemáticas sociales o conflictos que un determinado grupo considera relevante, sino que además se presenta como un medio a través del cual las personas pueden potenciar su expresividad y resignificación del mundo; es decir, como fin y medio. En estas experiencias hay una cierta flexibilidad con respecto a cómo es que se debe aprender el modelo teatral, es decir, se prioriza los objetivos de su aplicación con respecto al rigor de su implementación. Se valora más la discusión e implicaciones éticas de su uso y experiencia concreta, el diálogo que detona y la potencia transformadora que implica el juego mismo, la articulación de un relato colectivo y su devolución en distintas formas.

El Teatro espontáneo también se juega entre pares que desean aprender y multiplicar su praxis. Esto puede suceder en talleres o laboratorios gratuitos, a bajo costo o como una forma de entrenamiento sostenida por los saberes y habilidades de cada integrante de un grupo. Esta particular forma de apropiación es interesante pues se sostiene también bajo el interés de que todas las personas que forman un grupo tengan la posibilidad de jugar los distintos roles posibles dentro de este modelo teatral, explorar de manera acompañada y segura aquellas áreas en las que considera que requiere más trabajo y reconocer la fortalezas y saberes que cada integrante puede compartir con el resto.

A este espacio se suman las distintas estrategias que cada grupo diseña para socializar y facilitar el material teórico y metodológico, renombrando e intercambiando formas y ejercicios que son más significativas para una grupalidad o que apuntan a variaciones técnicas que consideran más adecuadas desde su propia experiencia. Esta forma de apropiación es fundamental en la propia identidad de lo que implica el Teatro espontáneo y sus practicantes. Esto se debe a que, en contraste con el Teatro playback que puede valerse de la misma estrategia de intercambio entre pares, aquí opera un espacio para ajustar y negociar los ejercicios y formas en función de las necesidades y contextos particulares de sus practicantes.

Además, en estos espacios de intercambio entre pares y fuera de los marcos de la academia se comparte el principio de la espontaneidad que no se centra en la búsqueda de muchas formas de devolución del relato, sino en la priorización de la comunidad que se convoca a la experiencia del acontecimiento escénico y sus necesidades concretas si es además una comunidad específica que está organizada más allá del encuentro de una función. A esto se suma la potencia de las cualidades de cada grupo y los lenguajes con los que sean más afines para

desarrollar cada una de las formas propuestas, hay pues una forma flexible de acotar el juego del acontecimiento escénico en tanto se preserven los principios éticos y las formas de cuidado de las personas que se convocan.

Otra forma de apropiación sucede en el acontecimiento escénico cuando se comparte con la audiencia no solo las características de una función de Teatro espontáneo, sino que además se le invita a participar de las devoluciones de cada relato. Hay algo que se vuelve propio cuando se comienza el caldeamiento y se dispone la audiencia a probar y aprender algunas de las formas posibles de resonar con un relato o incluso a invitarle a probar algunas otras de manera más intuitiva. Los talleres-función son una clara muestra de ello, la experiencia de aprendizaje e intercambio en múltiples niveles es entonces más relevante que una estructura estable y acotada de la función. Por supuesto que en un taller-función hay planeación, estrategias, posibilidades proyectadas de lo que pueda ocurrir, hay también necesidad de acordar consignas que den seguridad y cuiden de la integridad de quienes participan; esa construcción de acuerdos es parte de la experiencia y da sentido a lo que el Teatro espontáneo también es: un acto para recuperar y reconstruir nuestros propios relatos.

### **Un espacio para nombrar el problema de la autoría en el Teatro playback y el Teatro espontáneo**

Es necesario abrir un espacio para discutir un tema fundamental que se encuentra atravesando todas las prácticas de los Teatros de participación: las implicaciones de asumir una autoría individual o colectiva, así como su relación con el conocimiento libre y abierto de las historias y los cuerpos colectivos que resuenan con estas. A esto se suma las cuestiones en torno al reconocimiento y retribución de los aportes teóricos y metodológicos de los modelos teatrales; es decir, entre la figura del autor/a que propone una estructura (Moreno, Fox, Salas, Boal, por mencionar algunos), lo que las grupalidades construyen y resignifican de esa estructura primigenia, así como los aportes de practicantes que asumen y se les reconoce como formadoras y directores de un grupo.

Para lo anterior se entretujan algunas reflexiones en torno a los problemas que se develan sobre la autoría desde la autorreferencialidad, producto de la práctica y la experiencia propia de la escena. Este es un momento que más que resolver apunta a lanzar las preguntas que se articulan

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ante un fenómeno de autorías colectivas en los distintos niveles de creación y colaboración que estos teatros sostienen. Todo esto se encuentra por supuesto atravesado por un posicionamiento ético que, de cualquier manera, orienta hacia algunas certezas posibles: la creación y el relato colectivos son lo que sostiene a estas praxis y la búsqueda de paternidades originarias no alcanza para entender cómo es que se entretajan las historias y los saberes colectivos que dan forma y fondo a estos modelos teatrales.

Para entenderlo vale hacer un recorrido por la experiencia misma del acontecimiento escénico. Por un lado, se encuentra la premisa de que un relato, por más íntimo e individual que pueda reconocerse, siempre contiene una serie de relatos colectivos dentro; es decir, hay una dimensión social que se despliega: lo personal es político. Ese relato compartido en el acontecimiento escénico responde a un relato anterior y dará pie al relato siguiente, al mismo tiempo que despertará relatos que permanecen en silencio (al menos momentáneamente) en el resto de las personas que conforman la audiencia y el cuerpo de actores-actrices. Ya se ha compartido antes que la autoría de esa dramaturgia entretajida colectivamente no pertenece entonces a una sola persona o voz; por más que un narrador o relatora predomine con su energía y presencia en un espacio, hay lugares que se escapan para pensar que la experiencia sea de una persona solamente.

En un taller que impartí, por ejemplo, una chica comenzó contando la historia del viaje que la había llevado hasta la ciudad en la que nos encontrábamos; recordó a su padre y cómo se despidió de éste antes de emprender la aventura, aún cuando había algo de ella que quería quedarse junto a él. Después siguió la historia de un hombre que era padre de dos niñas de las cuales se tenía que despedir por un tiempo para ser él quien tenía que realizar un viaje de trabajo y donde la aventura era una rara mezcla entre los lugares por conocer, el desarrollo profesional de su trabajo y la nostalgia de estar lejos de ellas. Siguió la historia de un hombre que compartía los recuerdos de su padre que había fallecido, un hombre del que celebraba la vida: un viaje propio para recordarle alegre, festivo y libre entre su historia y la de su padre. Es entonces imposible no pensar en nuestros propios padres y nuestras relaciones con ellos, qué aprendemos de éstos, cuándo conversamos con ellos la última vez, cómo están presentes o no en nuestra cotidianidad. No hay mejor manera de explicar esta única y peculiar dramaturgia que la experiencia misma de vivirla y ser testigo de un entretajido sutil, cuidadoso y generoso para unir esas tres historias.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

En algunos espacios se ha comenzado a discutir también sobre otras decisiones autorales que no están en la audiencia, sino que recaen en la persona que conduce o dirige la función. Es decir, hay también la potencia de una autoría en tanto que elige y organiza la función a partir de las formas que considera más pertinentes para la devolución o incluso puede sugerir formas que han sido propuestas desde su mirada en los espacios de entrenamiento. Aún allí ese rol y responsabilidad no alcanza para tomar todas las decisiones creativas y la estructura responderá al relato mismo, a una serie de consignas o rituales que se han discutido antes y, por supuesto, a las propias condiciones del momento y del cuerpo de actores-actrices. Hay una autoría que responde a reconocer entonces los roles jugados, pero que no opera como un sentido de propiedad individual sobre la experiencia resultante.

Aquí hay nuevamente una perspectiva ética que deviene en posibilidades de resolución diferentes. Es decir, si hay una estructura que opera como ritual, de alguna manera ya se prevén las formas posibles que corresponden al tipo de relato compartido y el momento específico de la función en el que se comparte. Sin embargo, cuando se conduce o dirige una función, hay un estado de expectativa que de cualquier manera está latente, no hay control de los relatos que serán compartidos ni la manera en la que serán articulados y más aún, si hay una voluntad de juego y de dejarse sorprender por la acción y disposición de los relatores y de las resonancias que se despierten. Estar en ese rol es asumir la incertidumbre, la sorpresa y la confianza en que el resto de las personas que participen saben jugar su propio rol (el narrador sabe contar su historia como necesita hacerlo en ese momento en concreto y la actriz resonante sabe desde su cuerpo-experiencia lo que puede devolver, aun cuando en la cabeza juegue la duda o el intento por controlar su devolución).

Por supuesto que esto no siempre sucede del modo que se espera. Alguna vez escuché a un practicante referir que había una maestra que era muy buena para imaginar formas de devolución de los relatos; había algo de una visión que proyecta posibilidades particulares para cada historia. La cuestión es que los actores y actrices que le acompañaban jugaban como “peones” de la dirección artística de esta maestra. Es entonces que hay que reconocer que no se está exento de caer en la trampa de la dirección como un espacio que jerarquice creativamente las decisiones de la escena; estamos ante una mirada que transita y dialoga con todos los roles y espacios de acción sin que eso signifique que sus decisiones sean más importantes o las que definan la acción de quienes participan.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El cuerpo de actores y actrices resonantes también tiene un territorio único para la creación; opera en función de circunstancias tan particulares y negocia constantemente con las formas previamente acordadas, el impulso propuesto de cada una de las personas que participa de la devolución y los relatos compartidos. La creación también es un complejo entramado que suma múltiples acciones, tal como el acontecimiento teatral sin el adorno y las etiquetas de virtuosismo y encarnación psicologista. Es un acto de creación colectiva.

Las formas de devolución no se conciben para tener cuerpos solitarios en la escena, están pensados para que haya una devolución múltiple: dos, tres, cuatro, cinco o la audiencia entera, es un juego para ser jugado entre muchos. La utopía que orienta la experiencia del acontecimiento escénico es terminar una función con la certeza de que ha sido algo construido por, para, con todas y todos; que hay algo de mi propio relato que se devela en la escena, aunque haya preferido el silencio o la escucha antes que la palabra hablada. En esta utopía que moviliza la acción también está presente la certeza de que todas las personas podemos contar y recontar nuestras propias historias, no es asunto de buenos o malos narradores o relatoras, esto tiene que ver con la clara certeza de que las historias no se cuentan solo con las palabras, sino que el cuerpo y su memoria nos ayuda a reconstruirlas y traerlas al presente con múltiples matices. Habrá que sumar entonces esa escucha que no se estanca en el oído sino en el cuerpo entero para poder leerla y resonar con ella.

Aquí no tienen cabida los histrionismos protagónicos ni las acciones que estén pensadas para destacar técnicamente o artísticamente. En los Teatros de participación es más importante la escucha y apertura a resonar expresivamente desde el cuerpo en colectividad. Saber improvisar y encontrar la acción dramática de un relato es apenas una parte del todo que requiere la devolución de un relato.

La autoría en los Teatros de participación se complejiza cuando se reconoce la capacidad creativa y expresiva de las personas, para configurar un relato y resignificarlo, para reconstruir otras maneras distintas de hacerlo presente. Esta experiencia colectiva también necesita del reconocimiento de esos saberes que están presentes en una grupalidad, la que sabe organizarse de un modo particular en un espacio, que comparte afectos y recuerdos, que puede dialogar sobre su historia y su presente. Esos saberes que están en el cuerpo y la oralidad de una grupalidad son los que se potencian aún más en los Teatros de participación, y será un asunto que sume cuando se agregue la discusión y el debate que se organice también en la palabra hablada.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Hay un momento más que permite ejemplificar la colectividad de la creación. En un contexto en el que se asume que una obra debe tener un autor que sea punto de partida de la creación escénica, en los Teatros de participación hay una intención de nombrar la experiencia de manera previa para convocar a una audiencia, sin embargo, esa función aún no acontece y nombrarla resulta un acto precipitado. Y es que, cómo se podría nombrar a ese conjunto de historias que aún no se saben cuáles serán, de qué hablarán o cómo se enlazarán entre sí. Sin embargo, aún en esa condición, los Teatros de participación se las arreglan para que el nombre que convoca a una función sea más una invitación y que en el acontecimiento mismo se nombre cada relato individual e incluso la función misma una vez que se concluye. Hay entonces un reconocimiento de esta experiencia desde las personas que participan en ella, aunque esto no quede en la memoria de un cartel o un afiche de publicidad.

Por todo lo anterior es importante contrastar esas autorías que ayudan a contar una raíz común, pero que quedan cortas a lo que los Teatros de participación son en sí mismos. Tanto en el Teatro playback como en el Teatro espontáneo se reconocen a esas figuras iniciadoras y sistematizadoras de los modelos teatrales y aunque haya un esfuerzo por visibilizar a las raíces convocantes, no están exentos de las contradicciones implicadas en las figuras de autor.

El caso del Teatro playback, por ejemplo, Jonathan Fox y Jo Salas son particularmente reconocidos como creadores de este modelo teatral. Y este reconocimiento parte de un contexto que exige de alguna manera patentar o privatizar un modo de hacer cualquier cosa (incluso el teatro comunitario) para poder acceder a fondos, recursos, becas, entre otros. Un modelo económico en el que se exige una inventiva que pueda venderse, certificarse, especializarse o afiliarse. Y será esta una de las peculiares formas en las que para nuestro contexto latinoamericano resultan paradójicamente inaccesibles y donde las estrategias de apropiación operan de manera importante.

Lo anterior resulta necesario colocarse de manera explícita porque todos los elementos que dan forma a la metodología del Teatro playback provienen de experiencias comunitarias de oralidad, festividades y rituales colectivos. Y la autoría que está reconocida en los libros y las escuelas se define en los términos de la “sofisticación” de esquemas que forman parte del orden comunitario y colectivo. Incluso hay una clara resistencia a reconocer los aportes de otras líneas convergentes y evidentemente comunes como el Psicodrama o el Teatro del oprimido, hay una pretendida ilusión del camino de casualidades o demasiados esfuerzos por diferenciarse.

En estos relatos por encontrar el origen y la historia de un movimiento, se diluye la autoría de las experiencias observadas por Jonathan Fox, como una suerte de revelación que aparece detonada por la experiencia como espectador, una mirada extranjera en el caso de los relatos que comparte sobre su estancia en Nepal o de los referentes de teatro oriental que incorpora como inspiración a su praxis. Esa mirada que es producto también de una época de exploración y laboratorio para la escena, ese momento que dialoga con el carácter didáctico y lúdico de la escena con la potencia efímera de la improvisación y de la interacción con la audiencia. Y a todo eso se suma un momento (permanente) de crisis que en Latinoamérica activa múltiples estrategias de resistencia con los que dialoga y se incorpora el Teatro playback, uno que escapa a esa mirada y experiencia del extranjero.

El Teatro espontáneo tampoco escapa de esos afanes por otorgar paternidades creativas entre sus practicantes. La presencia de Jacobo L. Moreno está más que asumida y en el caso particular de Latinoamérica también hay otras paternidades que se comparten entre las maestras y maestros de los cuales se aprende este modelo teatral (Pavlovsky, Kesselman, Garavelli, Aguiar, Fernández, Aruguete, por apenas nombrar algunos); aquella generación que ajusta y adecúa un modelo teatral a las condiciones concretas de nuestros territorios y que, por supuesto, dejan huella en sus intuiciones creativas que se van asentando en nuevas formas o variaciones del Teatro espontáneo.

Esta investigación conserva por supuesto algo de esa aspiración por registrar las manos y cuerpos que van dando forma a esta historia colectiva, con tan solo algunas de sus singularidades, en tensión constante con la paradoja de la creación colectiva que da sentido a los Teatros de participación. Sea este espacio un recordatorio entonces de que estas son historias parciales que apenas orientan y acotan una manera particular de pensar la complejidad colectiva de estos teatros y que, por otro lado, dejan en evidencia también la existencia de otras historias que se encuentran ausentes o al margen de las historias oficiales, aunque igualmente suman a la constitución de este gran relato colectivo que son los Teatros de participación.

## ***2.4 Teatros de participación en la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. La construcción de una categoría para la praxis personal y colectiva***

Tras el recorrido por las raíces del Teatro espontáneo y el Teatro playback es necesario detenerse en la particular categoría de los Teatros de participación propuesta por una serie de practicantes que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Por un lado, su historia como red y la construcción de esta categoría que se discute y organiza en su interior, permite ubicar un fenómeno tan complejo en un territorio particular, al mismo tiempo que suma y complejiza la historia colectiva de estos modelos teatrales hacia una propuesta integral centrada en sus practicantes (audiencia y actores-actrices).

Además, la definición de los Teatros de participación desde la Red se destaca por una serie de condiciones éticas, estéticas y políticas que, en primer término, no se enfocan en las diferencias entre los modelos teatrales sino en aquello que les hace coincidir: un ejercicio colectivo para reapropiarse de la expresividad, creatividad y espontaneidad de las personas desde una experiencia desjerarquizante y más bien horizontal entre las personas.

La necesidad por definir a los Teatros de participación también se sostiene como un posicionamiento crítico ante prácticas artísticas y teatrales interactivas, pero que condicionan y limitan la participación de la audiencia. No es un asunto solamente que competa a la producción autoral de una pieza teatral, sino como el reconocimiento mismo de la autonomía que las personas pueden explorar y trasladar a las distintas esferas de su vida: la corresponsabilidad para repensar otros mundos posibles.

Esta construcción colectiva de un lenguaje común que enuncia la praxis de estas/estos practicantes también se define dentro de un territorio muy particular y a través de un complejo diálogo e intercambio vivo, abierto y permanente.

### **Un ejercicio emancipatorio para la autonomía: creación, interpretación y resignificación de nuestros relatos personales y colectivos**

La categoría de Teatros de participación ha sido propuesta al interior de la Red Mexicana de Teatro Espontáneo y Teatro playback desde artistas escénicos como Carlos Camarillo para



posteriormente integrarse a los espacios académicos a partir del trabajo de Grace Salamanca, Lorena Núñez y Michelle Barquín, todas integrantes de la Red, practicantes y facilitadoras.

En el caso de Carlos Camarillo, por ejemplo, es uno de los primeros integrantes en socializar la categoría de Teatros de participación con la Red cuando comenzó con talleres introductorios en los que incorporaba las prácticas que realizaba. Él mismo reconoce que esta propuesta parte de manera orgánica de su trabajo personal y añade;

[...] son como las que me fui encontrando en este camino de expandir mi propia escena y mi propia práctica escénica hacia otros territorios más espontáneos, más horizontales a nivel de práctica artística y que a final de cuentas hacen un ejercicio para dar autonomía a las personas que están convocadas [...] digamos, al ejercicio teatral a que también participen. (Camarillo, comunicación personal, 8 de agosto de 2020)

Esta afirmación no resulta azarosa, sino que permite identificar el proceso de estructuración del aparato teórico y metodológico que antecede y sostiene a los Teatros de participación. Dirá Camarillo sobre las distintas prácticas teatrales que iba explorando, “fue la suerte que me las fui encontrando, aunque sí fue bastante significativo diría yo, el hecho de haberme encontrado con el Psicodrama y a partir del Psicodrama poderlas integrar” (comunicación personal, 8 de agosto de 2020). En este caso, la relación con los aportes de Jacobo Moreno orientará los principios que se han discutido a lo largo de este capítulo, particularmente con respecto a los roles de creador/a de la audiencia y todas aquellas herramientas que rompan o difuminan la división entre ésta y los actores-actrices.

Del mismo modo, las reflexiones sobre su transitar en los Teatros de participación también permiten visibilizar contenidos, estructuras, objetivos o posicionamientos en común entre estos modelos teatrales. Es decir, la forma en la que los agrupa y cómo se relacionan con la praxis de otras/otros practicantes son también consecuencia del propio diálogo e intercambio en el que explicitan, consensuan y socializan esos elementos en común. Camarillo lo, reafirma cuando comparte que

[...] hay otros teatros participativos que no hacen esa división, es decir, participa el público pero la división, no hay agencia del público, no hay un momento en el que el público diga [...] ‘Ya entendí cómo se usa el lenguaje y ahora yo voy y me siento totalmente libre de moverme dentro del dispositivo’ [...] Entonces pues nada, eso para mí

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

es importante en relación a los entendimientos de los Teatros de participación y también del por qué hacer redes, por qué hacer encuentros, por qué hacer todo eso. (Camarillo, comunicación personal, 8 de agosto de 2020)

Dichas afirmaciones pueden resultar obvias, pero en el ámbito teatral aún hay una asignatura pendiente con respecto a la experiencia subjetiva de la actriz-actor, así como en las múltiples maneras en las que ordena su praxis, la nombra, la problematiza y establece nuevos vínculos con la audiencia y el acontecimiento escénico. Y es que, una práctica individual o de un grupo específico, incide en una colectividad más amplia cuando se socializa para también multiplicarse; y en el caso del teatro este intercambio sucede por su propia condición colectiva.

Es así como, en el caso de Carlos Camarillo, ha compartido en distintos espacios de formación las tres premisas que definen, desde su perspectiva, a los Teatros de participación y que se han replicado dentro de la propia Red. Por supuesto, estas serán puestas en cuestión y se irán ampliando al interior de los grupos.

Uno: pues que usa el lenguaje del teatro, ese es inevitable, sería lo primero. Lo segundo: que convoque la participación del público de manera espontánea, es decir, en el momento. Y el tercero, y eso abre muchas maneras de decirlo, pero esta autonomía y jerarquía de creador y creadora que se le da a las personas que participan es sumamente necesario. (Comunicación personal, 8 de agosto de 2020)

A esta enunciación del sujeto, individual y colectivo (actor-actriz resonante y narrador/a) se abre también como una experiencia de apropiación del valor de la voz y la palabra, la capacidad y potencia expresiva del cuerpo y la presencia de los relatos cotidianos. Y, como insiste Camarillo, los Teatros de participación pueden ser pensados

[...] como un ejercicio emancipatorio de aprender lo que es lenguaje teatral y romper esta verticalidad que existe de que el teatro de 'solo lo hace quien lo estudió o quien tiene el talento o quien es validado'. (en Charla de Teatro espontáneo en Facebook de Ramas y Raíces, 12 de septiembre de 2020).

Camarillo enfatiza que la experiencia de participación en estos Teatros no es homogénea pues las personas tienen la posibilidad de elegir desde dónde quieren accionar, aunque sin dejar

de lado la responsabilidad conjunta de la experiencia que se construye. Y, en el caso de la conducción y la iniciativa de un cuerpo de actores-actrices resonantes, estos serán pensados como un primer impulso para despertar la acción colectiva de la audiencia.

Y si bien en muchos Teatros de participación no es que se difumine del todo quién está proponiendo el dispositivo y quién es la audiencia, lo cierto es que la gente tiene por lo menos un grado de agencia de su participación y lo convierte en creadora en cierto nivel [...] Entonces sí hay un ejercicio de paridad y en ese ejercicio de paridad al final de cuentas ahí también quien se presupone el coordinador o el que comparte el dispositivo pues en ese momento en que entra la participación del público él tampoco [...] ella tampoco sabe hacia dónde va a parar esa obra [...] Entonces ese punto de salto al vacío que se hacen juntos es muy importante en mi entendido de los Teatros de participación para desverticalizar la práctica teatral que es como fundamental. (Comunicación personal, 8 de agosto de 2020)

Camarillo incorpora a esta reflexión un referente que ya Jonathan Fox había mencionado: el uso de la oralidad dentro de las culturas no occidentales. La similitud puede resultar redundante, sin embargo, la referencia a la que hace alusión Camarillo, así como otras integrantes de la Red es mucho más cercana para su praxis. La geografía que habitan, el trabajo comunitario o de activismo que realizan, su pertenencia al barrio o comunidad con la que trabajan da cuenta de un matiz importante a recalcar.

Así, las palabras de Camarillo permiten situar esta mirada ‘no occidental’ en un territorio distinto y más cercano; esto tendrá, a su vez, implicaciones en torno a la toma de decisiones, la configuración de la idea de comunidad y bienestar comunitario, aunado a la perspectiva crítica con respecto a un sistema-mundo occidental y capitalista.

Este no es un teatro para masas [...] son teatros que recuperan también de una mirada occidental [...] una ritualidad teatral que pertenece a las culturas originarias [...] Este es una mirada comunitaria de regresar al origen comunitario a través de las artes desde occidente. Es un ejercicio occidental de regresar a lo que el proceso civilizatorio occidental nos robó que son estos procesos comunitarios [...] Pienso que todas estas prácticas lo que nos recuperan justamente es ese sentir colectivo, de encuentro y de intercambio donde somos responsables de los demás. Si tú te asumes como la persona que

devuelve la historia, entonces tú estás responsabilizándote de quién contó la historia, del compañero que está contigo y que está creando junto contigo. Si estás desde la audiencia eres responsable desde la historia que compartes [...] hay como una especie de compromiso colectivo que nos llama a estas prácticas. (Camarillo, Charla de Teatro espontáneo en Facebook de Ramas y Raíces, 12 de septiembre de 2020)

Por otro lado, la filósofa mexicana Grace Salamanca es la primera en reflexionar en México y desde la academia a los Teatros de participación, tomando como punto de partida el enfoque propuesto previamente por Camarillo.<sup>135</sup> En su tesis *Las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma en contextos estéticos a través de talleres de teatros de participación* (2015), la investigadora y practicante parte de una serie de talleres de Teatros de participación compartidos por/con la grupalidad a la que pertenecía, *Tribu. Colectivo de Teatros de participación* y una perspectiva teórica a partir del concepto de autonomía propuesto por Cornelio Castoriadis.

Salamanca señala que los Teatros de Participación están conformados por el Sociodrama<sup>136</sup>, el Teatro del oprimido, el Teatro playback y el Teatro espontáneo. Sobre estos, la investigadora propone pensarlos desde una perspectiva latinoamericana, “que tiene mucho que ver con la nuestra forma de relacionarnos con el cuerpo, pero además con nuestras estructuras sociales y que no solo no es universal, sino que es parte de la riqueza [...] para el mundo” (conversación personal, 27 de agosto de 2020). En este sentido, explica que,

[...] en el fondo lo que es la autonomía social y lo que permite teatro [...] es justo aceptar que hay otras interpretaciones posibles, [...] incluso [...] animar a cuántas otras interpretaciones podríamos darle a esto y de cuántas otras maneras podríamos entendernos [...] Y al final esto es valiosísimo [...] no sé si de la idea necesariamente de autonomía que tiene que ver con interpretarte a ti mismo de otra manera o a tu grupo social, pero en el

---

<sup>135</sup> De hecho, Salamanca se refiere, en un primer término, a la práctica de un colectivo mexicano, que, en 2011, bajo este nombre, Teatros de participación, “crea un proyecto que incorpora distintos elementos de estas cuatro corrientes para acercarse a la generación estética y colectiva de imaginarios” (Salamanca, 2012, p. 21) El grupo que menciona la autora es el de Carlos Camarillo, quien junto con Claudia Landavazo y otros artistas de diversas disciplinas conformaron CARPA (Colectiva de Artes de Participación), los cuales han permanecido activos, afinando propuestas paralelas como la Danza espontánea o el Video espontáneo.

<sup>136</sup> Sobre estas corrientes teatrales, la psicodramatista Lorena Núñez agrega el Sociodrama y la Sociometría en lugar del Psicodrama que suele asociarse en términos tradicionales a la psicoterapia que se concentra en primer término en el sujeto individual (Núñez, 2016, p 12).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

fondo es esto, es hacerte cargo de la propia interpretación simbólica, sea personal o sea social, que sí pasa y que sí ayudan los Teatros de participación. (Salamanca, comunicación personal, 27 de agosto de 2020)

A esto se suma que, a lo largo de su investigación, Salamanca reitera el acento de Camarillo en la relevancia de la autonomía y acción de la audiencia en tanto co-creadores/creadoras de la escena; desde el compartir su relato hasta colocar su cuerpo para construir nuevas formas de significación sobre éste o redirigiendo la propuesta lanzada en primer término por el cuerpo de actores y actrices. Así, refiere que, cuando se habla de lo que implican estos teatros, estarían el uso del lenguaje del teatro, la participación espontánea, autónoma y creativa de la audiencia.

De ello se desprende la necesidad de diferenciar el teatro participativo de los Teatros de participación a partir de las posibilidades de acción de/desde la audiencia. En el primer caso, el teatro participativo tiene un dispositivo previamente diseñado que especifica los tipos y momentos de intervención de la audiencia, las respuestas posibles y, en todo caso, la persona que especta puede elegir entre opciones o alternativas prediseñadas que le dan un campo de acción relativamente conocido e incluso esperado para los ejecutantes o actores; de este modo los actores siguen teniendo un dominio creativo de la escena. Y Salamanca añade que,

[e]strictamente 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, donde el público no sólo participa sino puede apropiarse del suceso escénico. El ideal de los Teatros de participación sería un espect-actor que se actúa a sí mismo. (Salamanca, 2015, p. 69-70)

Ahora bien, en el planteamiento de Salamanca también se despliegan algunas características fundamentales concernientes a la ritualidad del acontecimiento escénico y que por supuesto guardan una relación inherente con las posibilidades de participación que promueven los Teatros de participación. Así, destaca que los Teatros de participación tienen un formato corto que facilita la participación de todas las personas, pues tienen oportunidad de contar más historias y relacionarse entre ellas de manera más directa (2015, p. 18). Esta característica, forma parte de

su matriz originaria con respecto al Psicodrama como espacio seguro de trabajo terapéutico en el acompañamiento de un/a relator/a central y, al mismo tiempo, contrasta con el teatro convencional asociado a los modos de producción dictados por el sistema capitalista que aspira a tener mayores audiencias.

Ahora bien, esta última aseveración requiere matizarse pues estas prácticas efectivamente atienden a una experiencia de grupalidad muy específica, aunque no necesariamente contrapuesta a colectividades más efímeras o extendidas. Un ejemplo son las funciones que ha realizado la propia María Elena Garavelli con el grupo El Pasaje de Mendoza, Argentina desde el cual ha planteado la irrupción del espacio público que conlleva también la asistencia de audiencias mayores, más intermitentes y menos vinculadas entre sí, salvo lo que el acontecimiento teatral revela.

La psicodramatista mexicana Lorena Núñez, por su parte, reconoce que justamente fue a través del trabajo de Garavelli donde identificó por primera vez el Teatro espontáneo con grupos muy grandes, es decir, cincuenta a cien personas en comparación con las grupalidades de espacios cerrados que llegan veinte o treinta personas. Es decir, el formato corto al que se refiere Salamanca requiere ponerse en cuestión pues la duración de una función de Teatro playback o Teatro espontáneo no necesariamente es menor a la de una de teatro convencional, pero sí apela a ser más flexible de acuerdo a la participación y tamaño de las audiencias.

A esta relación particular de temporalidades concretas y disruptivas se suma la reorganización del espacio ficcional. Además del rompimiento de la cuarta pared que ya el teatro contemporáneo ha asumido de manera más contundente, en los Teatros de participación hay una organización de la convivencia desde la circularidad y las implicaciones de significación que esto conlleva. Así, la vivencia del espacio corresponde con el ejercicio de aspiración a relaciones desjerarquizantes y más horizontales entre las personas que participan, pero también dentro de la propia organización de las colectividades que se convocan.

Salamanca destaca el uso de la espacialidad como un factor que fomenta la relación entre actores/actrices y espectadores/espectadoras. Hay varias implicaciones en el uso del espacio, no solo es una cuestión de cercanía o distancia física, sino la apropiación del espacio público o que tiene una relación directa con la comunidad que asiste y participa. Además, Salamanca agrega este uso del espacio como una estrategia que corresponde, nuevamente con una resistencia a los modos de producción oficialistas, por lo que “se busca irrumpir en espacios públicos de manera

gratuita, no se buscan los edificios teatrales que serían óptimos para la creación escénica clásica” (Salamanca, 2015, p.19).

Esta sería la apuesta más radical de la apropiación del espacio público que estos teatros suponen. La relación de los ciudadanos y ciudadanas con el espacio común es distante, esquiva, peligrosa y, la mayoría de las veces, sin sentirlo propio. La posibilidad de detenerse en la calle, la plaza o el parque y convocar a otras personas a que se detengan en ellos es potencialmente revelador. No es por supuesto una tarea que se sucede de manera definitiva, sino que requiere de una acción colectiva continuada y concreta. Y, por otro lado, estas prácticas tal como cualquier otra manifestación cultural alterna contiene en las personas que las ejercen sus propias contradicciones en tanto se conserve la necesidad de legitimar estas prácticas ante instituciones y espacios oficiales o las lógicas del mercado de consumo. Es decir, participar en una muestra o festival de teatro o vender sus funciones a una macroempresa.

En esta esfera también se discute en torno a la retribución, costo y/o gratuidad de las funciones o talleres realizados en comunidades específicas. Salamanca menciona que el tema de la gratuidad tendría una relación también con los modos de producción puesto que no se requiere de una producción costosa. Pero esta razón resulta insuficiente pues la praxis de los Teatros de participación conlleva también un posicionamiento ético y estético que incide también en este ámbito. Al respecto, habrá que situar la intencionalidad de las funciones y talleres: a quiénes van dirigidos, cuál es el contexto, objetivos y alcances; también tendrá una correlación con la participación de las audiencias en tanto comunidades participantes. Y aún con ello, habrá practicantes que asuman a los Teatros de participación como una fuente de empleo y subsistencia que requiere otorgar un valor económico y material a su trabajo.

Sobre la temporalidad, los Teatros de participación implican también el carácter efímero no solo por su condición teatral sino porque se radicaliza la idea de inicio y, sobre todo, de su fin en cada función. Hay una estructura ritual que se conserva, pero que en su carácter performativo no se repetirá del mismo modo ni contará las mismas historias; cada función cambiará quién narra, quién observa y quién interviene el relato desde su corporalidad.

Sobre esta característica es necesario aclarar que en otras modalidades como el teatro foro del Teatro del oprimido se presenta un único relato intervenido distintas veces por diferentes audiencias y requiere justamente de la repetición para construir una alternativa de acción colectiva más integral ante la situación de opresión que el relato plantea. Así, lo efímero estará en

la participación individual de cada persona que participe en la escena, aunque en términos del relato colectivo, éste termina cuando el colectivo que plantea la situación así lo determina.

Además, con relación a la temporalidad, cabe señalar que los procesos de preparación de los colectivos para las funciones también se modifican. Ya no atienden a la lógica de los procesos de producción de un montaje tradicional, en cambio, las sesiones de ensayo son más bien procesos abiertos, flexibles y permanentes donde cada colectivo decide qué explorar y por cuánto tiempo. La idea de meta o producto terminado queda relegada por espacios de trabajo que permiten mantener la disposición del colectivo, recordar y apropiarse de las técnicas en las cuales pueden apoyarse en las funciones o reflexionar sobre los contenidos teóricos complementarios para la comprensión y posicionamiento ético, político o estético de su praxis.

Otra característica que Salamanca destaca es que en los Teatros de participación no se utilizan elementos materiales que también se asocian a producciones teatrales tradicionales, es decir, utilería, vestuario, escenografía. En el caso de algunos grupos se establecen consignas sobre el tipo de ropa o color a utilizar, así como el uso de elementos como máscaras, objetos de uso cotidiano, telas de colores u otros.

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. (Salamanca, 2015, p. 19)

Un ejemplo claro al respecto sucede en el Teatro del oprimido donde se utilizan también los objetos y mobiliarios que corresponden a los espacios de los colectivos o las audiencias con las cuales se trabaja, como un salón de clases, un centro de reinserción social, un hospital o un parque. También en este sistema teatral habrá intereses o posicionamientos éticos que guíen el uso de materiales u objetos específicos como el uso de reciclaje, por ejemplo.

Estas prácticas a las cuales hace referencia Salamanca no consideran la evolución propia de las experiencias tecnoviviales que en el presente se han potenciado en los últimos años, particularmente durante la pandemia por COVID-19. Sobre este territorio de creación, los Teatros de participación son también interpelados pues las grupalidades y practicantes en general se encuentran aún en proceso de exploración con respecto a la integración de objetos cotidianos



de casa, el uso de fondos, aplicaciones, animación, video y planos de la imagen en la pantalla para resignificarlos en la síntesis poética de los relatos compartidos.

Ahora bien, sobre quiénes pueden hacer y multiplicar estos teatros, se plantean discusiones abiertas. Los Teatros de participación parten de la condición humana para expresar, relacionarse sensiblemente, así como de construir distintas maneras de ser y estar en el mundo. Ya Augusto Boal había planteado la teatralidad como la capacidad que las personas tienen “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” (1980, p.26). De allí vendrá la premisa de que todas las personas son capaces de habitar el arte y organizar su relación y experiencia con el mundo a partir de éste. Y no solo eso, sino que en estas prácticas además “[s]e 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 colectiviza por medio de narraciones y simbolizaciones estéticas” (Salamanca, 2015, p. 30).

Salamanca señala que valdría pensar en dos estadios dentro de la experiencia de los Teatros de participación para precisar las formas de participación de las audiencias; los talleres en el trabajo comunitario y las funciones, diferenciados por el grado de profundización técnica y conocimiento implicados. Sin embargo, dentro de las prácticas de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, por ejemplo, se ha planteado el formato de los ‘talleres-funciones’ por lo que la experiencia es simultánea donde las audiencias aprenden, conocen, replican códigos particulares y se transforman en participantes y co-creadores/creadoras.

Aunado a ella, tanto Camarillo como Salamanca insisten en el principio de que los Teatros de participación no se enseñan, sino que se constituyen al ponerse “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” (Salamanca, 2015, p. 24). Esto exige un ejercicio constante de decidir políticamente no solamente qué se decide devolver y presentar o desde dónde colocarse ante el relato del otro, sino también en el hecho mismo de compartir los modelos teatrales con la intención de que estos sean replicados sin necesidad de un agente externo que valide o legitime su aplicación y ‘correcto uso’.

Por otro lado, los Teatros de participación radicalizan lo que de por sí el teatro ha mostrado antes, esta doble condición del teatro ficción y realidad acontecen y se suceden de

manera simultánea. Lo que acá se polariza es la intención aún más contundente de borrar esta dicotomía entre la realidad y ficción, entre la vida cotidiana de los y las participantes, los relatos que se llevan al cuerpo y las distintas posibilidades de re-interpretar la vida cotidiana.

Finalmente, sobre el proceso de significación y metaforización en la escena se encuentra el planteamiento más integral del planteamiento de Salamanca. Por supuesto que estos modos de representación que son puestos en cuestión atraviesan tanto los modos de producción del teatro y su legitimación, pero también de la vida en general. De este modo, la autora enfatiza que su interés en el estudio de los Teatros de participación

[...] 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 recreación radical. Sólo después de esta re-creación es que podremos plantear una institución y con ella las dimensiones socioculturales. (Salamanca, 2015, p. 58)

En estos términos, sostiene una relación entre la creación de significaciones imaginarias autónomas con la práctica estética en tanto que a través de estas se produce “una re-presentación de la vida cotidiana, que posibilita la re-significación de esta” (Salamanca, 2015, p. 8). La idea de ponerlas en escena implica ya ponerlas en juego, es decir que se puedan repensar, resignificar, reapropiarse. Se abre la posibilidad de modificar significaciones sociales instituidas y provee de una emancipación simbólica en sus practicantes al cuestionar los modos de representación tradicionales y hegemónicos al tiempo que expresa su propia voz, corporalidad y subjetividad.

Por otro lado, la metaforización de la realidad también permite que las otras personas se puedan identificar y construir también otros significados posibles. Esto no ocurre solamente entre las audiencias, sino que los actores y actrices también son interpelados de modo personal y directo en torno al relato que escuchan y con el cual resuenan. Esto les lleva a buscar

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<sup>137</sup> 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? (Salamanca, 2015, p. 34)

### **Algunos apuntes sobre el posicionamiento ético y político de los Teatros de participación. El teatro es también la vida**

Carlos Camarillo plantea dentro de los talleres que imparte algunas premisas sobre la realidad sociocultural sobre las cuales basa su investigación escénica y dan soporte a la definición de los Teatros de participación. Por un lado, señala que la 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” (Camarillo en Salamanca, 2015, p. 22). De este modo,

[a]l 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

---

<sup>137</sup> TP para referirse a los Teatros de participación.

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 la desigualdad del mundo social. (Salamanca, 2015, p. 23)

Estos planteamientos por parte de Camarillo ponen de manifiesto el entramado entre lo político y lo estético de estas prácticas puesto que no se limitan a la creación de una pieza artística, sino que promueven la capacidad de las grupalidades para asumir la responsabilidad que tienen para hacerse cargo de la vida social y pública. Y, al mismo tiempo, “los escenarios que postulan los Teatros de participación se convierten en lugares que pueden mostrar la naturaleza desigual de las relaciones sociales que se construyen sobre desigualdades mostradas en el poder de discurso” (Salamanca, 2015, p. 32).

En los Teatros de participación se valida a todas las personas asistentes para que compartan sus relatos y generen representaciones simbólicas y estéticas de su realidad a partir de ellos, los cuales serán a su vez reapropiados y colectivizados por el resto de la audiencia. Así,

[...] 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. (Salamanca, 2015, p. 32-33)

En este sentido, cabe añadir que el reconocimiento de la capacidad estética y sensible de las personas que participen en los Teatros de participación no implica necesariamente una igualdad u homogeneización de inteligencias o capacidades, sino que estas capacidades se ejercen y distribuyen en el colectivo conformado por actores, actrices y la audiencia.

Por otro lado, una de las funciones que suele atribuirse a estas prácticas es la recuperación de la memoria histórica de colectividades que no se han legitimado. Esto sucede tras la

recuperación de los relatos personales ya que en ellos está puesta la memoria colectiva que se evoca, se narra y se traslada al cuerpo. Y a ello también se suma que se desestabilizan las relaciones de poder que se sostienen a través de la memoria y la palabra escritas.

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)

Por supuesto que las relaciones que se establecen en el convivio teatral de estas prácticas no ocurren en una línea bidireccional de la audiencia a los actores y actrices, sino que hay experiencias distintas que pueden ser coincidentes o no, ya que cada persona se conecta y resuena con el relato compartido desde su propia experiencia y sensibilidad. Aquí podríamos hablar de múltiples narrativas coexistentes, la del narrador/a, del actor/actriz, de la audiencia y la del acontecimiento como unidad en el que se entrecruzan las demás y son al mismo tiempo. Este territorio provisional construye una narrativa que resulta de la experiencia colectiva.

En estos términos, sin relativizar cada relato, se requiere ahondar en la experiencia e interrelaciones que se construyen entre quienes integran la audiencia cuando se conocen como comunidad y cuando no. Y, por otro lado, ahondar en esta nueva construcción del sujeto que especta, el cual ha ido complejizando su campo de acción e incidencia en el proceso creativo y el convivio.

### **Capítulo III. Hacia la construcción de una referencialidad común: el Teatro espontáneo y el Teatro playback en la Red**

En el capítulo se abordan los antecedentes y orígenes particulares de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback: objetivos, formación, modos de organización y colaboración, así como los proyectos de acción colectiva en sus distintas dimensiones (artística, política, pedagógica y estética). Esta delimitación detallada permite establecer relaciones entre la configuración de la Red y los modelos teatrales de referencia: su modo de comprenderlos, el contexto en el que se aplican, así como sus aportaciones teóricas y metodológicas. Lo anterior se entrelaza además con las categorías abordadas durante los dos capítulos anteriores: la **hibridación, performatividad, apropiación social y participación**. De este modo, estas categorías se identifican y analizan a través del trabajo de campo y su posterior interpretación.

Asimismo, vale recordar que la particular forma en la que se estructura y da sentido a esta investigación es que el análisis del trabajo de campo obtenido en esta investigación está constantemente dialogando y organizándose a partir de mi propia praxis, desde las preguntas o experiencias más personales en el quehacer teatral o los modos en que estoy aprendiendo y compartiendo los Teatros de participación. Hay así un entramado entre la propia experiencia y sus contradicciones, así como los hallazgos y reflexiones que adquieren sentido en la mirada y escucha de la praxis de otras/os; es decir, no todo análisis se revela en las palabras y acciones de las personas que integran la Red sino de cómo resuenan en mi praxis también.

Este capítulo es también un diálogo con las investigaciones previas que sitúan a los Teatros de participación en México (Salamanca, 2015 y Camarillo, 2013) para poner en cuestión cómo se ha complejizado tal categoría y qué otras relaciones teóricas pueden establecerse. Al mismo tiempo, es necesario pensar en términos de un pensamiento situado cómo es que desde esta mirada latinoamericana se interpretan los Teatros de participación, enfatizando la dimensión terapéutica, política y de alteridad a los sistemas hegemónicos (ya no como solo un dispositivo interactivo sino para promover el agenciamiento y la capacidad creadora de las personas).

Finalmente, los testimonios que acompañan este capítulo provienen de practicantes de diversos contextos y modos de participación en la Red: desde personas que son practicantes pero ya no forman parte de ésta, personas que forman parte de uno o más grupos, integrantes del

comité promotor de la Red, así como participantes de los Encuentros Nacionales organizados por la Red, así como de encuentros internacionales como el organizado por la Red Latinoamericana de Teatro espontáneo.

Al respecto, algunos testimonios obtenidos en entrevistas son presentados a través de un código compuesto por letras que no necesariamente corresponden con la inicial de la informante. Este sistema básico para referir la información obtenida con practicantes de la Red guarda una correlación intencional con el hecho de preservar su anonimato, al mismo tiempo que permite reconocer la importancia del testimonio como una forma de enfatizar las perspectivas singulares, evidenciar el entramado de las diversas voces y el hecho social que refieren (la conformación y sostenimiento de la Red) y problematizar el texto testimonial consecuente de la relación establecida entre quien narra y la investigadora que organiza, distribuye y recorta lo dicho (Aguiluz, 1992, p. 3).<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Hay diferencias importantes con respecto a la obtención y el tipo de información obtenida por integrantes de la Red por lo que hay personas que son referidas anónimamente y en otros momentos no, dependiendo del tipo de información que comparten y el contexto en el que lo comparten (si es una conversación personal o no).

### ***3.1 ¿Por qué estudiar el fenómeno de los Teatros de participación desde la praxis de una Red?***

El estudio de los Teatros de participación requiere tomar en cuenta en todo momento las complejas relaciones que se construyen entre practicantes-audiencia y practicantes-practicantes en tanto participantes y creadoras/es de estos modelos teatrales. Para esta investigación interesa detenerse en las y los practicantes pues son estos quienes organizan teórica, conceptual y metodológicamente su praxis y proceso. La articulación de técnicas, rituales, estrategias y herramientas de resolución para la escena son dispuestos también por ellas/ellos a partir de sus experiencias en cada acontecimiento escénico.

En tanto que, con respecto a la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, la categoría de Teatros de participación se ha ido complejizando, difundiendo e incluso incidiendo en la forma en la que se autodefinen algunos grupos a partir de esta.<sup>139</sup> Así, una premisa a lo largo de esta investigación ha sido que la ‘participación’ es por supuesto una categoría central para identificar al Teatro espontáneo y Teatro playback, pero que adquiere características y condiciones particulares cuando se sitúa dentro de la definición de los Teatros de participación, concretamente con respecto al posicionamiento ético y político como praxis de los grupos practicantes tal como sucede en esta Red.

Así, al sumar a la comprensión de los Teatros de participación la experiencia de la Red, se considera también el material teórico y metodológico generado por sus integrantes, lo que permite clarificar los antecedentes y referentes de estas prácticas en el contexto mexicano, además de visibilizar los recursos que son apropiados y actualizados a las necesidades concretas y el perfil de los grupos que lo practican en México.

De este modo, es necesario analizar cómo es que la Red reflexiona en torno a su praxis y la relación de estos modelos teatrales como prácticas artísticas comunitarias, populares y alternas, así como sus estrategia de resistencia y sostenimiento en un sistema-mundo que les subestima y niega. Jessica Valenzuela, practicante e integrante de la Red comparte así,

[...] yo sí reconozco que lo que hace particular a los Teatros de participación, a los colectivos que trabajan sin romantizar tampoco la idea, es justamente que el objetivo que está latente es [...] compartir todo el tiempo, dialogar sobre lo que hacemos a diferencia de

---

<sup>139</sup> Es el caso de Tribu. Teatros de participación, CARPA: Colectiva de Artes de Participación, por ejemplo.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

estos espacios institucionales o estos espacios que han sido creados para el ‘teatro del teatro’ o la ‘danza de la danza’ que es de pronto muy competitiva, muy violenta, muy agresiva, que no reconoce al otro en su propio quehacer escénico. Entonces lo que yo encuentro de manera particular en todos es compartir, escuchar y dialogar y reconocer y todo. (Charla de Ramas y raíces, Facebook de Ramas y Raíces, 20 de agosto de 2020)

Lo que se intuye en una primera lectura es otro tema central en el estudio de la Red y su praxis: la doble relación entre los Teatros de participación y esta forma de organización colectiva y comunitaria; una se aprende y adquiere sentido en el otro. Los Teatros de participación se convierten en un espacio para entrenar, aprender o ensayar estos modos de compartir y organizarse y, al mismo tiempo, estos teatros requieren de acuerdos y condiciones mínimas de organización horizontal y comunitaria para que puedan activarse.

De ello habla Saturnino, practicante e integrante de la Red, cuando refiere el ejercicio de convocar y asumir el compromiso de formar parte de una red.

Muchos de los hallazgos son que este camino colectivo no es fácil, se tiene que aprender, se tiene que ensayar [...] esta idea del trabajo en colectivo [...] creo que esa es la importancia de los encuentros [...] El escucharnos nos acerca, nos hace darnos cuenta de que nuestros caminos pueden ser bonitos y floridos, pero también empedrados [...] sentirse acompañada en ese camino como colectivo y como individuo. (Memoria de los Encuentros Nacionales, Facebook de Ramas y Raíces, 6 de agosto de 2020)

La organización en una red como esta no es entonces sólo una estrategia de organización social, sino una interacción social abierta, multicéntrica y alternativa a la estructura piramidal que se asume dentro de los modos de producción capitalista y corporativista. Y es que, tal como señala Gustavo Aruguete, psicoanalista y psicodramatista argentino, la interacción de la red está definida por un intercambio dinámico entre personas, grupos e instituciones en contextos de complejidad. Un sistema abierto y en construcción permanente, que involucra a conjuntos que se identifican en las mismas necesidades y problemáticas y que se organizan para potenciar sus recursos. [...] Un sistema de conformación reticular, con autonomía relativa de sus partes integrantes, y donde el significado de cada una está dado por la intensidad de sus intercambios relacionales que la definen. El vínculo se sostiene

por una intensa circulación comunicacional, donde convergen ideales y sentimientos de pertenencia. (2001, p.1)

En este caso, una organización colectiva heterogénea como esta produce y circula bienes y mensajes que dialogan con formas y hábitos comunitarios en los que sus integrantes comparten su expertise. Además, potencia alternativas de acción para visibilizar, compartir y difundir a los Teatros de participación en el sentido más elemental, hasta las acciones de activismo, intervención comunitaria o experiencias estéticas y artísticas con las audiencias según sea el caso. A su vez, tal como sucede en la Red, incorporan plataformas y medios digitales que forman parte de la cultura masiva, al mismo tiempo que se organizan formas de trabajo personales y directas como las asambleas, los conversatorios entre grupos, así como encuentros con otros grupos practicantes en el mundo (Canclini, 2012, p. 18-19).<sup>140</sup>

De este modo, el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback abre también un campo de estudio en torno a estas formas de organización y acción colectiva en formatos híbridos: virtuales y presenciales, sincrónicos y asincrónicos, comunitarios y desjerarquizados en plataformas que aún siguen siendo dispares y parcialmente accesibles por la brecha tecnológica.

### **La construcción de una historia singular. El origen de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

Un aspecto importante para problematizar desde el inicio de esta investigación ha sido la propia identidad de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback: ¿quién es el sujeto que se define y cuál es su historia? Por supuesto que es una tarea compleja, que requiere pensarse más allá de una fecha conmemorativa. Es necesario pensar en los procesos de formación previos de sus integrantes y miembros fundadores, pues da cuenta de los espacios de intercambio en común, las formas en las que se aprendieron estos modelos teatrales y lo que, en principio, los grupos que

---

<sup>140</sup> La Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback no sólo ha empleado plataformas como Facebook, Whatsapp o correos electrónicos dentro de sus estrategias de difusión y promoción, sino que ha incorporado a sus procesos creativos las funciones en línea a través de Zoom y las diversas aplicaciones que se pueden hermanar en su uso. Ello se abordará más adelante, considerando no solo la realización de asambleas o conversatorios, sino la realización de encuentros nacionales y talleres introductorios y especializados en línea.

integan la Red sostienen como principios para su praxis. La historia de la Red está compuesta, a su vez, de historias múltiples y singulares que ayudarán también a presentar una perspectiva más amplia del tránsito de estos Teatros de participación en México, sus alcances y difusión hasta el presente.

Esta historia también narra el encuentro de personas que coinciden en distintos espacios de formación, que tienen la intuición de reconocer que hay más personas que comparten una praxis en común. Estas personas se reúnen y convocan a otras más gracias a sus afectos y proyectos personales que se van entrelazando hasta ir dando forma a una estructura rizomática que es hoy esta Red.

A esto se suman las múltiples referencias que por momentos están latentes y en otros más se explicitan, al menos para algunos grupos que integran a la Red y que conocen otras estructuras de relación y colaboración similares tales como la *International Playback Theatre Network* en Norteamérica y las redes no institucionalizadas en Latinoamérica que se hacen presentes en los congresos de Psicodrama en Latinoamérica y que abrieron un espacio para el Teatro Playback y el Teatro espontáneo. Se reconoce también la relevancia de los foros y congresos latinoamericanos de Teatro espontáneo y otras actividades que se convoquen con fines de formación e intercambio.

Para la construcción de la historia de la Red se requiere rastrear también esos orígenes en tanto escuelas y espacios de formación académica o informal, entre pares y a través de la práctica grupal; todo ello da cuenta de cómo es que se aprende a delimitar las características de los Teatros de participación, sus objetivos, aplicación y sus implicaciones éticas, estéticas y políticas. Es así como se transita desde referentes internacionales para el Teatro espontáneo de psicodramatistas como Pavlovsky, Aguiar, Garavelli, Winkler o Bello, por mencionar algunos; al propio Fox, Salas o Nieto para el Teatro playback, el Psicodrama europeo a través de Pérez, o la perspectiva de los Teatros de participación que contiene a ambos modelos desde una mirada teatral con Camarillo, por ejemplo.

Aunado a ello, la historia e identidad de la Red se constituye en un desdoblamiento que sucede de manera simultánea, que complejiza y por momentos impide asir del todo a la Red. Por un lado, hay una identidad que se construye a partir de los principios, intuiciones y acciones preliminares de un comité promotor voluntario que convoca y da seguimiento a las actividades de la Red. Hay que precisar que, si bien la Red reconoce su fundación tras el Primer Encuentro

Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback en 2013, lo cierto es que a partir de ese momento ya se reunían representantes de distintos grupos que se sintieron o reconocieron convocados.

Las personas que comienzan a reunirse lo hacen así desde la intuición de una práctica común. **H** dirá, por ejemplo, “[y]o me siento en la comunidad de la Red más cercana a algunos por coincidencias, menos cercanas a otros por no coincidencias, pero me parece que en un plano de herramientas y de técnicas puedo hablar con todo mundo” (Conversación personal, 21 de agosto de 2020). Al mismo tiempo, **D** añade que los momentos en los que le es posible reunirse con otras personas de la Red le resulta importante porque le permite conectarse con personas que usan herramientas similares a las que utiliza y en este intercambio puede poner en perspectiva su propia praxis (conversación personal, 21 de agosto de 2020).

Por su parte, Carlos Camarillo, añade que este encuentro adquiere sentido también desde los distintos orígenes. Y es que las primeras personas que integraron una grupalidad que se convertiría posteriormente en la Red provenían de espacios de formación muy específicos como la *Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría*, así como la *Escuela Europea de Psicodrama Clásico en México*, ambos en la ciudad de México. A esto se sumaron los grupos derivados de estos espacios de formación y que continuaron tallereando y dando funciones aún fuera de estas escuelas.

Y entonces ahí hubo una necesidad de encontrarnos justamente en un espacio neutral [...] fuera de, por un lado, de los pesos de las escuelas de las cuales unas y otras veníamos o salíamos [...] Por otro lado, también para desmarcarnos del Psicodrama porque estábamos más interesadas en el Teatro espontáneo y el Teatro playback [...] (Camarillo, conversación personal, 8 de agosto de 2020)

Aquí se devela también una primera condición identitaria alrededor de la fundación de esta Red: quienes integran a esta grupalidad primigenia provienen de una formación psicodramática y/o teatral, que conocen estos modelos teatrales en un entorno más o menos establecido y sistematizado para fines formativos. Por supuesto, esto se entreteje, a su vez, con experiencias singulares que les permiten encontrarse con estas prácticas teatrales en otros espacios a través de funciones o talleres extraescolares que complementan este acercamiento.

Otro aspecto importante por señalar es que ambos espacios de formación tienen una matrícula pequeña y los grupos suelen ser también reducidos, por lo que la comunicación y el intercambio entre pares resulta más directo. Así, cuando se encuentran fuera de los espacios de formación, se establece fácilmente una representatividad dada por mero consenso y que tenía un claro y muy básico propósito: saber quiénes, cómo y con qué objetivos hacían Teatro espontáneo y Teatro playback.

Así cuentan esta historia algunas participantes: Andrea Sandoval, Lorena Núñez, Luisa Saturnino y Mireya Pérez Ruiz, todas formaron parte del comité promotor de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, fueron miembros fundadores de algún grupo y formaron parte de la organización de los primeros encuentros y actividades de la Red. Este primer relato en común se contrasta con las experiencias y grupos que fueron sumándose poco a poco a las actividades y que van complejizando una historia presente.

La Red como red tiene como inicio en 2013, pero no es porque la Red estaba planteada [...] no es que estaba planteada que en 2013 se iba a nacer la Red, sino que pasa algo en los integrantes que hacemos Teatro playback y Teatro espontáneo que da como ese inicio. Es como que cuando estás embarazada, pero no sabes que estás embarazada.

En 2013 empezamos algunos compañeros de la ciudad de México a organizar lo que llamamos el *Primer Encuentro de Playbackeros* del Distrito Federal, fue en junio del 2013, y allí participaron varias compañías, solo de la ciudad de México [...] Y justo ahí, en ese encuentro en donde nos miramos todos, el Encuentro se llamaba ‘playbackeros’, ahí fue que algunos compañeros y compañeras que hacían Teatro espontáneo también dijeron ‘Teatro espontáneo también’. Y nos presentamos y nos conocimos y empezamos a construir una pequeña comunidad. Ahí fue que determinamos que valía la pena conocer a la comunidad en México, [...] que valía la pena organizar un encuentro nacional. (Pérez Ruiz, Memoria (s) de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)

En estos primeros ejercicios de nombrar el inicio de la Red se revela también la poca experiencia en torno a las diferencias de los dos modelos teatrales, aunque tampoco era el momento de señalarlas pues su práctica era reciente y hasta ese momento algunas personas no conocían otras grupalidades más allá de las personas con las que se formaban. Sin embargo, esta

diferenciación entre modelos teatrales se convertirá en una de las discusiones más complejas dentro de la Red, pues más allá de enfatizar las variaciones entre uno y otro, ha exigido a sus practicantes una mayor claridad en su sistematización e intercambio con las audiencias y otras grupalidades. Además, ha orillado a la formación más especializada del modelo teatral que los grupos deciden aplicar o, por otro lado, hacer uso de categorías como los Teatros de participación para plantear un criterio híbrido y más flexible de su praxis.

**E** comparte en una conversación personal cómo es que esta transición sucede en su grupo: [...] era 2016 y entonces fue el Encuentro Latinoamericano de Teatro espontáneo y Teatro playback y luego le quitaron lo de Teatro playback y entonces nosotros nos vimos como ¿qué onda con esto?, ¿qué está sucediendo? Porque nosotros sabíamos que había una práctica en Latinoamérica, pero no la teníamos tan palpable. [...] Entonces regresa **J** y nos dice, ‘creo que no hacemos Teatro playback, creo que hacemos Teatro espontáneo’. Entonces nos explica, nos dice, así tal cual que el Teatro playback [...] era más bien una marca y la neta me siento mucho más identificada con el Teatro espontáneo y la versión latinoamericana de este dispositivo. (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

En ese sentido, se reconoce que la Red funge como espacio para el reconocimiento de la disidencia, lo que permite sostener un lugar común para probar y ejercitar su praxis al mismo tiempo que se visibilizan los distintos niveles y territorios de acción de los Teatros de participación. No es solo una cuestión de convocar a personas por una serie de técnicas o metodologías, pues debe haber también la diferencia y el desacuerdo, sino que son las personas, afectos, relaciones y proyectos que entrecruzan y unen a estas grupalidades. De esto se puede visibilizar también cómo es que la diferencia alimenta o incide en la percepción de la praxis propia al interior de cada grupo; sean sus modos de producción, sus alcances o la relación con las audiencias con las que participan.

Así pues, **E** añade a su propia reflexión este ejercicio de reconocimiento de interpelación con el modelo teatral que considera diferente a sus propios intereses pues declara que

[...] la práctica siguió siendo igual en ese momento. Seguíamos haciendo Teatro playback, aunque decíamos que hacíamos Teatro espontáneo. Quizá nunca lo hemos tenido realmente claro, hasta el momento en que alcanzamos a identificar prácticas del Teatro playback que decimos ‘esto no nos gusta’ [...] como la forma del Teatro playback desde

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

donde lo hemos visto es más estructurada que el Teatro espontáneo. Entonces al momento nombrarnos como Teatro espontáneo nos dimos también la oportunidad que ya estaba de manera mucho más asumida de ir explorando otras posibilidades, agarrar otras cosas. Sí, creo que sucedió un permiso mayor de exploración. También una posición más clara latinoamericanista que no estaba tan clara pero ya permeaba y entonces actualmente ya decimos cómo nuestro territorio es [...] pues sí, nuestra posición es latinoamericanista, lo que signifique eso. (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

Este testimonio permite mirar que estas influencias son vistas en términos teóricos de maneras diferenciadas, pero en la praxis esta pretendida diferenciación se desborda pues se replican, remiten e influyen constantemente. Y no solo eso, sino que refleja un ejercicio flexible y abierto para asumir los medios y recursos que sean más adecuados para su praxis. El proceso y encuentro con las audiencias es más relevante que la pretendida aspiración purista de replicar un modelo teatral en específico. Por supuesto, de igual modo estará presente esa inevitable tensión con la relevancia que cobra, al menos como aspiración orientadora de la praxis y que refiere **H**, el “saber de dónde proviene cada cosa como expertos, como está *expertise* que estamos desarrollando, pero también saber seleccionar qué requiere cada comunidad, porque no todos somos iguales” (conversación personal, 16 de septiembre de 2020).

La Red no pretende entonces sostener una experiencia unificadora desde sus orígenes, aunque cada grupo de manera particular sí lo asuma, sino que promueve un espacio de exploración, intercambio, reconocimiento y diferenciación para enriquecer las diferentes praxis que alberga. Y, en esta particular paradoja, unifica y convoca a personas practicantes que buscan formar parte de una praxis delimitada y concreta, al mismo tiempo que contiene a grupalidades y practicantes que asumen su propia praxis como híbrida y abierta. En este sentido, **H** amplía al respecto desde su mirada particular como practicante y se pregunta,

¿[a] qué grupo, a qué comunidad, cómo es la comunidad a la que yo voy? Aquí viene algo muy importante, ¿qué investigación voy a hacer yo cuando voy a una comunidad determinada?, ¿cuáles son sus necesidades?, ¿cuáles son sus formas?, ¿qué es lo que honran?, ¿qué momento político, social están pasando?, ¿en qué partes coincidimos? Y entonces a partir de esta investigación saber con qué me puedo enfrentar y la espontaneidad de decir, ‘bueno, voy con playback lo que requiere es espontáneo, o no, a

lo mejor requiere Teatro debate, después hacemos playback.’ Es esta hibridez porque el Teatro debate pues está contenido en el Teatro espontáneo y si hacemos playback pues ahí está la hibridez [...] todas estas cosas locas que pasan en mi cabeza. (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020)

Ahora bien, aún ante una experiencia particularmente híbrida y en movimiento, los encuentros como Red se realizaron de manera constante a partir del 2013 por lo que resulta necesario preguntarse cómo es que se define entonces que una Red, particularmente esta, se nombre como tal. La organización de los grupos que le conforman es la primera llamada, pero para que esa organización sea posible se requiere delegar tareas y responsabilidades, además de un ejercicio, al menos en principio intuitivo, de representación y toma de decisiones: en este caso, a través de un comité homogéneo y horizontal.

Esta primera forma de representación y toma de decisiones se conformó con una o dos personas de cada uno de los grupos convocados en ese *Primer Encuentro de Playbackeros* del 2013. A partir de allí, se concretaron reuniones que no tenían un carácter formal y que, poco a poco, dieron pauta a las posibles acciones que podrían generar en esta nueva colectividad. Así es como se da un importante salto que se volverá relevante para la propia continuidad de la Red. Y es que, además de encontrarse anualmente para compartir su praxis, integrantes de su comité identifican como una acción muy concreta que da una nueva responsabilidad y tareas al naciente comité, organizar el VI Foro Latinoamericano de Teatro espontáneo (2016) Esta experiencia será, a su vez, un parteaguas para la naciente discusión en torno a la pertinencia de integrar dos modelos teatrales en una sola red.

Andrea, Lorena y Carlos habían pedido que se hiciera en México el Foro Latinoamericano de Teatro espontáneo [...] Ese año les dicen que va a ser en México [...] en 2016. Pero empezamos a proyectar como el trabajo que se tenía que hacer para que fuera en México. Ahí es cuando nace la Red o el comité, lo que llamamos el comité promotor de la Red Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Digamos que nos embarzamos en 2013, nos juntamos, nos apapachamos, nos dijimos ‘ah, queremos estar juntos’ y en 2014 nace este bebé que se llamó comité promotor de la Red y que tenía planteado dos grandes tareas: uno es la organización del Foro Latinoamericano de Teatro espontáneo en México para 2016 y otro era la organización del Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y



Teatro playback que se organizó en ese mismo año, en 2014. (Pérez Ruiz, Memoria (s) de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces 30 de julio de 2020)<sup>141</sup>

Esta representatividad se fue afinando por múltiples factores hasta dejar un comité representativo más concentrado y en el que el resto de grupos e integrantes de manera individual les reconocieran como tal. Este nuevo comité que estaba compuesto en principio de al menos un integrante de cada grupo se terminó conformando por compañeras que además se les reconocía por su experiencia o por ser incluso formadoras o iniciadoras de sus propios grupos.

Por supuesto, a esta nueva forma de organización que surge de manera horizontal y desjerarquizada se articula también una serie de tensiones entre las implicaciones de la representatividad, la toma de decisiones, la forma en la que se comparten y dialogan las acciones de seguimiento de este nuevo comité, la cercanía y la información que se comparte a las nuevas personas que se integran como practicantes. Así lo relata Sandoval, integrante de ese comité.

Nosotras no somos la Red, nosotras simplemente hemos sido personas que desde el inicio nos conformamos en esta tarea de organización y de convocatoria, o sea simplemente somos las que hemos chameado alrededor de sacar las convocatorias, de fechas, de búsqueda, de acuerdos [...] y de buscar diálogo y contacto con el resto de la población que se siente convocada por estas dos técnicas. (Sandoval, Memoria (s) de la Red Mexicana de Teatro Espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)

Estos cuestionamientos dejan entrever que estas preguntas han sido socializadas en distintos espacios y, al mismo tiempo, refieren distintos niveles de experiencia y conocimiento sobre el funcionamiento del comité, la manera en la que se toman decisiones o el tipo de representatividad que las y los integrantes deciden reconocer en ellas. Un ejemplo de ello es lo que relata E, otra de las integrantes de la Red, quien comparte cómo es que percibe la

---

<sup>141</sup> Por otro lado, resulta interesante pensar la analogía del embarazo que remite a la Red como una entidad viva, generada por una experiencia vital de múltiples personas, al mismo tiempo que referencia a la evolución y etapas de desarrollo y a la complejidad de la Red. Se construye una narrativa mítica intuitiva, también desde una perspectiva femenina del materno y cuidar de este proyecto en colectividad.

representatividad de ésta a través del comité; hay dudas y desconocimiento en torno a la toma de decisiones y sobre todo, quiénes son las personas que pueden elegir o votar por las personas que representen a esta Red, las tareas que se les pueden asignar o incluso si es que esa forma de representatividad le sea adecuada o correspondiente con los principios de los Teatros de participación y la praxis de su grupo.

Fíjate que fue muy interesante porque a la Red la conocí muy poco porque estaba muy como por representantes, como una democracia representativa como al estilo del gobierno mexicano. Entonces yo nunca supe cómo se habían elegido a los representantes, por ejemplo. Y habían unos que habían sido convocados y otros no, eso sí era raro [...] porque esa era como una de esas diferencias de poder y que hizo que muchos miembros se salieran entre ellos yo. (Conversación personal, 27 de agosto de 2020)

Por su parte, las compañeras que dieron continuidad a esta figura de representación abonaron a su quehacer la promoción de otras actividades una vez que se tenían identificados los grupos y practicantes más cercanos. De este modo, se desprendieron otros objetivos como la formación, el intercambio de prácticas y procesos entre pares, así como la difusión de estos modelos teatrales. De allí comienza entonces una primera definición que da cuenta de la intencionalidad, el campo de acción como Red y los espacios claramente acotados en los que la Red actúa como tal. De este modo, del 2013-2014 suceden importantes cambios a partir de los objetivos de la Red, del comité y de los grupos. La respuesta era provisional: convocar a más grupos.

No sabíamos hacia dónde específicamente queríamos ir [...] creo que los objetivos se han ido sumando [...] Lo que tenemos más o menos fijo dentro de la Red es que contamos con el Encuentro Nacional, que es una vez al año encontrarnos en algún lugar de la república. Porque también ese fue uno de los objetivos en ese momento descentralizar un poco de la ciudad de México a pesar de que nos dimos cuenta en el primer encuentro que la mayoría que estábamos en la ciudad de México [...] Ir pasando la organización del encuentro a otros colectivos, [...] teníamos que movernos y crear accesos. (Sandoval, Memoria (s) de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)

Los cimientos ya estaban colocados y un proyecto en colectivo se echó a andar, con todas las preguntas y retos que implican contener a una serie de colectividades diversas, operando en distintos territorios y con necesidades muy particulares. Y a esta primera historia se suman otras más, las que dan cuenta de los hilos finos que conectan en un complejo rizoma a estos grupos, una de las razones que sostiene esta Red con toda su diversidad.

### **Las otras historias de la Red. ¿Dónde aprendimos los Teatros de participación?**

La historia de la Red necesita ir un paso más atrás. No es solo el grupo de personas que coincide en un espacio en común, sino también de dónde vienen esas personas, cómo es que aprendieron los Teatros de participación, cómo aprendieron que debían hacerse o nombrarse, qué les convocó y cómo es que es posible que se sostenga un proyecto en común entre estas personas, no son desconocidos, sino que vienen de distintos territorios.

Hay en esta construcción de una identidad colectiva que se considera particularmente significativa puesto que permite contener en ella una expresión de los orígenes, características y referentes de los propios Teatros de participación: desde las experiencias sudamericanas de los Teatros espontáneos, el teatro playback norteamericano y canadiense, los espacios de formación psicoterapéutica y de trabajo con grupos y las prácticas de artistas escénicas/os vinculadas al trabajo comunitario. Esta condición implica, a su vez, la complejidad de articular cómo es que se define la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback; así lo refieren sus propias integrantes:

[...] por nuestra historia, porque en México tenemos esa pequeña red porque en ese momento pues era pequeña, pero que ya estaba conformada, yo considero que nuestra historia como país involucra las dos técnicas pues muy fuerte. O sea, no podemos decir que solamente somos playbackeros o que solamente somos de Teatro espontáneo porque creo que hasta geográficamente convergen las dos técnicas, por un lado y por el otro. Por un lado, nos llega la herencia del Teatro playback de Estados Unidos y por otro lado de Latinoamérica nos llega esta herencia de Teatro espontáneo y aquí se junta [...] no tenemos una gran tradición de Teatro espontáneo y no tenemos una gran tradición de Teatro playback. (Sandoval, Memoria (s) de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)

Un primer origen en común de sus miembros fue la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría S.C., un espacio fundado en 1984 por Jaime Winkler y María Carmen (Yuyo), que además ofrece psicoterapia individual, de pareja, familiar y grupal. Ambos psicodramatistas son también cofundadores del Congreso de Psicodrama Argentina, Brasil, México, Portugal, España en el que participan al menos diez países de Latinoamérica.

Yo digo que en esta latitud en que estamos que es México hay mucha influencia de las cosas que pueden haberse formado en Estados Unidos y es lógico que así sea. En el sur tenemos muchas influencias porque el Sur ha sido un lugar que ha recibido muchos inmigrantes. La ciudad de Buenos Aires recibió inmigrantes desde principios de 1900, después los exiliados la guerra civil española, la segunda guerra mundial [...] ha sido enriquecido con muchas corrientes étnicas y culturales, entonces es muy internacional [...] en ese lugar en principio [...] En 1942 surge el psicoanálisis en la Argentina [...] (Plática con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler, Facebook de Ramas y Raíces, 14 de septiembre de 2020)

Es importante iniciar con esta primera raíz, pues ayudará a entender un poco de quienes se dedican a estos teatros en México. Jaime Winkler es un médico paraguayo que además tiene formación psicoanalítica, de Gestalt y por supuesto, en Psicodrama. Una de las razones que comparte con el resto de practicantes en Latinoamérica que dan inicio a la praxis del Teatro espontáneo radica en la necesidad de acudir al teatro como un territorio que permite tener un mayor alcance y, sobre todo, que responde mejor a su contexto social.

[M]e di cuenta que no alcanzaba y que la psiquiatría era tener trato con las drogas y con los laboratorios y atender enfermos mentales [...] En definitiva, esto que hacemos es porque siempre estamos buscando algo más que complete algo más que necesitamos [...]. (Plática con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler, Facebook de Ramas y Raíces, 14 de septiembre de 2020)

Winkler (2020) comparte como sus referencias a dos raíces centrales, el teatro experimental y europeo, desde Jerzy Grotowski y sus planteamientos en torno al “teatro de las fuentes, teatro de los orígenes, teatro pre aristotélico cuando no había diferencia entre

espectadores y actores”, así como a Peter Brook y, en Latinoamérica la propuesta de Augusto Boal. Y, aunado a ello, suma la mirada psicológica y psicodramatista aprendida en el Sur. El propio Winkler cuenta que

cuando en un congreso de educadores y psicodramatistas que se desarrolló en Brasil [...] fui a una función de Teatro espontáneo de una compañía que se llamaba *Repris*, retomar [...] quedé tan fascinado que hice un artículo ‘historia de un amor a primera vista.’ (Plática con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler, Facebook de Ramas y Raíces, 14 de septiembre de 2020)

Por su parte, Carmen Bello, psicóloga y psicodramatista uruguaya, estuvo en el primer grupo de Psicodrama en Uruguay dentro del Instituto Moreno de Dalmiro Bustos. Ella llegó con Winkler a México junto con Diana Villaseñor, también psicodramatista, la cual fue su primer contacto antes de la fundación de la EMPS.<sup>142</sup>

Los dos venimos de dos vocaciones, una es el teatro, de jovencitos los dos hicimos algo en teatro. Yo contaba que participé en un entremés de Cervantes [...] increíblemente nos prestaron el teatro Solís [...] en esa época, yo te estoy hablando de los años sesenta y pico, sesenta y cuatro por ahí, la preparatoria [...] Entré a la universidad [...] Yo hubiera querido seguir estudiando teatro, mis padres no estuvieron de acuerdo, aún así, con ciertas condiciones me hubieran dejado entrar en la *Escuela Oficial de Teatro* que estaba en el Teatro Solís [...] Descubrí la carrera de Psicología que era incipiente [...] llevaba cinco, seis años, no más que eso [...] Estaba en la Facultad de Humanidades [...] Para mí el Psicodrama junta las dos vocaciones, el Teatro y la Psicología [...] (Plática con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler, Facebook de Ramas y Raíces, 14 de septiembre de 2020)

Hay, además, otras referencias que sus estudiantes nombran de manera indirecta y que dan cuenta también del campo disciplinar que bordea la perspectiva de los Teatros espontáneos

---

<sup>142</sup> Raúl Sintés, psicodramatista señala que el desarrollo del Psicodrama en Sudamérica, particularmente en Argentina y posteriormente en Uruguay se debió a que varios psiquiatras fueron a Estados Unidos y se formaron directamente con Moreno (Eduardo Pavlovsky, Carlos María Bouquet, Dalmiro Bustos y María Rosa Glasserman) quienes a su regreso formaron importantes grupos terapéuticos y de formación. La aplicación del Teatro de la espontaneidad, posteriormente traducido por ellos como Teatro espontáneo, emergió tomando en consideración las condiciones históricas-sociales y políticas del periodo de post dictaduras (2009, p. 97).

Latinoamericanos que se organizan a partir del Psicodrama y el Psicoanálisis. Así lo comparte Lorena Núñez, alumna de ambos psicodramatistas.

Entonces era un poco complicado para mí enseñar a otras personas hacer Teatro espontáneo porque también ellos tenían otra filosofía que no alcanzaba yo a ver; lo de Guattari, otro señor que no me acuerdo, que habla mucho de política, Deleauze, ése es su base, Foucault. Entonces yo aquí en México pues no estudiamos a Deleauze y Foucault, al menos yo no, yo soy normalista pues no vemos eso [...] pero Sudamérica sí lo ven en las carreras, en la Universidad. Entonces siempre quieras o no ellos ya lo traen. (Conversación personal, 14 de julio de 2020)

Sobre el Teatro playback en México se pueden rastrear otras dos líneas claras de referencia. Por un lado, de formación psicodramática a través de Rafael Pérez, psicodramatista, el cual formó su propio espacio tras salir de la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría. Su espacio de formación, la Escuela de Psicodrama Clásico en México comenzó a entrenar y formar en Teatro playback y Psicodrama a través de diversos cursos de entre los cuales emergerá la compañía *Chucán*, y de la cual, a su vez, surgieron otros grupos y practicantes como *Interactuando*, *ReVelarte* o *Bixabel*.

Siguiendo con la lógica de los abuelos, en esta rama el abuelo es Giovanni Boria, y luego el padre es Rafael. Rafael conoce a Giovanni Boria en el 1997 y conoce el teatro en ese mismo año. Y desde el 1998 empezó a hacer experimentaciones con el Teatro playback, pero no con una colectiva formada. Hacían algunas formaciones y hacían alguna función, así, [...] pero muy esporádica. Después, 2002-2005 empezó a hacer mayor entrenamiento [...] como conociendo un poco más el Teatro playback y haciendo algunas funciones. Pero es hasta el 2006 que algunas personas se deciden a hacer Chucán y son Rafa, unas maestras de la UAM Xochimilco y varias personas más que también deciden armar este grupo [...] Daban funciones mensuales en La casa del Sol y la Luna [...] y para Rafa, Leticia Nieto es la madrina de él y de todos sus hijos, porque él conoce a Leticia Nieto en España en un congreso de Psicodrama en 2007. (Pérez Ruiz, Memorias del Teatro playback en México, Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020<sup>143</sup>)

---

<sup>143</sup> En el caso de Leticia Nieto, se considera también un importante referente para las grupalidades mexicanas, por su posibilidad de compartir el Teatro playback en español a través de distintos materiales y talleres. De sus espacios de

La segunda línea de formación se encuentra en actores y actrices de formación profesional. Se identifican al menos dos referentes importantes, Mónica Berajano y Alejandro Morán con el grupo *Olin* en Montreal, Canadá. Al respecto, Sandoval refiere que, siguiendo con la narrativa de un árbol genealógico familiar de la Red, “Alejandro Morán es el abuelo, mi abuelo, Mónica es la mamá, Anahata fue el primer hijo de la *Escafandra* y luego ya Lore se ha encargado de reproducirse y sigue la cadena” (Sandoval, Memorias del Teatro playback en México, en Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020).

Del espacio de formación se desprende uno de los primeros grupos identificables, la *Escafandra Teatro*, la cual duró alrededor de ocho años como un ensamble estable. Este grupo, conformado en primera instancia por actores y actrices profesionales egresados de la Escuela Nacional de Arte Teatral y de la experiencia con Alejandro Morán y Mónica Bejarano, así como de la formación en la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría será un parteaguas también para formar y generar otros grupos derivados del entrenamiento con ella.

Durante cuatro años empezamos como un experimento en el que una vez al mes abríamos nuestro entrenamiento al público que nosotros teníamos. Lo abríamos a cualquier persona que tuviera conocimiento o no, que supiera o no supiera nada y fueron a la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría. Finalmente, las personas que fueron constantes el primer año [...] de allí sale Anahata Teatro playback. (Sandoval, Memorias sobre el Teatro playback en México, Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020)

De *La Escafandra Ensamble* se desprenden grupos que de alguna manera comenzaron sus formación en estos espacios de entrenamiento como *Anahata*, *Ekos Deus*, *Zanates*, o *Teatro Demergencia*. Es así como resulta “[...] entonces es muy interesante como los grupos que ahora están vienen todos de una rama o de la otra o ya se mezclaron las familias. (Pérez Ruiz, Memorias del Teatro playback en México, Facebook de Ramas y Raíces, 13 de agosto de 2020).

Es así como diversos integrantes habían conocido el Psicodrama y el Teatro espontáneo en la escuela fundada por Winkler y Bello y, como acción subsecuente se generaron diversos grupos independientes como *Escafandra Teatro playback*, *Zanates Tsin Tsu*,

---

formación se desprenden grupos como *Munay Biulú* o algunas integrantes de *ReVelarte*. Otra psicodramatista mencionada dentro de estos espacios es Mónica Becerril, quien permite complementar las formaciones que ya integrantes y grupos comenzaban a realizar.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[...] podría completarse la historia en el sentido de que prácticamente la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback fue un ejercicio de desverticalizarse y desmonopolizarse de la Escuela Mexicana de Psicodrama [...] desmarcarse de las escuelas [...] de la Escuela Clásica de Psicodrama [...] porque pues ahí hay una pugna entre estas dos escuelas [...] (Camarillo, conversación personal, 8 de agosto de 2020)

Por otro lado, del Teatro playback habrá también importantes referentes que provienen de la formación de la *International Playback Theatre* promovidos por sus practicantes. Primero a través de talleres, después en los espacios de formación del *Leadership*. Aparecen referentes como Ben Rivers, que trabaja dentro de zonas de refugiados y desplazados por la guerra.

Para el 2011 conozco a Ben Rivers [...] y ya sé teóricamente [...] nos da un taller de Teatro playback [...] que ya empieza el Teatro playback tiene una estructura, tiene guía y tiene nombres diferentes [...] hay que entrenar para ser Teatro playback [...], hay que entrenar personas [...] Ya me queda claro que hay que entrenar personas [...] y que hay aprender [...] No es así de [...] cuéntame la historia, aquí la presentamos [...] sino que ya lleva una cierta estructura [...] Él todavía lo trabaja desde la parte emocional, la parte social, cómo nos transforma el teatro, qué historias podemos contar, la grupalidad, en este primer taller. (C, conversación personal, 14 de julio de 2020)

Otras referencias como Susan Metz, también psicodramatista y practicante de Teatro playback. Esta experiencia permitió comenzar a identificar las diferencias en torno a los dos modelos teatrales y acercar a algunas de las practicantes a la sistematización que el Teatro playback sugiere a través de talleres, cursos y escuelas de formación.

2012 llega Susan Metz y hace un taller también de Introducción al Teatro playback y allí ya nos dice qué hacer, los roles específicamente de cada uno [...] que se llama conducción, [...] se llama conductor y en Teatro espontáneo yo sabía que se llama director [...] Nos enseña ya formas básicas que para mí eran pues casi iguales a las de Teatro espontáneo [...] ya con Susan Metz fue así de la metodología, hay un cambio, hay unos pasos a seguir [...] y eso me fue dando seguridad y estructuras [...] Entonces te puedo conducir, podemos entrenar estas formas [...] Hay una secuencia en una función [...] y esto se puede enseñar a otras personas [...] ya con Susan Metz ya me dio más bases



de estructuras del conductor, los roles del músico, qué hacía el músico, [...] los actores Ninja, cómo conducir [...] (C, conversación personal, 4 de julio de 2020)<sup>144</sup>

En el caso del Teatro espontáneo se sumarán los espacios de formación con practicantes del Sur, particularmente de Chile, Argentina y Brasil, territorios en los cuales el Psicodrama había crecido considerablemente y con importantes aportes en su giro político. Aparece el Teatro Debate propuesto por Moyses Aguiar y que sigue replicándose a través de sus alumnos como Miguel Trabol. A ello, se suman los aportes de Loreto Campusano, Mario Flores, Sheila Donio, Rosana Nichte, Adriana Piterbag tan solo por mencionar algunas.

Es así como los orígenes y tendencias múltiples también dan cuenta de las experiencias particulares y los afectos colocados en ellas. Esta afirmación puede resultar obvia, pero permite colocar de nuevo la experiencia personal e intersubjetiva como aspecto vital para entender el modo en que se sitúan sus practicantes.

[...] bueno, soy poliamorosa y si me aceptan, vengan, bienvenidos, no tengo porqué renunciar a ellos y si no, bueno ya habrá quién o ya habrá cómo entretejerme. Porque hay muchas otras voces y hay muchas otras personas que también somos poliamorosas y eso no quiere decir que renunciemos a lo que ya nos contiene. (H, conversación personal, 16 de septiembre de 2020).

Por tanto, una de las conclusiones más recurrentes sobre la propia hibridación de la Red y que da cuenta de la configuración de los Teatros de participación en este territorio es lo que refiere H,

[e]ntonces creo que México tiene una ubicación social-demográfica que no puede renunciar a esta interacción con Norteamérica y tampoco puede renunciar a esta interacción con Latinoamérica, con Sudamérica. Entonces estamos atravesados por ambas

---

<sup>144</sup> La metáfora de los actores ninja es propuesta por Kayo Munakata de la escuela japonesa de Teatro playback, ha sido también difundida por Fox y Salas, remite a las actrices y actores del Teatro playback, que, a diferencia al teatro convencional, deben estar alertas y en disposición para entrar a distintos roles, personajes y/o momentos de la acción dramática. Se incorporan otras cualidades necesarias como su adaptabilidad, flexibilidad y variedad de usos en estilos y habilidades, así como de complicidad y apoyo al resto de sus compañeras/os. Por supuesto, también dentro de los procesos de formación se han diversificados los tipos de “actores ninja” a partir de otros criterios, se incorporan así: los ninjas vocales (sonoros y musicales), los ninjas coro, los ninjas no-humanos (tienden a preferir representar elementos contextuales o no humanos), los ninja humanos, ninjas iniciadores y ninjas reactores (dependiendo de sus habilidades para proponer acciones iniciales o darles continuidad) (Romanelli, 2013).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

culturas por eso creo que lo sentimos mucho más, no hay esa nacionalidad que de alguna manera que en Sudamérica sí; la defensa del Teatro espontáneo porque es lo propio, es lo construido, porque es el divorcio con Estados Unidos. Pero nosotros como mexicanos no, estamos atravesados por las dos cosas y nuestros afectos están en ambas partes por la posición que tenemos. (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020).



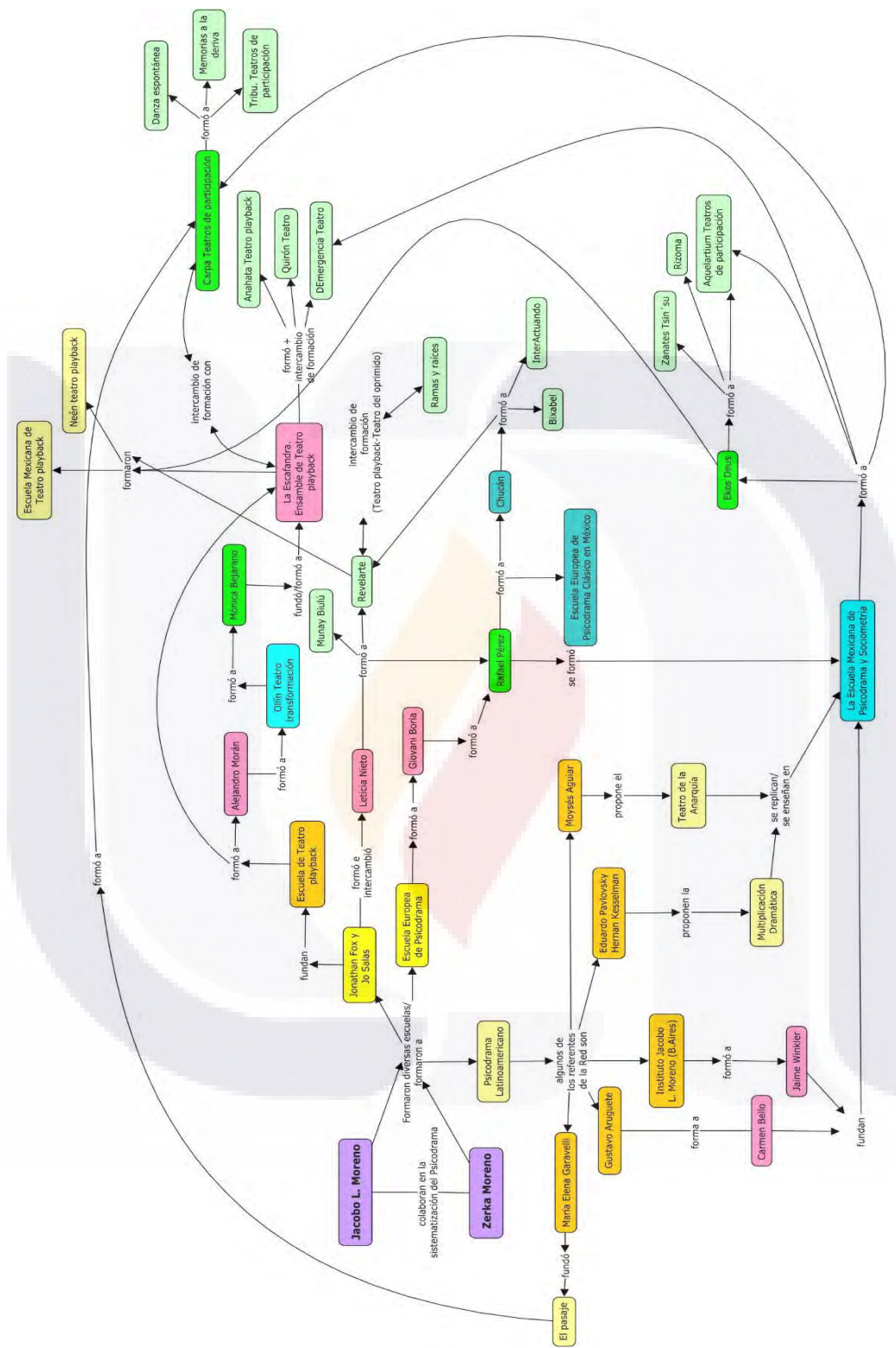


Figura 6. Relación de los grupos de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Algunos de los puntos de relación entre los grupos que conforman la Red, particularmente a través de la formación y el intercambio de saberes-experiencias. Elaboración propia

**Los espacios de participación de la Red: encuentros, espacios de formación y colaboración**

Una de las claves para entender el funcionamiento y sostenimiento de cualquier red de colaboración entre pares implica el espacio físico y simbólico en el que se encuentran. En el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, fue la constancia de generar espacios de intercambio presencial al menos una vez al año con una estructura sencilla de funcionamiento: se lanza un eje temático para talleres, funciones y caldeamientos.<sup>145</sup>



**Figura 7: Banner para invitación al Caldeamiento para el Quinto Encuentro de Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback organizado por la Colectiva Ramas y Raíces de la que formo parte desde el 2015 y la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback (Noviembre de 2020). Debido a la pandemia por SARS COV-2 se planteó inicialmente como una actividad preliminar al encuentro nacional. Realización Héctor Soledad. Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

Los encuentros son convocados a nivel nacional de manera abierta para los grupos que han asistido a encuentros anteriores, practicantes independientes y público en general con o sin

<sup>145</sup> Vale recordar que el ‘caldeamiento’ es un término recuperado del Psicodrama que refiere a la preparación o ‘calentamiento’ del grupo para los talleres y las funciones, particularmente para una acción dramática y que permite unificar la disposición, consignas, acuerdos y energía entre las participantes (actrices y actores/ yo-auxiliares) y la facilitadora-conductora-directora.

experiencia interesada en aprender sobre el Teatros espontáneo y Teatro playback.<sup>146</sup> Así, añade Núñez,

En los encuentros cada año nos comunicamos con nuevos compañeros que tienen la intención de conocer estos teatros. Surgen [...] el encuentro con otras personas que hemos visto a lo largo de estos años [...] Estamos convocando a nuevos públicos y a personas que han estado en otros encuentros. (Memoria (s) de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)<sup>147</sup>

Cada uno de estos encuentros también destaca porque se han ido descentralizado y ampliando las posibilidades de organización a partir de las estrategias de gestión, procuración de fondos o vinculación con grupos o comunidades específicas que cada uno de los grupos que decide ser sede considera. Además de que cada uno de ellos tiene su propia temática y reflexiones en torno a los encuentros anteriores, las dudas que surgieron, los acuerdos a los que se llegaron. Núñez añade al respecto sobre qué es lo que pasa en estos encuentros y qué han generado.

[...] intercambiamos ideas de cómo podemos primero conocernos, qué hacemos. En el primero creo que fue conocernos quién hace [...] En la ciudad de México [...], luego a nivel nacional [...] sacar otras propuestas de lo que podemos hacer... vamos a desterritorializar que sea en otras ciudades [...] En un siguiente hablamos de la historia de teatro espontáneo y teatro playback en México [...] y que queríamos hacer más adelante [...] semillas, orígenes [...] conocernos cómo trabajan algunos grupos, cómo se desenvuelven [...] retomar y avanzar en otros temas, la dimensión social cómo podíamos estar en las comunidades (Memoria de los Encuentros Nacionales, Facebook de Ramas y Raíces, 6 de agosto de 2020).

---

<sup>146</sup> En el encuentro de 2018 se incorporó la participación de una invitada internacional como tallerista, Anastasia Vorobyeva, miembro del comité directivo de la Red internacional de Teatro playback (Sandoval en Charla de Encuentros nacionales, 2020).

<sup>147</sup> En promedio suelen convocar a unas treinta a cincuenta personas que toman talleres y asisten o participan en funciones de grupos específicos o de manera mixta, lo que genera una relación más directa y constante con las y los asistentes al encuentro.



RED MEXICANA  
DE TEATRO ESPONTÁNEO  
Y TEATRO PLAYBACK



Figura 8. Cartel del Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Realizado por Héctor Soledad. Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback

De estos encuentros se desprendieron otras actividades muy puntuales para convocar a más personas y grupos, las *Jornadas Para que todas las voces se escuchen*; primero con duración de dos semanas, después de un mes, incluso sin realizarse como sucedió en el año 2020. Las jornadas y los encuentros generaban talleres y/o funciones gratuitas para que se sumaran más personas y, sobre todo, con una función muy puntual:

[...] ir creando más público, de darnos a conocer, de ir a algunas comunidades en donde probablemente no habíamos probado [...] cada quien las hace en su comunidad, en su ciudad [...] solamente hacemos un cartel en donde se presentan todas las actividades. (Sandoval, Memoria (s) de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)



Figura 9. Cartel *Sextas Jornadas Para que todas las voces se escuchen*. Junio de 2021. Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback

Han sucedido algunos casos de encuentros, jornadas o funciones que movilizan a la Red para posicionarse ante un tema en específico. El caso de las *Jornadas Diamantina*, surgidas por iniciativa de un grupo de la Red (Aquelartium Teatros de participación) se replicó rápidamente y convocó a otros grupos a sumarse en la acción colectiva, un posicionamiento que unificaba una postura, en este caso ante la represión policial y criminalización de las mujeres.



“Ante el acto del gobierno de la CDMX de criminalizar la protesta de las mujeres y de proteger a los policías violadores.

Ante el aumento brutal de la violencia machista contra las mujeres en nuestro país.

Ante la indiferencia al feminicidio de las autoridades en todos los niveles y geografías.

Pensamos que no podemos quedarnos calladxs, tenemos que hacer uso de todas nuestras herramientas para protestar, para gritar juntxs que exigimos JUSTICIA.

¡¡¡Por un mundo donde las mujeres vivamos sin miedo!!!” Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. (19 de agosto de 2019). Facebook

**Figura 10. Cartel Jornada Diamantina para alzar la voz. Fuente: Página de Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

Otro objetivo que surgió a partir de los encuentros *Compartiendo la práctica*, realizados a partir del 2018, en donde evidentemente la intención era el intercambio y la formación horizontal; sigue convocando a grupos y personas interesadas para intercambiar talleres y, recientemente, funciones. Tal como describe Pérez Ruiz, permite abrir el espacio para compartir “[...] qué indaga cada uno, qué encuentra cada una de las colectividades y vale la pena compartir [...] Para que



crezcamos nuestra mirada de las posibilidades que nuestros teatros tienen” (Los Encuentros Nacionales, Facebook de Ramas y Raíces, 6 de agosto de 2020).

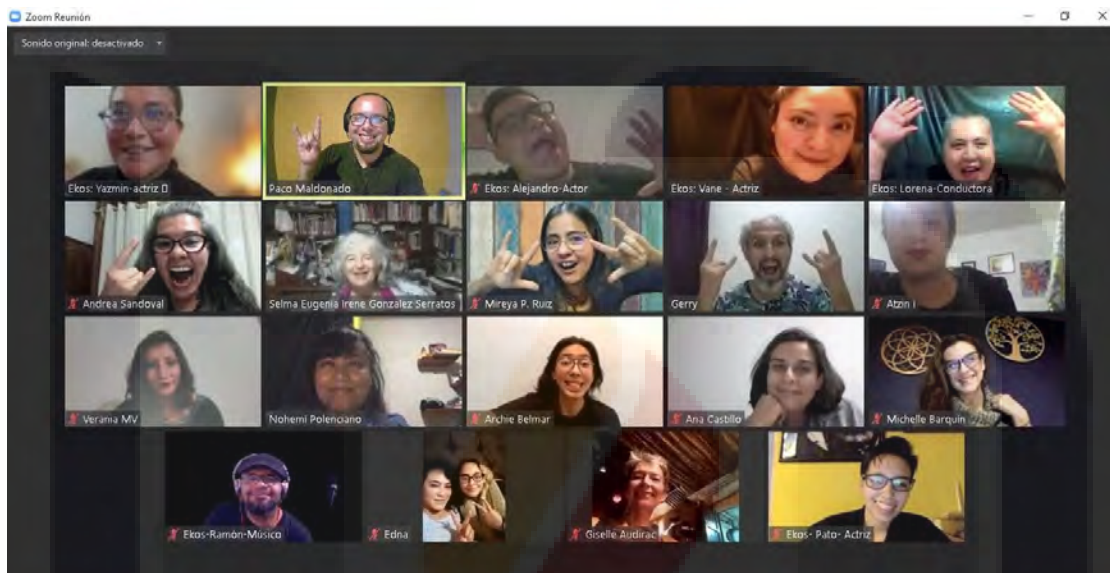
En este sentido, la formación se ha convertido en una acción común, cohesionadora de la Red; es un objetivo en común y, al mismo tiempo, permite dar salida a esta necesidad a través del intercambio entre pares; “es un compromiso ético continuar esta formación para que en este territorio común podamos crecer mejor” (Sandoval en Segundo conversatorio. Los encuentros nacionales, 2020). Hay pues un reconocimiento cada vez más palpable de la complejidad que implica la praxis de estos modelos teatrales y, en consecuencia, el reconocimiento de que “[...] nuestros teatros también necesitan que nosotros nos dediquemos a formarnos, a crecer, a saber todo lo que podemos hacer con ellos.” (Pérez Ruiz, Los Encuentros Nacionales, Facebook de Ramas y Raíces, 6 de agosto de 2020).

Tal como señala Sandoval “[I]a formación cada vez nos da un lenguaje común. Yo lo digo desde el Teatro playback [...] y una vez que el lenguaje común se establece [...] es mucho más fácil indagar, especializarnos, mirar muchísimo más profundo” (Sandoval, Los Encuentros Nacionales, Facebook de Ramas y Raíces, 6 de agosto de 2020)

Evidentemente los encuentros también han significado otros espacios para dialogar y explorar los modos de organización, los objetivos que se comparten entre colectividades y practicantes, no sólo en términos de aplicabilidad técnica o metodológica, sino también con respecto a sus posicionamientos éticos, los modos de habitar sus espacios y sus propias comunidades. Tal como lo menciona Camarillo, sobre la relevancia de estos espacios.

Es importante en cuanto termina siendo parte de nuestra manera de encontrarnos [...] que el foco esté en el encuentro en lo que nos está pasando y que se hable desde la metodología si queremos. Que usemos el teatro para hablar de lo que realmente es importante, [...] lo que está pasando en el país [...] Eso es lo importante y yo también creo que antes de hacer nada, antes de hacer arte, [...] pues primero hay que hacernos colectivo, hay que hacernos comunidad para que lo demás devenga [...] Si no reafirmamos esta [...] emergencia que el tiempo individualista nos está generando, [...] pues nos está convocando a eso, a humanizarnos, a colectivizarnos [...] a dejar de tener solo nuestra mirada como la realidad como la manera de ver la realidad [...] Yo le veo mucho más sentido hacer teatro en los encuentros que en la comunidad [...] Es el lenguaje de esta comunidad, pero tampoco es el centro de nuestra vida [...] A mí me gustaría que hubiera

más reconocimiento a nivel vida, experiencias, preocupaciones, lo que a veces no se toca [...] Lo importante es el tema y lo que está pasando y hablar de esos y no detenernos [...] en el divertimento [...] que el centro seamos nosotros y lo que realmente nos está pasando. (Charla de Teatro espontáneo, Facebook de Ramas y Raíces, 12 de septiembre de 2020)



**Figura 11. Sesión del Sexto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback, 19 de septiembre de 2021. Fotografía Quirón Teatro. Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

Si bien no hay una discusión que se sostenga a lo largo del año, en cada uno de los espacios presenciales y virtuales de la Red se establecen ejercicios de negociación, conciliación y disenso sobre lo que la Red podría activar o significar. Surgen algunas preguntas como las que comparte Sandoval al referir la transición en la historia de la Red.

¿[...] se hace responsable de tal o cual cosa? ¿La Red publica tal o cual cosa en su Facebook? ¿Quién es la Red? ¿Por qué estas señoras están en la organización? ¿Cuál es la responsabilidad de estas señoras que están al frente de esta organización? (Memorias de la Red, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)

## **Los modos de organización en la Red: entre comités y asambleas para la participación ciudadana**

La organización de la Red en términos operativos es una de las acciones más complejas que requiere atenderse con detalle. Hay aquí tensiones y contradicciones con las que sus integrantes mantienen mayores diferencias puesto que va en ello implicado un posicionamiento ético, político, afectivo, pero también pragmático. Y es que tal como lo recalca **D**, requiere de acciones concretas de personas que organicen, a su vez, las acciones conjuntas de una Red. Añade que,

[...] si no hay gente que se anima a mantener la Red viva, la Red se muere. Si no hay gente que dice ya llegó marzo, ya tiene que salir la convocatoria para las jornadas nacionales, ya llegó no sé qué mes ya hay que ver qué pedo con la convocatoria para el encuentro, la red se muere. (Conversación personal, 21 de agosto de 2020)

Y no solo eso, sino que cada vez que grupos y practicantes se reúnen, se identifican diferencias, posicionamientos, preguntas, procesos de formación diferenciados, estrategias de gestión distintas. Se abren constantemente nuevas cuestiones en torno a ¿cómo es que los grupos se saben pertenecientes a la Red? ¿a qué les compromete?, ¿qué obtienen con esta afiliación?, ¿cómo reconocen y enuncian su práctica a partir de la práctica de las/los otros?, ¿en qué se parecen?, ¿en qué son distintas?, ¿esas diferencias son necesarias o ponen en cuestión la propia pertinencia de la Red?

**F**, integrante de la Red desde sus inicios plantea una reflexión importante en este sentido, pues reconoce que estas discusiones tienen que plantearse constantemente en cada encuentro de la Red,

No puede haber neutralidad en esos lugares [...] Se necesita seguir encontrando mecanismos [...] esto que sucedió da pauta para que en el próximo Encuentro de Teatro espontáneo y Teatro playback se pueda hablar de estas cosas, por ejemplo [...] de lo que necesita que se haga [...] Y cómo rotar el comité, que sea más colectivo, que sea [...] que nos exija a los que queremos formar parte de esta Red pues eso [...] cómo no depositar en unas personas la organización de todo y que de una manera natural esas gentes sobre las que se recarga la responsabilidad que debería ser de todos pues empiezan a hacer lo que les nace y no siempre es lo que todos necesitamos [...] (Conversación personal, 8 de agosto de 2020).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A esto se suma la discusión en torno al sentido de pertenencia a la Red, misma que requiere de otras estrategias para identificar a las personas que forman parte de un grupo y, por consecuencia, implica también una correlación con respecto a la definición de la praxis y los objetivos de esta. Las personas se organizan y deciden establecer un vínculo justamente a partir de un proyecto, un principio o un afecto en común. De este modo, es importante reconocer cómo es que sucede de manera simultánea esta configuración en Red al mismo tiempo que se complejizan los objetivos y modos de relacionarse al interior de esta. En este ámbito surgen controversias como la que comparte E al referir que hay una toma de decisiones que moviliza a la Red en su conjunto, pero no necesariamente hace parte a cada una de las individualidades que le conforman. Así, comparte que cuando formaba parte de la Red,

[...] toda la información era vertical a través de estos representantes que no sé quién eligió [...] no sabía y no lo sé hasta la fecha, nunca pregunté tampoco. Entonces luego la información literal bajaba. Entonces yo no tenía nunca acceso a lo que la Red publicaba o convocaba o hacía. Yo tenía acceso a lo que me mandaban de los que de hecho iban a las reuniones estas. Entonces [...] yo no sabía cómo sabía cómo ser parte de eso; sabía que estaba en un grupo, que el grupo era parte de eso, pero no yo. (Conversación personal, 27 de agosto de 2020)

Así, la organización de la Red ha tenido que activar distintas estrategias que replican los modos de organización y toma de decisiones que suceden en la escena, uno que aspira a la horizontalidad y el descentramiento de la toma de decisiones. Sin embargo, al igual que el origen de la Red, la asignación de tareas y responsabilidades es un ejercicio permanente, con sus contradicciones y potencias de facto.

La primera forma de organización sucede a partir de la presencia y encuentro de personas que eran parte de grupos de Teatro playback y espontáneo en la ciudad de México. Estas se reunían para compartir de manera informal distintas experiencias en su nascente praxis. Posteriormente, comenzaron a asistir representantes de los grupos hasta que, eventualmente se fue definiendo un comité que contenía a integrantes de distintos grupos. Se organizó así el primer encuentro con un programa de talleres y muestras de cada grupo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

De ello, tal como se comentó anteriormente, siguió la delimitación de un comité promotor de organización ciudadana, sin nombramientos o jerarquías definidas; un grupo de personas cada vez más reducido que sistematiza una agenda mínima que siguiese convocando al resto de los grupos. Al respecto, Pérez Ruiz comparte,

[...] pienso que el comité trabaja para la colectividad, trabaja para mantener a la familia unida, aunque sea en momentos específicos, dos momentos al año, para mantener a la familia unida, para mantener esta posibilidad de crecer con las historias de cada uno de nosotros y a mí me encantaría que hubiera otras personas en el comité. (Conversación personal, 21 de agosto de 2020)

Este comité coexistió con otros comités o comisiones rotativos voluntarios centrados en la organización operativa de encuentros nacionales y/o las actividades programadas anualmente. De este modo, las funciones del comité se centraron en recibir propuestas, darles estructura, promover una convocatoria, programar y organizar las actividades en coordinación con el colectivo que organiza cada encuentro: “[r]ecordar que tenemos tareas, hay que hacerlas [...]” (Pérez Ruiz en Charla de Memorias de la Red en Facebook de Colectiva Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020). Así, reitera Sandoval,

[n]osotras no somos la Red [...] simplemente somos las que hemos chambeado alrededor de sacar las convocatorias, de fechas, de búsqueda, de acuerdos, a partir y de buscar diálogo y contacto con el resto de la población que se siente convocada por estas dos técnicas. (Sandoval Memorias de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020)

Ahora bien, el comité se mantuvo relativamente constante y generando actividades concretas desde el 2014 al 2020, pues justamente una vez iniciada la pandemia por SARS-COV 2 y con las actividades de la Red en pausa, se establecieron otras dinámicas de organización y toma de decisiones a través de asambleas virtuales. Esto permitió, a su vez, dialogar y proponer otras estrategias de inclusión para la representación y continuidad de las acciones que regularmente se realizan como Red, así como de los objetivos que se plantean en los encuentros (Pérez Ruiz, en Charla de Memorias de la Red en Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020). Aparecieron cuestiones que, vistas en un momento de crisis, adquieren relevancia y pertinencia:

¿para qué sirve el comité? ¿quiénes lo conforman?, ¿se pueden sumar otras personas?, ¿cuáles son los aciertos y fortalezas de la Red a partir de la presencia y organización de un comité? Estas preguntas no se han resuelto enteramente, en todo caso han comenzado a plantearse a través de asambleas, talleres y conversaciones informales entre integrantes de la Red. Así, tal como señala Saturnino, vale reconocer que

[n]o nos encontramos con la suficiente firmeza de decir hacia dónde estamos caminando. Lo que sí es claro es que tenemos estos proyectos y es que nos hemos caracterizado por caminar en colectivo. Entonces este es un momento muy importante para la red porque justamente hacia el quinto encuentro y en el quinto encuentro que va a suceder el próximo año, no sabemos cuándo pero que va a suceder, tenemos esa discusión ya como el bebé que dice Mireya ya creció demasiado, ya quiere hacer cosas solo y quiere ponerle nombre a eso que hace [...] ya se dicta, ya es un ser que necesita obviamente otra atención, que necesitamos otros acuerdos y evidentemente estos acuerdos no podemos tomarlos nosotras cuatro necesitamos a todas las, los y les compañeres. (Saturnino, Memorias de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback, Facebook de Ramas y Raíces, 30 de julio de 2020).

Sin embargo, los comités no operan como único mecanismo de organización y difusión de la Red. De hecho, desde sus primeros encuentros se han realizado de manera constante espacios de diálogo y asambleas para informar y divulgar contenido de interés para los grupos. Esta característica podría resultar obvia como estrategia esperable, sin embargo, no sólo es destacable la asamblea misma, sino incluso cómo es que funciona. Para ello, vale reiterar que las personas que se consideran parte de esta Red mantienen relaciones y afectos significativos para ellas; son personas que se conocen en distintos ámbitos y han compartido experiencias, pocas o muchas, dentro y fuera del espacio escénico. Y, por supuesto que hay personas que pueden ser más afines que otras, con las que haya un interés más complejo de compartir e intercambiar procesos y aprendizajes como integrantes de una Red.

En los primeros encuentros de la Red, por ejemplo, el flujo de la palabra era constante, no había personas decidiendo el orden de las actividades, sino que se consensua la rotación de ejercicios para contar historias y resonar con ellas. Tan solo en el primer encuentro, hubo la

intuición de convocar a otros grupos que no fueran de la ciudad de México y con una propuesta siempre encaminada al intercambio, a partir de allí se expandieron a nivel nacional.

Así, entre cada taller o función, se abren espacios para divulgar talleres e incentivar la participación en distintos espacios. Con cada encuentro se despliega un espacio circular para preguntar si hay un tema rector que convoque al siguiente encuentro, si hay interés de participar en la organización, si hay algún material o contenido por compartir. Sin proponérselo, la Red se organiza de ese modo cuando es convocada y existe como ‘un grupo conformado por muchos grupos’ con comités voluntarios que dan seguimiento a los acuerdos de cada encuentro.

Manos alzadas, sugerencias, registros que se convierten en relatorías del movimiento y organización de la Red. Guadalajara, Morelia, Ciudad de México y... la pandemia. Con la incertidumbre de lo cotidiano también se paralizó el movimiento de la Red y fue momento para que los encuentros sucedieran de manera virtual: Aguascalientes y Puebla. A través de distintas charlas y, nuevamente, sin un guion que lo determinara, comenzó a reescribirse la historia de la Red. Este ejemplo da cuenta de cómo es que las personas que forman de los distintos grupos construyen y deciden una narrativa que les organiza y hace compartir. Grupos nacientes y personas con mucha trayectoria compartieron cómo aprendieron y cómo pausaron su praxis. En ambos encuentros sucedieron nuevamente las asambleas, ahora en formato digital permitieron registrar en dispositivos digitales y dialogar de manera más precisa las inquietudes sobre el rumbo de la Red, así como su organización.

Las asambleas adquirieron así un valor más determinante y complejo, con votaciones, propuestas, ejercicios, reflexiones grupales. Un ejercicio conjunto para articular colectivamente un nuevo rumbo como Red. El caso de la asamblea del 14 de noviembre de 2020, dentro del marco del Quinto Encuentro Nacional de Teatro Espontáneo y Teatro Playback, por ejemplo, se realizó una actividad de Sociometría dentro de la asamblea a partir de la forma ‘arcoíris de palabras’.<sup>148</sup> Un primer acercamiento para construir colectivamente una idea de Red, idea que convocaba a todas las personas reunidas.

---

<sup>148</sup> Esta forma fue propuesta por las integrantes del comité, a través de una aplicación de la plataforma de Zoom. De manera intuitiva surgió una analogía con otras formas de los Teatros de participación para devolver palabras y emociones, solo que estas a través de colores, a manera de rizoma en un plano unidimensional. En el caso de esta figura, las palabras colocadas en el centro y de mayor tamaño remiten a las que fueron enunciadas mayormente por el grupo, en tanto que las que se encuentran en los bordes y en tamaño menor, fueron las que menos se repitieron.





del comité propusieron preguntas guías para dialogar sobre la Red, mismas que fueron extendiéndose a partir de la intervención de las personas asistentes.

A continuación, se presenta una muestra del tipo de contenidos discutidos. Se destaca un primer ejercicio del planteamiento colectivo de un problema a dialogar; es decir, un ejercicio simultáneo de preguntas que bordean el sostenimiento y praxis de la Red. Son cuestiones que no ofrecen resoluciones definitivas, aunque apuntan a un modo de organización colectiva en la que se sugiere la distribución y rotación de responsabilidades al tiempo que se reconocen las acciones continuas que la Red ha sostenido de manera intuitiva a lo largo de su existencia.

A esto se añade una perspectiva anónima de las reflexiones, es decir, no hay una propuesta autoral que se destaque pues es producto del diálogo y la interacción de las personas que están presentes en esas asambleas. Hay ideas que se comparten de manera orgánica y consecuente pues han sido comentadas y analizadas en los espacios propios de cada grupo y en las interacciones personales entre integrantes de la Red. De este modo, se ejemplifican las orientaciones éticas y políticas de la Red al referir su interés por enunciar su sentido de pertenencia, sus objetivos y modos autogestivos de sostenerse, las normas y acuerdos de convivencia ante situación de violencia ante los que no estamos exentas o los posicionamientos ante problemáticas políticas y sociales que parecen exteriores a los talleres de difusión de los modelos teatrales.

Hay también un ejercicio importante por corresponder a un ordenamiento horizontal y representativo de las personas que se asumen parte de la Red. Por tanto, uno de los ejes rectores en la toma de decisiones, las acciones conjuntas y las formas de comunicación entre grupos radicarán en que ambos principios sean imprescindibles.

<b>Tabla 10.</b> Preguntas detonadoras sobre los objetivos, permanencia, modos de organización y actividades de la Red	
<b>La Red</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Hasta ahora lo que nos hace ser Red son los encuentros, las jornadas, el compartir espacios de formación de nuestra práctica. ¿Esto es suficiente o consideran que hay otras cosas que podemos hacer?</li> <li>● ¿Consideran que es importante que la Red siga existiendo con esa intención de hacer comunidad? sí/no ¿Por qué? Las respuestas de las/os 20 compañeras/os es sí.</li> </ul>	

- ¿Qué tipo de red queremos tener -una que nos congrega sólo por hacer Teatro playback o Teatro espontáneo?, ¿o una red que quiere hacer algo juntas/os?
- ¿La Red necesita tener objetivos más visualizados?, ¿cuáles?
- ¿La Red puede/quiere tomar postura ante situaciones sociales-políticas de México y el mundo?
- ¿Qué significa pertenecer a la Red?
- ¿Quiénes forman parte de la Red?
- ¿Qué actitudes no vamos a permitir dentro de la Red?
- ¿Sólo hacer Teatro playback o Teatro espontáneo me hace parte de la Red?
- ¿Es necesario participar en las actividades de la Red para ser parte?
- ¿La Red sólo va a promover actividades de personas que forman parte de la Red o se abre la promoción y difusión a todos los proyectos de Teatro playback o Teatro espontáneo independientemente de su pertenencia a la Red?
- ¿Queremos que sea parte de la Red o no, el camino de formación que están abriendo las compañeras que van a hacer el *leadership*? (formación encaminada para la creación de la Escuela Mexicana de Teatro playback).
- ¿La Red se quiere convertir en una asociación civil?
- ¿Somos una red que se autogestiona?, ¿qué significa ser autogestivo?

### El comité

- ¿Consideran que es importante tener un comité promotor de la red? sí/no ¿Por qué? Las respuestas de las/os 20 compañeras/os es sí.
- ¿Cómo podemos hacer para que el comité sea representativo de las colectividades que integran la red? La respuesta mayoritaria de las/os 20 compañeras/os se puede resumir en que es necesario que el comité sea tomado como una responsabilidad de todas/todos.
- ¿Qué es ser un promotor y qué es ser promotor en la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?
- ¿Qué funciones tiene el comité?, ¿cuál es el rol del comité?
- ¿Cuánto tiempo va a fungir el comité promotor de la Red en periodo de gestión y operatividad?
- ¿Cómo podemos practicar la horizontalidad?
- ¿El comité tiene que formarse por una persona por colectividad? o ¿Hay que hacer un formato de rotación?
- ¿Cómo asumimos la voluntad y nos hacemos todos responsables de vivir el rol de estar en el comité?
- ¿Es necesario que todas/os las/los participantes en la Red pasen por el rol de estar en el comité?
- ¿Cuáles serían nuestros mecanismos de comunicación?
- ¿Cuáles serían nuestros mecanismos de toma de decisiones?

- ¿Qué decisiones hay que tomar todes?, ¿qué decisiones puede tomar el comité sin consultar?
- ¿Qué rutas y dinámicas de selección queremos hacer?
- ¿Cuándo haremos la selección de las personas que tomarán el rol de estar en el comité?
- ¿Cómo se pasa la estafeta, cómo puede ser la transición?

### Las actividades de la Red

- Hasta ahora lo que nos hace ser red son los Encuentros, las Jornadas como espacios para compartir espacios de formación de nuestra práctica. ¿Esto es suficiente o consideran que hay otras cosas que podemos hacer juntas/os?

Ideas nuevas que se proponen:

- Tener formas para reaccionar a circunstancias específicas. Autoconvocarnos y respetar las respuestas de las colectividades a estos llamados.
- Asambleas más continuas para conectar con la colectividad.
- Seguir tejiéndonos con otras redes (como la Red de Teatro de las Personas Oprimidas).
- Abrir espacios entre las colectividades de la Red para saber cómo funcionan otros colectivos - compartir experiencias y estrategias.
- Andrea (integrante del comité y entrenadora certificada de Teatro playback) se propone traducir del inglés al español para que tengamos acceso a talleres o pláticas de Teatro Playback con practicantes de otros países.
- Abrir espacios para que las colectividades que trabajan con comunidades específicas compartan sus experiencias y prácticas.
- Hacer jornadas con temas específicos como la que hicimos de *Diamantina, para alzar la voz*, por ejemplo, hacer la jornada de colores.

### Sobre la organización de los Encuentros

- ¿Cómo plantear los costos del Encuentro?
- ¿La gestión de los recursos seguirá estando en función del colectivo que organiza el Encuentro?
- ¿Se pueden homogeneizar los criterios de gestión del Encuentro?
- ¿Los Encuentros deben de ser en espacios alternativos o no, eso lo decide la colectividad que organiza?
- ¿Cuál es la relación entre el comité organizador del Encuentro y el comité promotor de la Red?, ¿cuáles son las funciones de cada comité en la organización del Encuentro?
- ¿El comité organizador debe aceptar a todes en cualquier momento o se debe respetar las fechas de inscripción al Encuentro y a talleres? Si definimos respetar las fechas ¿Qué hacemos si alguien no las respeta?

- ¿Cuáles son los criterios para hacer la curaduría del Encuentro en tanto temas y ejes de trabajo?
- ¿Es tarea exclusiva del comité organizador del Encuentro definir la temática o es una tarea que se debe decidir entre todas/os?
- ¿Cómo promover la participación de grupos y personas más allá de los que integran la Red?
- ¿Queremos tener espacios para nombrar y resolver situaciones en los Encuentros donde nos sintamos agredidas/os o violentadas/es?, ¿cómo podemos atender estas situaciones si se nos presentan?
- ¿Debe de ser un objetivo de los siguientes Encuentros hacer las relatorías de las reuniones y continuar con el contacto para no soltar los acuerdos generados y darles continuidad?

**Contenido obtenido de las relatorías realizadas por integrantes del comité promotor y de manera autónoma.**

**Quinto Encuentro de Teatro espontáneo y Teatro playback (formato virtual) organizado por la colectiva Ramas y Raíces de Aguascalientes y el comité promotor.**

Por supuesto que las controversias también surgen a partir de estas cuestiones, ya no solamente se trata de la continuidad de los momentos en los que los grupos se encuentran, sino cómo se puede ser congruente con los principios éticos y políticos de estos modelos teatrales. Surgen así propuestas como las de **H**, que transitan entre el reconocimiento de las voces individuales que dan soporte y sentido a la Red, al mismo tiempo que se da lugar como una mayoría que opera en su sentido colectivo. Tal como opera en la experiencia de los Teatros de participación.

Creo que tal vez valdría la pena que [...] no sé si estructurarlo de esa manera, no que ellas se quiten porque no<sup>150</sup>, sino que cada año pudiesen integrarse a lo mejor dos o tres personas de distintos colectivos para aportar nuevas ideas y nuevas formas de mirar, quizás estando ellas presentes más estas dos o tres personas. O quizás cambiando toda la plantilla y siendo votados de alguna manera [...] Y habrá personas que digan ‘oye, yo juego’. Entonces cómo este juego va aportando también para que toda la Red tenga una voz, o sea, de verdad para que todos los integrantes tengan una voz [...]

Otra cosa que se me ocurre es [...] poder nombrar los aciertos de otros colectivos, nombrarlos. Porque cuando decimos ‘esto se le ocurrió a la Red Mexicana’ y fue una aportación de alguien que es de la Red, pero que no está en la Red<sup>151</sup> es de alguna manera

<sup>150</sup> Refiriéndose a las integrantes del comité promotor de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback.

<sup>151</sup> Refiriéndose a que no forma parte del comité promotor, pero que pueden atribuirse las propuestas solamente a las personas que lo integran.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

apropiárselo ellas [...] Entonces pienso que si pudiésemos [...] reconocer cuando alguien aporta una idea; ‘esta idea provino del grupo- colectivo tal’ a lo mejor no de la persona, pero del colectivo tal que forma parte de la Red’. Y no esta idea de que provino de la Red porque si no, pareciera que saliera de ellas. Entonces creo que también dar como este reconocimiento que yo creo que sí intenta darse, pero que no ha sido asertivo. (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020)

Finalmente, a lo largo de diversas asambleas ocurridas se propusieron estructuras más precisas para dar continuidad a las labores de la Red. Una tarea de organización que debe destacarse pues da cuenta del crecimiento de este proyecto colectivo, así como de los intereses y proyectos que en lo particular cada colectividad va asumiendo. Además, da cuenta de un sentir compartido en torno al movimiento continuo, multifocal y diverso que la Red ha asumido desde sus inicios.

Para ejemplificar la maduración de las formas de organización de esta Red se considera el material generado a partir de la asamblea realizada el 6 de diciembre de 2020. La transcripción de dicha asamblea estuvo en manos de integrantes del comité promotor y algunos apuntes personales. De este modo, se seleccionaron y agruparon, para fines de esta investigación, los puntos que se consideran más relevantes para evidenciar los criterios de organización, la correspondencia y contraste de la organización ciudadana al interior de la Red con las formas de participación de los modelos teatrales que promueven.

Es así como se transita entre una propuesta organizativa definida por áreas de trabajo y metas realizables en términos de realización de los espacios de encuentro. Al mismo tiempo que se transita entre una colectividad que es flexible con los tiempos y modos de participación, así como la necesidad cada vez más contundente de enunciar un modo específico y afín de asumir principios éticos y posicionamientos políticos.

**Tabla 11.** *Sobre la estructura organizativa de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback*

<b>Propuesta organizativa de la Red</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Comité promotor</li> <li>● Comisión del Encuentro Nacional</li> <li>● Comisión de las Jornadas Nacionales</li> <li>● Comisión de Difusión</li> </ul>	
<b>Comité promotor</b>	
<b>Temporalidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Un año.</li> </ul>
<b>Participantes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Personas con o sin colectividad.</li> <li>● Con un número equivalente de integrantes de Teatro playback y Teatro espontáneo.</li> <li>● 4 personas como mínimo de integrantes.</li> </ul>
<b>Objetivo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Enlazar a las comisiones y a la Red.</li> <li>● Este núcleo puede mantener la continuidad de la conexión y de los trabajos de la Red durante su año de trabajo.</li> </ul>
<b>Tareas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Conectar con las personas que están interesadas en la Red para compartirles quiénes somos, cuáles son nuestros objetivos y nuestra forma de trabajar en colectivo, para que estas personas o colectividades definan si quieren formar parte.</li> <li>● Mantener actualizado el censo.</li> <li>● Mantener la memoria de la Red a través del material que se ha generado a través del Comité de Difusión.</li> <li>● Recibir y colectivizar las propuestas generadas por personas y colectividades de la Red.</li> <li>● Impulsar espacios de formación y espacios de reflexión entre integrantes.</li> <li>● Si no se autonombra una colectividad para organizar el siguiente Encuentro, el Comité tendría que promover un mecanismo que permita que alguna colectividad se auto proponga.</li> <li>● Consultar a la Red a través de una asamblea o chat de whatsapp cualquier situación en la que no se tenga claridad sobre cómo actuar u operar.</li> <li>● Mantener la relación y la comunicación entre las distintas comisiones, a través de reuniones entre las comisiones (si es necesario), y usando aplicaciones que les permita compartir un espacio virtual con canales temáticos separados.</li> </ul>

<b>Comisión organizadora del Encuentro Nacional</b>	
<b>Temporalidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El tiempo que dure la organización del Encuentro.</li> </ul>
<b>Participantes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colectividades y/o personas que se auto proponen.</li> </ul>
<b>Objetivo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organizar el Encuentro Nacional.</li> </ul>
<b>Tareas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las derivadas de la organización, gestión, promoción, planeación, programación, ejecución y evaluación.</li> </ul>
<b>Comisión de la Jornada Nacional</b>	
<b>Temporalidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 5 meses (marzo a julio).</li> </ul>
<b>Participantes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3 o 4 personas con o sin colectividad que se auto proponen.</li> </ul>
<b>Objetivo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organizar la Jornada Nacional.</li> </ul>
<b>Tareas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hacer la convocatoria para la Jornada Nacional.</li> <li>• Dar seguimiento a las respuestas de las colectividades de la Red.</li> <li>• Diseñar el cartel de la Jornada.</li> <li>• Compartir el cartel a la Comisión de Difusión para que se difunda en redes sociales.</li> <li>• Invitar a las colectividades a que difundan.</li> <li>• Recopilar la memoria fotográfica de toda la Jornada y pasarla a la Comisión de Difusión para que la difunda en nuestras redes.</li> </ul>
<b>Comisión de Difusión</b>	
<b>Temporalidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mínimo 3 meses, con la posibilidad de extensión si se cuenta con disponibilidad.</li> </ul>
<b>Participantes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2 personas con o sin colectividad.</li> </ul>
<b>Objetivo</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Difundir actividades realizadas por la Red y sus integrantes.</li> </ul>
<b>Tareas</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Subir a redes sociales las actividades de la Red y de sus integrantes.</li> <li>• Actualizar el blog de la Red.</li> <li>• Proyectar la incursión de otras redes sociales.</li> </ul>

<b>Toma de decisiones y responsabilidades como integrantes de la Red<sup>152</sup></b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Se deben realizar sesiones de asamblea para continuidad, realización de tareas y toma de decisiones.</li> <li>● Los acuerdos y toma de decisiones deben firmarse y tener un porcentaje de mayoría para ser aprobados.</li> <li>● La representatividad en comités/comisiones será por auto propuesta-autopromoción y con la aprobación de la Red.</li> <li>● Hay distintos niveles de acción, participación y compromiso, y, por consecuencia, también distintos grados de responsabilidad en la toma de decisiones de los proyectos y operatividad de la Red.</li> <li>● La toma de decisiones en la Red requiere de una participación activa y constante. Si un grupo no participa, en su accionar no está siendo parte de la Red. (Carlos)</li> <li>● Es necesario reconocer que el tiempo, disponibilidad, dedicación y compromiso es distinto entre las personas que conforman cada colectivo. Es importante que se establezca una comunicación constante y un posicionamiento claro sobre cómo participar y en qué tareas sumarse. (Ekos Deus)</li> <li>● Ser una comunidad implica compartir objetivos, hablar sobre lo que se necesita hacer y el compromiso para hacer esas acciones. Implica la voluntad de hacer trabajo por las otras personas. (Mireya)</li> </ul>
<b>Sobre la pertenencia-adscripción a la Red</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● La Red está abierta a personas interesadas y practicantes de Teatro espontáneo y Teatro playback que compartan objetivos en común.</li> <li>● No podemos decir si alguien es o no parte de una colectividad, es necesaria la autoadscripción para ello. La pertenencia se reconoce porque se compromete, acciona y comparte objetivos y proyectos de la Red. (Carlos)</li> <li>● Es importante construir-definir una forma en la que se pueda informar a las personas que van ingresando a la Red quiénes la conforman, cuáles son los objetivos, formas de organización y posibilidad de sumar a las acciones colectivas de la Red. (Marisol)</li> <li>● Se deben explicitar las premisas y acuerdos en común para poder formar parte (pertenecer) a la Red (compromisos de la red y los colectivos). Construirlos y por escrito definirlos. (Ekos/ (Verania)</li> <li>● Los principios éticos y posicionamientos políticos son más importantes y necesarios de definir para la delimitación de la Red. (Carlos)</li> <li>● Es necesario tener/definir una filosofía, misión y objetivos. (Ekos Deus)</li> <li>● ¿Conviene aclarar esta ética mínima de la Red?, Eso podría ir enmarcando a la Red y la pertenencia? (Andrea)</li> </ul>

<sup>152</sup> Se colocan entre paréntesis los nombres de las personas que aportaron los puntos señalados. Aquellos en los que no se apunta es debido a que se considera un aporte colectivo.



### ***3.2 Los procesos de formación y aprendizaje de las Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback***

El proceso de aprendizaje es fundamental en la experiencia de la Red, no solo por los sujetos individuales y colectivos que les conforman, sino por la propia naturaleza de los Teatros de participación. Y es que hay distintas capas de responsabilidad ética en el acontecimiento escénico que requieren reconocerse, aprenderse y practicarse; desde la forma en la que se convoca a una colectividad junto con personas que pueden o no conocerse previamente, “[...] para construir tejido social, para mirarnos, para escucharnos, para construir historia colectiva, para divertirnos no a costa de nadie, para observar lo que necesitamos observar y transformar” (Pérez Ruiz, Segundo conversatorio. Memorias de los encuentros nacionales, 2020).

Y más aún, tal como se ha referido a lo largo de esta investigación, uno de los principales retos implica la forma en la que se devuelve el relato a su narrador/a. Esta acción, central y que da sentido al devenir de estos teatros implica una serie de cualidades, disposiciones, afectos y relaciones de cuidado que requieren plantearse. Nombrar, recibir y honrar el relato y, por tanto, a la persona que lo comparte es atravesado por un momento de vulnerabilidad puesta para recibir y compartir a través de ésta. Al respecto, Pérez Ruiz, añade que es fundamental un proceso de formación en todas estas prácticas porque

[...] las historias atraviesan corporalmente a las personas, emocionalmente [...] Porque cuando uno abre una historia es una caja de pandora, no sabes qué hay dentro de esa historia. Y las historias en realidad son regalos, pero luego hay historias que tienen los regalos bien escondidos o hay otras en las que los regalos están ahí. (Memorias de los Encuentros Nacionales, Facebook de Ramas y Raíces, 6 de agosto de 2020)

Es así como en el caso de los Teatros de participación se requiere de un proceso de aprendizaje y apropiación en distintos niveles. No se trata únicamente de replicar formas particulares de devolución de un relato, sino experimentar los distintos roles, lenguajes, consignas y acuerdos, atmósferas y ambientes, así como las implicaciones éticas y estéticas que se despliegan en los Teatros de participación. Aprenderlos es vivirlos y jugarlos de distintas maneras y allí; en medio de la función o el entrenamiento, atravesando el cuerpo y su memoria, al resignificar nuestras propias historias.

## **De la experiencia personal al aprendizaje colectivo con la audiencia**

El caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback permite ubicar distintas esferas en las que acontece el proceso de aprendizaje y reapropiación de los Teatros de participación. Desde el lugar más personal e íntimo, pasando por la socialización y el aprendizaje entre pares, los espacios alternativos y los institucionales, dan cuenta de la complejidad y profundidad con que se aprenden y experimentan estos modelos teatrales. Y es que una u otra forma no son necesariamente excluyentes, sino que se complementan a partir de las relaciones y afectos que se retroalimentan entre practicantes, desde sus intereses y afinidades, así como la proyección que construyen y organizan de su praxis y el sentido de ésta.

### **a) Una experiencia singular: aprendiendo de mi propia mirada**

En cada relato de una función de Teatros de participación se disponen una serie de cuestiones sobre cómo abordar a las personas que forman parte del relato, cómo organizar la historia y qué criterios asumir para no denigrar o exhibir a través de la burla o el estereotipo, la revictimización o la apología a la violencia que pueden pasarse por alto en un relato. El entrenamiento de la escucha abierta y con atención también permite intuir la relación y etapa de la persona con su relato, es decir, si es una experiencia cercana y dolosa o disfrutable, presente o resignificada a la distancia.

Para entender la relevancia de lo que las personas disponen en su relato esto suele asimilarse desde la observación o el propio rol de la narradora. Dicho de otro modo, los Teatros de participación se aprenden desde el primer encuentro con ellos, siendo espectadores o relatores. En esa primera mirada se trata de entender qué es lo que acontece, por qué no se parece al teatro que se ha visto antes.

**D** narra su experiencia con el Teatro playback en un taller introductorio impartido por Leticia Nieto. Si bien ya tenía un antecedente a través de comentarios y referencias, su acercamiento a este modelo teatral sucede hasta que éste atraviesa su corporalidad y sensibilidad. Es en el cuerpo y lo que en éste se moviliza que comienza a intuir lo que el Teatro playback puede implicar o contener.

El primer día da el taller y pues ves que en el Teatro playback la gente está contando sus historias y yo cada tanto me estoy emputando, así, emputándome. De las historias de los compañeros de la universidad, o sea, me siento completamente como desconectada con la

tesis tesis tesis tesis tesis

universidad, desconectada con la banda, emputada con la banda. Estar como escuchando sus historias, que pienso que me emputaba por el lugar en el que estaba en ese momento, que estaban completamente desvinculadas del proceso social, desvinculadas de todo el movimiento en Atenco, desvinculadas por las luchas por la liberación de los presos. O sea, sí yo estaba como tomando la nota y diciendo “pinches mamadas”, te lo juro “pinches mamadas”. [...] Bueno, para no hacerte el cuento largo, al otro día que ya había pasado una mañana contando sus historias, haciendo formas, no sé qué. Al otro día que empezaba la sesión, [...] dice (Leticia) que van a practicar nuevamente la escultura fluida y qué quién tiene pues algo que contar. Me recuerdo que decía, la escultura fluida es para momentos muy pequeños, pero vamos a ver qué pasa con la escultura fluida en términos de caldeamiento en una historia un poco más larga. ¿Quién quiere contar algo, lo que se le ocurra? Nadie, todos así como de [...] yo sentía que ya se les habían acabado sus historias y Leticia insistía en quién quería contar y yo pensé en contar algo. Pero [...] mi decisión de contar fue porque estaba emputada, entonces yo quería decir ‘la historia’ así de, yo en mis adentros ‘voy a contar esta historia para hacerles notar a los compañeros de la universidad que qué barbaridad, qué cómo es posible que se hayan olvidado de ese momento, que todavía hay presos de Atenco y nadie ha mencionado absolutamente nada que den lugar a que estén preocupados por algo. Ni siquiera yo necesitaba que hablaran de Atenco, pero que están preocupados por el mundo en el que viven.’

[...] Y yo cuento, un poco digo que yo me siento como si estuviera en mi casa, que estudio en la UAM Iztapalapa, que varias veces había ido a la UAM Xochimilco, pero que me siento como si estuviera lejos de mi casa y cuento porqué. Cuento de mi participación en el plantón, Leticia me hace algunas preguntas de quiénes están ahí, de cómo nos sostenemos, qué hacemos, de lo que hacemos cuando los fines de semana que los familiares van a visitar a sus presos pues nosotros hacemos cosas para presentar a los familiares, para hablar con los familiares de otros presos que no tienen nada que ver con Atenco, vendemos ropa, tenemos así como nuestro puestecito de ropa que entre todos juntamos para sostener el plantón; o sea, hacemos varias cosas. Yo me siento [...] así como fuerte, furiosa, diciendo yo así, imagínate yo así, diciendo a la chingada. Cuento mi historia y hacen una escultura fluida que todavía yo me recuerdo, así toda la imagen porque me impactó tanto que en la escultura fluida. Había, ví, me reflejaron cosas que no

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dije. Así, como cuando te hacen manita de puerco y tú no te la esperas, así me hicieron y yo me sentí completamente emocional, porque lo que yo conté fue mi rabia, pero dentro de mí había tristeza, había frustración; había un montón de cosas que yo no expresé en mi historia.

[...] Y había un hombre a lado mío, que yo no sé quién era, que se echó a llorar, así, a llorar. Yo escuchaba sus mocos y entonces lo que veía y luego el compañero de al lado, no, yo me ponía más emocional cada vez. Y cuando Leticia me pregunta “¿así?” no puedo responder, o sea, no, simplemente no puedo hablar, no puedo hablar, estoy atrapada en la emoción. Y me pongo a llorar. Y entonces yo en ese momento digo ‘no mames, qué hicieron, qué es eso, yo tengo que aprender eso, está padrísimo.’ Pues dejé las notas y me metí al taller (Conversación personal, 21 de agosto de 2020).

Es así como desde esos primeros encuentros se comienza a construir una idea de lo posible en torno a estos modelos teatrales; qué pueden generar o activar en una persona o comunidad, qué personas tienden a replicarlos, en qué contexto o con qué recursos, qué estructura puede tener y qué condiciones debe tener el espacio físico-comunitario y simbólico para que sucedan.

Además, el encuentro con los Teatros de participación desde este primer lugar con la audiencia implica que sus practicantes se permiten desmarcarse de sus propios posicionamientos éticos y políticos previos sobre las historias o narrativas que “merecen ser contadas” o los personajes que resultan más apremiantes para ser compartidos en colectividad. Se descubre un desdoblamiento terapéutico, estético y crítico de lo que hasta ese momento consideraban como más importante o relevante. Aunado a ello, evidencia uno de los conflictos a los cuales se enfrenta cualquier practicante en su rol de actriz o actor resonante, en tanto qué criterios se plantean para la escucha y devolución de un relato, cómo deciden o eligen qué devolver del relato que reciben o cuáles pueden ser escuchadas en un espacio de función. Esta acción crítica podría suceder por supuesto en el resto de la audiencia, sobre todo si sucede como una experiencia más continua y continuada más allá de la función.

Viene así una siguiente fase, seguir aprendiendo de la observación y como asistente que de manera recurrente comienza a identificar las estrategias y resoluciones o adecuaciones que entre grupos se tienden a aplicar. **B** cuenta su experiencia en torno a este proceso de aprender

desde la observación de las funciones y las propuestas posibles que se despliegan en el trabajo de otros grupos de la Red. Relata,

[y]o voy con tres miradas cuando voy a ver a compañeras y compañeros de otros colectivos [...] voy con la mirada de audiencia que se va a divertir [...] si yo no me estoy divirtiendo haciendo algo para mí, no tiene sentido [...] En segunda, voy con la mirada de la playbackera que va a ver de qué manera se lleva el ritual] y el tercero [...] Pues voy con la mirada hacia el público, hacia cómo reaccionan los públicos [...] En general en el teatro el público mexicano es bien condescendiente [...] entonces [...] hay que tener [...] cómo es el grupo, [...] la audiencia mexicana [...] Pero hay algo en la mirada que no se puede esconder [...] más bien, mi mirada va hacia qué se llevan las audiencias [...] Entonces, para mí es muy importante ver a otros [...] porque ahí me puedo ver yo a mí misma [...] puedo aprender muchas cosas [...] Y no es con el afán de hacer una crítica destructiva [...] más bien pues de entender [...] por dónde vamos [...] Y también voy [...] como generadora de ideas [...] Pues de que nos está haciendo falta en nuestra formación. (Conversación personal, 19 de julio de 2020).

Colocarse en el lugar de la audiencia como un espacio de aprendizaje es fundamental para entender la manera en la que ésta organiza su experiencia. La incomodidad, el placer o la sorpresa de saberse como un punto central de atención, el descuido, la desatención o la indiferencia ante la devolución de un relato son muchos caminos posibles dentro de una misma función o en una sola persona. Hay también en este testimonio un ejercicio autoevaluativo de un desempeño colectivo que de alguna manera refleja una responsabilidad colectiva de entrenamiento y formación común como Red. Así lo comparte **B** cuando se enfrenta a experiencias en las que hay poco cuidado y atención a la historia y las personas que la comparten. Es

[...] yo me he puesto [...] para precisamente, para sentir que siente una narradora [...] yo me he puesto, [...] he puesto mi historia pues para ver qué se siente que le devuelvan a una mal su historia [...] hay que ponerse en esos lugares [...] Creo que eso puede ser una vacuna contra el teatro [...] o sea, [...] para una persona que ve eso por primera vez y que piensa que así es [...] que puede ser autodestructivo [...] es cómo vacunar a la gente contra el teatro en general [...] Mandamos a la gente derecho al Netflix o al o al YouTube de regreso. (Conversación personal, 19 de julio de 2020)

Por supuesto que hay otras experiencias que también operan desde una perspectiva distinta. Lorena Núñez comparte sus aprendizajes personales desde el Psicodrama y la potencia que tiene para transformar la vida de otras personas. En su caso, comparte,

[...] lo que me dio primero fue un espacio personal porque cada sábado era reunirme con mis compañeros de la maestría y descubrir que tenía un espacio personal solamente para mí y para estar platicando con ellos. [...] Tengo años que no tenía espacio para platicar con alguien diferente a los de casa, diferentes personas del trabajo y encuentro este anuncio de psicodrama en una gaceta, que es tiempo libre y digo bueno, pues dice ahí que ayuda al liderazgo y ahorita soy directora y estoy teniendo dificultades con mi liderazgo y quiero aprender a ser mejor líder ya que he escuchado que hay muchos talleres y cursos que enseñan a ser mejor líder.

Conforme fui avanzando el diplomado me doy cuenta que, pues que hay una transformación desde mi pensamiento interno, mis emociones y sensaciones, mi forma de mirar al mundo que está cargada de mucho de miedo, sufrimiento de mucho dolor, de mucha tristeza. Me doy cuenta que hay demasiadas cosas que estoy cargando y al entrar al Teatro espontáneo terapéutico me fui liberando de muchas cargas, pero también fui encontrando que dije ‘esto me gusta, esto está bueno para [...] docentes, que está bueno para enseñar a otras personas que puedan desahogarse, descargar todas esas cargas emocionales y que no quieren ir a terapia’, porque yo no quería ir a terapia, [...] les ayuda mucho. (Conversación personal, 14 de julio de 2020)

En este sentido, ella deja ver cómo es que los efectos que producen de manera individual motivan el deseo de compartir una experiencia placentera, significativa y de autoconocimiento en una primera etapa. Hay, además, el reconocimiento de que la praxis de estos modelos teatrales incide de manera importante en sus practicantes, no solo como audiencias o narradoras-relatores, sino en todos los roles que se pueden experimentar. En el caso de Lorena Núñez, por ejemplo, ella añade a esta experiencia personal un proceso de concientización personal derivado de su lugar como practicante, lo que le llevó a pensar en un acompañamiento terapéutico individual.

Ya después que tomé en serio [...] pues dije [...] pues sí quiero continuar siendo psicodramatista. Ya fui a terapia, otra terapia, porque teatro espontáneo es terapia, pero yo

necesitaba de otra terapia de hablar [...]

Fui construyendo pues otros pilotes, otros cimientos en mi formación emocional, lo que eso fue lo que me fue llevando la transformación [...] liberando las tristezas, los miedos, las angustias de la primera infancia, de la adolescencia, de la adultez. O sea, ahí me di cuenta que [...] era como ir en el Teatro espontáneo terapéutico, ir avanzando a grandes pasos acerca de la transformación. (Conversación personal, 14 de julio de 2020)

Ahora bien, esta transformación por supuesto no es un estado último y permanente que sucede por ser practicantes. Requiere de un proceso complejo de autocuidado, que será discutido más adelante, y el reconocimiento de un estado permanente de trabajo que no opera solo en la esfera del bienestar y la salud individual, sino también colectiva. Y este proceso de aprendizaje tan personal necesitará de un momento para analizarse críticamente, socializarse y poner en una perspectiva realista aquello que se modifica y revela de cada uno. Es decir, este particular ejercicio de autoconciencia no debe limitarse a la esfera de lo moralmente correcto o positivo, sino que permite poner en perspectiva cómo es que se construyen afectos, resonancias, acuerdos y relatos compartidos que benefician a las personas que participen.

En estos términos, Sandoval comparte desde su propia experiencia este proceso.

Comenzamos porque [...] a mí me pasó [...] comenzamos con ‘qué maravilla’, ‘o quiero hacer eso, es que me haces sentir súper bien’, [...] es que mis compañeros y yo somos una familia y somos hermanos y ah qué placer. O sea, en esta dimensión individual en donde para mí, para mí, para mí [...] Y es bien importante vivir esa experiencia porque de ahí podemos profundizar y podemos pasar a otro lugar y movernos si nos interesa [...]

Esta parte de la satisfacción personal y del gozo religioso o me conecto y todo esto y después pues al grupo, [...] yo las veo así, como estas etapas y estas fases de aprendizaje en donde ya no solamente soy yo, ya estoy aquí también por el otro, por la otra, por lo que ya empiezo a ver un poquito más lejos. Empiezo a escuchar un poquito más, mi escucha ya está creciendo y ya sigo sintiéndome bien, pero fijate que la historia yo pude hacer sentir bien a la otra persona y a la otra y a la audiencia completa. Y en mi grupo estamos creando algo, estamos haciendo un trabajo colectivo, nos estamos soportando, estamos creciendo y desarrollándonos.

Y la otra etapa es donde alcanzo a ver todas las otras posibilidades que tengo en mi

trabajo, en donde mi trabajo puede entrar. Para eso pues tengo que conocer al resto de la comunidad, tengo que hacer más trabajo, tengo que enfocarme a dónde voy a ir, por qué, qué otras herramientas tengo, está mi grupo formado y entrenado lo suficiente para escuchar este otro tipo de historias. Ahora sí podemos ir a ayudar o apoyar a una comunidad que está viviendo una crisis, podemos soportar historias de trauma, podemos ayudar a este tipo de comunidad en esta situación que está viviendo. (Conversación personal, 15 de julio de 2020)

#### **b) Aprendiendo entre pares: con mis compañeras y compañeros**

Los grupos practicantes de Teatros de participación organizan un espacio propio para entrenar y conocer las distintas técnicas que conforman a cada uno de estos modelos teatrales. Algunos grupos suelen reunirse semanal o mensualmente para compartir diferentes ejercicios y algunas funciones para sus propios grupos; nuevamente, poner en práctica cada técnica con sus propios relatos y siendo narradores o actrices que resuenan con las historias de sus compañeras y compañeros.

En estos términos hay una experiencia autodidacta de aprendizaje colaborativo y a la manera de intercambio de saberes experiencias entre pares. Es por esto por lo que es posible reflexionar a través de ello cómo es que aprendemos, cómo compartimos y cómo es que los nombramos a estos Teatros de participación. Cada grupalidad se plantea en sus procesos los aprendizajes que necesita priorizar y cómo es que puede abordarse: desde la ritualidad que prioriza o construye en la experiencia del compartir, entrenar y aprender su praxis hasta la función y alcances que deciden asumir con su trabajo.

Allí aparecen también distintas posibilidades de intercambio y se activan estrategias de aprendizaje colectivo; suele haber grupos que en sus inicios se apoyan del miembro con más experiencia, en otras más, como *Tribu. Colectiva de Teatros de participación* o la *colectiva Ramas y Raíces* la experiencia puede ser similar entre sus integrantes y, por ende, la rotación y propuesta de coordinación de los ejercicios suele ser homogénea.

G comparte, por ejemplo, el proceso de entrenamiento de su grupo,

[...] no hemos seguido una línea de ‘vamos a seguir este taller, y luego este y luego este otro’, no. Ha sido exploratorio, abierto y hemos ido encontrando en el camino. O sea, la formación más bien va siendo esa. [...] Estuvimos probando conforme [...] llegaban



integrantes a la colectiva, probábamos sus propuestas, eso era una parte del recibimiento, eso lo recuerdo muy bien. Y probábamos desde las inquietudes personales que se volcaban hacia lo colectivo. Es decir, en algún momento a mí me interesó probar las máscaras, y le dimos a las máscaras, sobre todo máscaras neutras, más bien, sólo máscaras neutras. Y pues por ahí se dio, en otro momento, por ejemplo, L [...] que se metió a las prácticas narrativas, que ahora podemos decir que es otra referencia pues entonces empezamos a probar la resonancia desde las prácticas narrativas, también por ahí. Y ahora hemos tratado de estas últimas dos funciones que dimos allá por, yo creo que febrero, empezamos a probar con elementos en escena, en esa ocasión pusimos hojas y vimos qué sucedía con las hojas secas en el escenario, se llenó de hojas y pues a ver qué pasa. No hemos tenido una exploración como muy concreta, ha sido lo que nos va llamando la atención y que puede sumar. Lo que nos interesa explorar es, queremos darle al cuerpo, pero así, tal cual así de general y abstracto. Y qué es eso de darle al cuerpo, pues eso, darle al cuerpo.

[...] de los públicos y audiencias sí hubo una exploración muy concreta en torno a la conducción. Sí fue como muy premeditado, fue de ‘ok, vamos a hacer conducciones en pares’. Y lo probamos, sí fueron, yo creo que unas cinco funciones quizá que sí llevábamos la conducción dos personas, y después dijimos no funciona, y nos regresamos a una persona. (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

Pensar en esos momentos concretos de la formación remiten, a su vez, a las propias dinámicas de interrelación al interior de los grupos. En algunos grupos hay una persona que suele tener mayor experiencia y suele liderar, sin embargo, la tendencia de los grupos es que la coordinación de las sesiones sea rotativa para que todas las personas tengan la experiencia de compartir, sugerir e incentivar la acción colectiva. Además, implica el reconocimiento de los saberes, habilidades y experiencias que cada integrante puede aportar, la legitimidad para compartir y recibir desde los saberes de un/a integrante la otorga el grupo mismo, al mismo tiempo que negocia los intereses y afinidades de sus integrantes. Y es que en algunos grupos habrá personas que comparten una misma profesión, pero en general suelen estar conformados de distintas disciplinas y experiencias (actores, psicólogas, docentes, trabajadoras sociales, músicos, etc.).

Así comparte su experiencia Michelle Barquín (2020) cuando refiere el proceso de entrenamiento de Aquelartium. Teatros de participación.

[...] sábado entrenamos tres horas. El lunes nos estamos reuniendo para poder conversar de algunos artículos, libros, cosas que les voy enviando y entonces ellas toman quién lo va a liderar ahora [...] como ella considere y podamos aportar, que tengamos diferentes lecturas, cómo lo integramos a nuestra práctica, cómo en la función que damos se aplican estos conceptos para irnos enriqueciendo, no sólo desde la práctica, sino también desde la parte teórica que es sumamente importante.

El aprendizaje entre pares por supuesto considera la experiencia misma de las funciones, en el intercambio de la escena y la resolución colectiva. Se aprende al sentir al compañero/a en la escena, con su respuesta y sus silencios. Mireya Pérez (2020) comparte esta experiencia desde la observación de su compañero en la conducción y cómo retroalimenta su propia experiencia y aprendizaje sobre los Teatros de participación.

Entonces yo pienso que yo aprendo en Chucán y aprendo fundamentalmente de Rafa la cuestión de la empatía, la cuestión de la escucha, la cuestión de poner el cuerpo para otra persona, como de ser su doble. Porque él todo el tiempo que está enseñando Teatro playback está usando conceptos de Psicodrama, todo el tiempo. Eso para mí fue muy bonito, fue como cursar el Psicodrama sin cursar el Psicodrama, porque Rafa es muy dador, comparte su conocimiento sin ningún escrúpulo. Entonces yo pienso que aprendí mucho eso, aprendí a reconocer mi cuerpo, porque yo estaba negada al teatro; como que yo decía ‘no es políticamente correcto hacer esas cosas.’ Y como que, con Rafa, además yo tenía el rol en la actuación, pues fui conociendo mis amarres, mis vergüenzas, mis posibilidades de liberar la parte corporal, de reconocirme.

A esta experiencia de aprendizaje conjunta se suman los espacios que suceden al terminar la función, momentos de retroalimentación colectiva. En algunos grupos este espacio es importante para recuperar impresiones, hallazgos, dudas y situaciones que requieren profundizar en otros espacios. En algunos grupos como Tribu, por ejemplo, integraban a este momento una bitácora colectiva, un registro sobre su transitar como grupo desde la voz de cada una/o de sus integrantes; estos procesos de registro y memoria como parte del aprendizaje colectivo implican

el flujo del pensamiento, la memoria del cuerpo individual y colectivo, así como el tránsito-movimiento por estos teatros hacia un proyecto en común.

**c) La institucionalización de la praxis y las escuelas ‘a la mexicana’**

Ahora bien, estos espacios autodidactas coexisten con otros espacios que se formalizan para aprender y compartir, a modo de escuela, diplomado o taller en vinculación con instituciones educativas. Bajo esos términos, y tal como lo señala Camarillo, si bien es cierto que, “[h]ay una cierta institucionalización en el nombrar las metodologías [...] se empieza como a encasillar [...] la institucionalización de los grupos deviene en la institucionalización de las prácticas y de ahí viene los formatos parecidos” (Camarillo, Charla de Teatro espontáneo, Facebook de Ramas y Raíces, 12 de septiembre de 2020).

Esta manera particular de promover, formar y difundir los Teatros de participación contrasta y se coloca en tensión innegable, en principio, con las premisas éticas que les sostienen.

Estos teatros son para que las comunidades se representen a sí mismas, no para que las instituciones llamadas ‘Teatro espontáneo’ vayan y se presenten en todos los espacios [...] Y entonces entramos en el rol comercial de hacernos producto [...] Esa institucionalización nos va alejando de estas esperanzas puestas en estas formas. (Camarillo, Charla de Teatro espontáneo, Facebook de Ramas y Raíces, 12 de septiembre de 2020)

Ahora bien, ¿es posible conciliar una institucionalización de estas prácticas con los principios éticos que les sostienen? ¿Bajo qué condiciones o intereses es posible considerar su pertinencia? En general, tal como se ha referido anteriormente, es necesario insistir que los espacios de formación institucionales suelen ser costosos en términos económicos y de disponibilidad de tiempo. Y, por otro lado, se reconoce la necesidad de la actualización y profesionalización de sus prácticas cuando además estos modelos teatrales suelen formar parte de su fuente de empleo (en ámbitos terapéuticos, educativos, empresariales, por mencionar algunos), pero no suele ser una generalidad que las personas tengan acceso a cubrir de manera constante para ello.

En ese sentido, surge una alternativa de reciente creación como es el caso de la Escuela Mexicana de Teatro playback que ha comenzado en el 2022-2023 y que presenta algunas grietas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

suficientes como para no acotarse completamente a la estructura institucionalizante: La Escuela Mexicana de Teatro playback. Si bien, recupera el entrenamiento como eje rector del Teatro playback y, al mismo tiempo, establece una línea directa con la *International Playback Center* y sus fundadores Jo Salas y Jonathan Fox, así como con sus sucesores, se diferencia al proponer talleres a bajo costo y en idioma español. Este primer paso es relevante puesto que el primer filtro de inaccesibilidad a la información está en el propio idioma, los formatos y condiciones de distribución de la información publicada.

[H]ay proyectos de entrevistas, tengo mucho material que no he podido sacar a la luz [...], tiene que haber acceso, tiene que haber material en español, tiene que haber traducciones, tiene que crearse el acceso (Sandoval, Charla 7 Ekos Deus y Escafandra 12 de septiembre de 2020)

El acceso libre, en formatos de distribución que consideren otro tipo de licencias abiertas y cercanas para las personas interesadas en ello es fundamental. Conciliar entre las estrategias de publicación alternativas que permitan difundir las investigaciones, metodologías y experiencias tiene que ser una acción consecuente también con los principios éticos, estéticos y políticos del conocimiento abierto para todas las personas.

A ello se suma un siguiente criterio. En el caso del Teatro playback, no puede aprenderse y aplicarse bajo los mismos términos que sucede en Estados Unidos o países europeos. Requiere tomar en cuenta otros criterios contextuales, políticos, económicos y sociales y, en consecuencia, aprenderles y multiplicarlos debe ser una experiencia que suceda en espacios y contextos también alternativos. Al respecto, Sandoval replica,

[...] que también nosotras demos al mundo que nuestras características culturales y que tenemos un estilo de hacer playback y que a pesar de que es un lenguaje universal, sí universal porque también lo he visto, he visto compañías con las que no conozco y ni nos hemos conocido, llego y entreno con ellos y nos encontramos porque tenemos en común este lenguaje. Y eso, también decirle al mundo que en México también hay una Red, que en México hay memoria, que en México también hay mucho trabajo. (Sandoval, Charla 7 Ekos Deus y Escafandra, 12 de septiembre de 2020)

ESTESIS ESTESIS ESTESIS ESTESIS ESTESIS

Esto implica que las personas que aprenden y replican el Teatro playback mayormente no están interesadas en certificarse ni acreditarse en los términos que ofrece la institución norteamericana. Y en ese sentido, proyectos como este deben, por el contrario, ajustarse a los tiempos, formatos, contextos en los que se aplican, los recursos y condiciones de sus practicantes y, sobre todo, priorizar el acceso a las herramientas, la profundización de los saberes de sus practicantes para construir experiencias más significativas para sus participantes.

El diseño, organización y principios de acción de la escuela aún se encuentra en construcción, por lo que estas reflexiones forman parte de ese tránsito hacia un proyecto en potencia de apropiación y resignificación de este modelo teatral en México.

#### **d) El taller-función como experiencia de aprendizaje con la audiencia**

Una de las aportaciones más significativas con respecto a los procesos de aprendizaje de los Teatros de participación dentro de la Red es el del denominado taller-función. Esta herramienta permite visibilizar, por un lado, que la experiencia de aprendizaje y apropiación de las técnicas y metodología de estos teatros no es exclusiva de las personas que se asuman como actores-actrices, sino que abre el espectro para todas aquellas personas que asisten a una función, ya sea de manera única o esporádica o constante.

Además, permite reconocer que su estructura y formato son sencillos y claros, lo que permite que se compartan con personas o grupos que no necesariamente tienen una formación teatral, y, por supuesto, que requieren de ciertas habilidades y disposición de las personas que comparten la estructura y consignas para que la experiencia del taller-función sea más clara. A ello se añade, que las formas en las que se realizan estas experiencias varían también de acuerdo a lo que cada grupo considera pertinente; es decir, se parten de consignas en común, pero cada grupo articulará el proceso de intercambio con la audiencia de las formas en las que considere más adecuado.

Vale integrar aquí un ejemplo, en el caso de la colectiva Ramas y Raíces a la cual pertenezco, parte de una presentación personal de cada una de las integrantes, se presenta de manera puntual las características de los teatros de participación, así como la estructura más elemental para que la audiencia sepa cuáles son las técnicas posibles, los formatos en los que se puede compartir un relato, los roles y posibilidades de participación. A ello se añade un par de ejemplos, desde los relatos de las propias integrantes para pasar a los de las audiencias, invitar a

personas que se sumen en el acompañamiento sonoro y musical de la mano de alguna de nuestras integrantes. A partir de la disposición de la audiencia y el tipo de relatos compartidos se consideran variaciones a las técnicas de teatro playback o teatro espontáneo. En este punto es importante enfatizar cómo se explica de manera clara cómo se desarrolla cada técnica, qué roles pueden realizarse, algunos cambios posibles, la apertura a la interpretación y comprensión de las personas que participen, el juego de la improvisación para resolver y, ante todo priorizar el disfrute del ejercicio, así como el respeto y cuidado al relato que se devuelve.

<b>Tabla 12. Estructura de un taller-función a partir del trabajo de la Colectiva Ramas y Raíces</b>	
<b>Partes de la función</b>	<b>Acciones posibles para realizar</b>
<b>Preparación del espacio</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El grupo o colectiva limpia el espacio y acomoda los objetos que utilizará (telas, instrumentos musicales, máscaras, títeres, sillas u otros) donde se realizará la función. Este momento es importante porque se realiza a la vista de las personas que conformarán la audiencia, lo que permite establecer una primera conversación informal y un acercamiento directo entre todas las personas involucradas.</li> <li>2. La limpieza y acomodo también puede realizarse con ayuda de las personas que forman parte de este espacio o de la audiencia que ya se encuentra.</li> <li>3. Las niñas y niños pueden interactuar con cada uno de los objetos, que exploren su sonoridad y textura, calidad de movimiento, origen de los objetos (si son personales, de alguna puesta en escena previa, etc.)</li> </ol>
<b>Presentación</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. La presentación individual y personal de cada una de las personas que integran al grupo o la colectiva. Por ejemplo: “Yo soy Ana, me gusta [...], no me gusta [...], hoy me siento [...]”.</li> <li>2. Si es posible, la presentación individual, personal y/o colectiva de las personas que formarán parte de la audiencia.</li> <li>3. A partir de una pregunta formulada en torno a un tema predeterminado por la colectiva, sus integrantes harán devoluciones a cada una de las respuestas del resto de sus compañeras. Por ejemplo: ¿cómo es el lugar en el que vivo?, ¿qué es lo que más me gusta de la calle en la que vivo?, ¿cómo es mi familia?, ¿qué es lo que más me gusta hacer en mi tiempo libre?</li> </ol>
<b>Caldeamiento</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se realizan juegos que forman parte del “arsenal del Teatro del oprimido” para la introducción de grupos.</li> <li>2. A través de la conducción se realizan algunos ejercicios</li> <li>3. Se comparten relatos cortos relacionados con el tema central del taller-función.</li> </ol>
<b>Desarrollo</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. En cada relato compartido se explicitan las preguntas que la persona que conduce hace al relator/relatora para obtener información más clara sobre algún elemento central del relato.</li> <li>2. Las personas que forman parte del cuerpo de actores-actrices pueden hacer</li> </ol>

	<p>preguntas al relator/a para clarificar el relato. En este punto es importante no centrarse en las preguntas sino en la escucha.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>3. Las relatoras/es pueden elegir a las personas que harán la devolución de su relato, así como los roles que considere para cada una/o.</li> <li>4. Las relatoras/es pueden modificar la imagen generada en la devolución de sus relato, ampliar la acción o integrar otras palabras que se platearon.</li> <li>5. Las relatoras/es pueden sumarse a la imagen corporal realizada por el cuerpo de actores-actrices de su propio relato. Puede invitar a otras personas de la audiencia a que se sumen con ella.</li> </ol>
<p><b>Cierre</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se propone una técnica de cierre de Teatro playback o Teatro espontáneo.</li> <li>2. Si la audiencia lo permite, se puede abrir una ronda de palabras para recabar las sensaciones e impresiones del taller-función.</li> <li>3. Se puede realizar un momento de convivio a través del compartir alimentos o bebidas.</li> <li>4. La limpieza del espacio se realiza de manera colectiva con la audiencia incluida.</li> </ol>

**\*Elaboración propia**

**e) Los procesos de investigación académica y el registro de la praxis**

La Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback se destaca también por las formas en las que sus practicantes han abonado al desarrollo de estos teatros, incorporándose al campo de la investigación académica para el desarrollo de un aparato teórico que permita comprender cómo es que operan e inciden en grupos y audiencias, así como la formación institucional de manera simultánea a otros procesos autogestivos y autónomos que, de por sí, suceden de manera constante en la praxis de la Red y sus practicantes.

Es necesario destacar que la articulación de procesos reflexivos y analíticos de estos teatros también se organizan a partir de distintos medios que van desde el intercambio y trueque entre pares, hasta el desarrollo de documentos como tesis, manuales, libros especializados y de divulgación, así como archivos fotográficos y audiovisuales documentales. Y es que, registrar, documentar y sistematizar los procesos de aprendizaje e intercambio entre pares se vuelve una particularidad tal como sucede en la praxis de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback y que cobra mayor pertinencia cuando es a partir de estos registros que se difunde y multiplica esta praxis.

Tan solo en los espacios de intercambio de la Red, se promueve la circulación de información que no es de fácil acceso en términos de costos, disponibilidad física, acceso a los canales de distribución o incluso por ser generados en un idioma distinto al español. Esta tesis,

por ejemplo, es justamente un ejercicio que construye de manera importante su aparato teórico y metodológico gracias a la información compartida por integrantes de esta Red.

En estos términos, interesa destacar los medios y criterios de registro-sistematización de la praxis desde sus practicantes, así como los fines que estas acciones implican. La información que se desprende de ello permite comprender de manera más completa la forma en la que se apropian, resignifican y ajustan estos sistemas teatrales de acuerdo al contexto y circunstancias sociales y culturales de los grupos. Se destacan así,

**Tabla 13. Formatos, contenidos y funciones del registros documental por practicantes de Teatros de participación**

<b>Genera el contenido / A quién va dirigido</b>	<b>Formato del registro documental</b>	<b>Contenido</b>	<b>Función(es)</b>
Las y los integrantes de un grupo./ A practicantes y personas interesadas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Fotografía</li> <li>● Video</li> <li>● Bitácora</li> <li>● Apuntes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Talleres</li> <li>● Laboratorios</li> <li>● Entrenamientos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Proceso de formación de los grupos.</li> <li>● Memoria del grupo.</li> </ul>
Las y los integrantes de un grupo/ A la audiencia y a las y los integrantes del grupo	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Fotografía</li> <li>● Video</li> <li>● Bitácora</li> <li>● Apuntes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Función (presencial y virtual) con el consentimiento de la audiencia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Acción complementaria del dispositivo escénico.<sup>153</sup></li> <li>● Proceso de formación de los grupos.</li> <li>● Memoria del grupo.</li> </ul>
Las y los integrantes de un grupo./ practicantes y personas interesadas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Fotografía</li> <li>● Video</li> <li>● Bitácora</li> <li>● Apuntes</li> <li>● Ensayo</li> <li>● Artículo/ Capítulo de libro</li> <li>● Tesis, libro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Talleres</li> <li>● Laboratorios</li> <li>● Entrenamiento</li> <li>● Función (presencial y virtual)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Divulgación y promoción</li> <li>● Especialización y/o profesionalización</li> <li>● Desarrollo de un marco teórico y metodológico.</li> <li>● Memoria de la praxis colectiva.</li> </ul>

**Elaboración propia**

Lorena Núñez, practicante de Teatros de participación, comparte algunos ejemplos pertinentes sobre estos procesos. Ella señala cómo es que su interés profesionalizante, creativo y

<sup>153</sup> Se ha incrementado en la praxis de los grupos el registro fotográfico y audiovisual de las personas. Para ello, se suele solicitar el consentimiento a las personas que asisten informando que se trata para fines formativos del grupo y que no se comparte fuera de éste.



de promoción de estos teatros la llevó a la producción de investigaciones académicas: una tesis de maestría sobre Teatro espontáneo a través de su experiencia con *Ekos Deus* y una tesis de doctorado de su trabajo con *Zanates*; esta última enfocada en el Teatro playback y las formas corporales. Comparte así, “[...] quería fundamentar el Teatro espontáneo, o sea, de dónde viene, sus principios, [...] qué elementos tiene y le pongo que es una mirada mexicana que finalmente es [...] cómo lo vivo yo aquí en México” (Núñez, conversación personal, 14 de julio de 2020).

El ejemplo de las investigaciones anteriores da cuenta de ello, aquí Núñez refiere los contenidos, material bibliográfico y modos de estudiarlos. Pero, lo más relevante de este testimonio es el hecho de que, aún cuando se trata de una investigación personal, se considera como un proceso de aprendizaje, formación e intercambio en sí mismo para toda la grupalidad. Es material teórico y metodológico de acceso abierto para sus integrantes y pueden, además, sumar a éste desde sus propios recursos y en la elaboración conjunta de una bitácora grupal a la manera de una memoria colectiva.

[...] Se fue haciendo una bitácora de cada semana, describir qué ejercicios se hicieron, cuál fue la teoría que enseñé hasta que ya quedó plasmado lo principal que iba a ser de la tesis. Lo hicimos en un *drive* para que ellos tuvieran acceso a la información teórica y aparte también en este [...] pues construyeran ellos también esta parte de escribir, que no se perdiera la memoria [...] Creo que fui clara al decirles que igual el objetivo era que aprendieran Teatro playback y Teatro espontáneo y en su momento, cuando fuera necesario, pues ellos pudieran a su vez formar a otras personas en Teatro playback y Teatro espontáneo. (Núñez, conversación personal, 14 de julio de 2020)

Estas bases de datos (carpetas, bibliografías, apuntes) se convierten así en un material de consulta al que las grupalidades pueden acceder. Y más aún, este material suele compartirse y difundirse de manera digital entre practicantes o personas interesadas que comparten espacios de intercambio como talleres o conversatorios.

[..] así ya me di cuenta que hay que estar pasando constantemente los artículos [...], ya le eché la vista una vez y cada cierto tiempo volver a leer porque tienes ya en la práctica la utilidad teórica [...] porque con una sola vez no [...] entendiste nada [...] Tienes que estar leyendo y aún así con el paso de los años [...] va cambiando el significado y de eso me estoy dando cuenta. (Núñez, conversación personal, 14 de julio de 2020)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ahora bien, la generación de un marco teórico a partir de la praxis de sus practicantes es uno de los aspectos que se destaca, que no se sostiene necesariamente por criterios de legitimación o validación de la praxis en sí, sino como un proceso orgánico por orientar, clarificar, profundizar y seguir visibilizando los aportes y pertinencia de estos modelos teatrales. Esta es una de las premisas que ha sido particularmente relevante para esta investigación, pues son sus propios practicantes quienes problematizan, discuten, ponen en relación y visibilizan estos modelos teatrales; está la presencia de la acción y la teoría (la praxis) por necesidad, para llenar vacíos teóricos, pero también por convicción, crecimiento y maduración de su praxis. Al respecto Salamanca reflexiona sobre la construcción de una categoría propia de los Teatros de participación.

[...] Sé la respuesta que Carlos [Camarillo] da y todavía te la puedo citar de memoria de una clase. Me acuerdo que nos la dio después de los talleres. Y todavía me acuerdo también cuando lo entrevisté para mi tesis y entonces le hacía como todas las preguntas que me habían hecho en los coloquios y entonces recuerdo lo que Carlos me contestaba [...] Me parece que en el fondo que [...] acabé diciéndolo así ‘en qué medida es importante la etiqueta o es importante para mí la categoría con la que nos nombramos’. La categoría sirve para nombrarnos frente a alguien, no es una categoría como esencialista entonces si buscamos o yo no creo en categorías esencialistas. (Salamanca, conversación personal, 27 de agosto de 2020)

Lo cierto es que la Red tiene una importante asignatura pendiente con respecto a las estrategias de difusión y compartir los hallazgos y reflexiones que se actualizan a partir de los procesos al interior de cada uno de los grupos que la conforman. Ciertamente hay una importante huella en la generación de conocimiento en torno a prácticas tan particulares como lo son estos modelos teatrales. Tan solo en el periodo que ha durado la presente investigación se ha generado material bibliográfico por practicantes mexicanas/os o da soporte a esta tesis como el caso de la tesis de maestría (*Las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma en contextos estéticos a través de los talleres de teatros de participación* (2015), el texto de Lorena Núñez (*Teatro espontáneo en filigrana*, 2016), el libro de Michelle Barquín (*Pinceladas de Teatro playback y Teatro espontáneo*, 2020), la tesis de maestría de Enrique Arroyo (*Gestión cultural*

*para la paz. Propuesta para su desarrollo mediante el teatro foro, 2021), las traducciones al español de Andrea Sandoval y la chilena Cristina Frodden (Manual de Teatro Playback: basado en la experiencia de una compañía, 2019), tan solo por mencionar algunos.*



### ***3.3 La performatividad de las estéticas de la participación desde una perspectiva decolonial***

Uno de los posicionamientos centrales con respecto a los planteamientos éticos y estéticos dentro de los Teatros de participación que se han observado a lo largo de esta investigación implican, sin lugar a duda, la experiencia de la recuperación y potencia de la capacidad expresiva de las personas a través de sus cuerpos y de la palabra de sus participantes. Además de la reconstrucción de espacios de encuentro entre grupos y comunidades generadas ex profeso para una función o que previamente están organizadas.

Al respecto, los grupos que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback han propuesto la construcción de un marco teórico desde una perspectiva decolonial que permita nombrar cómo es que sucede esta praxis. Así, en concordancia con lo que plantea Gómez y Mignolo en *Estéticas Decoloniales* (2012), los Teatros de participación proponen estéticas decoloniales que desobedecen no sólo en términos artísticos, sino también éticos, estéticos y políticos. Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Y es que,

[l]as estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (Gómez y Mignolo, p. 2012, p.9)

En el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback los Teatros de participación se comienzan a articular de manera cada vez más consciente desde tales estéticas decoloniales, a partir de los posicionamientos éticos y políticos, así como su praxis militante y activista que también se asume al interior de cada grupo o desde los alcances que consideran viables de su praxis. De hecho, también discutirán los grupos y practicantes cuando refieren y enuncian su propia experiencia en la recepción y devolución de un relato, cómo es que se organiza sensiblemente desde su cuerpo y memoria, así como la búsqueda y exploración por articular otros modos posibles de habitar, enunciar y multiplicar un relato personal y colectivo.

A esto se suma la reflexión en torno a aquellos elementos que convencen o incentivan a las personas para compartir su relato: la resonancia, la escucha y el autocuidado que, además se definen como elementos centrales para dimensionar la colectividad del relato y de la experiencia compartida. Todo ello atravesado por la relevancia, en términos personales y sociales, del ejercicio de nombrar, compartir y resignificar tales relatos personales y colectivos.

Ahora bien, al respecto de la performatividad centrada en el proceso del acontecimiento escénico, se requiere también ahondar con respecto a la relación que se establece entre estos modelos teatrales y aquello que conservan del esquema ‘teatro’, así como las negociaciones extrateatrales implicadas en su aplicación. Por ejemplo, lo que antecede o continúa a la función, las relaciones afectivas-laborales-comunitarias con las grupalidades que forman las audiencias. Se despliegan, además, discusiones propias de la tensión entre la idea de teatralidad y teatro, así como del actor/actriz natural y el/la profesional, así como de los otros roles necesarios para participar en estos teatros.

### **¿Narrador o relatora? ¿Actor o resonante? ¿Conductor o Directora? Las relaciones entre los roles-participantes de una función de Teatros de participación**

- [...] Yo creo [...], por lo que prácticamente [...] yo he vivido, esto, no el control lo tiene mayormente nosotros, sino como decía él, el jíbaro.

- ¿Qué es el jíbaro? Porque yo no sé lo qué es un jíbaro.<sup>154</sup>

- Como un jefe. Por ejemplo, el que maneja toda la vuelta, esa parte. Entonces, mayormente el control siempre lo tienen los hombres. Entonces yo creo que no todo el mundo hace esas barreras invisibles, sino que el que controla esa parte.

*Participación de estudiante en la función de Teatro Debate  
¿Cómo continúa la historia? 12 de agosto de 2022)*

Uno de los elementos centrales y que dan sentido a los Teatros de participación radica justamente en el lugar que las personas pueden ocupar en estos. Es decir, tal como un juego, estos teatros se activan a partir de los roles que se asuman, de modo que las consignas, acuerdos y posibilidades de acción también están en función a ello. Y más aún, estos roles que se organizan por momentos

---

<sup>154</sup> Jíbaro es un término que suele utilizarse en Colombia y Venezuela principalmente para referirse a la persona que se dedica a la venta de droga en las calles.

de manera horizontal también son tan flexibles que podemos verlos suceder de manera simultánea en una misma persona, como narradora y actor-actriz resonante que se suma a su propio relato o como parte de la audiencia y al mismo tiempo música o narrador, por mencionar algunos ejemplos.

La participación se sostiene como un principio vital; las personas no solo deben interactuar entre sí, opinar o mirar lo que sucede en la escena. Pueden, además de ello, decidir los acuerdos de convivencia, los modos de tomar la palabra, el uso de ésta, qué compartir a través de su relato o la presencia de su cuerpo en la escena, las formas en las que resuena de manera consciente e inconsciente lo compartido por otras personas, cómo acompañar o, incluso, exiliar a alguna persona que rompa o violenta el espacio de encuentro.

En una función de Teatro foro que me tocó coordinar, o conducir en términos del Teatro playback, sucedió algo como esto último. La pieza hablaba sobre una pareja de adolescentes de secundaria, ella creía estar embarazada, no sabían qué hacer ni cómo lidiar con la situación; esto agudiza las problemáticas familiares, escolares y personales de cada uno hasta un desenlace fatal. Al momento de pasar a la participación de la audiencia subió un chico a escena y decidió que quería ocupar el lugar del adolescente, particularmente el momento en el que ella le confiesa que cree estar embarazada. Aún recuerdo sus palabras “yo te apoyo en lo que decidas, pero ese es tu asunto, eso es cosa de mujeres”. Inmediatamente la sala comenzó a abuchearlo, le gritaron que esa respuesta no era posible, que asumiera su responsabilidad. Él bajó de escena y salió corriendo del salón.

El momento fue abrumador para mí en aquel entonces, nunca me había enfrentado antes a un momento de tanta fuerza y convicción de la audiencia como para bajar a alguien así del escenario; es decir, es común encontrarnos con respuestas que no nos satisfacen, relatos que no siempre sentimos cercanos, pero aquello me dejó pensando un montón de cuestiones. Intenté calmar al grupo, hice un rompimiento que no sabía si era ‘correcto’ para después continuar con la función. Lo que se revela posterior a ello abre el espacio para pensar en la resolución ética, estética y política implicada en esta situación.

De todo ello aparecieron dos reflexiones importantes: una es que mi respuesta al momento era algo que no podría haber sido de un modo adecuado o erróneo, fue la estrategia que en ese instante cobró sentido, cuidando del grupo que era mi prioridad en ese momento. La segunda reflexión y la más importante ocurrió días después, cuando supe que la historia que se había

presentado en el teatro foro guardaba algunas similitudes con la historia del chico y su pareja de ese entonces. Es decir, el espacio de la ficción abrió entonces una compleja discusión que implicaba el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos y el embarazo como una acción de corresponsabilidad entre esas dos personas en concreto, así como las múltiples violencias que de manera sistémica están reflejadas en la acción de un compañero “aliado” que participa de la función, pero que es contradictorio y violento con su pareja.

Siguiendo con la línea de reflexión, uno de los principales aportes desde la mirada de estos teatros es que se asume que la participación de la audiencia tiene un lugar político que debe ser destacado y que, por el contrario, el uso de la palabra solo a los actores y actrices desde la mirada del teatro occidental ha sido reflejo también del acceso limitado a los modos de producción (y de creación) para las personas. Y, por otro lado, la manera en la que las personas pueden participar y apropiarse de la manera de hacer teatro, ensayar la vida y resignificarla a través de la escena pueden ser sutilmente distintas o claramente distinguibles. En el caso de esta experiencia de Teatro foro se hizo patente que ese derecho a la palabra se tomaba desde las sillas que ocupaba la audiencia, al colocar sus cuerpos abiertos y que confrontan las acciones que miran en la escena. Y más aún, es que, con aquel rompimiento abrupto, las participaciones continuaron y retomaron la acción ante lo que consideraban insuficiente en la intervención anterior. Allí la palabra se hizo presente también al “bajar del escenario”, mejor aún, la ficción y la vida estaban sucediéndose y sobreponiéndose una sobre la otra. Discutir “arriba o abajo del escenario” era discutir sobre la vida que está siendo.

Por otro lado, el lugar que ocupan las personas en el encuentro de los Teatros de participación dependerá de la estructura y funcionamiento, a través de los rituales, técnicas y formas de devolución del relato. En la búsqueda de esas certezas que acotan el modo de accionar adecuadamente estas prácticas, se delimitan maneras más o menos definidas los lugares que pueden ser ocupados. Así, en el caso del Teatro playback las personas de la audiencia pueden participar en el caldeamiento o como narradoras, pero no se considera su participación dentro del desarrollo de las escenas, aunque sí pueden retroalimentar a través de la palabra su propia historia. En el caso del Teatro del oprimido pide, por el contrario, que la audiencia participe de manera continua y, sobre todo con el cuerpo en sus intervenciones dentro de una función de Teatro foro, aunque dejando poco espacio para la discusión o retroalimentación entre cada intervención. En tanto que, en el Teatro espontáneo se pueden reconocer distintos lugares para

abrir la puerta a las personas a colocarse en la escena ya sea a lo largo de la función o en determinados momentos. Finalmente, el Psicodrama, en su dimensión terapéutica permite a la audiencia formar parte de la escena, pero solamente para habitar su propio lugar en el relato y, en ocasiones muy específicas para intercambiar de rol siempre y cuando la conductora así lo permita para poder ‘ponerse en el lugar del otro’.

A estos ejemplos para pensar en las personas que forman parte de estos Teatros de participación se suma la discusión sobre las características particulares de los grupos que forman parte de la audiencia (si son niñas o niños, adolescentes, mujeres, etc.). Se añaden así otras variables que complejizan esta participación: si están en el espacio público, si es su salón de clases, su lugar de trabajo, el pabellón donde viven privadas de su libertad, su habitación de hospital o un teatro. El sentido de pertenencia al espacio físico se vuelve entonces otra condicionante para abrir o disponer la participación de la audiencia.

De este modo, Imaginar una función de Teatro espontáneo en la calle mientras las personas transitan en su cotidianidad no será igual con respecto a la participación de estudiantes que reciben dentro del patio central de su escuela a un grupo de cinco o seis actrices y actores que llegan para pedirles que cuenten sus historias o discutan colectivamente (y masivamente) sobre una problemática muy concreta de la que ellas y ellos tienen la información y experiencia más cercana. Las formas de invitar y convocar son definitivamente distintas y la acción que se desprenda también.

Para este caso resulta conveniente colocar ejemplos concretos como los sucedidos en el VIII Foro Latinoamericano de Teatro espontáneo en Medellín dentro del cual se presentó una función de Teatro debate, una variante del Teatro espontáneo desarrollada por Moyses Aguiar y replicada en Latinoamérica desde entonces. El lugar, el colegio Eduardo Santos en la Comuna 13 San Javier, uno de los barrios más emblemáticos de Medellín por su capacidad de reorganización ciudadana después de ser uno de los corredores de droga más importantes de la ciudad y las posteriores intervenciones militares para su control como la conocida Operación Orión (2002) a cargo del comandante Mario Montoya del Ejército Nacional de Colombia.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> La también llamada Guerra urbana en la Comuna 13 (2001-2003) formó parte de un conflicto armado sucedido en el interior de Colombia cuyos antecedentes se remontan a la década de 1960 hasta su pacificación en 2016. En este conflicto armado en Colombia se enfrentaron “las guerrillas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP), del Ejército de Liberación Nacional (ELN), los milicianos de los Comandos Armados del Pueblo (CAP), contra los paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), y la Fuerza



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Toda esta información es importante para nombrar la magnitud de lo que puede suceder en una función de Teatro espontáneo, la importancia del espacio y el sentido de pertenencia de las personas que participan en una función como esta. Como es sabido, desde hace años en Colombia se han sucedido distintos movimientos civiles para llegar a la terminación del conflicto armado a través de acuerdos de paz y, sobre todo, en torno a la búsqueda por el derecho a la verdad, la justicia y la no repetición. Esto ha significado múltiples esfuerzos ciudadanos para reconstruir y nombrar las verdades y los efectos concretos en las víctimas del conflicto, las secuelas que aún se viven y dar con los responsables de estos crímenes.

Así, llegar a este colegio para el grupo de actrices y actores en turno no era una tarea inocente. Durante meses previos, dentro de la escuela se había dialogado reiteradamente sobre lo que implica la verdad o la justicia, los efectos directos de la guerra en sus espacios cotidianos, la memoria de las víctimas de los conflictos armados, la relación de la Comuna con el crimen organizado y los denominadas “barreras invisibles” que aún dividen a la comuna de otros barrios. Contar historias sobre el lugar que se habita adquiere entonces otra potencia y exigencia para la escucha. Las y los estudiantes participan de múltiples maneras: desde el juego, la risa nerviosa, la evasión, la cordialidad para recibir a sus visitantes, la diligencia para preparar el espacio y sacar de sus salones las sillas, la energía del canto cuanto replican qué desean para el futuro (su futuro). Actores y actrices esperan, observan, escuchan y reciben. Su lugar en el espacio es distinto, son quienes esperan la invitación a formar parte del espacio. El conductor, además de todo lo anterior, sabe que el tema ya está pautado, los pasillos de la escuela, los periódicos murales lo dicen, las instalaciones hechas con pedazos de papel donde cada estudiante escribe lo que le significa la palabra ‘verdad’.

Vienen entonces las preguntas claras, sin rodeos, salen de la boca del conductor como un replicador de las voces que se empalman unas sobre otras. ¿Qué queremos decir del barrio que habitamos?, ¿quiénes son las víctimas del conflicto armado?, ¿qué significa para cada una de las personas presentes esa palabra, verdad?, ¿cómo me afecta a mí esa Historia?, ¿qué son las barreras invisibles, esos acuerdos de convivencia no escritos pero que necesitamos para sobrevivir en la calle?, ¿qué puedo hacer para cambiar mi futuro?, ¿qué no queremos que siga siendo la Comuna 13?, ¿cómo dejamos de idealizar a figuras como ‘Pablo’?, ¿cómo se vive la

---

Pública constituida por la Policía nacional y la Cuarta Brigada del Ejército Nacional.” (Colaboradores de Wikipedia. Guerra Urbana en la Comuna 13 (2001-2003). [consulta: 12 de mayo del 2023].

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

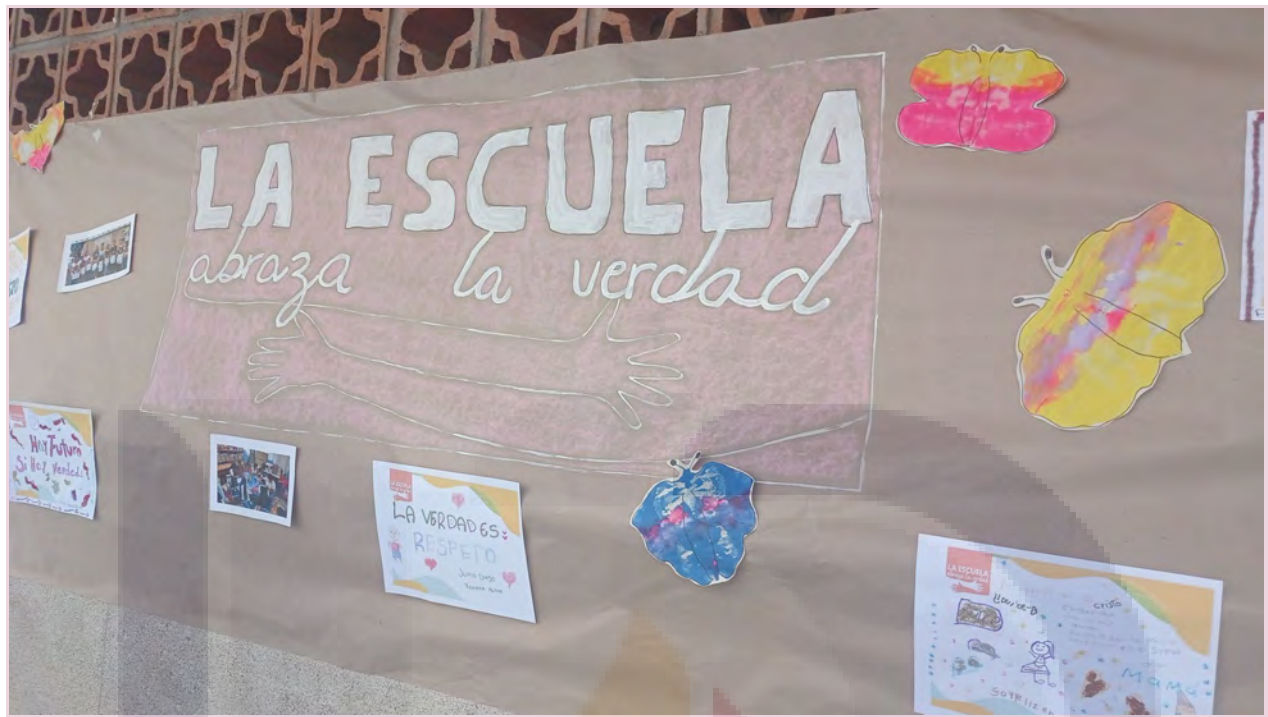
violencia derivada del narcotráfico en el barrio? Maestros y estudiantes participan, enuncian sus historias concretas, sus reflexiones, sus deseos, las palabras que despiertan tras ver a las actrices y actores entrar a escena.

Aparecen los primeros testimonios. Un profesor comparte la relevancia y urgencia del proyecto de la escuela para ‘abrazar la verdad’ y el contexto que lo rodea.

La violencia, cómo las víctimas exigimos a un gobierno la responsabilidad que tiene para cuidar el derecho a la vida como un derecho fundamental. Desde la Comuna 13, desde este país hacemos una voz para reconstruir el tejido social [...], para resignificar. Porque exigimos una verdad, pero donde no haya una fachada estatal, donde no haya [...] forma de evadir la responsabilidad que tiene el gobierno de las víctimas. Para hablar de lo que nos pasó, de lo que está pasando, de la realidad que se vive en las comunas, en los barrios, en un país como Colombia durante tantos años de conflicto; donde se mató por dudas, se mató por sospecha, matamos al que no era, nos equivocamos o romantizamos la muerte con esa frase que dice ‘le mandamos poner la pijama de madera’.

Son muchas voces de las cuales hay una verdad y es realmente darle una verdad absoluta a lo que somos hoy en día como país y desde acá, desde de la Comuna 13, también tenemos una voz para que haya una verdad de lo que fue la Operación Orión.

Los que somos el resultado de otras guerras también exigimos la verdad porque no queríamos vivir esa barbarie y esa muerte sanguinaria de seres queridos, donde fuimos el resultado de que nos mataran, en mi caso mi mamá, en mi caso mi papá. Muchos de mis familiares fuimos víctimas de ese conflicto donde no quisimos hacer un país sanguinario y donde se derramó sangre inocente. Y aquí en la Comuna también tenemos sangre derramada inocentemente, tenemos un territorio que quiere exigir la verdad del gobierno, quiere que el gobierno realmente tenga una responsabilidad con todas las víctimas del país, pero también con la Comuna 13. (Participación de docente en la función de Teatro Debate, ¿Cómo continúa esta historia?, 12 de agosto 2022)



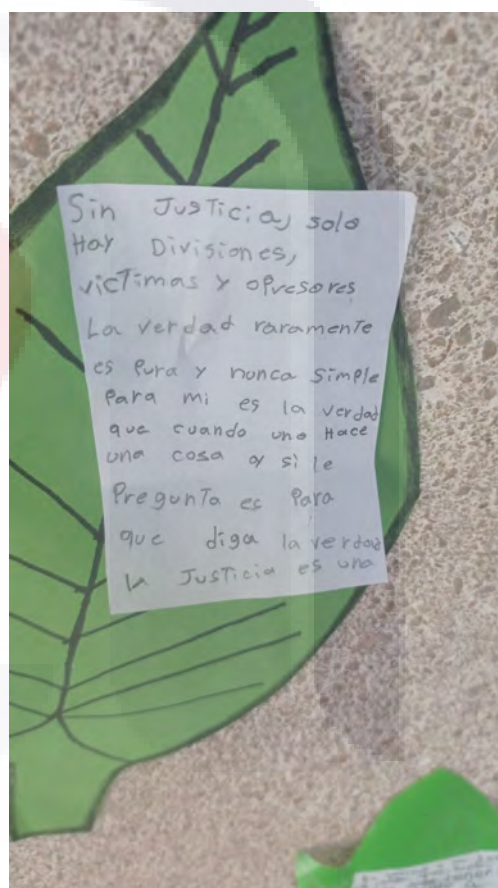
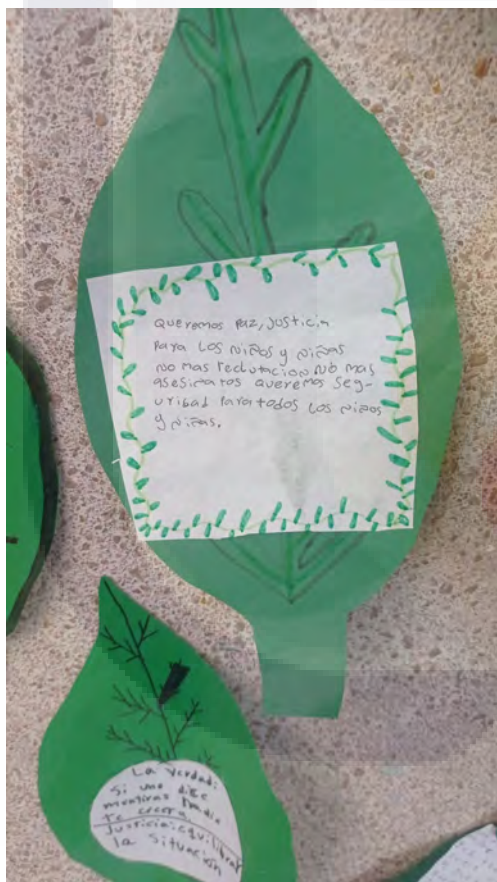
**Figura 14. Periódico mural “La escuela abraza la verdad”. Fuente: Archivo personal**

Las acciones se despliegan en imágenes intermitentes, continuas y fugaces. La función se sostiene especialmente en los testimonios, las reflexiones y las memorias concretas de cómo se habita el barrio y la herida común. Los actores y actrices juegan un lugar secundario, distinto al de otras funciones; complementan y se movilizan como un único cuerpo que se adhiere a la palabra de la audiencia. Se acompañan preguntas constantes del conductor que permiten clarificar el contexto de este relato colectivo a él, al cuerpo de actores y actrices, así como a las personas externas a la escuela. Aprender de la audiencia, escuchar y recibir, contrastar con la experiencia propia y desde el privilegio y la distancia de la mirada extranjera que comparte una historia común, pero no necesariamente igual.

[...] Realmente en Colombia se habla de víctimas a partir de una ley que se llama la ley 1448, anterior a esa ley, Colombia no tenía víctimas del conflicto armado. Ver informes de la Comisión de la Verdad es realmente mostrar una verdad, pero no totalmente la verdad; porque todavía hay territorios abandonados, territorios en la barbarie total, desconocidos totalmente por cifras y por datos [...] hay que ir a las fuentes, a las narrativas de las víctimas, porque todavía hay muchas víctimas que tenemos miedo al hablar. Todavía

tenemos ese dolor y no podemos decir que ‘perdón y olvido’ porque eso no es fácil de decirlo a *vox populi* cuando realmente hay muchas personas que exigen saber la verdad, dónde están sus seres queridos hijos, sus familiares, para digamos [...] darle una sana sepultura, porque eso puede generar una tranquilidad.

Todavía hay muchas fosas comunes como lo tenemos aquí en la Escombrera. Muchas personas que todavía están allí y que pensamos en datos como los que nos dice el gobierno, pero es que no podemos creerle en la totalidad al gobierno porque es un gobierno mentiroso. (Participación de docente en la función de Teatro Debate, ¿Cómo continúa esta historia?, 12 de agosto 2022)



**Figura 15. “Queremos paz, justicia para los niños y niñas. No más *reclutación*, no más asesinatos. Queremos seguridad para todos los niños y niñas.” Fuente: Archivo personal**

**Figura 16. “Sin justicia solo hay divisiones, víctimas y opresores. La verdad raramente es pura y nunca simple.” Fuente: Archivo personal**

Lo que resuena más son cada una de las intervenciones, las conversaciones casi silenciosas entre estudiantes, el orgullo de nombrar su barrio. Las actrices y actores se sacuden y se conmueven, su lugar hoy es el de recibir, terminan construyendo algunas imágenes corporales con las personas que participaron al contar sus relatos y que remataron con algunas palabras más. Un círculo final de estudiantes que se toman de la mano y que replica a gritos nuevamente “verdad, justicia, resiliencia”. Así lo resume una estudiante acercándose al final de la función.

[...] escuchar cómo habla el rector y cómo hablan los profes [...] de diferentes situaciones, [...] a parte que es una invitación a tener memoria, nos inspira a tener un futuro. Alguien por allí mencionó [...] la ley de víctimas [...] Hay una parte que dice que las víctimas tenemos derecho a la no repetición y yo creo que de eso se trata. De cambiar el sentido para lo que viene, nuestras acciones, lo que queremos para nuestras vidas y cómo podemos cambiarlas como estudiantes. (Participación de estudiante en la función de Teatro Debate, ¿Cómo continúa esta historia?, 12 de agosto 2022)

Esta experiencia puede así discutirse desde múltiples aristas: por un lado, el posicionamiento ético y político para abordar los temas, el “derecho a nombrarlos o replicarlos” de las actrices y actores, la forma de establecer el diálogo con estudiantes dentro de sus espacios, el conocimiento o desconocimiento sobre el tema, por mencionar algunos. Pero más allá de ello, el lugar de participación, por más efímera que se coloque, tiene implicaciones que atraviesan esa participación de manera más amplia para la audiencia, sucede en consecuencia de una serie de prácticas colectivas que dan identidad y sentido de pertenencia a esa audiencia, mismas que les colocan como agentes que impactan los espacios que habitan. El Teatro debate, en este caso, se convierte en un ejercicio de diálogo y réplica de las acciones de organización colectiva.

Con ello, se puede apreciar que los roles de participación en estos teatros no son necesariamente transparentes pues desbordan las responsabilidades y espacios de acción que se le asignan convencional y hegemonícamente en el teatro. Las relaciones entre las personas que participan de una función como esta dan pauta a caminos múltiples: en este caso, donde los de unos actores espectan a una audiencia, aprenden de ella y son co-creadores de una experiencia significativa para todas las personas convocadas.

Ahora bien, aún con lo anterior, es necesario ahondar en los roles de participación y sus modos de activar este encuentro. Discernir entre sus diferencias, lenguajes e implicaciones éticas

de su praxis permitirá comprender cómo es que estos se relacionan, se interpelan, dialogan y se suceden, por momentos de manera simultánea y otras más de formas jerarquizadas.

#### **a) La audiencia**

Dentro de los Teatros de participación la audiencia juega un papel fundamental pues es a partir de ésta que se construye el acontecimiento escénico a través de los distintos roles con los que puede participar (actrices, narradores, músicos, espectadoras). Aunado a ello, la naturaleza de la audiencia es también cambiante y más amplia en tanto que se constituye como una comunidad dentro e incluso fuera de la función. Es decir, su participación no se limita a las formas en las que se desprenden sujetos particulares para habitar otros roles sobre la escena, sino que la audiencia se organiza en sí misma y construye una serie de acciones que responden a la ficción, pero también contienen a la experiencia colectiva del encuentro a través de los Teatros de participación. Y, que, aunado a ello, debe tomarse en cuenta que, en muchos casos, esta audiencia se conforma a partir de grupos o comunidades que preexisten a la función y que mantienen relaciones, afectos, acuerdos y proyectos en común.

Bajos estos términos, la audiencia también opera como un sujeto colectivo que construye un relato igualmente colectivo. Tal como se ha referido anteriormente en el taller en el que a partir de una historia de una mujer con su padre se rememoran a las paternidades y las hijas de otros presentes, cuando una persona de la audiencia comparte una historia personal, ésta despierta otras en el resto de la audiencia que se ven motivadas a compartirlas, incluso entre las personas que permanezcan como espectadoras pueden activarse y evocar otras historias. Al mismo tiempo, el relato colectivo se constituye a través de formas diversas de enunciar la memoria y contexto de un lugar en particular, así como de un imaginario social en común; la comunidad-audiencia hace un ejercicio de reescritura de un relato que desborda el espacio ficcional, que deja en palabras y en cuerpo la potencia de otras maneras de narrar su vida.

Por supuesto que, a esto se suma la cuestión en torno al tratamiento ético de los temas que le resulten relevantes a la audiencia y, sobre todo, las acciones de cuidado y contención que se requieren ante una experiencia escénica como esta. Allí se suma la necesidad de los acuerdos y negociaciones, de la construcción participativa de un acontecimiento que aborde éticamente las necesidades de las personas que participan en ella. Para ello será importante gestionar desde la conducción y dirección para explicitar la organización de acuerdos, formas de participación, toma

de decisiones sobre el acontecer de la función (cómo iniciar, qué tipo de historias se presentarán, cuándo es tiempo de terminar, si se abren espacios para retroalimentar las devoluciones).

En esta misma línea, la audiencia responde como un complejo sujeto que modifica e incide en el desarrollo del acontecimiento escénico. A través de su disposición, su reacción a lo que escuchan, sus silencios e incluso la forma en la que interactúa entre sí, tendrá incidencia en lo que suceda sobre el espacio ficcional y, aunque resulte obvio, en la experiencia intersubjetiva de quienes asisten. Acciones tan sutiles que pueden pasar casi inadvertidas, como una mano que sostiene o reconforta a alguien tras un momento de vulnerabilidad, la risa y el aplauso ante el juego o la alegría de un momento, las lágrimas que acompañan en silencio un duelo o ausencia. Así, las personas que conforman la audiencia pueden cuidar, contener, acompañar, vulnerar y direccionar la acción de todas las personas que participan. Ante un espacio seguro, afable y cordial es más factible que las personas decidan compartir sus relatos y acompañar a otros para hacerlo.

Con todo lo anterior, las posibilidades de participar dentro de estos teatros quedan sujetas a múltiples variables que van desde las formas de organización-formación-entrenamiento de los grupos, la experiencia adquirida y las áreas de interés personal, las relaciones y afectos que la audiencia establezca entre sí, así como el interés que las personas que se sumen puedan tener con respecto a la exploración e interpretación de las historias recibidas.

#### **b) La narradora o el relator**

La participación dentro de las funciones y espacios de taller tienen un rol que se considera central: el de narrador o relator y, de la mano con ello, un sujeto colectivo que se articula a través de una segunda narración: la que se construye y entreteje dentro de una función en particular con la suma de los relatos individuales.

Este rol, el de narradora o relator, se convierte en una de las transgresiones más importantes dentro de los Teatros de participación. Esto se debe a que este sujeto se convierte en dramaturga/o del acontecimiento escénico y le da sentido a través de su relato personal y su manera particular de compartirlo. Es a través de este rol que se hace palpable la afirmación de la dignificación del relato personal y cómo este es atravesado por múltiples dimensiones, incluida la de lo político. Y, de manera simultánea, la presencia y desarrollo de los relatos compartidos permiten dar cuenta también de cómo es que se entretejen las estructuras narrativas hegemónicas,

así como de aquellas que puedan asumirse de manera emergente y subalternas como modos de resistencia.

De este modo, pensar el rol de la narradora o relator implica también poner en cuestión una serie de factores que van desde la relación del conductor o directora, hasta la forma en la que es posible establecer un diálogo con el grupo de actrices y actores que resuenan y devuelven el relato. Hay implicados acuerdos que se establecen al inicio de cada encuentro para determinar las preguntas posibles que permitan identificar las premisas centrales del relato de la narradora y que, por otro lado, despierten el interés de las personas que conforman la audiencia para dar un paso y decidirse a compartir su historia: ya sea un cúmulo de sensaciones, palabras sueltas, la síntesis de su día o un acontecimiento que considere significativo e importante en su presente.

Aunado a ello, se reconoce un espacio que se devela de igual modo en relación con todo lo anterior y que es la forma en la que las personas que no comparten de manera verbal su historia pueden también evocarlas de manera individual y para sí mismas. Un ejemplo como este sucedió en un taller introductorio de Teatro espontáneo. Los relatos que se compartieron iban en torno a la relación de un hombre con sus hijas y la posibilidad de despedirse tras un viaje largo por trabajo, éste a su vez despertó el relato de otra joven para nombrar a su padre y lo que éste podría decirle ahora que ella estaba de viaje lejos de él y un tercer relato que nombraba la despedida del hijo al padre para finalmente recordarlo con el transcurrir del tiempo a través de su humor y alegría. En este acontecimiento es evidente que el hilo rojo que une a las historias emerge, no solo por la conexión entre los relatos compartidos, sino porque en cada una de las personas que observamos se activa la posibilidad de pensar en esas relaciones y afectos en lo particular. ¿Qué pasa entonces con las personas que decidieron no compartir su relato?, ¿cómo es que organizan en su memoria sus propios recuerdos?, ¿cuáles eligen?, ¿qué deciden recordar y qué omitir?, ¿es posible pensar que su ejercicio de evocación sea también un ejercicio de narración para sí misma?

A partir de estas cuestiones se propone pensar entonces que la acción de narrar los relatos propios no se limita a un espacio exclusivo de la entrevista o conversación entre el conductor y la narradora. Hay, en cambio, una serie de espacios preliminares que permiten que esa acción de compartir en un espacio colectivo sea posible. Hay un relato que ronda al relator, no necesariamente de manera nítida, pero sí presente; se despliega en un espacio colectivo porque de alguna manera es pertinente y presente. Esto aplica para esas sensaciones que resultan persistentes en ese día al que se va a la función (si hay cansancio, si hay hambre, sueño, miedo,



estrés...), todo ello encuentra la posibilidad de salir a través de la palabra cuando se abre un espacio en ese día que permite nombrarlo.

El relator tiene una capacidad de articular su historia, en orden-desorden o desde varias posibilidades de ser entendida, y aunque la estructura de su relato no parezca asible del todo, se permite ordenarlo y replantearlo de la mano del conductor y desde la propia devolución del cuerpo de actrices y actores. Entonces es posible identificar que la construcción de su propio relato pasa por distintos momentos: el que se encuentra latente en ese momento presente en la cotidianidad del relator; el que se abre a partir del reconocimiento de un espacio para nombrarlo o desde la escucha de un relato similar o que contiene elementos coincidentes o a través de los cuales establecer relaciones de conexión; un siguiente momento para tratar de ordenar de manera privada y casi instantánea ese relato para ser articulado de manera verbal; el momento de la palabra que se sabe escuchada por otros que pueden o no ser cercanos; un espacio para las preguntas que le permitan precisar aquello que considera relevante para comprenderle; un momento más para recibir y reordenar su propio relato a partir de la devolución que se le ofrece; un instante más para nombrar aquello que se clarifica o reafirma una vez que ha visto su relato en la escena y, finalmente, otros momentos desde los cuales reaparecerá su relato en su cotidianidad después de compartirlo.

Este recorrido revela así que la experiencia del acontecimiento escénico no se agota en ese instante; por su puesto que el teatro opera (o debería operar de ese modo, generar una experiencia que no se agote en el instante en que se presenta). La diferencia radicaría en todo caso, en que el relato le interpela a la narradora o al relator de manera personal y directa pues es su propia historia y la manera en la que la articular para compartir y permitirse ahondar en ella a través de la acción escénica y la resonancia de las actrices y actores. La narradora puede saber o por lo menos intuir que su relato está expuesto a la interpretación, a los juicios de valor, a la empatía, a una escucha abierta que no necesariamente entrará al relato en su totalidad.

A todo lo anterior, se suma otra cuestión implicada en el rol de narradora o relator con respecto a las múltiples formas de activarse e incluso de ser nombrado. Estas variaciones por supuesto irán en concordancia con los principios que cada uno de los modelos de Teatros de participación considera prioritarios. Es decir, habrá casos como el del Teatro playback en el que la narradora ocupa un lugar muy específico dentro del acontecimiento escénico, con intervenciones puntuales a lo largo de la función y con la posibilidad de retroalimentar la

devolución de su relato a través de una serie de cuestionamientos muy concretos que la persona que conduce la función le plantea (¿te gustó?, ¿viste tu relato representado?, ¿qué has visto en esta imagen?).

En otros casos como el Teatro del oprimido, a través de una de sus técnicas más representativas como lo es el Teatro foro, buscará en cambio, que las personas prioricen su intervención a través de la acción sobre la escena y sólo en casos muy particulares se puede abrir el espacio para que las personas de la audiencia compartan un relato similar que se despierte a través de la escena. En este caso, lo prioritario es jugar el rol de actriz o actor, más allá de un relator. En tanto que para algunas manifestaciones del Teatro espontáneo se promueve no solo el espacio para que la audiencia narre su historia, sino que ésta puede comenzar por un relato corto o largo y no sólo eso, sino que también cabe la posibilidad de sugerir alguna modificación a la devolución hecha por las actrices y actores o incluso sumarse a la acción en el lugar que considere pertinente. Mientras que en el caso del Psicodrama la narración centrada en el relator implica que todas las devoluciones se centren en éste.

<b>Tabla 14. Experiencia de la narración del relato en los Teatros de participación</b>	
<b>Aspectos para observar en la narración</b>	<b>Descripción</b>
<b>Formas de narrar o relatar una función de Teatros de participación</b>	Los relatos pueden nombrarse en distintos formatos: desde sensaciones que se manifiestan en el cuerpo y que remiten a una experiencia concreta del relator hasta narraciones breves o extendidas en las que participan varios roles y transiciones espaciales y temporales.
<b>Nombre asignado a quien comparte su historia</b>	El relator o la narradora suelen denominarse a partir de criterios de claridad o comprensión de su propio relato por parte de la conducción y el cuerpo de actores-actrices.
<b>Lugar que ocupa la audiencia ante el relato</b>	Narrador colectivo (grupo que se conforma como audiencia. La secuencia y unidad de los relatos individuales es lo que define al relato colectivo. Este tipo de narración implica que los relatos no se construyen solamente desde la palabra hablada, sino también desde la disposición a la escucha y la presencia de los cuerpos en torno a un relato compartido.

	Dramaturgia compartida
--	------------------------

**\*Elaboración propia**

**c) Actrices y actores resonantes (cuerpo individual y cuerpo colectivo)**

Este rol es particularmente relevante por sus rompimientos con respecto a las convenciones teatrales del actor intérprete. Por un lado, está el hecho de que este rol puede ser jugado por todas las personas que asisten a una función, tal como sucede en el Teatro del oprimido o en el Teatro espontáneo. En estos casos, se considera relevante la experiencia que cada persona tiene respecto al tema abordado y cómo es que resuena desde su capacidad expresiva y de escucha abierta a otras personas y sus historias. Y más aún, ante la certeza de que las personas saben jugar este rol porque son actores-actrices sociales, además de que tienen la capacidad de sentir y expresar el mundo que les rodea.

Esta posibilidad de participación de las audiencias como actores y actrices resonantes está también ligada a lo que Camarillo refiere como parte de “una pedagogía para audiencias creadoras. Es decir, cómo aprendo yo a hacer desde la escucha [...] porque [...] el primer estadio de esa apropiación sería la escucha” (conversación personal, 8 de agosto de 2020). Es decir, que va en correspondencia con un posicionamiento político para la recuperación, exploración y potencia de distintos lenguajes que permitan a las personas nombrar, resignificar y transformar sus formas de habitar el mundo y la vida. Y es que, tal como refiere Camarillo, este rompimiento de dualismos (actor-espectador) implica que

[...] todo lo que venga de ahí, todo lo que rompa esa división, que haga que se difumine esta frontera, pues va a estar [...] en ese territorio de los Teatros de participación [...] Hay otros Teatros participativos que no hacen esa división, es decir, participa el público, pero [...] no hay agencia del público, no hay un momento en el que público diga ‘ya entendí cómo se usa el lenguaje y ahora yo voy y me siento totalmente libre de moverme dentro del dispositivo.’ (Camarillo, conversación personal, 8 de agosto de 2020)

En estos términos, el dominio técnico e interpretativo en la escena adquiere un valor distinto. Lo que se destaca es una experiencia concreta y situada de sus actrices-actores resonantes que responde a consignas lo más claras posibles para que se dispongan a jugar este rol.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Y, aunque su participación se agote en un momento particular, la aspiración será, por el contrario, al compartir y socializar el funcionamiento de estos teatros, sean replicados, ensayados y multiplicados por todas las personas que se sientan convocadas. Y, de no ser así, al menos operarán como un impulso para abrir y explorar otras experiencias de creación sensible y el diálogo en colectividad.

Ahora bien, sea un actor o actriz resonante con experiencia escénica previa o surgido de la audiencia, tiene tareas muy concretas (no así siempre sencillas) de escuchar abiertamente, resonar y devolver el relato que le es compartido. Al respecto, practicantes comparten aquellas características necesarias para sostener este rol, considerando tales tareas. Por un lado, a partir de un encuentro intuitivo que poco a poco se va volviendo más consciente y se articula a través de técnicas y entrenamientos concretos. **B**, refiere cómo sucedió en su caso, al acercarse al Teatro playback.

[R]ecuerdo muy bien abrir mi escucha, muy intuitivamente, así como decir [...] ‘ah, caray’ [...] A ver, no era que yo supiera que uno de los principales requisitos era abrir, entrenar la escucha. Otra cosa fue la empatía [...] fue doloroso [...], también algo muy intuitivo [...] y había que direccionar eso porque se pueda desbordar en uno, y al principio sí se desbordaba [...] y yo me sacaba muchísimo de onda [...] así como ‘¿qué me pasa?’ (**B**, conversación personal, 19 de julio de 2020).

Y es que, antes que el dominio de formas particulares de representación se requiere de una sensibilidad en los actores y actrices resonantes para reconocer y conectarse con lo compartido por el narrador o relatora. No es una cuestión de identificar la acción dramática, sino el valor que el relato tiene para quien lo comparte, lo que le significa y cómo resuena en la experiencia- corporalidad propia. Al respecto **H**, enfatiza que

[...] hay que ser muy asertivos para poder detectar el corazón de la historia, lo valorado por el narrador y el momento histórico, el tiempo en el que esta historia se dio. Para que puedas honrar la historia y no inventarte nada, porque está presente, aunque no lo mencione. [...] Utilizar estas palabras claves. Si utilizamos lo valorado [...] por el narrador, entonces vamos a honrar la historia, porque no necesitamos decir discursos muy grandes, utilizamos cosas que puedan ser devueltas y van a resonar en más personas. Y entonces honramos y convocamos al colectivo, a la comunidad pues. (Conversación

personal, 16 de septiembre de 2020)

Por supuesto que el trabajo de los actores y actrices también está condicionado a otros factores. Uno de estos, tal como se ha analizado anteriormente, es la propia comunicación y factor *tele* que sucede en la función. Lorena Núñez reflexiona al respecto

[D]escubrí dentro de este proceso de teatro que las personas eligen a alguien por *tele* [...] Esa persona tiene algo que también le recuerda su historia [...] Entonces, al ser elegido para esa historia, [...] fue así de ‘nada, yo no quería’ [...] Este es otro aprendizaje [...] Obviamente que el narrador no sabe que has pasado por esa situación, [...] te elige y tú la representas [...] y vuelves a vivirlo otra vez, [...] una segunda ocasión, de manera diferente [...] y eso al actor también le sirve de catarsis, de liberación, [...] de volverlo por una segunda vez en un lugar protegido [...] también le ayuda a transformarse. (Conversación personal, 14 de julio de 2020)

En ese encuentro entre la experiencia propia y la historia del otro/la otra, se integra la técnica para su devolución a través de formas posibles que ajustan el relato o se proponen maneras más espontáneas. Así, refiere **B**,

cuando hay un Teatro playback bien hecho, [...] con una escucha acertada [...] cuando la esencia de la historia está bien entendida, cuando el trabajo grupal en la escena está bien entrenado, no estoy hablando de grandes actores súper histriónicos, afectados, sino actores comprometidos con lo que hacen y con entrenamiento y en la búsqueda de devoluciones creativas y estéticas y metafóricas, creo que es poderoso; creo que provoca en la gente algo que quizá no pueda nombrar, pero que abre su mirada a otros y que los colocan en el entendimiento de que le pasa a uno le pasa a todos. Y creo que ahí está el poder del Teatro playback, en ver algo artístico y ver y reconocerse en esa persona y que el que no se atrevió a decir lo que quiso decir al final pueda ver su historia en la historia del otro. (**B**, conversación personal, 19 de julio de 2020)

Asimismo, se develan otras cualidades relevantes para el actor-actriz resonante; y es que estos deben asumirse como colaboradores/as y auxiliares del narrador-relatora, desde los términos que se recuperan del Psicodrama. No hay devoluciones que sean de carácter individualizante,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sino que operan desde una corporalidad colectiva y colaborativa. Al respecto, Lorena Nuñez comparte con mucha claridad desde su tránsito como conductora y directora de estos Teatros de participación.

También me di cuenta que necesita la persona cierta preparación emocional para poder recibir las historias tristes de otras personas y querer hacerlo. Ahí fue también otro segundo aprendizaje [...] El primero fue [...] que las personas tienen que estar enamoradas de ese tipo de teatro para poder hacerlo [...] El segundo, que tienen que estar emocionalmente preparadas para poder recibir historias tristes [...] porque no todos las historias son bonitas, [...] porque hay historias de todo [...] Como maestra de educación de especial, para mí [...] yo tenía esa base [...] Y el Psicodrama [...] que es un proceso, [...] hay que escuchar a todas las personas. [...] No puedes entrenar y recibir historias tristes si no quieres, si no te gusta, sino es lo que estás esperando [...] (Núñez, conversación personal, 14 de julio de 2020)

Ahora bien, los riesgos latentes de este rol, particularmente el que puede vulnerar más a la persona que comparte su relato, es cuando la acción sobre la escena atiende a otros intereses en términos de virtuosismo interpretativo y de histrionismos individualizantes. Así lo comparte **B** cuando refiere que

Cuando no está bien colocada, me parece más que desafortunado, me parece autodestructivo para un colectivo que satisface su vanidad de estar parados y de no abrirse escucha; digo, porque es que hay que decirlo, cuando la escucha está puesta en uno mismo y en ser [...] bien creativo [...] no estamos dando, no estamos siendo generosas. [...] Porque en algún momento yo también me quise sentir acá, ahí bien chistosa, bien acá, bien ‘creativota’ también y bien súper actriz, no me doy baños de pureza. Pues en un principio también uno que cae en el asunto de ego y de la vanidad, de que aplaudan, que vean que ‘virtuosota’ cuando en realidad pues no y nada de eso. Duele verte, pero pues hay que reconocerlo, hay que entenderlo, hay que entrenarlo y hay que seguir adelante y [...] para algunos será parte del proceso. (**B**, conversación personal, 19 de julio de 2020)

Además de lo anterior, cuando este rol se asume de manera constante y/o profesionalizante dentro de una grupalidad, tal como que conforman a la Red Mexicana de Teatro

espontáneo y Teatro playback, es necesario reiterar la necesidad de los espacios para entrenar, profundizar y ampliar su praxis. Esto, además de reconocer que los Teatros de participación exigen una responsabilidad ética y estética en la búsqueda de un lenguaje propio y orgánico, así como desmarcarse de los modos de re-presentación estereotipadas y que operan como conservas culturales. Camarillo plantea que si bien,

[e]stos teatros evidentemente están convocando a personas que no se dedican a esto profesionalmente porque justamente estamos devolviéndole al público esto que se le fue robado de la experiencia comunitaria del teatro como lenguaje, que habita la vida de las personas. Pero eso no quiere decir, no eres actriz profesional, pero llevas diez, quince años en este grupo y no ha habido de verdad una responsabilidad estética de los niveles de expresión que puede alcanzar, que se hayan detenido un poco ahí, por ejemplo, no hayan tenido como la intención. Sí, okay, las formas [...] pero la resonancia del cuerpo y volver a hacer gestos de felicidad como los he visto desde que conozco el Teatro espontáneo pues está muy cabrón para mí porque es como replicar una conserva cultural muy fuerte y sabemos los efectos de la conserva cultural. (Conversación personal, 8 de agosto de 2020)

Y es que la devolución del relato por parte de las actrices y actores resonantes guarda también una relación con los lenguajes artísticos que le resulten más cercanos, los referentes, la apertura, intereses y acuerdos con respecto a una exploración estética-artística grupal.

<b>Tabla 15. Actrices y actores resonantes</b>	
<b>Sujetos</b>	<b>Descripción</b>
<b>Audiencia</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Pueden participar de manera voluntaria a través de las consignas propuestas por el conductor o directora.</li> <li>● Pueden acordarse formas de devolución en las que participe toda la audiencia en una imagen o acción colectiva.</li> <li>● Responden a partir de su propio bagaje, experiencias personales y</li> <li>● Requiere de consignas compartidas y un acompañamiento constante por parte de la conductora o director. El cuerpo de actores y actrices resonantes que provienen de la grupalidad teatral previa también acompaña y conduce para clarificar consignas y modos de participación en la devolución misa.</li> </ul>

<p><b>Actor o actriz con estudios teatrales previos o con formación en otras disciplinas</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Responden de manera individual a través del encuentro con el relato compartido por el narrador o relatora. En un segundo momento responderá-resonará con los otros cuerpos de actores-actrices para devolver el relato desde un cuerpo colectivo.</li> <li>● Puede resonar con el relato a partir de las formas que previamente conoce o, si es el acuerdo o consigna, responder de manera espontánea y abierta.</li> <li>● Su devolución dependerá de las habilidades, cualidades y lenguajes artísticos que le resulten más afines o cercanas al grupo.</li> </ul>
--	---

**\*Elaboración propia**

**d) La conducción o dirección**

Las diferencias implicadas en el rol de conducción o dirección según se nombren, por supuesto tendrá connotaciones con respecto al ejercicio del poder en el uso de la palabra y la forma en que se acciona. Para algunos grupos, este rol suele ser asignado a las personas que más experiencia tengan, las que más se hayan formado e, incluso, las de mayor edad. Esta correlación de experiencia y edad está claramente ligada a las formas en las que se aprende y replican los Teatros de participación, por supuesto también ligadas a la figura del maestro o maestra.

Ciertamente el rol de la conducción o dirección, al igual que el resto de los roles, requiere de ciertas habilidades que permitan que las narradoras compartan en confianza y con seguridad su relato, que se reconozcan los temas latentes o emergentes que la audiencia convoca o que las actrices y actores refuercen la información necesaria que da soporte a la historia compartida y que, además de ello encuentre el camino más claro para su resonancia y devolución.

Así lo comparte **B** la experiencia de la conducción y la disposición que considera necesaria para realizarla,

[...] porque es un momento en el que uno también está en un nivel de transmitir conocimientos [...] no es que uno lo sepa todo, pero ya se pueden transmitir conocimientos básicos a otros.

Entonces la escucha cambia porque se está entrando en el terreno de otros universos que son otras personas y que hay que transmitir eso con respeto y con empatía [...] pero al mismo tiempo [...] Pues en mi caso [...] ser también muy cuidadosa de lo que se dice [...] Entré en un proceso de revisar la literatura de la que tengo disposición, de ver a otros. Entra en otra responsabilidad de tener que ver a otros colectivos trabajar y no para tomar



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nota de lo que hacen mal, sino para para ayudarme a ver lo que yo hago también en escena y como escucho también: qué escucho, desde dónde escucho y que va más allá de una clase de actuación, más bien es la manera en que uno escucha lo correcto, [...] es cómo haces la devolución escénica [...] Entonces [...] pues empecé a ver con otro ojo a otros colectivos para poder transmitir a mi colectivo [...] (Conversación personal, 19 de julio de 2020)

De esta manera, la relación de la conducción o dirección se asocia también a una experiencia de compartir con otras y otros, en este caso las actrices y actores, la manera que considera más adecuada para desarrollar una función. Hay un ejercicio de enseñar y mostrar a partir de las decisiones que establece en la función de Teatro playback o Teatro espontáneo la estructura adecuada de la función, las formas de comunicación más asertivas con la audiencia y particularmente con la persona relatora: cómo preguntar sobre el relato, qué información es relevante, qué es lo que la persona relatora considera importante o vital de su relato, cómo hacerle saber que éste será tratado con respeto y cuidado, etc.

Por otro lado, hay en esta reflexión sobre la conducción o dirección otra premisa que se revela. El ejercicio de la escucha también se entrena y madura, no es por supuesto una habilidad definitiva, sino que requiere de múltiples ejercicios para activarla. Ella habla de escuchar no solo los relatos de las audiencias o de su grupo, sino también de otras funciones y grupos distintos al suyo, otras conductoras y directores en el mismo rol que ahora ella ejecuta también. Y, de la mano con lo anterior, pone sobre la mesa lo que desde los Teatros de participación consideran como escucha: no sólo en términos de la palabra, sino de los cuerpos que participan, su ritmo, energía o disposición, intereses o cualidades, tensiones y contradicciones de las personas y los grupos a los que pertenece. La escucha como un acto político que atraviesa la idea de colocar todo el cuerpo de quien escucha, pensando en quiénes escuchar, por qué lo hace y qué consecuencias tendrá esa escucha para el grupo y la persona relatora.

Sobre estos roles de conducción y dirección también hay grupos que consideran que el rol de la conducción o dirección puede ser accionado por todas las personas que forman parte de éste. Es decir, es un rol que debe ejercitarse y practicarse como el resto, lo que no necesariamente implica que las personas que tengan una menor formación con respecto al resto estén incapacitadas para jugarlo. Por supuesto, el consenso forma parte necesaria de un acuerdo como

tesis tesis tesis tesis tesis

este, pues también considera que las personas decidan no participar dentro de este rol o que no se consideran preparadas para ello. Es, en todo caso, una decisión personal independientemente de si la persona cuenta con las habilidades para ejercerlo.

**H** comparte cómo es que se organiza su grupo para rotar este entrenamiento en la conducción, enfatizando que el rol prioritario de la función de los Teatros de participación está puesto en la persona relatora y su historia.

Porque en la conducción sí requieres hacer ciertas preguntas que inviten a sacar la historia del narrador. Entonces creo que como conducción se desarrolla un poco el arte de saber preguntar, se requiere estar pendiente de todos, saber trabajar en equipo, también como actriz creo que el trabajo en equipo es super importante. Y esa también es una consciencia que empieza y desde allí también el rol de la facilitación. Todos estos elementos ¿qué le falta al colectivo para poderlo nutrir y que se vaya empapando de esto que se necesita para poder ser o hacer desde el rol que les toca. [...] Entonces es estar en todas partes y al mismo tiempo confiar en la sabiduría del grupo. [...] el que yo esté conduciendo no me hace ni más ni menos. Porque como yo le digo a mi grupo ‘yo puedo estar en la conducción, pero si ustedes no hacen, la conducción no hace nada’. Y si el público no está, no hay historias. Entonces en realidad estamos ocupando un rol que puede ocupar cualquiera. (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020)

Hay una tercera posibilidad que se desprende de este rol, la posibilidad de que dos personas o más dentro del grupo ejerzan el rol de conducción o dirección de manera simultánea dentro de una función, taller o entrenamiento. Esta práctica supone otros esfuerzos, pues habrá dos voces y miradas distintas que deben clarificar sus códigos de comunicación con las actrices y actores, así como con la audiencia.

Así comparte **G** la experiencia de la conducción rotativa dentro de su grupo, como una intuición en principio y que pone en consideración no sólo el interés de sus integrantes, sino que también considera cómo es que puede modificar esta variación en la conducción a la disposición de la audiencia.

**G** cuenta así que,

[...] al momento de entrar todos y todas sin que hubiera la preparación de la conducción, le quitábamos como ese estigma y era, ‘vas a cotorrear con la banda’, así porque también

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

nos dábamos cuenta que cuando la conducción más funcionaba era cuando se tornaba más cordial y amable, sin la etiqueta de la conducción. Y eso nos permitía abordarla desde allí.” (conversación personal, 10 de agosto de 2020)

En esta praxis se considera como consigna importante que el relator o relatora permanezca fuera de la escena para que explore e identifique los desdoblamientos de su propio relato, como una experiencia potencialmente didáctica o, incluso como una distancia emocional y racional necesaria para afrontar nuevamente su propio relato.

Es así como la posibilidad de rotar el rol de la conducción o dirección no solo incide en las dinámicas de organización y toma de decisiones en una función, taller o entrenamiento, sino que también incidirán en la experiencia de la audiencia. En este caso, el grupo apela a que la rotación de este rol sea también una forma de ejercer una experiencia más horizontal, abierta y flexible. La participación supone una posibilidad de rotar entre roles por consenso y como una forma de experiencia colectiva más incluyente.

En grupos de Teatro espontáneo como la colectiva Ramas y Raíces se suele hacer un ejercicio también en el que las actrices y actores pueden hacer preguntas a la relatora o narrador para clarificar la devolución del relato. Esta acción podría no considerarse propiamente como un ejercicio de conducción en el sentido estricto del término, pero sí da cabida a distribuir una de las tareas centrales de la conducción: una escucha encaminada a identificar el relato y sus elementos principales.

Por supuesto que esta forma de organización para activar la acción también apelará en un territorio de lo posible a que la audiencia pueda tomar esos roles también y decidir cómo tomar la palabra, qué preguntas activar para la acción escénica, qué formas corporales (individuales y colectivas) resultan más pertinentes en la devolución de un relato. Aprender a conducir y dirigir dentro de un grupo se convierte en una acción que puede ser aprendida por la audiencia o que incluso sean acciones que se realizan de antemano dentro de un grupo establecido que formará parte de una audiencia.

El rol de la conducción o dirección dentro de los Teatros de participación también involucra otro problema desde la forma en la que se nombran. El uso del término dirección también está claramente asociado a la figura del director de escena desde la perspectiva del teatro occidental. Otra acepción implicada en ambos casos es el de una acción implícita, la de dirigir o

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

conducir el accionar de otras personas, de alguna manera acotando las posibilidades en las que puede desarrollarse. Sin embargo, otra acepción, en contraposición a ello, es el de mediación, es decir, una persona que conduce la energía y la palabra entre dos espacios distintos: el que ocupa la audiencia y el del grupo de actrices y actores. Es así como los grupos se apropian del término y transitan en estas distintas posibilidades de significación, a veces tendiendo a una o a otra según las circunstancias; en el caso del Teatro playback el término que suele utilizarse es el de conducción y está claramente ligado a un rol de liderazgo, no es casual que uno de los niveles de certificación dentro del Centro Internacional de Teatro playback.

La conducción implica en este territorio un rol que corresponde a la persona con más experiencia, que tiene una tarea de formar, que tiene la capacidad de entrenar a su colectivo. Tiene mayores herramientas de manejo de grupos, conoce el ritual y el tipo de preguntas para entrevistar a los narradores. En tanto que el término de dirección corresponde al Teatro espontáneo y, aunque se puede rolar o incluso hacer a varias voces o no se establece necesariamente en la persona con más experiencia del grupo, finalmente es quien da apertura a la improvisación al proponer las formas de devolución particulares.

Se entreteteje entonces un ámbito híbrido entre el rol flexible de los Teatros de participación y la réplica en los modos de organización y trabajo del teatro convencional. Tal como señala F,

[...] ahí, por ejemplo, hay una verticalidad que está cobrando el costo de que todo recaer por ejemplo en la creatividad de [...] Y entonces la grupalidad pues simplemente replica como si fuera este peón actoral de la estructura teatral tradicional en donde ‘el director es el director’ y eso tiene sus efectos en la escena [...] (Conversación personal, 8 de agosto de 2020).

Se añade también una tercera posibilidad de enunciación: el del o la curinga que propone el Teatro del oprimido y, particularmente en su actualización a partir del trabajo desde el Teatro de las oprimidas. Importa incorporar este camino puesto que en su articulación se complejizan las acciones y modos de relación más complejas. Al respecto, la teórica y practicante Bárbara Santos (2016) define que las acciones de las curingas son

impartir talleres y cursos teóricos/prácticos; organizar y coordinar grupos populares; orientar procesos estéticos y producciones artísticas; conducir montajes escénicos;

facilitar diálogos teatrales; estimular y articular acciones sociales concretas y continuas; sistematizar teóricamente la experiencia práctica; contribuir para el desarrollo del método” (p.421)

Santos añade además una definición de la praxis de la curinga desde una pedagogía libertadora que

[...] tiene como objetivo estimular el autoconocimiento y la autoconfianza, para la conquista de autonomía individual y colectiva. Una pedagogía anclada en la Estética del Oprimido (y de las Oprimidas), que promueve la expresión de ideas y de emociones para el análisis crítico de la realidad a través de un hacer artístico. (Santos en Machado, p. 26)

La dirección o conducción dentro de los Teatros de participación entonces se despliegan en distintas posibilidades y formatos, considerando la manera en la que se autodenominan, el número de personas que conducen o dirigen, así como las estrategias que establecen para dialogar y activar la participación de la audiencia. En el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback se identifican las siguientes variables:

<b>Tabla 16. Formas de conducir o dirigir una función de Teatros de participación</b>		
<b>Nº de personas</b>	<b>Características principales</b>	
<b>Una sola persona</b>	<b>Características de la persona que conduce</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La persona que tiene más experiencia del grupo.</li> <li>• Suele ser la persona que ejerce el rol de formadora o facilitadora.</li> <li>• Suele dirigir los espacios de entrenamiento y ensayo dentro de sus grupos.</li> <li>• Tiene habilidades para el manejo de grupos.</li> </ul>
	<b>Características de la conducción en la función</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La persona que conduce es quien toma y cede la palabra entre la audiencia y el grupo de actrices y actores.</li> <li>• La persona que conduce decide las formas en las que se hará la devolución del relato. Si hay un acuerdo previo o durante la función también puede explicitar un formato libre en relatos concretos de la función.</li> </ul>
	<b>Características de</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La conducción está asociada a un rol de liderazgo dentro</li> </ul>

	<b>la participación en la conducción</b>	<p>de un grupo.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Solo pueden participar en este rol las personas con más experiencia y que el resto de su grupo, así como la audiencia le reconozca como tal.</li> <li>• El rol de la conducción debe entrenarse y es el que requiere de mayor preparación pues requiere haber pasado por los roles de relatora, actor o músico previamente.</li> </ul>
<b>Dos o más personas dentro de los espacios de entrenamiento y/o ensayo</b>	<b>Características de la persona que conduce</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La conducción puede elegirse entre las personas interesadas en aprender el rol o como una forma de que todas las personas que integren al grupo desarrollen las habilidades implicadas.</li> <li>• Puede haber distintos tipos de experiencia y grados de formación que pueden coincidir en esa conducción.</li> </ul>
	<b>Características de la conducción en la función</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Debe suceder dentro un espacio seguro en el que se reconoce que las personas que conducen lo hacen como parte de su propio entrenamiento.</li> <li>• Exige disciplina y constancia de las personas que decidan explorar el rol pues se considera que es éste el que comparte herramientas, técnicas y otros saberes que el grupo necesite.</li> </ul>
	<b>Características de la participación en la conducción</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es una forma de reconocer que todas las personas tienen saberes, habilidades y experiencias que les permitan asumir el rol de conducción, esto sin dejar de lado la posibilidad de fortalecerlas o aprender otras nuevas.</li> <li>• Esta forma de conducción también está asociada a una forma de organización grupal más horizontal.</li> </ul>
<b>Dos o más personas dentro de los espacios de función</b>	<b>Características de la persona que conduce</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La conducción puede elegirse entre las personas interesadas en aprender el rol o como una forma de que todas las personas que integren al grupo desarrollen las habilidades implicadas.</li> <li>• Puede haber distintos tipos de experiencia y grados de formación que pueden coincidir en esa conducción.</li> </ul>
	<b>Características de la conducción en la función:</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las personas que deciden llevar la conducción en una función necesitan establecer acuerdos previos sobre los códigos de comunicación con el grupo de actrices y actores, así como con la audiencia.</li> <li>• Las formas de conducir dentro de la función pueden ser intercaladas, simultáneas con una misma relatora o narrador o para participar en momentos concretos de la función.</li> </ul>
	<b>Características de la participación en</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es una forma de reconocer que todas las personas tienen</li> </ul>

	<b>la conducción</b>	<p>saberes, habilidades y experiencias que les permitan asumir el rol de conducción, esto sin dejar de lado la posibilidad de fortalecerlas o aprender otras nuevas.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Esta forma de conducción también está asociada a una forma de organización grupal más horizontal.</li> </ul>
<b>Dos o más personas incluidas personas de la audiencia</b>	<b>Características de las personas que conducen</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Esta forma de conducción suele trabajarse con audiencias que se conocen o dentro de las cuales hay relaciones previas de confianza y comunicación.</li> </ul>
	<b>Características de la conducción en la función</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El ejercicio de la conducción rotativa puede centrarse en la entrevista o preguntas hacia la narradora o relator, así como las formas de devolución del relato.</li> <li>• Otra forma de que la audiencia participe en este rol puede ser a través del caldeamiento.</li> </ul>
	<b>Características de la participación en la conducción</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Requiere acuerdos previos de organización que explicitan que las personas que asisten a un encuentro pueden tomar la palabra o la acción.</li> <li>• La participación es rotativa, abierta y flexible.</li> <li>• Apela a la desjerarquización entre las personas que participan.</li> </ul>

**\*Elaboración propia**

**e) La música**

El rol asignado a las personas que realizan la música es particularmente reconocido al interior de cada grupo, aunque hay algunos en los que éste puede variar en función de los acuerdos que sus integrantes decidan. Es decir, habrá grupos que otorguen el rol de la música a una o dos personas en particular, sobre todo aquellas que tienen habilidades, formación o interés específico en esta área. En algunos casos se considera también la participación de músicos que no forman parte del grupo o colectividad y que se integran específicamente para alguna función.

En otros casos, este rol puede ser compartido por todas las personas que conforman un grupo, aunque de alguna manera sean entrenadas o coordinadas por el miembro con más experiencia o interés en la música. El entrenamiento a través de esta rotación permite explorar una mirada exterior a la escena y su resolución, además de que esta disposición también está ligada a un posicionamiento ético y artístico que reconoce la capacidad de las personas de explorar y crear sensiblemente. En ese sentido, la rotación de roles está estrechamente ligada al

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

conciliar el entrenamiento para la integración de la música en el acontecimiento escénico y, al mismo tiempo, la posibilidad del ejercicio espontáneo y de improvisación.

Otra posibilidad es que el rol de la música no sea asignado a una persona en específico y que, por el contrario, sea compartido con la audiencia que decida explorarlo tal como sucede en la colectiva Ramas y Raíces. Esta forma de participación permite que la audiencia se integre en todos las áreas de creación y devolución del relato, ya sea al inicio de la función o en momentos específicos propuestos por la conductora o el director. En algunas funciones también pueden abrirse espacios para la creación sonora y musical en equipos a partir de consignas concretas relacionadas con el tema de la función o la identidad del grupo.

Ahora bien, el lugar que ocupa la música en los Teatros de participación puede reconocerse desde la delimitación misma de un espacio físico concreto en la función. En el esquema propuesto en el Teatro playback, por ejemplo, la música se sitúa entre la conductora y el grupo de actrices y actores. Así, la acción va de la palabra que habita al narrador hacia las preguntas de la conductora que activa la organización del relato hasta el primer momento sonoro que abre y cierra la devolución, pasando por el cuerpo colectivo de actrices y actores que resuenan con el relato hasta cerrar en la audiencia que retroalimenta con sus impresiones e intuiciones sobre lo experimentado. Esta organización del espacio circular permite ubicar así a la música como un primer estímulo que abre la puerta entre el relato y la ficción; una música que se activa con una escucha abierta y dispuesta desde la expresividad en la sonoridad y el silencio.

Las personas encargadas de este rol realizan entonces devoluciones a través de la improvisación musical y sonora a través de la voz y algunas partes del cuerpo, de instrumentos musicales (guitarra, piano o teclado, percusiones, flauta, saxofón, etc.) o a través de los objetos personales y del lugar en el que se realiza una función (sillas, mesas, pizarrones, utensilios de comida, etc.). Así, el uso de los instrumentos para musicalizar y sonorizar ya dan cuenta de las posibilidades de participación también en función de las habilidades o entrenamiento previo necesario; en el uso de la voz y la sonoridad del cuerpo, por ejemplo, requieren también de un espacio de exploración previo que permita reconocer la expresividad de cada cuerpo desde su movimiento y sonoridad. Y, por otro lado, estas variaciones sonoras dan apertura a considerar una sonoridad subjetiva, espontánea y flexible que no se sostiene bajo cánones musicales clásicos.

Otro lugar desde el cual pensar el rol de la música en tanto lenguaje y, por ende, de las formas en las que las personas la incorporan, implica que ésta no sea solamente ambiental,



temática o incidental a partir de la identificación de emociones, sensaciones o sentimientos. Y es que la música puede tener momentos centrales y, al mismo tiempo, puede suceder como una acción aparentemente secundaria pues no busca revelarse desde el protagonismo de un ritmo o un virtuosismo ejecutante o interpretativo. A esto, se añade la posibilidad de que se explore la incorporación de referencias musicales previas, la evocación de personajes, como parte de un ritual que el grupo considere necesario (un canto al inicio o al final de la función) o, en términos de la estructura de la función, como un elemento que delimita e incide en la progresión orgánica de la función al marcar el inicio y desarrollo de una técnica o el seguimiento de la acción a través de los personajes, para amplificar o presagiar momentos concretos de la historia (Chan y Nash, 2018, p.76).

Es así como en la experiencia escénica la expresividad y ‘lo textural’ de la música como forma de acompañamiento a la acción y su sentido se despliega así la posibilidad de intuir, entrenar y experimentar en torno a la construcción armónica que genera imágenes, las variaciones rítmicas y melódicas para provocar efectos concretos, el repertorio de sonidos e instrumentos o el bagaje armónico y rítmico de cada persona. Chan y Nash (2018) suman a estos elementos claves la cualidad, el compás y el volumen para tener en cuenta dentro de una función de Teatro playback como un “marco de trabajo básico” (p. 82). Del entrenamiento para explorar las cualidades de la música se remite a la necesidad de construir un “vocabulario musical” (p. 79) a partir de sonidos explorados y las imágenes a las que tienden a remitir a sus escuchas; el compás lo refieren más allá del ritmo porque “puede incluir golpes regulares o cualquier sonido realizado sin ninguna estructura rítmica clara” (2018, p. 80). En tanto que el volumen remite no sólo a la cuestión más básica de permitir la escucha y dejar espacio para la acción de las actrices y actores, sino a todas las variaciones posibles a partir de los cambios de acentos e intenciones del sonido.

De este modo, se despliega la acción del músico en la función a través del uso de todos estos elementos. Aki Chan, músico de Teatro playback comparte así su proceso.

Primero escucho el viaje emocional de la narradora o el narrador. es como hacer un gráfico de las subidas y bajadas de la historia, fijándome en las emociones del narrador y recordando un punto de inflexión o transformación en la historia. Esto es extremadamente importante para mí como músico, pues me ayuda a impulsar la historia y situar el tono y la atmósfera general. Con el viaje emocional en mi cabeza, decido dónde me gustaría comenzar. (2018, p. 82)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Y más aún, sobre el proceso de interpretación y resonancia que los grupos entrenan y utilizan para las devoluciones del relato, la música y por supuesto la persona que la crea puede posicionarse en una equivalencia al del actor o la actriz. Así lo enuncia Masai Méndez, músico de Teatro espontáneo al referir que este tipo de teatros

[s]í te obliga a posicionarte como si fueras un actor más, o un director o sea como cualquiera de ellos que tiene que estar en la escucha presente para saber por dónde va a arrancar la cuestión para ir continuando todas las escenas, los momentos o marcarlos porque muchas veces nosotros marcamos eso, muchas veces nosotros somos los que damos formalidad a los tránsitos entre un momento y otro y eso nos implica mucha atención de parte nuestra [...] Ahí sí creo que fundamentalmente nosotros funcionamos como si fuéramos un actor más, nos tenemos que posicionar casi desde el mismo lugar que un actor. (Entrevistas MUTE - Marzo 2022, 17 de marzo de 2022)

Ahora bien, con respecto a la manera en la que se puede aprender y prepararse un músico para una función de Teatros de participación, la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback aplica acciones muy concretas. Por un lado, las personas interesadas suelen tener una formación previa y se entrena para ajustarse a las condiciones técnicas de estos modelos teatrales. Se suman, en menor medida, la bibliografía sobre el tema, pues es la observación de otras compañías y músicos en particular a través de los cuales se establecen referencias más concretas. Se suma el entrenamiento, distinto al ensayo de la música convencional a través del cual puede participar en otros roles siempre y cuando el grupo lo determine así, pero, sobre todo, para desarrollar “la escucha corporal [...] manejar los tiempos musicales en base de los cuerpos que se están moviendo que están interactuando cuerpos y discursos cuando añadían diálogo también cambia la situación (Méndez, Entrevistas MUTE - Marzo 2022, 17 de marzo de 2022).

De este modo, el entrenamiento de este rol va desde el reconocimiento de una cierta ‘intuición musical’ que se suma al entrenamiento del cuerpo a través de lo cual se crea una sinergia entre todas las personas de la escena. Y así, tal como refiere Ramón Guerrero, músico de Teatros de participación, “comprendo más lo que hacemos en colectivo con la escena [...]” (3° entrevista Mute, Invitado Ramon Padilla, 2 de junio de 2022).

En esta misma línea, se despliega una discusión sobre los conflictos y limitaciones implicados en la praxis de este rol. Y es que, si bien ha aumentado la presencia de personas que se dedican de manera más específica a este rol, lo cierto es que los estudios con respecto a estos procesos de creación son aún insuficientes. Los espacios de entrenamiento y formación son, en todo caso, entre grupos que abren la puerta a asumir de manera más clara la potencia de la música implicada en el ejercicio de creación colectiva. Aún es reciente la generación de espacios para dialogar sobre las implicaciones estéticas, artísticas y formativas de la música en estos teatros. Recientemente se ha generado la serie MUTE, un encuentro entre músicos de Teatro espontáneo en Latinoamérica en formato virtual o los talleres especializados, pero breves en los distintos Encuentros Latinoamericanos de Teatro espontáneo o los de la propia Red Mexicana de Teatro espontaneidad por mencionar algunos.

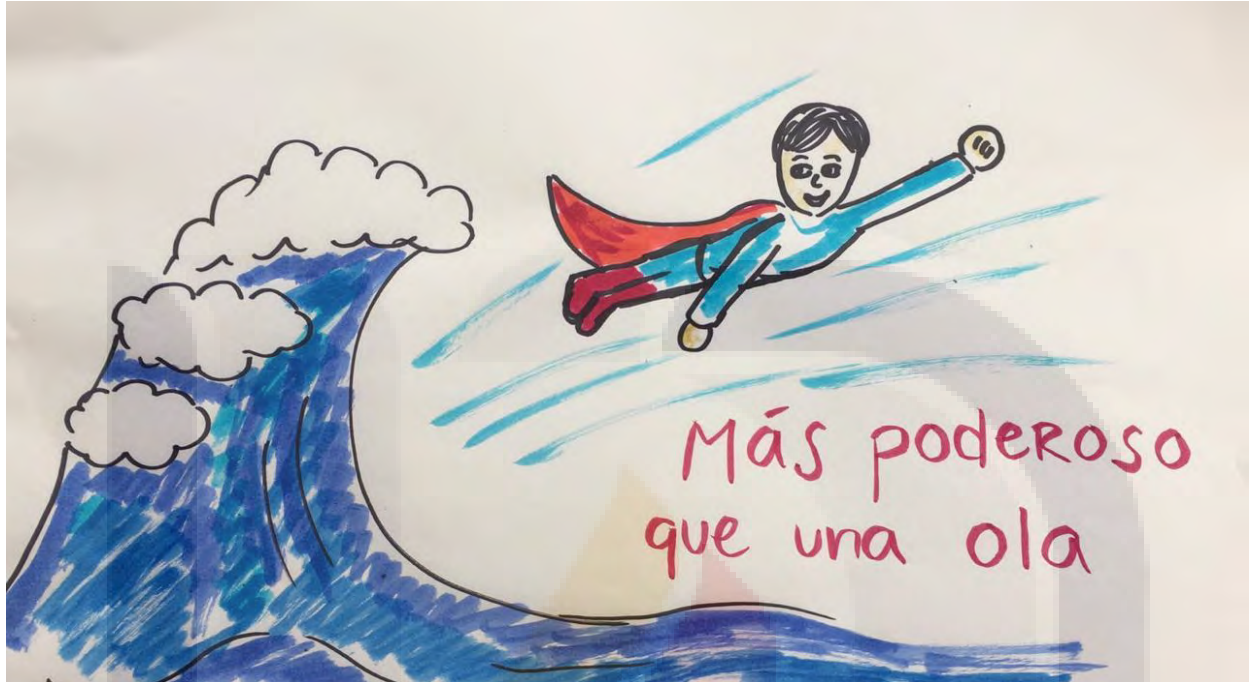
La experiencia de la pandemia por SARS-COV 2 trajo otras condiciones de posibilidad a la relación de la música en los Teatros de participación. Se han incorporado elementos digitales y sintetizadores de audio y se han replanteado los instrumentos musicales más óptimos o la tendencia de solo captar la voz o el sonido dentro de las plataformas digitales en las cuales se realizaron funciones como Zoom o Teams. A estas nuevas condiciones de trabajo se ha sumado la posibilidad de intercambio y formación a través de practicantes de otras partes del mundo.

Finalmente, Aki Chan y Steve Nash (2018) incorporan el término de ‘músico ciudadano’ como una alusión clara al ‘actor ciudadano’ que proponen Jonathan Fox (1994) y Augusto Boal. Ambos practicantes e investigadores dan cuenta de las implicaciones éticas y políticas en el ejercicio de contribuir y distribuir cada una de las tareas del acontecimiento escénico. Al respecto, enfatizan que “[...] aunque un músico entrenado traerá indudablemente confianza y técnica y destreza artística a su papel en la representación, de acuerdo con el concepto de actor ciudadano [...] puede contribuir al éxito general de una representación de este teatro.” (2018, p. 73)

#### **f) Cronista de la función**

Otro rol que suele replicarse dentro del Teatro playback y que proviene del Psicodrama es el del/la observador/a e investigador/a social que permite también registrar y analizar las situaciones que se exploran durante la función. En el caso de algunos grupos suele replicarse a través de una relatora o cronista que construye, a través de distintos lenguajes, la memoria del encuentro. De

este modo, la experiencia de aprendizaje se expande y documenta y permite ampliar el campo de reflexión y aprendizaje a través de otros dispositivos escritos o digitales.



**Figura 17. “Más poderoso que una ola”, de Sara Achar (La caja Negra México). Dibujo que refiere un relato compartido dentro de la función de Teatro espontáneo Compañía Latinoamericana de Teatro espontáneo. Primer Encuentro Virtual Latinoamericano de Teatro playback y Teatro espontáneo (junio de 2020)**

También en el Teatro espontáneo se hace presente el rol, el cual construye una memoria material de cada función, un tipo de dramaturgia posterior a cada encuentro. “A veces escrito, otras con dibujos, es un observador de cómo entra y sale el público. Se vuelve el fotógrafo de la función al representar con dibujos las acciones y representaciones de las sensaciones o historias” (Núñez, 2016, p. 24). Este rol no suele estar presente en todas las funciones pues depende de la cantidad de personas que conforman al grupo, las estrategias de formación que decidan replicarse en un grupo (ya sea si utilizan una bitácora individual o colectiva) y la manera en la que se comparte.



Figura 18. “Libertad”, de Sara Achar (La Caja Negra México). Dibujo que refiere un relato compartido dentro de la función de Teatro espontáneo Compañía Latinoamericana de Teatro espontáneo. Primer Encuentro Virtual Latinoamericano de Teatro playback y Teatro espontáneo (junio de 2020)

**g) Facilitador o la tallerista de los Teatros de participación**

Si bien los roles que se han desplegado hasta ahora corresponden al acontecimiento escénico en particular, cabe abrir un espacio para un rol que está presente en las grupalidades, dentro y fuera de las funciones. La persona que facilita o comparte los Teatros de participación suele ser considerada con mayor experiencia dentro de un grupo pues conoce y ha entrenado los distintos roles posibles dentro del acontecimiento escénico y suele tener un entrenamiento, formación y/o experiencia con el trabajo en grupos (como psicodramatista, docente, directora de escena, trabajadora social, por mencionar algunos). Al respecto **H**, refiere que

[...] el rol de la facilitación me parece que es un rol más abarcativo, incluso que la propia conducción, ¿por qué? Porque ahí necesitas saber trabajar con grupos, saber qué necesita cada individuo y saber transmitírselo sin que se lo tome personal porque estás trabajando

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

con susceptibilidades, con emociones [...] Entonces creo que la facilitación es un rol todavía más, ¿cómo podría llamarlo? Más sutil, más delicado que la misma conducción. (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020)

En otros grupos, los espacios para compartir o facilitar estos modelos teatrales se suceden desde una perspectiva más horizontal. Ésta se centra en la premisa de que todas las personas pueden aprenderlos, practicarlos y multiplicarlos, por tanto, la figura del facilitador es referida como alguien que invita y comparte su propia experiencia y no como un saber adecuado o correcto en proceder. Este compartir la praxis estaría entonces en los términos del acompañamiento en la exploración y ejercicio de las posibilidades que un lenguaje (teatral, artístico y performativo). Camarillo reflexiona sobre su rol como facilitador y comparte que,

[e]sta experiencia la tomo simplemente como un adelantar el camino que me dio el privilegio [...] porque a final de cuentas los que nos dedicamos a las artes en este mundo verticalizado de quién hace arte y quién no [...] pues evidentemente quienes lo hacemos, aún desde el lugar más popular y más miserable en términos económicos, aún así es un privilegiado de un montón de gente que no está ahí. (Conversación personal, 27 de agosto de 2020)

Por su parte, E comparte una reflexión en torno a su propio posicionamiento ético en torno a su praxis, ya sea como practicante y/facilitador/a. Aquí, este rol se plantea en términos de asumir las diversas formas en las que las personas en general pueden apropiarse de estos teatros y, por tanto, el lugar de acción se traslada a las otras y los otros. Y, al mismo tiempo, cuando E se pregunta por el sentido de su propio accionar, dejando a un lado su posición para corregir o evaluar la acción del otro/a, deja abierta la posibilidad de que ellos y ellas a su vez hagan sus propias preguntas en torno a su praxis.

Fíjate que hay un rollo que te decía al inicio que tiene que ver con la transparencia, con la honestidad, casi como mantra de vida. Entonces para mí la pregunta es *por qué quieres hacerlo, para qué quieres hacerlo*. Es una pregunta ética y existencial muy fuerte, pero sin esa respuesta no sé si se pueda hacer este teatro que yo digo que tiene que ver con esta otra forma de relacionarse con el otro, con el poder, con poder imaginar otros mundos, pero de veras otros. Entonces por qué quieres eso, por qué quieres otros mundos, por qué

quieres otra relación con el mundo, por qué quieres hacer esto, por qué quieres hacer esto a través del teatro, por qué no haces otra cosa. (Conversación personal, 27 de agosto de 2020)

A partir de ello, en el ejercicio de compartir y aprender colectivamente se establecerán acuerdos y negociaciones hacia un proyecto en común. Es decir, reconociendo los procesos, tiempos y necesidades de cada una de las personas convocadas a aprender estos teatros, se articula un proyecto ético, estético y político colectivo.

[...] encontrar que podamos ser diferentes y que nos unan ciertas cosas, porque lo que yo quiero no es que quieran lo mismo que yo quiero, pero entonces cómo podemos imaginar que podamos compartir y que podamos querer y usar las cosas de manera diferente y que esté bien y que no tengamos que evangelizar o que colonizar para que todos lo tengan que usar como yo lo uso o como a mí me gusta o cómo yo los entiendo. (E, Conversación personal, 27 de agosto de 2020)

### **La resonancia, la escucha abierta y la exploración estética y sensible como elementos rectores de los Teatros de participación**

*“[...] todas estas historias que nos cuentan o que nos comparte el público asistente llega un momento en que son nuestras historias también porque ya se integraron, ya las pasamos por el cuerpo y no hay forma de que se vacíen. Entonces ya somos también ese otro, somos nosotros, pero también somos un pedacito de otro que nos va integrando. Eso es la magia; nos van nutriendo con sus historias y nos va permitiendo elongarnos emocionalmente, espiritualmente, cognitivamente.”*  
(Michelle Barquín, Conversación personal)

La resonancia es uno de los pilares que sostiene a los Teatros de participación pues a través de esta se expresan las complejas relaciones que entretejen las historias y la resignificación de estas. En este sentido, la resonancia rebasa las formas y técnicas en las que se puede articular idealmente la devolución de un relato pues compete a una experiencia singular que atraviesa al cuerpo y su memoria; a través de ésta se conectan las experiencias y los sentidos que se les da.

Ahora bien, dentro de los Teatros de participación se articula un marco teórico y experiencial de referencia interesante y diverso con respecto a la resonancia. Por un lado, esta se asocia por momentos a una respuesta intuitiva y espontánea que no alcanza a racionalizarse ni

explicarse dentro de la escena. Sin embargo, también se identifican maneras más complejas y profundas de operar cuando se ahonda en ella: *¿por qué me eligieron a mí para esta historia?, ¿cómo me siento cuando escucho su historia?, ¿en qué parte de mi cuerpo se siente esta historia?, ¿cómo puedo devolverla?, ¿qué puedo hacer cuando no estoy lista para resonar a una historia como esta?, ¿cuáles estructuras o formas elegir para representar la historia?, ¿puedo elegir con qué historia y relator/a resonar?, ¿qué dice de mí, de ti, de nosotros esta historia?, ¿cómo la resignifico?*

La resonancia también abre un espacio fundamental para poner en praxis el cuidado, el autocuidado y el acompañamiento entre las personas que participan, al mismo tiempo que sostiene y explica la construcción de una(s) grupalidad(es): cuando me miro en el otro y la otra, cuando me reconozco en su historia, cuando mi cuerpo y sensibilidad responde a ella, cuando la relación de una historia con otra da paso al relato colectivo y comunitario. Dicho de otro modo, la resonancia en los Teatros de participación responde al encuentro de las personas que quieran sumarse y para ello necesita de una corresponsabilidad que se aprende y ejercita cada vez, requiere de la confianza, la atención y la escucha profunda para mirar más allá de uno mismo y, al mismo tiempo, ser aún capaz de reconocerse en el otro/otra. **H**, lo comparte de este modo:

Yo creo que antes de mirar a los demás es una forma de mirarse a sí mismo porque eso que ven en el escenario, aun cuando no sea su historia, es su propia historia. Tal vez no la narró él o ella, pero cuando la mira esta subjetividad o estas formas corporales o esta concretización te invitan a mirarte primero a ti, a recordar tu propia historia. Y a partir de eso te vas entretejiendo; entonces no hay forma de que el hilo rojo no se forme o la narrativa reticulada no se construya porque esta historia me recordó a esta historia que es mía y entonces surge el otro. Y cuenta esta otra historia que, por alguna razón, por asociación libre [...] y entonces este tejido se va construyendo de tal manera que representa a todo el público asistente. Entonces una vez que me miro a mí al final de la sesión no hay forma de que no mire al grupo, de que no me sienta identificada, acompañada, como una caricia. (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020)

Pensar en la resonancia también implica poner en relación la responsabilidad del material textual y el acontecimiento escénico sostenido en las formas y dispositivos preestablecidos en cada modelo teatral. En la acción de ficcionar el relato personal hay una selección de



subjetividades, responsabilidades como creadoras/creadores de no mentir o no engañar, pero también hay un marco escénico que permite jugar la dimensión de lo real y preguntarse por aquello que es importante o relevante de enunciar, evocar y accionar.

La resonancia resulta así un elemento peculiar y extraordinario de los Teatros de participación por su dimensión estética, social y política, en tanto la forma más clara de comprender cómo es que las personas establecen vínculos, afectos, memorias y proyectos comunes en los distintos ámbitos de la vida.

#### **a) La importancia del contexto para la escucha y devolución de las historias**

*Escuchar a narradores de todo el mundo ha creado un sentido de humanidad común, pero aún más, también ha sido una educación vívida sobre historias que pertenecen a un tiempo y lugar específicos más allá de mi conocimiento o experiencia (Fox, 2019, p. 83, traducción propia).<sup>156</sup>*

El proceso de integrar los Teatros de participación a las necesidades específicas de una comunidad no es un asunto inmediato. Es decir, la estructura de la función no opera de manera automática, sino que requiere de procesos más complejos de disposición, atención y conciencia de su potencial aplicación e incidencia. Para ello, es fundamental el reconocimiento de las particularidades contextuales e identitarias de cada grupalidad; como dirá Jonathan Fox, “[e]ncontrar lo común mientras aclaramos qué es diferente, qué es único, es parte de nuestra tarea como intérpretes [...]” (2019, p. 81, traducción propia).

Por supuesto que la importancia del contexto particular al que pertenece cada grupalidad guarda, a su vez, relación con los propios lugares de enunciación de sus practicantes en términos de privilegios y desigualdades que le implican. Fox es un ejemplo interesante al respecto pues él mismo recuerda sus inicios desde una praxis bienintencionada, pero que le confronta con el reconocimiento de su lugar de privilegio con respecto al relato de otros. Y aún en su propia narrativa en retrospectiva al respecto, las contradicciones se hacen presentes. Fox reconoce que en el grupo de Teatro playback del que formaba parte no pensaban “en el estrecho rango demográfico” de sí mismos y tampoco se esforzaron de manera inmediata “en construir

---

<sup>156</sup> “Listening to tellers from around the world has built a sense of common humanity, buy even more it has also been a vivid education about stories belonging to a specific time and place beyond my knowledge or experience” (Fox, 2019, p. 83).

relaciones con esos grupos comunitarios que representaban a las personas” a las que esperaban llegar (Fox, 2019, p. 63, traducción propia).<sup>157</sup> Y añade,

[r]ecuerdo el proceso de toma de decisiones en el momento de abrir nuestra primera oficina en 1981. Rechazamos New Paltz, el pueblo de 5,000 habitantes donde vivíamos, una ciudad universitaria cómoda, acogedora y de clase media constante, por Poughkeepsie, una ciudad cercana en apuros [...] de 30,000 habitantes, con grandes focos de ciudadanos alienados. Impulsados por la misma preocupación por los menos afortunados que nos atrajo a tres de nosotros, Judy, Jo y a mí, a ser voluntarios para el servicio en el extranjero en nuestra juventud, éramos un grupo compuesto exclusivamente por blancos, predominantemente de clase media, que buscaban personas cuyos antecedentes eran menos privilegiados que los nuestros.

Por supuesto, es un impulso loable tener un interés comprensivo en los demás, especialmente cuando la actitud predominante es con tanta frecuencia la desconfianza, la hostilidad y la deshumanización. Pero había un gran problema en la congruencia. Nuestras caras en el escenario se veían muy diferentes a las de muchos de nuestros narradores. Heather Robb, una colega de Teatro playback [...] se puso de pie en una reunión internacional para criticar nuestro vago concepto de "servicio" como condescendiente e hipócrita. Heather desconfiaba del altruismo como motivación, prefiriendo en cambio que abandonáramos nuestra pose de humildad ("estamos aquí para ti") por admitir abiertamente una ambición egoísta ("estamos aquí para hacernos un nombre y porque nos pagan"). Tengo sentimientos encontrados sobre su crítica. Pero ciertamente en ese momento mis puntos de vista no estaban formados. De hecho, titulé mi libro sobre el teatro *Actos de servicio* sin nunca definir claramente en sus páginas a qué me refería. (Fox, 2019, p. 62-63, traducción propia)<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> “An understanding of the full implications of a commitment to social change grew slowly. At the time we did not think about the narrow demographic range of our own group. Nor did we put an effort into building relationships with those community groups that represented the people we hoped to reach” (Fox, 2019, p. 63).

<sup>158</sup> “I do remember the choice-making process at the time of opening our first office in 1981. We rejected New Paltz, the village of 5, 000 where we lived, a steadfastly middle-class, comfortable, cozy college town, for struggling Poughkeepsie, a nearby city of 30, 000, with large pockets of alienated citizens. Fueled by the same concern for those less fortunate that had drawn three of us, Judy, Jo, and myself, to volunteer for service abroad in our youth, we were an all-white, predominantly middle-class group reaching out to individuals whose background was less privileged than ours. It is of course a laudable impulse to have a sympathetic interest in others, especially when the prevailing attitude is so often mistrust, hostility, and dehumanization. But there was a major problem in congruence. Our faces on stage looked so different from many of our tellers. Heather Robb, a playback colleague from Australia

En esta narración, Fox no alcanza a reconocer su lugar de acción desde una perspectiva redentora que asume una acción sobre otros/otras y no con ellas y ellos. Tampoco alcanza a clarificar el énfasis de las condiciones estructurales y sistémicas que operan en todos los niveles de la vida social.

Al respecto, resulta pertinente contrastar las reflexiones que comparte Mireya Ruiz Pérez sobre los necesarios ajustes en el estudio y la praxis del Teatro playback del cual es practicante.

Y ella me dice [Leticia Nieto] ‘es que creo que es un poco fuerte decir que la mayoría de los que hacen Teatro playback están en la habilidad de la inclusión, es decir, que no son conscientes de las situaciones jerárquicas, que no lo miran, que no lo trabajan’ [...] Y esto te lo digo particularmente de un texto donde Jonathan (Fox) habla de una manera muy igual cuando pronuncia roles sociales como maestra-alumno, trabajador y categorías de opresión que para mí son dos cosas distintas, van en costales distintos. O sea, una cosa es que seas jefe y este trabajador, o esta maestra y este alumno, o esta mamá y este papá. A que esta persona sea blanca y esta persona sea morena, a que esta persona tenga antecedente indígena y esta no, a que esta persona sea mujer [...] O sea, una cosa que le dije abiertamente a Jonathan [Fox]’ es ‘no estoy de acuerdo con meter dos cosas en el mismo costal y son dos cosas diferentes’. Porque no es lo mismo que este sea médico y este paciente a que esta sea médica y este paciente hombre, hay una jerarquía de rol social que se ve muy clara, médica paciente, pero es distinto si le pones una categoría de rango social de opresión y no es lo mismo. (Conversación personal, 21 de agosto 2020)

Es decir, la inclusión podría operar como un proceso momentáneo (no final) pues se requiere de un aprendizaje más profundo que reconozca las diferencias, la diversidad, a los otros y las otras, más allá de una igualdad que homogenice a las personas que participan. Importan (y significan) las condiciones materiales de existencia, importa (y significa) el rol de enunciación importa (y significa) qué cuerpo resuena y habita el relato, importan (y significan) qué palabras y

---

and France [...] stood up at an international gathering to criticize our vague concept of ‘service’ as condescending and hypocritical. Heather mistrusted altruism as a motivation, preferring instead that we drop our pose of humility (‘we are here for you’) for an open admission of self-interested ambition (‘we’re here to make a name for ourselves and because we are paid’). I have mixed feelings about her critique. But certainly at the time my views were unformed. In fact I titled my book about theatre *Acts of Service* without ever clearly defining in its pages what I meant (Fox, 2018, p. 62-63).”

acciones se construyen, importa (y significa) lo que no digo y lo que no hago dentro y fuera de la escena. Todo ello constituye y forma parte también de la vida y el mundo.

Si bien hay más grupos y colectividades que siguen discutiendo y reflexionando sobre los alcances de su praxis, Ruiz Pérez añade la necesidad de definir de manera más precisa el campo de acción del Teatro playback en general, considerando incluso una praxis ética y política más clara y amplia más allá del acontecimiento escénico.

Yo le decía [A Jonathan Fox] que a mí me parecía por lo menos en ese documento que él estaba dando, yo no miraba en los diferentes formatos de hacer el Teatro playback que hubiera un formato que estuviera discutiendo estas cosas. Y que en ese sentido yo creía que hacía falta un título de Teatro playback para la transformación o para la justicia social como se le quisiera poner en donde las discusiones tendrían que ser otras. Y que los practicantes de Teatro playback tendríamos que estar ejercitando y trabajando y reflexionando tendrían que ser muy específicas. Y entonces ahí me aventuré a decirle que ese era mi tema y que a mí me parecía que el modelo de Leticia Nieto daba un montón para trabajar eso, integrándolo con el Teatro playback. (Conversación personal, 21 de agosto 2020)<sup>159</sup>

### **b) El cuidado y autocuidado en la praxis de los Teatros de participación**

Las y los practicantes de estos modelos teatrales suelen referir que sus experiencias individuales y colectivas pueden ser gratificantes, potenciadoras de sus capacidades expresivas y creadoras, así como generadoras de bienestar y placer en distintos aspectos de su vida.

---

<sup>159</sup> Hay proyectos como el de la colectiva *ReVelarte*, por ejemplo, que trabajó en torno a la propuesta del Teatro playback antiopresivo propuesto por Leticia Nieto y desde el cual problematizan y construyen un ejercicio colectivo que parte del cuerpo para reconocer los modos de relación opresivas en situaciones muy concretas con el fin de desarrollar habilidades para responder a la opresión dependiendo del rango al que se valora a una persona. Leticia Nieto es una investigadora, psicóloga y practicante del Teatro playback que construye este sistema tomando como punto de partida de la definición de tres diferentes niveles de interacción humana: estatus, rango y poder, y su comprensión permite también entender cómo es que funcionan en lo cotidiano y las relaciones concretas los sistemas de opresión y privilegio. De este modo, la autora enuncia estos términos en tanto el estatus es la capa más exterior, una de las más evidentes a los ojos de los demás y de la cual la mayoría de nosotr@s estará más consciente. El rango se refiere al sistema mediante el cual se valora a las personas diferencialmente, dependiendo de ciertas membresías sociales. El poder es la capa más al interior y está relacionada con el centro de nuestro ser. (Leticia Nieto y Margot Boyer, Pregúntale a Leticia, 2006). Así pues, en el caso del trabajo de *ReVelarte*, los relatos que se desprenden y se promueven desde el acontecimiento escénico busca entonces abordar temáticas y situaciones concretas que ejemplifican esas dinámicas de desigualdad, precariedad y de la propia herida colonial. Y más aún, nombrar y expresar también desde el reconocimiento del lugar de privilegio que también puede reconocerse en situaciones específicas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Y para que esto sea posible se requieren condiciones de trabajo, colaboración, confianza y, sobre todo, de cuidado entre las y los practicantes, así como en su relación con las audiencias. A esto se añade la necesidad de gestionar la vulnerabilidad y los modos de relación entre las personas que forman parte de los Teatros de participación: implica el reconocimiento de que la experiencia individual (sea de la relatora o el actor) es al mismo tiempo una experiencia colectiva que se articulan todo el tiempo desde esa doble condición: el relato personal y el relato colectivo, la resonancia entre los relatos y las corporalidades que se convocan, así como las tensiones y conflictos que se detonen en el encuentro y que se puedan contener o conciliar de manera colectiva.

Al respecto, uno de los aportes de la Red en torno al cuidado de las y los participantes de estos teatros radica en el énfasis a la potencia del ejercicio de auto-concientización de las personas y los grupos para realizar acciones conjuntas que les generen bienestar. Tal ejercicio resulta destacable, a su vez, porque no solo se articula desde las personas y su propia corporalidad y experiencia sensible del mundo, sino que además la modifica. Hay una afectación directa en torno a la forma en la que resuena el relato de otra persona en la propia corporalidad e historia de vida y moviliza la autopercepción de las actrices/actores resonantes: *¿por qué me eligió para hacer este personaje?, ¿por qué me seleccionó para devolver una emoción o sentimiento en particular?, ¿por qué no me eligió para la devolución?, ¿cómo me conecto con el relato del narrador/a?, ¿a qué me evoca?*

**B**, practicante y facilitadora de Teatro playback apunta en torno a ello y agrega un apunte más. Esta experiencia de autoconocimiento y autopercepción está presente desde la formación para estos teatros y se expande a su praxis dentro y fuera de la escena.

Pues llevé un proceso de reflexión de años porque no siempre me gusta el playback y no siempre estoy feliz haciendo playback [...] También para hacer Teatro playback creo firmemente en que las personas debemos hacer un trabajo personal muy fuerte y honesto [...] sobre nosotras mismas [...] Entonces eso mete en conflicto y cansa [...] sí puede ser para mí agotador a un nivel emocional y físico [...] y no siempre soy feliz haciendo Teatro playback por cómo está el mundo [...] (Conversación personal, 19 de julio de 2020)

Y a ello, **B** incorpora varias ideas a destacar. Reconoce que la escucha y devolución de cualquier relato también se recibe por la actriz en tanto persona misma. Hay un desgaste emocional, físico e intelectual ante una acción de apertura para conectar un relato externo a su propia corporalidad, intuición y experiencia subjetiva. Habrá momentos en los que los relatos evoquen o remitan a experiencias dolorosas o traumáticas, incómodas o desagradables y aún en ello, la actriz realiza un ejercicio de contención que le permite transitar entre su propia experiencia personal y la devolución del relato.

Entonces ahí me di cuenta de que uno es responsable [...] es básico, esencial, que cada persona que quiera hacer Teatro playback se haga responsable de sus temas internos, que busque ayuda, [...] que no se pueden tratar ahí [...] El espacio del Teatro playback no son para resolver nuestros problemas personales, [...] no son tampoco para resolver los problemas y para darle solución a los problemas de la audiencia [...] Eso tenemos que entenderlo, [...] pero pues se fue entendiendo poco a poco, [...] no es que sean epifanías de sabiduría que diga, esto lo tengo que trabajar, fueron aprendizaje progresivos [...] (Conversación personal, 19 de julio de 2020)

En este caso la dimensión terapéutica no necesariamente se excluye en tanto que no se coloca como una función principal pues sigue estando presente en las acciones que infiere como necesarias para contener, cuidar y sostener su praxis como actor o actriz resonante. Tampoco puede subestimarse que las personas que participan de la audiencia consideren a la función misma como una experiencia restauradora, gratificante, placentera e incluso reveladora. El acento está, desde la perspectiva de **B**, en la responsabilidad primigenia de cada persona para cuidar de sí misma y sostener una praxis más allá del acontecimiento escénico.

A este proceso personal se suman otra serie de herramientas que utilizan y se socializan para el autocuidado y el proceso mismo de autoconcientización de su praxis y el lugar desde el cual se movilizan las y los practicantes. Para este aspecto es **G** quien comparte esas acciones concretas que realizan de manera colectiva al interior de su grupalidad.

Los tiempos antes y después de la función y los círculos que se hacen allí. Tal cual, el estar concentradas y concentrados en un espacio previo, en una misma sintonía, escucharnos cómo llegamos a esa función antes de que sea la función misma. Eso, por un lado, y también que vamos caldeando siempre los temas para las funciones solemos [...]

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cuando va a haber una función con un tema, lo caldeamos previamente y cuando no, también caldeamos de qué pudiera ser las historias en base en lo que esté sucediendo. [...] Y el espacio posterior a la función también nos da como si algo está sucediendo, como se contiene, se resguarda. En algún momento, casi al principio tenemos bitácoras de cómo llegábamos a la función, entonces escribíamos unas cosas medio chistosas y luego cómo nos íbamos. (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

Otro nivel de cuidado que refieren las y los practicantes de la Red implica al resto de la audiencia en el proceso de la escucha y de la devolución. Suelen suceder momentos en el que las personas se conmueven o incluso se desbordan ante un relato. Estas respuestas esperadas dentro de una función de Teatros de participación también se consideran a partir de un nivel distinto de cuidado, el del propio grupo conformado por la audiencia. De manera intuitiva y algunas otras veces de manera más articulada, los grupos generan estrategias de contención y acompañamiento, puede ser a través de gestos muy concretos, de la disposición ante la escucha, la forma de la devolución al participar, a través del diálogo o en un espacio de retroalimentación posterior a la función. Así lo refiere **G**,

[c]onfiamos en el grupo, quizá es un arriesgue, pero confiamos en que el grupo que está en la función va a contener y que lo que se comparta pues también va a ir conduciendo. Últimamente hemos intentado que en nuestras funciones sean mucho más breves y un poquito no tan fuertes, no sé cómo decir esto, decir algo como mucho muy casual o casi casual. Entonces ver hacia dónde va y creemos que de esa manera el público va sabiendo qué tanto compartir y qué tanto no. (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

A este testimonio se suma la implicación del abordaje, o no, temas preestablecidos antes de la función y dejar que la audiencia decida en cada participación qué es aquello que se necesita narrar. Esta corresponsabilidad entre todas las partes también puede incidir en la construcción de un espacio cómodo o seguro para la audiencia, aún cuando para un grupo de actores y actrices resonantes les pueda resultar más accesible preparar el tema de la función previamente. Así lo dice **G**,

[...] creemos que hay que modificar esto de ponerle un tema, que en algún momento esto era un refugio, pues ya sabemos que va a girar en torno a esto y listo, pero ya últimamente

que surja lo que quiera surgir y ya. (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

De los ejemplos anteriores también se desprende otra estrategia que tiene que ver con el tratamiento de temas que puedan revictimizar o violentar a las relatoras/es o a la audiencia en particular. Es así como más allá de la censura, el abordaje de relatos que contienen situaciones de violencia también son puestos en cuestión y requieren de estrategias de representación que los grupos acuerdan al interior de cada grupo y con la audiencia misma. De este modo, **G** añade que, en el caso de su grupo buscan pronunciarse explícitamente ante relatos dolorosos, tristes, violentos desde el inicio de la función y ante situaciones concretas que así lo requieran.

[...] [I]ncluso en las devoluciones sí nos vimos [...] para comunicarle al público que queríamos devolver desde la esperanza. Y allí las historias cambiaron [...] Y funcionó esta declaratoria frente a la audiencia de ‘queremos devolver desde la esperanza, desde este lugar’. Y digamos que esto nos dio un resultado bonito porque también como te decía, las historias cambiaron [...] (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

Es así como en la situación también puede considerar otras estrategias que impliquen directamente a la audiencia para definirse. Acordar las posibilidades de interrumpir, virar el rumbo temático de los relatos por iniciativa de alguien de la audiencia, pausar la función para dialogar o contener según se requiera, preguntar de manera clara y explícita su sentipensar al respecto de lo que se narra y devuelve en la escena, por mencionar algunas posibilidades.

En esta misma línea **B** señala una estrategia de autocuidado distinta; la pausa en su quehacer para poner en perspectiva su experiencia, descansar e incluso tomar distancia sobre los temas difíciles de abordar.

Y cuando se cerró ese ciclo sí me tomé un tiempo porque sí hay que tener mucho autocuidado en el tema de las historias. Hay que ser muy cuidadoso, en primer lugar, con uno mismo. Entonces yo me di cuenta y reconocí que estábamos en un momento súper difícil, súper violento en la historia de nuestro país [...] algunas historias verdad, no siempre, [...] pero muchas de las historias tenían que ver con pérdida, con desaparecidos, con mucha violencia y francamente pues me tomé como un año sabático que fueron como un año y medio. (Conversación personal, 19 de julio de 2020)



Otra estrategia que se enuncia a partir de estos testimonios son las que se configuran desde el propio autocuidado cuando se refiere al cómo honrar las historias recibidas de las relatoras o narradores. En el Teatro playback, por ejemplo, se añade el hecho de no añadir, modificar o transgredir el relato presentado, no ofreciendo finales alternativos, moralejas o consejos al relator o narradora. En tanto que en otros modelos teatrales se considera la posibilidad de modificar un relato con el consentimiento del narrador o relatora para centrarse más en la resonancia y la develación de las alternativas de acción y sentido que se activan más que en el corazón de la historia. En todos estos casos, el posicionamiento ético pronunciado en la intención y el diálogo con la audiencia se vuelve la mirada orientadora hacia uno u otro camino.

Estas formas de cuidado son también un ejercicio de corresponsabilidad y se configuran como otras formas posibles de participación que no se limitan a los roles de actrices o actores, o incluso en el rol de la coordinación o conducción según sea el caso. Ahora bien, este tipo de acciones no se dan por sentado y es importante señalar que deben ejercitarse y, sobre todo, explicitarse; de este modo, forman parte integral de las consignas posibles que un grupo o colectividad puede articular al inicio de cada función o taller.

Lorena Núñez relata cómo es que sucede en algunas funciones, particularmente cuando suceden con poblaciones específicas y que desarrollan temas sensibles para ésta, en este caso con niños, niñas con alguna discapacidad y sus familias.

[...] fue taller-funciones; tuvimos dos horas dando taller, una hora dando función con todos los cuidados de que si alguna madre familia se ponía muy muy muy triste alguien la tenía que estar consolando con su manita los de que estaban al lado [...] no siendo invasivas en las preguntas, no dando más de lo que no se tiene que preguntar, rescatando sobre todo sus recursos de salud, de qué hicieron para poder estar ahí con sus niños, qué fue lo mejor que pudieron estar haciendo para estar ahí con sus niños, con sus niñas. (Conversación personal, 14 de julio de 2020)

Finalmente, las acciones de cuidado que los Teatros de participación recuperan del Psicodrama continúan permeando en su praxis. La aspiración y principio de que las personas puedan mostrarse al otro/a la otra, ser vistas y escuchadas plenamente en una experiencia placentera y sin temor ni vergüenza frente al grupo que las acepta y las contiene. Y no solo eso, sino que puedan experimentar, tal como lo refiere Sánchez (2000),

[p]oder estar, poder tener momentos para estar solo aun en presencia del otro, sin necesidad de tener que hacer algo para relacionarse con él sino simplemente “estar”; ser [...], sostenido, percibido y experimentar la sensación de existir para el otro, absorber el contacto con el otro con la sensación de estar cerca o en contacto con él. (en Boria p. 13)

### c) Diálogo y disenso en las estéticas de los Teatros de participación

La performatividad de los Teatros de participación, en términos estéticos y artísticos, es un diálogo con los elementos que preservan la convención teatral y la construcción de unas poéticas propias y singulares que desbordan la idea de una función teatral. Ahora bien, la relación con los elementos teatrales que se reconocen de la disciplina no es necesariamente transparente pues también deja en evidencia las tensiones con respecto a lo que ‘el teatro debe ser’. Y si bien, esta tensión es promovida dentro de espacios de legitimación teatral (festivales, encuentros, escuelas de teatro) esta permite, a su vez, resaltar las particularidades de estos teatros en su praxis estética y artística. Así lo relata Lorena Núñez cuando comparte su experiencia en distintos festivales teatrales;

[...] tuve la oportunidad de ir a con *Anahata Teatro playback* a un festival de teatro, y comentaban que lo que hacíamos nosotros eran ejercicios teatrales, que ya lo habían hecho en el teatro y que entonces pues no tenía mucha relevancia. Eran sólo ejercicios teatrales, aun cuando las personas contaban sus historias y se representaban el escenario. Tuvimos también oportunidad de ir [...] a un festival de teatro y también fue la crítica al tipo de teatro que hacemos, fue de ‘eso no es teatro, no son actores, no se formaron como actores, eso no corresponde a toda la teoría teatral que se viene haciendo durante años’ [...] No fuimos bien recibidos tampoco en ese medio de teatro convencional. Entonces también descubrimos que ese teatro no es para todas las personas y que los teatreros, algunos, es así como que ‘buen ejercicio teatral, pero no es teatro’. Entonces ven como con desdén este tipo de teatro. (Conversación personal, 14 de julio de 2020)

En sus ejemplos, se deja en evidencia que los elementos teatrales primigenios que les son comunes con respecto a la idea de teatro convencional se limitan a la identificación de una anécdota que contiene a unos personajes que se sostienen en un espacio de improvisación. Sin embargo, estas teatralidades están dispuestas en estos elementos, pero también van más allá de

ellos. Y más aún, pensar que estos teatros (y el teatro en general) se limitan a esas convenciones contraviene la idea de la emancipación estética, artística y política que proponen, al mismo tiempo que reduce la concepción de lo que es el arte, por qué se hace y quiénes pueden hacerlo.

Por el contrario, lo que sostiene y constituye a los Teatros de participación en tanto una praxis teatral es el hecho mismo de su condición efímera, presente, física, corporal convivial; como un fenómeno territorial que siempre acontece en una localización y materialidad geográfica e histórica. Los Teatros de participación son un acontecimiento colectivo con una dimensión ritual, a partir de la construcción de dispositivos particulares que operan como artefactos sensibles que activan una estética en el espacio físico y constituyen una poética singular. Y, en esos mismos términos, estos teatros encuentran y construyen espacios (otros, diversos y alternos) que les dan cabida.

La dimensión estética y artística de estos teatros también se define a partir de las relaciones, afectos, resonancias y cuidado que las personas construyen a través de su participación; así, se organizan, aunque sea provisionalmente, como una comunidad específica con un relato, un proyecto y un deseo común.

Aunado a lo anterior, vale recordar que una de las premisas constantes de estos teatros ha sido la restitución de la experiencia estética y artística para todas las personas por lo que su participación no se condiciona o excluye si se acota a un rol en particular. Todas las personas que se sienten convocadas y asisten a una función le dan sentido al encuentro. Y no solo eso, sino que además está presente la aspiración constante de que una vez que se conoce y experimenta, sea también replicado por quien lo desee. Al respecto de este último punto, Carlos Camarillo insiste en que,

[...] creemos en esta manera y ya estamos buscando que otros lo repliquen porque queremos que cada lugar, cada colonia, cada grupalidad practique sus propios teatros espontáneos con sus propias estéticas, con su propia historia colectiva y que honre su propia historia colectiva. (Conversación personal, 8 de agosto de 2020)

Por otro lado, la dimensión estética y artística de los Teatros de participación también se encuentran claramente relacionada con la necesidad de encontrar en la experiencia concreta de cada acontecimiento escénico un relato único que enlace estética y sensiblemente a las personas. Entra allí la espontaneidad, la resonancia, la creatividad, los ejercicios de representatividad

implicados y las relaciones de poder que revelan, todas provenientes de la propia vida y que adquieren sentido en ese espacio ficcional. De este modo, dice Camarillo,

Quando tú devuelves desde otro lugar la felicidad de una persona [...] le estás brindando la oportunidad de resignificar su experiencia de vida convertida en relato hablado, que al pasar a lenguaje teatral, pues toma una resignificación que ni siquiera está en la palabra, ni siquiera está en lo que la persona está dando cuenta [...] Es decir, replica y es como una invitación a verse [...] Que es que es ahí donde finalmente está la experiencia estética [...] (Conversación personal, 8 de agosto de 2020)

Otra perspectiva acerca de las formas de devolver un relato es la que sugiere Grace Salamanca y que contrasta con la mirada de Camarillo. Esta no se limita al reconocimiento de la devolución singular, diferente o descolocada de conservas culturales, sino que enfatiza la observación y atención de las devoluciones que en principio remiten a formas o estructuras predecibles. Añade,

[...] yo me sitúo o elijo esta idea de que sea para todos y para todas, aunque ‘lo hagan mal’ y aunque no sea ‘teatro estéticamente lo que sea’, aunque sus metáforas, aunque digan que estás redundando y lo estás representando de la manera en que siempre lo representan y entonces no hay una proposición de otra interpretación porque quizá eso es lo que se entrena. Y quizá eso para mí el punto no es tanto técnico, sino simbólico carajo, alguien que no está representando de otra manera te habla de una fijación de la persona con esa interpretación. (Conversación personal, 27 de agosto de 2020)

Ambos casos, permiten conectar la posibilidad de resignificación del relato y que se revela ante el hecho de pensar, compartir y transformar en la ficción, en la palabra hablada y compartida, en el cuerpo del otro como vehículo para el relato propio, el ejercicio de socializar y la devolución otra-distinta. Es decir, el valor de la devolución del relato es justamente aceptar que hay otras interpretaciones posibles de éste: que está el juego de volver a presentar algo a través del cuerpo y otros gestos que no necesariamente sean culturalmente dominantes. Y más aún, tal como propone Salamanca, el valor de la devolución de cada relato también cabría en la posibilidad de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

[...] animar a cuántas otras interpretaciones podríamos darle a esto y de cuántas otras maneras podríamos entendernos [...] y al final esto es valiosísimo y en el fondo eso [...] no sé si de la idea necesariamente de autonomía que tiene que ver con interpretarte a ti mismo de otra manera o a tu grupo social. Pero en el fondo es esto, es hacerte cargo de la propia interpretación simbólica sea personal o sea social que sí pasa y que sí ayuda los teatros de participación. (Salamanca, conversación personal, 27 de agosto de 2020)

Así, referir a la praxis de los Teatros de participación en México es invariablemente pensarla en su ser diversa, concreta y situada, y a través del reconocimiento de esta singularidad es que se puede pensar su ejercicio estético y artístico. De tal manera que, así como se ha referido a lo largo de esta investigación, hay un reconocimiento de las distintas formas en las que las grupalidades exploran y piensan el espacio ficcional y la vida. Así lo comparte Salamanca en tanto una de las conclusiones o certezas que sostiene su praxis en el presente.

[...] Una de las conclusiones, y quizá una de las cosas que me importa ahora para llamar al teatro, incluso en el sentido que yo lo pienso, tiene que ver con esta licencia que da la estética como con un espacio diferente donde las reglas cambian, donde algo puede ser lo que no era. Y entonces esto filosóficamente implica que la realidad podría ser otra y que las cosas podrían ser interpretadas de otra forma. Y entonces para que esto pase tendría que haber de inicio una ruptura, la creación de este espacio donde caben otras cosas. Y eso, acabé concluyendo en la tesis que era una de las cosas fundamentales, esa creación de otro espacio, de otras reglas, de otras hasta temporalidades luego dan lugar, así me parecía al menos. Ahora no lo he pensado mucho, pero en ese entonces me parecía que luego era lo que permitía que se cambiaran también las relaciones, que se repensar las significaciones, que se reinterpretaran las acciones y que sin esta primera condición de como de ruptura con los sentidos dados no serían [...] entonces allí está como ese ingrediente metafórico, que la realidad pueda ser de otra manera. (Salamanca, conversación personal, 27 de agosto de 2020)

### ***3.4 Posicionamientos éticos en la participación desde la praxis de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback: una discusión inicial***

Una de las preguntas que bordeó el trabajo de campo giraba en torno a la definición de un posicionamiento ético, estético y político como practicantes de Teatros de participación y como Red. Evidentemente no hay una respuesta concreta y definitiva, en todo caso, esta cuestión ha devenido en un ejercicio vital para clarificar la orientación de una praxis que sucede y se organiza constantemente.

Sin embargo, a lo largo de esta investigación es posible reconocer cómo es que las y los practicantes definen los criterios para responder por un posicionamiento ético, ya sea por su sentido de pertenencia y lugar de enunciación específico, en su relación con las distintas estrategias de cuidado hacia una misma/o y a las otras/os, en la distribución de la acción y los lenguajes desde los cuales se promueven sus intervenciones, por mencionar algunos. Es así como en este apartado se presentan algunos ejemplos concretos referidos en distintos espacios de diálogo como un apunte para continuar con este proceso colectivo por definir posicionamientos comunes en los Teatros de participación.

#### **Hacia la construcción de un posicionamiento ético para la participación**

La discusión sobre el posicionamiento ético ha sido organizada por la Red en espacios recientes dentro de los encuentros nacionales (2020-2021) y las asambleas convocadas.<sup>160</sup> Al mismo tiempo, ha sido cada vez más clara la necesidad de integrar un modo de relacionarse como grupalidades y como un sujeto colectivo que responda de manera común. Y, por otro lado, que cada grupo y practicante ha construido sus propios espacios de diálogo para integrar una serie de principios que orienten su praxis dentro y fuera del acontecimiento escénico.

Así, se puede identificar una organización de estos principios en tres dimensiones: la individual, la grupal y la de la Red. A su vez, estos principios se organizan en lo que sucede dentro de la función, fuera de la función y al interior de cada grupo con respecto al cuidado-autocuidado y la responsabilidad que se asume con respecto al alcance y limitaciones de

---

<sup>160</sup> Coincide con el periodo de pandemia por SARS-Cov2 en tanto que los formatos de encuentro virtuales promovieron otras maneras de dialogar, organizarse y convocar a la Red. Fueron espacios de introspección, reflexión y pausa ante el encierro, el aislamiento, el duelo, la crisis y el riesgo constante de contagios.

esa praxis. Todo ello permea los criterios para la toma de decisiones y el proyecto común que como Red puede asumir, además de implicar los criterios mismos que orientan el sentido de la participación en general (como practicante, audiencia o sujeto colectivo).

<b>Tabla 17. Dimensiones éticas nombradas por las y los practicantes</b>		
<b>Dimensiones éticas</b>	<b>En dónde se ponen en práctica</b>	<b>Qué aspectos concretos refieren</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Individual</li> <li>● Grupal</li> <li>● Red</li> </ul> <p><b>*Realización propia</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Dentro de la función</b> (con la audiencia, como grupo y como colectividad constituida entre la audiencia y el grupo).</li> <li>● <b>Fuera de la función</b> (al interior de cada grupo y al interior de la Red).</li> <li>● <b>Fuera de la función</b> (como Red con respecto al contexto sociocultural que le rodea).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Alcances y limitaciones de la praxis en términos pedagógicos, didácticos, terapéuticos, artísticos, políticos, etc. Es decir, hasta dónde asumir la responsabilidad de su accionar y de lo que acontece en la función.</li> <li>● Características y formación de las personas practicantes.</li> <li>● Reconocimiento de los referentes utilizados en la praxis.</li> <li>● Exploración, formación y comprensión de las metodologías de los modelos teatrales.</li> <li>● Exploración y construcción de estéticas singulares.</li> <li>● Modos de presentar y resignificar la realidad a través del relato individual y colectivo.</li> <li>● Prácticas de cuidado y autocuidado.</li> <li>● Toma de decisiones, votaciones y distribución de las tareas-roles.</li> <li>● Posicionamientos y acciones concretas ante situaciones de violencia, injusticia u opresión.</li> </ul>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Uno de los hallazgos más importantes de estos diálogos al interior de los grupos radica en un primer ejercicio de autoconocimiento y autoevaluación de la praxis individual. Al respecto, Michelle Barquín, practicante e integrante de la Red, comparte algunos de los principales aspectos a tomar en cuenta en tal ejercicio, desde el lugar y corporalidad de enunciación, el reconocimiento de los modelos y referentes que se replican en la praxis y la necesaria formación constante.

Creo que la ética hay como varias áreas ahora que me lo preguntas; lo pienso como por una parte ética reconocer y darle lugar y nombre a lo que estoy haciendo y usando como dispositivo, por un lado. Eso es ético, reconocer y en ese sentido es resonante con lo que digo de la Red. Reconocer al autor, reconocer en esta congruencia [...] Entonces tenemos que trabajar con la postura ética de ‘que sí puedo hacerme cargo’: [...] el cómo formar al cuerpo de actores, cómo nos formamos como colectivo para ser congruentes con lo que queremos transmitirle al público. Ahí sí está la parte ética y que de alguna manera se transmite a la parte estética. (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020)

Barquín también habla de una ética que se sitúa en las acciones más concretas del acontecimiento escénico, que corresponden con la resonancia, la escucha y la devolución del relato. Es decir, en este mismo ejercicio autoconsciente que también reconoce al otro/a con quien participa y construye un encuentro. Esto implicaría

[...] lo que sí puedo hacer desde mi ética, desde lo que yo soy responsable como playbackera, como teatrera espontánea, cuidar las historias de las personas [...] Eso es lo que yo puedo hacer. Cuidar a mi grupo, cuidar a quienes cuenten sus historias, cuidar la forma en la que yo me dirijo a mis narradores, cuidar el público, la forma en la que mis actores van a ‘estoy aquí para ti, esto es para ti.’ (Conversación personal, 16 de septiembre de 2020)

Ahora bien, tal como se ha referido anteriormente, estos temas han sido recurrentes en los espacios de encuentro de la Red. En el Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback, por ejemplo, se organizó un espacio de trabajo entre integrantes de la Red y asistentes al encuentro para discutir sobre los posicionamientos éticos desde una dimensión, personal, grupal y social en tanto una praxis que acontece más allá de las relaciones y afectos de un grupo o



audencia. Allí se socializaron en equipos distintas posibilidades para articular los principios que se consideraban fundamentales. Aparecen las primeras preguntas, *¿qué implicaciones tiene la ética en nuestro accionar como personas y como practicantes?, ¿comparto mis ideas y concepción de ética con mi colectiva?, ¿qué relación hay entre la ética y el autocuidado?, ¿cómo me cuido? ¿qué sacrificio?, ¿qué herramientas personales tengo para responsabilizarme de mis emociones?, ¿considero mi bienestar en mi praxis?*

Se desprenden al mismo tiempo algunas respuestas posibles. Para el reconocimiento de una ética individual Rodrigo inicia;

la ética y el autocuidado van unidas, son expresiones semánticas de la misma idea, el principal deber de cualquier persona al poner el cuerpo y la disposición. La primera crítica debe ser personal, si surgen situaciones el poder asumirlas es responsabilidad y autocuidado para ir con el público posteriormente. (Ejercicio colectivo, Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback, 14 de noviembre de 2020)

Así, la construcción de una ética propia se articula en un vínculo indisoluble con el autocuidado, el autoconocimiento y la responsabilidad de sostener y corregir esos principios orientadores. Rodrigo añade que la ética implica también que esa tarea de autoconocimiento permita visibilizar

cómo podemos rescatar el trabajo colectivo sin dejar el cuidado personal. Tomando en cuenta todo lo que implica una situación como esta (pandemia). Observando nuestra salud mental, aún por encima del quehacer teatral. Antes de representar tener el cuidado de nosotras/os mismas/os. Hablar desde la ética personal hacia la colectiva para direccionar el sentir general. (Ejercicio colectivo, Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback, 14 de noviembre de 2020)

Es así como hay puestas en estas configuraciones éticas una articulación compleja a la que se suman las implicaciones de las relaciones que se establecen entre participantes y los procesos creativos que se constituyen a partir de un cuerpo no neutral y con un bagaje simbólico particular.

Aunado a ello, se desprende el planteamiento ético en torno a una responsabilidad estética y artística de entrenar y profundizar sobre los referentes utilizados. Esta reflexión ha sido

constantemente al interior de los encuentros y los espacios de formación; una tensión permanente entre la afirmación de que todas las personas podemos participar de estos teatros y, al mismo tiempo, que las personas que se consideran practicantes tienen esa responsabilidad de seguir profundizando en las metodologías y los lenguajes artísticos utilizados en la devolución de los relatos. Todo esto se entrelaza, a su vez, con los motivos personales y colectivos que las grupalidades sostienen para su praxis, no sólo en términos de la relación con una audiencia particular, sino a partir de aquello que obtienen al hacer Teatros de participación. Aquí, Camarillo añade a la discusión que

[...] falta todavía tomar, asumir ese lugar, porque creo que se sigue viendo como práctica anexa y sujeta a las vicisitudes económicas de la vida y qué tanto me reditúa ser practicante o no y desde ahí pues eso [...] ‘Soy practicante en mi tiempo residual, soy practicante porque hago de esto mi profesión y entonces vendemos funciones a tal y tal y entonces damos funciones y seguimos vivos porque nos siguen pagando o qué onda’. Y esas son las cuestiones que se tienen que conversar y sobre todo, diferenciar si es una práctica comunitaria que me nace hacerla o es una de mis tantas opciones económicas. (Conversación personal, 8 de agosto de 2020)

En relación a ello también está el posicionamiento ético colocado en el reconocimiento de los límites de la praxis y en el desmitificar el sentido sanador, redentor y transformador *per se*. Es decir, que los Teatros de participación por sí mismos no son suficientes para transformar las condiciones históricas y materiales de un grupo o comunidad, sino que forman parte de estrategias y compensaciones que los grupos y comunidades organizan y activan para modificar situaciones concretas. Además de ello, implica reconocer que los alcances están también acotados en el propósito que se asume como practicante. Al respecto, **B** comparte que en su caso el camino que elige

[...] es el del perfeccionamiento artístico en el Teatro playback que creo que eso ya da mucho [...] a una audiencia abierta [...] O sea, aquí el puntillazo en la provocación era porque ese miedo a dirigirse a comunidades específicas que requieren de un cuidado distinto [...] Y la respuesta es desde un principio mi tema no ha sido ese, nunca he tenido vocación de psicóloga, ni de sanadora, ni de curandera. Mi vocación es artística y por ahí va y pues eso, por ahora es eso. No sé si en unos años ya me vaya a meter al Psicodrama y

yo qué sé, pero no es mi vocación. (Conversación personal, 19 de julio de 2020)

Así pues, ante el reconocimiento de que la ética que se construye impacta la forma de relacionarnos con el mundo y que ésta puede modificarse pues hay implicada una subjetividad en ella, los grupos se plantean constantemente cuál es la ética que les va a contener, desde dónde están posicionadas/os para desde allí construir en comunidad de manera congruente y para el beneficio de la otra/o. De este modo, esta construcción ética como grupo se relaciona y responde a los principios individuales, así como a una serie de negociaciones entre sus integrantes. Y es que este posicionamiento en común también se asume como una forma de relacionarse con las personas con las que se juega y trabaja, pues son las relaciones más cercanas y personales las que tienen mayor impacto y sobre las cuales se pueden hacer acciones concretas y continuadas para modificar su entorno. Rodrigo lo comparte así,

[t]ú llegas a ese grupo con esa decisión-posición, hacia dónde diriges tu esfuerzo, si se comparte, se decide, se va transformando, llenando, vaciando cosas. [...] Conflicto como parte del caminar. En función de lo que va a necesitando el grupo. (Ejercicio colectivo, Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback, 14 de noviembre de 2020)

A esto hay que sumar la premisa de que cada grupo es diferente y autónomo por lo que habrá matices diferenciadores con respecto a cómo entender o aplicar estos principios éticos comunes e incluso puede ser que también se pongan en evidencia diferencias más contundentes entre los grupos de la Red. En cualquiera de los casos, estos ejercicios colectivos de valorar qué pasa con cada colectividad y construir objetivos conjuntos lleva a una ética compartida que se traduce en una serie de códigos éticos a sostener. Y todo esto implica la discusión sobre la dimensión social de los Teatros de participación.

En estos códigos de ética que no son fijos, cerrados ni siempre transparentes, se identifica el reconocimiento de promover y reconocer los derechos humanos, la representación de todas las personas e identidades no hegemónicas, el reconocimiento de los privilegios u opresiones y la

renuncia o superación de la mirada binaria.<sup>161</sup> En tanto que en relación con las prácticas de cuidado y el autocuidado se enuncia la necesidad de explicitar el derecho a la confidencialidad y el anonimato fuera de las funciones para abonar a la confianza y complicidad para contar y cuidar de cada relato. Es decir, reconocer la vulnerabilidad de las personas que se comparten, así como del disenso y las diferencias implicadas en las personas y sus historias.

**Tabla 18.** *Código de ética propuesto como un ejercicio de practicantes en el Quinto Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback (2020).*<sup>162</sup>

1. Un principio fundamental que sostiene a estas prácticas es el deseo de compartir con otras personas, compartir con el mundo. El teatro y los espacios de ficción que se construyen son también la vida.
2. Todas las personas merecen ser escuchadas. Todas las historias merecen ser contadas.
3. La función o el acontecimiento escénico requiere de la participación de la audiencia para que suceda.
4. Los encuentros a través del Teatro espontáneo y Teatro playback deben organizarse y construirse como espacios seguros, confidenciales, saludables, de trato personal y directo entre las personas que asisten.
5. La resonancia de los relatos compartidos no es nunca neutral, atemporal o general. Se hace desde un cuerpo, una experiencia y recursos simbólicos particulares.
6. El cuidado y autocuidado son condiciones básicas para el trabajo en el Teatro espontáneo y el Teatro playback.
7. La escucha abierta, la resonancia y el uso de estructuras claras (desde la experiencia de sus practicantes) es fundamental para sostener una función.
8. El Teatro espontáneo y el Teatro playback no deben decir cómo accionar o cómo interpretar las historias a sus narradoras o relatores.
9. El Teatro espontáneo y el Teatro playback son estrategias para sumar a los procesos de construcción de comunidad.
10. Es necesario reconocer los límites para acompañar y escuchar como actores y actrices resonantes.

<sup>161</sup> Esto se reconoce por el pronunciamiento de los grupos desde una perspectiva feminista, desde el reconocimiento de las identidades no binarias y de la comunidad LGTBTTIQ+, por sus integrantes y en el desarrollo de las funciones.

<sup>162</sup> Este código de ética se reconstruye y reescribe a partir de las notas tomadas en la sesión de asamblea-taller del encuentro.

11. El Teatro espontáneo y el Teatro playback deben ser espacios que promuevan el ejercicio de recuperación y apropiación de la voz de las personas y sus historias.
12. El Teatro espontáneo y el Teatro playback son espacios donde se puede plantear la posibilidad de pensar y/o ensayar otros mundos posibles.
13. En el Teatro espontáneo y el Teatro playback se pueden jugar distintos roles a los que el teatro convencional plantea, esto suma a que las personas también se asuman protagonistas de sus propias historias.
14. Las formas de organizarse, acuerdos y negociaciones que se realizan al interior de cada grupo o en cada función son también formas de poner en práctica otros modos de organización ciudadana.
15. El teatro espontáneo y el Teatro playback promueven la recuperación del derecho al ocio, al juego, al disfrute y a experiencias de autoaprendizaje.

**\*A partir del ejercicio colectivo sobre la ética individual, grupal y como Red**

Con todo lo anterior, **G**, plantea que, en el caso de su grupo, por ejemplo, permite sostener la pertinencia y continuidad de la praxis de los Teatros de participación.

Esa identificación en términos de experiencia estética lo vuelve pertinente, por un lado, y por otro lado, el que abona al trabajo colectivo, el que se posicionan muchos de ellos [...] desde la horizontalidad también lo vuelve pertinente. [...] Pues sí creo [...] posibilite espacios de autonomía, posibilite espacios de emancipación, posibilite espacios de reconocimiento individual e interpersonal y eso ya lo vuelve una práctica muy digna de seguir haciéndose, de contribuir, o sea, creo que la potencia que tiene de ser una herramienta para el trabajo en comunidad ya continuada, creo que también. (Conversación personal, 10 de agosto de 2020)

## Conclusiones

El estudio de los Teatros de participación es un trabajo vivo que requiere situarlos territorialmente en un primer momento en México y Latinoamérica. Al mismo tiempo, necesita ser puesto en relación con la praxis de sus practicantes, no sólo en términos de la aplicación de una metodología específica, sino con diversos ámbitos de la vida cotidiana; es decir, los Teatros de participación no se limitan únicamente a un conjunto de modelos teatrales, sino que están sujetos a modos de organización, afectos y proyectos colectivos particulares.

Si bien los Teatros de participación son una categoría que potencialmente puede ser aplicada a prácticas teatrales en otras latitudes, lo que pone en evidencia esta investigación es que esta categoría primeramente surge dentro de un contexto mexicano ante la necesidad de sus practicantes por nombrar su praxis en términos metodológicos, pero también con respecto a sus posicionamientos éticos, estéticos y políticos, así como su relación con audiencias compañeras y co creadoras del acontecimiento escénico. Y es que, tal como lo mencionan sus practicantes, esta categoría podría incorporar a otros modelos teatrales, pero inicialmente considera a los que particularmente ellas/ellos integran en su praxis y los alcances esperados de éstos.

En este sentido, estudiar los Teatros de participación a partir de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ha significado también una discusión en torno a los aportes que las y los practicantes hacen sobre estos modelos teatrales y lo que todo ello abona a la comprensión de estos. Es así como en el caso de esta investigación en particular que ha sido posible articular un tránsito en distintos ejes temáticos que se requieren seguir problematizando en futuras investigaciones. Así tenemos,

- a) **La Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback como sujeto colectivo.** Se discutieron los antecedentes, motivaciones, objetivos y estrategias que devienen del trabajo en red dentro de un contexto teatral comunitario periférico y divergente al sistema teatral convencional. Asimismo, se problematizó la relación de los principios de participación con la construcción de una identidad particular en tanto Red: cómo se construye, organiza y sostiene más allá de un proyecto artístico común.
- b) **Las relaciones entre el Teatro espontáneo y el Teatro playback.** Se realizó el ejercicio de poner en relación sus diferencias y semejanzas entre los modelos teatrales que la Red

toma como referencia. Esto implicó conectar múltiples historias singulares que construyen una memoria colectiva del Teatro espontáneo y el Teatro playback en México y Latinoamérica. Al mismo tiempo, se sistematizó y analizaron sus características, estructura, referentes y variaciones compartidas por practicantes de la Red. Por supuesto, todo ello enriquecido por los aportes de estos.

- c) **La categoría de Teatros de participación.** Si bien no todas las personas que forman parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback emplean esta categoría para explicar su praxis, lo cierto es que se ha ido socializando en los espacios de formación, intercambio y encuentro de la Red. Esto ha supuesto un planteamiento inicial para discutir no sólo qué modelos teatrales pueden integrarse en esta categoría, sino cuáles son sus características, principios básicos que le definen y cuáles pueden ser los posicionamientos éticos, estéticos y políticos que orienten su praxis.
- d) **Las perspectivas de estudio de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y de los Teatros de participación.** A lo largo de esta tesis se presentó una propuesta de abordaje de investigación mixta que considera el trabajo documental y etnográfico que se suma a las investigaciones previas sustentadas desde sus practicantes. Aunado a ello, la perspectiva decolonial y los Estudios culturales se enmarcaron como una propuesta teórica para el análisis de las categorías observables propuestas: hibridación, apropiación social, performatividad y participación. Por supuesto que de ellas derivan otras que pueden ser objeto de estudio para próximas investigaciones.

A partir de lo anterior se destacan las conclusiones más relevantes de la presente tesis en torno a los Teatros de participación y sus practicantes.

### **Sobre las dificultades de estudiar a sujetos colectivos como la Red**

El caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ha significado un problema interesante de investigación no sólo por lo que ya de por sí implica el estudio de las artes vivas, sino porque la Red, en tanto sujeto colectivo, se está constituyendo de manera simultánea; está siendo y está decidiendo cómo es que quiere nombrarse, organizarse y sostenerse. En los espacios de observación y participación de los que formé parte como miembro de la Red e investigadora,

ha sido recurrente la discusión sobre la toma de decisiones y responsabilidades de sus practicantes, su sentido de pertenencia y lo que les convoca a seguir trabajando en un proyecto común. Al mismo tiempo, se ha puesto en evidencia las tensiones, diferencias y contradicciones que también devienen de un espacio que se convierte en sujeto colectivo, sostenido por grupalidades y personas con proyectos propios.

Aunado a ello, la pandemia por SARS-CoV 2 ha implicado también que el ritmo de trabajo y las formas de encuentro de las grupalidades que conforman la Red sucedieran de manera distinta. Mientras unos grupos decidieron parar, otros surgieron o se sostuvieron a través de experiencias virtuales. Y más aún, en ambos casos, el espacio de observación de la Red por las propias condiciones de la pandemia, generó un espacio de introspección para poner en perspectiva los avances y la historia misma de la Red apareciendo preguntas tales como *¿quiénes somos?, ¿cómo seguimos juntas/os?, ¿qué esperamos para el futuro?, ¿qué hacemos mientras nuestros cuerpos deben permanecer aislados y en pausa?* Con todo lo anterior, la Red se moviliza en distintos ritmos, prioridades y objetivos; no basta un espacio de encuentro para que la Red se sostenga, sino que enfrenta la crisis, como el resto del mundo, de parar o redirigir su proyecto colectivo.

Por otro lado, se ha insistido en que esta investigación se suma a la construcción de un pensamiento en colectividad en torno a nuestro hacer los Teatros de participación. Sin embargo, esta posición tan particular implicó el reconocimiento de las ventajas y las tensiones inevitables del estudio de una praxis a partir de sus practicantes. Y es que fue necesario asumir tanto los afectos y la confianza que las personas otorgan al compartir sus experiencias, saberes, así como el reconocer los desacuerdos y las dificultades que no se han resuelto en sus grupalidades y como Red. Es decir, como investigadora, este trabajo ha exigido de un posicionamiento ético que priorice el cuidado de sus relatos y experiencias, al tiempo que reconoce los aportes de todas las personas implicadas e insista en que este trabajo, aún dentro de la academia, se sostiene en/por/gracias a la colectividad.

En esta misma línea, las preguntas que se construyeron para esta investigación, ya sea sobre la identidad de la Red, sus posicionamientos éticos, así como su experiencia para enunciar qué son y cómo se organizan los Teatros de participación, retroalimentan y reflejan las propias preguntas de la Red. Esto es evidente en los espacios de diálogo como los conversatorios, las entrevistas y las asambleas de la Red. Es decir, no se trata de una practicante preguntándose por



la praxis de la Red, es la Red misma la que plantea estas cuestiones que son discutidas también en el ámbito académico como lo es una tesis como esta.

### **Sobre la identidad y el sentido de trabajar en Red**

Una de las primeras conclusiones de la tesis es la afirmación de una premisa que sostiene a esta investigación: la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback es un sujeto complejo, diverso y constituido por otras grupalidades con identidades propias. Por tal motivo, la definición categórica de una identidad única y homogénea de la Red no se sostiene, sino que ésta es más bien híbrida, cambiante y abierta. Además, la Red no sólo alberga a grupalidades y practicantes que tienen identidades propias, sino que además tienen praxis claramente diversas de los modelos teatrales de referencia.

Asimismo, es importante enfatizar que el trabajo en Red dentro del contexto mexicano ha operado como una estrategia para sostener una praxis que, en otros términos, resultaría mucho más precaria, limitada e incluso invisibilizada. La organización en Red ha respondido así a un primer impulso que permite distribuir esfuerzos entre un mayor número de sujetos, visibilizar la praxis de un grupo a partir de las acciones de la Red, plantear estrategias más viables y accesibles (económica y materialmente) para la formación, intercambio y actualización de sus integrantes. Sin embargo, los alcances de estas tareas se han quedado limitados con respecto a los entornos en los que se desenvuelven los grupos pues sigue siendo una práctica endogámica que ha limitado la proyección de la Red y la incorporación de nuevos grupos y practicantes en los años (2019-2023)<sup>163</sup>, aunque sí ha tenido alcances más significativos con respecto a la formación de sus integrantes.

Sobre este último punto, el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ha destacado por la promoción de talleres, laboratorios prácticos, así como por la distribución de bibliografía e investigaciones académicas en sus encuentros y la comunicación personal entre sus integrantes. Esto ha sido una de sus principales fortalezas y beneficios para las personas que conforman a la Red y es una de las principales razones que ha sostenido la pertinencia de sus encuentros y la participación constante de sus miembros.

---

<sup>163</sup> Los años en los que se ha desarrollado esta investigación doctoral.

De igual forma, se ha destacado que el acceso a la información sobre los Teatros de participación depende del interés de sus integrantes por explorar temas o abordajes específicos. Esto se traduce en que el flujo de la información se relaciona con el perfil de algunos grupos que tengan mayor presencia o actividad. Así, la información fluye de manera distinta considerando las propias estrategias y herramientas de investigación lo que significa que habrá practicantes que sistematizan sus procesos en un texto académico, mientras que otros lo harán a través de un taller o desde una charla. Asimismo, en el caso de la Red, ha sido evidente una tendencia a circular más información sobre el Teatro playback entre sus integrantes, en tanto que, en el caso del Teatro espontáneo se ha mantenido su presencia a través de talleres y funciones al público general. Esto significa, a su vez, una presencia preponderante de practicantes de Teatro playback sobre los de Teatro espontáneo.

Por otro lado, se ha identificado que más allá del ejercicio por construir un sujeto colectivo homogéneo que replica de manera similar ciertos modelos teatrales, la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback opera como un sujeto colectivo que se sostiene en primer término por los afectos y las relaciones de sus integrantes. Esta condición resulta relevante en tanto que complejiza las motivaciones del trabajo en Red, prioriza las relaciones personales sobre la obtención de recursos materiales y económicos, además de que se refuerza que los beneficios de la práctica de los Teatros de participación no son únicamente para una audiencia conformada por una población específica.

En esa misma línea, se desprende uno de los aspectos más interesantes al respecto del sentido de pertenencia a la Red. Es decir, no hay un sustento legal que acredite la pertenencia, sino que está en el sujeto individual que la asume; es decir, 'soy parte de la Red si me siento parte de la Red'. Y esto significa que, saberse parte de la Red supone que cada sujeto asume una serie de responsabilidades, presencias, acuerdos o participaciones para hacerse saber a sí mismo/a y a las/los demás que así es. Al mismo tiempo, este criterio deja en evidencia que sostener a una Red como esta, que no tiene una estructura institucionalizada, requiere de tareas y responsabilidades más constantes de sus practicantes.

Así pues, la Red aún se encuentra en el proceso de definir las acciones concretas, los roles y perfiles más adecuados para sostener las actividades que regularmente la Red promueve. Es así como en el transcurso de esta investigación, la Red ha experimentado cambios importantes que van desde la disolución de un comité promotor hasta la suspensión de sus encuentros presenciales

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y, sobre todo, la incertidumbre sobre la continuidad de algunos proyectos grupales tras la pandemia. Y es que, si bien se fortaleció la presencia de asambleas como espacio de diálogo, todavía queda pendiente cómo asumir la tomar decisiones considerando que sus integrantes se relacionan y participan de distintas maneras según su tiempo y disposición (de manera nodal, parcial o periférica).

### **La identidad de las y los practicantes como objeto de estudio de los Teatros de participación**

Uno de los antecedentes que se observaron en el estado de la cuestión con respecto a los modelos teatrales que integran a los Teatros de participación es que el estudio en torno a sus practicantes es un campo reciente, centrado mayormente en otorgar herramientas, desarrollar habilidades o compartir estrategias para el trabajo en escena.

Sin embargo, la perspectiva de abordaje sobre el contexto, formación, campos de acción fuera de la escena, afectos y prácticas de cuidado por parte de las y los practicantes son aspectos poco estudiados. Es por lo que interesa destacar la pertinencia de seguir profundizando en las relaciones que se reconocen entre las características y objetivos de los Teatros de participación con los sujetos que los practican. Y más aún, es necesario priorizar la relevancia del sujeto practicante en cualquiera de sus roles; lo que estos sujetos hacen en el acontecimiento escénico es también la vida, porque aquello que relatan, resignifican o ensayan incide en su entorno y las personas que les rodean.

En este sentido se sugiere el estudio a detalle del perfil profesional, los intereses y motivaciones de quienes practican los Teatros de participación. Es decir, todo ello orienta la intención de trabajar con grupos específicos, abordando temáticas particulares y permitiéndose explorar en un rango posible las técnicas o consignas de estos teatros. Así, hay grupos y practicantes que posicionan claramente su praxis desde una perspectiva feminista o militando en favor de una lucha social específica o, por el contrario, vendiendo sus funciones a una empresa trasnacional.<sup>164</sup> Y cada una de estas colaboraciones o intercambio con otros grupos y movimientos sociales retroalimentan y abren matices en las praxis de los Teatros de

---

<sup>164</sup> Aunque para algunos practicantes se considere esto como una contradicción ontológica: unos Teatros que buscan la emancipación y apropiación de los medios de expresión y producción simbólica que son reutilizados por una empresa trasnacional que suelen representar los intereses privados, monopólicos y extractivistas que explotan los recursos naturales y las personas.

participación.

Esto también se puede observar cuando se reconocen prácticas teatrales que en apariencia operan de manera similar (mismas técnicas para la devolución del relato, misma estructura de la función, mismas consignas para el diálogo con la audiencia), pero que en una mirada más profunda y detallada se observan las diferencias a partir del perfil profesional y las cualidades específicas de las personas que conducen la escena o resuenan con el relato. Así, es posible reconocer a una persona que tiene una formación como psicólogo social, psicodramatista o como directora de escena pues tales diferencias se hacen presentes e inciden en experiencias claramente distintas para las personas que participan en la función. Incluso es relevante cómo es que se modifica la praxis de un grupo a partir de las personas que les forman o de quien lidera a un grupo pues a través de estas personas también se replican discursos, estilos y abordajes metodológicos particulares para la escena.

Asimismo, el análisis sobre las y los practicantes también abre discusiones complejas con respecto a tales perfiles y diferencias entre practicantes, siendo su formación un criterio diferenciador que se ha destacado en las entrevistas y trabajo de campo. En este aspecto, se puede observar las tensiones presentes entre los roles esperados dentro de la convención teatral (actor-espectador) y lo que el modelo teatral de referencia (tal como ocurre en el Teatro playback donde los roles son más definidos, por ejemplo) considera más pertinente y la apertura a explorar otras formas de jugarlos. En esta misma línea, con respecto a la formación se identifican variaciones significativas con respecto a ‘lo que se debe saber’ acerca de estos teatros para poder hacerlos. Nuevamente, estos criterios son asumidos por los grupos a partir de su experiencia, referentes y posicionamientos éticos y estéticos.

Todo esto evidencia las habilidades que las y los practicantes de Teatros de participación consideran necesarias: escucha abierta, empatía, herramientas de autocuidado, gestión de emociones y conflictos personales, disposición y capacidad de explorar la expresividad de su cuerpo y creativizar situaciones de la vida, por mencionar algunas. Y, por otro lado, lo que implica el tránsito de una audiencia compañera que aprende de manera simultánea las consignas del juego y la responsabilidad de tener ciertas habilidades y conocimientos necesarios para poder acompañar a la audiencia en ese proceso de aprendizaje. De este modo, hay practicantes que reconocen que en la Red y al interior de sus grupos aún falta profundizar en los aprendizajes esperados, en tanto que hay otras personas que promueven un aprendizaje conjunto con la

audencia como parte del camino por la recuperación de los medios para producir y crear sentidos. Es así como equivocarse, adecuar a los lenguajes y herramientas que sus practicantes tienen diversifica las posibilidades de hacer y pensar los Teatros de participación.

### **La categoría que surge de la Red**

Si bien es cierto que categorías como Teatro participativo o Artes participativas están presentes en diversos estudios y prácticas artísticas, el caso de la categoría de Teatros de participación permite ubicar una praxis teatral específica.

En un primer momento, surge de los intereses y procesos de experimentación de un sujeto particular, Carlos Camarillo, del que se rastrea comienza a utilizar el concepto y posteriormente se integra poco a poco a otros grupos como una manera de enunciar su praxis y la característica híbrida de ésta. Esto ha significado un proceso de complejización de la categoría pues permite transitar entre los modelos teatrales que Camarillo propone inicialmente y que son referidos en la tesis de Grace Salamanca (Teatro espontáneo, Teatro playback, Teatro del oprimido, Sociodrama y Psicodrama) al reconocimiento de otros modelos teatrales y la integración de estos a una praxis específica.

Asimismo, la categoría también se ha enriquecido al incorporar un posicionamiento ético y político en construcción que priorice la recuperación de los medios de producción a las personas que normativamente no los poseen. También da cuenta de una postura más flexible y abierta con respecto al uso de técnicas particulares, la estructura del acontecimiento escénico, su ritualidad o los modos de participación de la audiencia ya no solo como narradora o relator, sino también dentro del resto de los roles.

Aunado a ello, los Teatros de participación como categoría se ha alimentado desde la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback en tanto que los define y acciona colectivamente a través de distintos ámbitos referidos por sus practicantes: el artístico en todo su proceso de exploración y creación escénica; el pedagógico en los espacios de intercambio y formación; el político a través de su propia organización y la integración de su trabajo en contextos de militancia o intervención comunitaria. Y en cada uno de estos ámbitos se ajustan sus cualidades y potencias de acuerdo con las necesidades e intereses de sus practicantes.

Por otro lado, la investigación en el ámbito académico y fuera de éste a través de la producción de textos que documentan, sistematizan y problematizan su propia praxis también es un aspecto que interesa enfatizar como parte vital de la profundización de la categoría. Y es que hay grupos y practicantes que no sólo autodefinen sus prácticas escénicas desde allí, sino que, al mismo tiempo, han incorporado otros espacios de discusión para establecer relaciones conceptuales y metodológicas que fortalezcan y visibilicen sus prácticas. Y esta tesis por supuesto se suma a este esfuerzo colectivo.

Con todo esto, dentro de esta investigación se ha priorizado la problematización de la categoría de Teatros de participación a partir de los principios que son fundamentales para asumirlos; particularmente con respecto a la participación autónoma de las personas, la relación de intercambio y resonancia que idealmente se construye entre participantes, la apropiación de estos teatros para integrarlos a su vida cotidiana y la potencia de éstos para incidir más allá de un espacio ficcional.

Ahora bien, la categoría de participación entendida a partir de estos modelos teatrales también se nutre a través de estos aportes. Implica una serie de criterios que van desde un ejercicio colectivo para la toma de decisiones en conjunto, el uso y rotación de la palabra entre las personas, el reconocimiento de la diferencia y la diversidad, así como el relato colectivo que se comparte y construye conjuntamente. Para que la participación suceda en estos teatros, debe sostenerse un sentido de pertenencia, ya sea a un grupo formado ex profeso para una función o una comunidad estable; ese saberse parte de un conjunto permite que las personas accionen en favor de esa colectividad pues sabe que sus acciones le benefician a sí misma y a quienes le rodean.

La participación enmarcada en estos teatros también requiere de la escucha abierta de otras personas, lo que implica el reconocimiento del lugar desde que se escucha, desde un cuerpo y sus experiencias que no son neutras y que contienen un marco de referencia y experiencias particulares. En la escucha también va implicada la resonancia entre las personas que escuchan y las que comparten su historia y su voz. Aunado a ello, en la participación se ponen en juego prácticas de cuidado que sostienen la presencia y disposición de las personas presentes. Hay gestos concretos que no sólo preceden, sino que se sostienen necesariamente para que las personas se abran a la resonancia, al entramado de los relatos singulares para formar uno en colectividad y la devolución de éstos a partir del cuerpo y la palabra. Hay una definición de

acuerdos y consignas, de la apertura al silencio y la pausa, de la contención colectiva y la premisa constante de compartir siempre y cuando se esté lista para hacerlo.

Para la participación también es necesario incentivar el error, la equivocación y la singularidad de cada persona; los Teatros de participación no buscan el virtuosismo técnico ni ‘la manera correcta ni moralmente adecuada’ para hacerse o participar. De este modo, la participación en los términos de estos modelos teatrales poco a poco se desmarca de lo que se considera una representación fidedigna, correcta o adecuada de un relato compartido.

Por otro lado, uno de los aspectos más relevantes con respecto al sentido de la participación desde la Red es que ésta se complejiza y desborda el acontecimiento escénico para replicarse en el sostenimiento de la Red. Es decir, la participación dentro de estos teatros incide en las propias formas de organización ciudadana alternas, basadas en una distribución horizontal y en el reconocimiento de un sujeto colectivo. En el caso de la Red, el ejercicio aún en construcción de asambleas, de espacios de discusión en el que las personas interesadas pueden proponer acciones concretas de trabajo, de toma de decisiones y de realización de tareas que beneficien al colectivo son las formas en las que la participación que se promueve en las funciones se instala fuera de éstas.

### **Las diferencias y semejanzas entre el Teatro espontáneo y el Teatro playback**

El estudio en torno a la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback ha requerido de analizar las relaciones entre estos modelos. En ese sentido, hay que recordar que la convergencia dentro de la Red se debió inicialmente a una cuestión estratégica para visibilizar e intercambiar procesos entre un grupo reducido de practicantes. Sin embargo, eventualmente se fueron sumando otros grupos que fueron diversificando su uso y relación con otros tipos de Teatros de participación por lo que la mayoría reconoce que en su praxis han intercambiado referencias y elementos que consideran de estos y otros modelos teatrales. Con lo anterior, se ha puesto en evidencia que las diferencias entre el Teatro espontáneo y el Teatro playback no son necesariamente del todo transparentes ni dentro o fuera de la Red.

El reconocimiento de las diferencias entre ambos modelos teatrales depende de las razones por las cuales se requiera hacer esa diferenciación y los espacios en los que se apliquen. Es decir, hay grupos que no han referido un interés prioritario en definir las diferencias entre

estos teatros, sino que más bien asumen su praxis en uno, otro u ambos, en tanto que habrá grupos o practicantes que, sobre todo en espacios de especialización de su formación, les resulte prioritario reconocer las características específicas del modelo teatral que replican.

Ahora bien, ya en el interior de la tesis se ha desplegado un espacio para reconocer algunos de los criterios para identificar sus relaciones y diferencias. Por un lado, las raíces convocantes que les son comunes a ambos teatros y que, ya sean o no enunciados de manera explícita, están presentes. Tal es el caso del Psicodrama y el Teatro de la espontaneidad, por un lado, así como la tradición oral, el teatro de improvisación como raíces mucho más profundas que les alimentan. En tanto que, en las técnicas o formas de devolución de los relatos, así como el esquema y ritual de las funciones también suceden de maneras más o menos similares. Incluso los grupos suelen nombrarlos de la misma manera, dejando así las diferencias en el terreno de lo que implican las variaciones de éstas o la apertura para proponer formas propias.

Es en el ámbito de la participación de la audiencia donde se reconoce una postura más claramente diferenciadora. En el caso del Teatro playback se plantea que tal participación se acote al rol de espectadores, narradoras o relatores. Aquí pueden participar de los espacios preliminares de caldeamiento y la Sociometría como acciones que requieren claramente de la disposición y juego de la audiencia. Hay también allí una apertura para considerar la decisión de un tema que oriente la función y por supuesto el ritmo de ésta a partir de los relatos que comparte y la retroalimentación que puede hacer opcionalmente a la resonancia de su relato.

En el caso del Teatro espontáneo se abre la posibilidad de que se añada la invitación a la audiencia como actores y actrices resonantes, en la música o en la propia crónica de la función. Esta característica es particularmente diferenciadora, aunque haya grupos que decidan no invitar a esta opción en las funciones; pero cuando se despliega, se construye una experiencia claramente más integral y colectiva entre todas las personas que asisten a la función. Además, esta forma de participación guarda una relación más cercana con otros modelos teatrales tal como sucede en la técnica de teatro foro del Teatro del oprimido o la Multiplicación dramática.

Otro criterio que puede considerarse como diferenciador tendrá que ver con respecto a la devolución de los relatos. En algunos grupos de Teatro espontáneo o que se autodenominan de participación, también se abre la posibilidad de que ésta sea más flexible y subjetiva, considerando el lugar y corporalidad de enunciación de la persona resonante. Esto permite



establecer vínculos más complejos entre el relato, la narradora y el resonante en tanto que se construye una relación más estrecha entre las historias de ambas personas.

En ambos casos queda claro que no se espera que la devolución del relato tenga implicaciones moralizantes, pues en el Teatro playback se espera apegarse más al relato y lo que se denomina ‘el corazón de la historia’, en tanto que, en el Teatro espontáneo da cabida a pensar en la devolución desde ‘la esperanza, la posibilidad, la alternativa’, sin que ello necesariamente ofrezca una solución específica, sino solamente sugerir la posibilidad de la alternativa que se abre ante el hecho narrado.

Las diferencias también están en el orden del posicionamiento ético que implica situarse en una geografía en particular. Esto es, que importa y se elige políticamente elegir al Teatro espontáneo como una forma de situar su praxis latinoamericana y desmarcarse de una que procede de un territorio norteamericano, tal como lo refieren algunos grupos practicantes. Esta diferencia resulta de otra serie de condiciones como las propias convicciones políticas y de organización ciudadana o sentido de pertenencia, por lo que decantarse por un modelo teatral en particular supone para estos grupos un lugar de enunciación de carácter político relevante.

Hay otras diferencias que son parcialmente claras, como el hecho de la intención sistematizadora del Teatro playback que ofrece un modelo de aprendizaje modal y que certifica, al tiempo que promueve redes de colaboración con otros grupos practicantes alrededor del mundo. Esta alternativa es parcial puesto que hay personas que practiquen el Teatro playback y lo compartan de maneras alternas y horizontales este modelo teatral sin necesidad de ello. En tanto que, en el caso del Teatro espontáneo, los espacios formativos tienden a ser a través de talleres y encuentros, aunque también se comparte en escuelas, diplomados y otros espacios académicos como contenidos de aprendizaje.

## **Las categorías observables en la Red y en los Teatros de participación**

### **a) La hibridación como condición identitaria de los Teatros espontáneos**

La hibridación es una categoría que evidencia la identidad de los Teatros de participación y, en general, las prácticas teatrales comunitarias en México y Latinoamérica. Ahora bien, no se trata de un asunto que se limite a la combinación de técnicas y metodologías teatrales, sino que conlleva en ello un sentido de tensión y diálogo entre formas culturales hegemónicas y otras

desarrolladas por identidades subalternas que los replican como una estrategia de subversión y resistencia.

En primer término, los Teatros de participación son fenómenos culturales que reflejan el entrecruce de distintas culturas; en estos es posible identificar la representación y reelaboración simbólica de estructuras materiales contenidas en los modelos teatrales que le constituyen, así como en las referencias de estos. En este sentido, es pertinente continuar con el estudio de los Teatros de participación para comprender cómo es que reproducen y/o transforman el sistema social que les constituye. Un ejemplo claro de esto es lo que sucede dentro de un contexto mexicano, a través de prácticas teatrales comunitarias, diversas, no necesariamente centralizadas y realizadas por personas que pueden provenir de contextos muy diversos (promoviendo la participación de perfiles más amplios).

De este modo, en el caso de esta tesis, se plantea un recorrido amplio que permite explicitar los múltiples referentes y sus contextos, para visibilizar los múltiples matices que devienen de ello, así como las reelaboraciones simbólicas implicadas en el Teatro espontáneo y el Teatro playback. Hay, por ejemplo, una raíz terapéutica que alimenta y enfatiza la salud mental colectiva, otros que se asocian a las movilizaciones ciudadanas que resisten en contextos de represión y violencia como lo son las dictaduras militares latinoamericanas y los procesos de restauración que prevalecen hasta nuestros días. Hay raíces también claramente cercanas a las experiencias de experimentación teatral que suceden en contextos periféricos y otros más que refieren procesos de experiencias comunitarias cercanas a la fiesta, la tradición oral y otras prácticas que se suceden fuera de Occidente.

Además, se identifica que en los Teatros de participación está presente la paradoja de la desterritorialización de los procesos simbólicos, esto en tanto que responden a una praxis Latinoamericana que, si bien, tiene singularidades propias de las condiciones históricas-materiales-culturales de cada país, son también una praxis que unifica el movimiento de un proyecto común. Esto mismo puede replicarse en una escala menor entre el proyecto de Red y los grupos que la constituyen. Así, se pueden ver proyectos compartidos que buscan ser generadores de la expansión de esta praxis al tiempo que atienden las singularidades de cada contexto.

La hibridación se vuelve también una categoría fundamental para explicar cómo es que los Teatros de participación se incorporan como una estrategia potencial de subversión que

devuelve la mirada a las identidades excluidas y/o discriminadas. En este sentido, si bien no hay un discurso claro entre los grupos o como Red para asumirse como identidades subalternas-periféricas-contrahegemónicas, hay practicantes que lo hacen de manera particular. Lo que sí sucede claramente es que se reconoce la responsabilidad de compartir los modelos teatrales para que sean replicados y asumidos en grupalidades y comunidades que sí se asuman como tal. Además de que se promueve entre practicantes el uso del acontecimiento escénico como una forma de militancia, activismo y acción social dirigida a problematizar ese lugar de enunciación y sus condiciones materiales.

Ahora bien, la hibridación, tal como se ha referido a lo largo de esta investigación, también está implicada en los modos de representación y significación de la realidad (a través de los relatos individuales y colectivos), en tanto que reflejan esos modos de relación y de subversión-periféricas-contrahegemónicas. Es decir, hay una presencia constante en la resonancia y devolución de los relatos de estas dinámicas y sus posibilidades de significación cuando son atravesadas por el cuerpo, la palabra y la mirada de las/los otras/os.

La hibridación como condición propia de la praxis de las y los practicantes también se inserta en los términos de los territorios fronterizos en los que se utilizan los lenguajes, técnicas y metodologías de los Teatros de participación. Es decir, son modelos teatrales que se adecuan a los contextos, perfiles y proyectos que tengan sus practicantes, desde un espacio escolar, de organización barrial y comunitaria o como productos de consumo de entretenimiento. Asimismo, hay grupos tan diversos que exploran el lenguaje de la danza, la música a través de instrumentos tan específicos como un piano o una guitarra, otros más que incorporan la poesía o incluso elementos audiovisuales en la exploración de su praxis. Y en todo ello, el cuerpo, la presencia y el intercambio siguen siendo la base que les contiene.

En relación con ello, también se despliega la hibridación como una característica determinante cuando sus practicantes asocian esta condición como una posición abierta a la experimentación, al juego e integración de técnicas, ejercicios, recursos y modos de abordaje de los Teatros de participación. Es así como la hibridación y estos teatros se definen como elementos identitarios de los grupos que se muestran flexibles con respecto al diálogo entre distintos modelos teatrales y la apertura al intercambio con las propuestas ofrecidas por la audiencia. Aquí también se insertan los diálogos entre distintas praxis que priorizan el uso y recuperación de los espacios públicos, alternativos y comunitarios para su acción y la aspiración aún constante de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ocupar espacios que son atribuidos normativamente a prácticas teatrales hegemónicas (festivales, teatros, eventos varios) como ha sucedido con algunos grupos que participan en estos contextos.

Asimismo, en lo que respecta al acontecimiento escénico se observa que la hibridación también permite explicar cómo es que acontece un relato colectivo en tanto la función misma, constituido de múltiples relatos singulares. Cada uno de estos relatos compartidos forma una parte inherente que da sentido a esa historia común, ofreciendo su propio material simbólico que da sentido a la totalidad de la función. Allí se suman las múltiples miradas de la audiencia, que por momentos puede compartir experiencias y posicionamientos respecto al relato compartido, en tanto que se suceden también pequeños microrrelatos en la audiencia que escucha y acompaña en el silencio. Aunado a ello, está la presencia de la construcción colectiva de las actrices y actores resonantes que se organizan como un cuerpo colectivo híbrido que adquiere sentido en función de las relaciones que se establecen entre cada uno de los cuerpos individuales que lo conforman. Este cuerpo híbrido otorga matices, perspectivas y variaciones posibles ante un único relato que se multiplica hasta asumirse como uno propio. Así, el fenómeno de la presencia, la experiencia autónoma y la resonancia que las personas vivencian en los Teatros de participación puede ser asumida sin dudas como una experiencia constitutiva de múltiples relatos híbridos.

Es así como la hibridación permite explicar el movimiento constante y las distintas fuerzas que sostienen la praxis de los Teatros de participación. Hay aquí, al igual que el resto de las categorías observadas, una negociación constante y un principio de coexistencia que integra las distintas posibilidades que asumen los grupos practicantes. Ello conlleva el conflicto, pero también la necesidad de explorar alternativas de acción para sostener la praxis de estos teatros.

**b) La perspectiva decolonial no sólo se trata de un asunto del abordaje temático o la aplicabilidad**

Los Teatros de participación han sido planteados desde el inicio de esta investigación como un elemento que se desmarca de los modos de producción teatral convencionales y hegemónicos. Ahora bien, la perspectiva decolonial para su análisis y discusión ha puesto de relieve que esta condición radica en múltiples razones. No solo porque pueden ser utilizados por practicantes dentro de sus acciones de movilización política y activismo, por su uso para el planteamiento en torno a las problemáticas sociales y para visibilizar situaciones de opresión y desigualdad social. Su condición decolonial está puesta también en la potencia de que las personas puedan recuperar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y potenciar su capacidad creadora y expresiva, así como la de resignificar sus propios relatos y aquellos que construye en colectividad.

Además, los Teatros de participación ponen en juego los roles tradicionales por antonomasia: dramaturgo, actor, espectador. Se ha podido reafirmar que no sólo se trata de dar al espectador/a la posibilidad de orientar el sentido de la acción en el acontecimiento escénico, sino que forma parte de la creación íntegra de la función: jugando diversos roles posibles como actor/actriz-resonante, pero también como músico, director/a, narradora o relator. Además, pone en evidencia otros roles posibles que, si bien forman parte del trabajo teatral como el cronista de la función que construye una memoria material de la experiencia colectiva de la función, también se vive de manera singular porque construye una relación particular con la audiencia y el resto de las personas que participan. Lo mismo sucede con la figura del facilitador, un rol fundamental que no se limita al espacio de formación o capacitación de estos teatros, sino que traslada a otros espacios fuera de la función las dinámicas de relación, las consignas de trabajo y negociación y los procesos de apropiación que promueven estos teatros.

Ahora bien, una de las condiciones más transgresoras con respecto a la convencionalidad teatral está en el ejercicio de creación colectiva y la puesta en cuestión de la figura autoral que aún hoy permea en las prácticas teatrales. Y es que el reconocimiento autoral que jerarquiza o prepondera los aportes de las personas que participan resulta limitado, pues se ha podido poner en evidencia que los Teatros de participación son una acción colectiva simultánea. Las personas deciden qué compartir, cómo interactuar con el resto, pero de cualquier manera forman parte de la consecución de un relato y lo que resuena de éste en cada una de las personas. Además, la experiencia de la participación está atravesada por la retroalimentación constante, a través de la presencia, el silencio, la palabra o la cercanía de los cuerpos convocados.

De la mano con lo anterior, la perspectiva decolonial se sitúa en la apropiación social del relato colectivo y la expresividad del sujeto, así como la forma en la que se reconstruyen los relatos colectivos dentro de la experiencia de las funciones. Hay un tema general que se rearticula en distintos niveles: en la reescritura de una historia que considera a la colectividad y su capacidad de encontrarse para contar historias, escucharlas, honrarlas y encarnarlas en un cuerpo colectivo actoral y una audiencia. La construcción de un relato fino que puede dejarse manifiesta en una memoria escrita, oral o corporal de lo que acontece en la función misma. Es decir, que la experiencia colectiva de los Teatros de participación tiene la potencia de asumirse como una

tesis tesis tesis tesis tesis

estrategia comunitaria para reconstruir su memoria colectiva y el lugar que quieren ocupar con respecto a ella.

### **c) La apropiación social de los Teatros de participación**

Uno de los aspectos que sostiene la perspectiva de análisis de los Teatros de participación y la praxis de la Red a través de las categorías propuestas es, sin duda, la compleja interrelación entre estas. De alguna manera se explican entre sí y permiten explicar cualidades o condiciones de posibilidad de unas y otras. En este caso, la apropiación social permite articular el proceso tras el cual se integran y asimilan los elementos técnicos, metodológicos, conceptuales, así como los posicionamientos éticos, estéticos y políticos que definen a los Teatros de participación en la praxis concreta de sus practicantes.

En el caso de esta categoría, tal como se ha discutido en la investigación, no se trata únicamente de pensar que un modelo teatral particular se aplica en un contexto específico, sino que requiere ponerse en perspectiva todos los ajustes, transformaciones, disgregaciones y diferenciaciones que se hacen para adecuarse a un contexto particular. Y más aún, en el caso de practicantes de la Red, explican a través de sus testimonios y experiencias que esta apropiación no se limita a un asunto de medios de producción, sino que, implica una reapropiación del “saber del cuerpo” (Rolnik, 2019) en todos los ámbitos de su experiencia: lenguaje, deseos, imaginación, afectos, es decir, de los modos de relación con el mundo. Y más aún, que esta apropiación, en los términos que nos propone Rolnik son formas de actuar micro políticamente, implicando acciones y esfuerzos concretos de resistencia por recuperar la fuerza de creación, cooperación y colaboración entre personas que forman parte de una colectividad.

Esta acción micropolítica puede observarse particularmente en los múltiples espacios propuestos por la Red y las/los practicantes en general para aprender, compartir y multiplicar los Teatros de participación. Ya sea en un espacio de intercambio entre pares a través de talleres o funciones compartidas, al interior de cada grupo, en relación con espacios escolarizados y/o institucionalizados, con la audiencia y la experiencia más intersubjetiva de cada practicante. Y es que en el aprendizaje e intercambio de estos teatros se encuentra la raíz de la apropiación; cada vez que las y los practicantes se permiten experimentar con ellos, renombrarlos, plantear una técnica o forma propia, cuando se proponen nuevas estrategias y consignas para jugarlos de manera más clara con la audiencia y, sobre todo, cuando las y los practicantes asumen en cada

espacio de intercambio, sea una función o un taller que todas las personas tienen la capacidad de aprenderlos y adecuarlos a su contexto.

La categoría de apropiación social también ha permitido discutir cómo es que se construyen subjetividades singulares en las personas que practican los Teatros de participación. Aunque no ahondan en los testimonios ni espacios de reflexión sobre cuáles son los aspectos de su expresividad que se han desarrollado a partir de la praxis de estos teatros, sí se ha referido el tránsito del beneficio individual a la organización para una construcción colectiva que beneficie a más personas.

Sin embargo, cabe señalar que la experiencia de compartir estos modelos teatrales aún es limitada en el contexto mexicano. Los grupos que forman parte de la Red son muy pocos considerando las dimensiones territoriales y poblacionales del país, aunque no se conoce claramente cuántos otros grupos o practicantes se encuentran en activo pues no hay un registro claro ni suele haber presencia de estos grupos en encuentros de teatro, salvo algunas excepciones en festivales de teatro comunitario y popular. En este sentido, hay que reconocer los límites actuales de la praxis de estos teatros en tanto que aún son poco accesibles y visibles. Aún son muy limitados los grupos de personas o comunidades que tienen acceso a los medios de producción materiales y artísticos que estos teatros proponen.

#### **d) Los posicionamientos éticos, estéticos y políticos de los Teatros de participación**

Es pertinente señalar que una de las cuestiones que atraviesa a la investigación y se convierte en el pilar que orienta la comprensión de estos teatros es la pregunta en torno a los posicionamientos éticos, estéticos y políticos. Si bien esta cuestión aparece de maneras más transparentes y en otras más de forma más bien implícita, el recorrido por los distintos elementos constitutivos de estos modelos teatrales permite indicar cuáles de estos principios son los más claros y contundentes.

Al mismo tiempo, el diálogo con practicantes de la Red ya sea a través de entrevistas, conversatorios y la propia observación participante dentro de los espacios de encuentro de la Red, permiten poner en relación tales posicionamientos o principios éticos con la praxis concreta de las y los practicantes. De este modo, se puede observar tanto sus posturas como las contradicciones propias de las condiciones materiales, el contexto y las relaciones que los grupos tienen al interior de sí mismos y con respecto a las comunidades a las que pertenecen.

En tanto que, en el caso de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback aún

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

no hay como tal un código de ética o manual que explicita la organización y los posicionamientos que la Red asume como sujeto, pero sí hay un ejercicio reciente que se ha trasladado a distintos espacios de intercambio y encuentro de los grupos que la conforman. Sobre este punto habrá que añadir que una de las tensiones que se deja al descubierto es, por un lado, que la propia identidad de la Red no requiere de este recurso para legitimar su pertinencia y su praxis. Y, por otro lado, la diversidad en la forma de participación de sus integrantes hace que sea cada vez más necesario establecer acuerdos sobre cómo tomar decisiones en los términos que la mayoría de los grupos considere adecuado (participar en algún evento, pronunciarse sobre una problemática social, representar a todas las grupalidades, convocar a nuevos encuentros, y, sobre todo, cuidar de las compañeras y compañeros en los espacios comunes, por ejemplo).

Al respecto, tras los últimos acuerdos realizados en el último encuentro del 2021 y las posteriores asambleas, al día de hoy no se ha dado continuidad a los últimos acuerdos que se propusieron en torno a los cambios de organización y distribución de las tareas y responsabilidades. Sin embargo, ha significado un importante esfuerzo para plantear criterios que tienen que ver con su sentido de pertenencia, identidad, lugar de enunciación (incluida la propia corporalidad y experiencia de vida), el reconocimiento (exploración, formación y comprensión) de los modelos y referentes que se replican en la praxis, el principio de facto de no representación mimética de la realidad, sino de la apertura de significaciones a partir de ésta, la necesaria formación constante y ese ‘hacerse cargo’ en la escena con respecto a lo que se devuelve, pregunta y acompaña a la audiencia.

Más aún y sobre todo, la correspondencia entre los principios éticos que estos teatros promueven dentro de la escena con la vida cotidiana y las propias relaciones y afectos de sus integrantes. Dentro de los espacios de encuentro de la Red se ha hecho un trabajo significativo de poner en discusión la exigencia de estos Teatros de participación para reconocer la diferencia, la diversidad y el disenso. Esto, a través de este ejercicio colectivo de poner en el cuerpo y la experiencia colectiva la representación de todas las personas e identidades, así como el poner en cuestión tanto los privilegios como las relaciones de opresión que se implican como actor o actriz resonante.

Es así como una de las preocupaciones constantes que manifiestan mayormente grupos y practicantes está centrada en la congruencia que tendría que suceder con respecto a la participación horizontal de todas las personas, la escucha abierta, la construcción de estéticas



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

singulares y las prácticas de cuidado en todos los ámbitos de su vida. Y es justamente en las prácticas de cuidado que hay mayor claridad en los espacios de formación e intercambio entre integrantes de la Red y al interior de los grupos. Tales prácticas refieren tareas permanentes de autoconocimiento que consideran tanto la salud psicoemocional y el bienestar propio como un primer estado de las cosas; de ello se desprende la responsabilidad de cuidar entonces a las personas que acompañan y participan de la función. Asimismo, requieren de un esfuerzo constante por no perder de vista la vulnerabilidad y la diferencia de las personas al compartirse con el resto de un grupo; se vuelve imprescindible ocuparse por el *cómo acercarse, qué preguntar, cómo sostener, qué nos permitimos compartir o resonar, desde qué cuerpo y experiencia es posible hacerlo*. Y a través de ello, va implicado un principio fundamental del reconocimiento del otro/a en tanto distinto, diferente y autónomo.

Con lo anterior, se deja al descubierto una correspondencia entre las necesidades individuales y grupales de poner en relación su praxis con las aspiraciones que tienen sobre ésta. Al mismo tiempo, se reconoce que hay un tránsito orgánico de cada grupo para sostener sus propios espacios de toma de decisiones y acuerdos en tanto los principios que le resultan irrenunciables, ya sea a nivel individual, grupal y como Red.

### **¿Qué aspectos quedan pendientes?**

Sin duda uno de los temas que atraviesa a la investigación es el contexto de pandemia por SARS-CoV 2 que dejó al descubierto las complejas discusiones sobre el proceder de la Red ante el encierro obligado y la incertidumbre sobre las secuelas que dejaría. No sólo es una cuestión de cómo es que las y los practicantes deciden utilizar la virtualidad para sostener sus afectos y la vida. Por un lado, queda pendiente discutir sobre los ajustes que se han realizado para adaptar experiencias virtuales de los Teatros de participación, las discusiones sobre cómo deben ser enunciados, qué aspectos de la ritualidad pueden ser trasladados y qué otros requieren ser replanteados para que opere el encuentro. Incluso la discusión sobre el concepto de presencia y corporalidad que se ajustan en el formato de la virtualidad.

Otro elemento de estudio que se abre es el de las historias que constituyen al Teatro espontáneo en Latinoamérica. Como se ha podido reconocer, el hecho de que se constituye de manera simultánea por múltiples sujetos y que aún ahora siguen subsistiendo adecuaciones al

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

modelo teatral de referencia (incluso cada vez más al margen de la dimensión terapéutica), hace que se requiera de una tarea mucho más detallada y de largo aliento para poner en relación a estas múltiples historias y los sujetos que la constituyen. Del mismo modo, reconocer los aportes y matices que cada una de estas corrientes ofrece, identificar las diferenciaciones incluso por territorios y geografías, así como lo que los encuentros latinoamericanos actuales ponen en discusión sobre el presente y futuro de su praxis.

Por otro lado, cabe insistir que para esta investigación se han situado tan solo cuatro categorías observables para los Teatros de participación y la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. De ellas se han derivado otras cualidades observables que requieren de un trabajo continuado. Particularmente con respecto a las actualizaciones que se están realizando en la estructura ritual de las funciones, las propuestas y apropiaciones que hacen las y los practicantes con respecto a nuevas formas de devolución, la incorporación de otros lenguajes para resonar y devolver los relatos, por mencionar tan solo algunos.

Finalmente, queda abierta la discusión sobre las implicaciones del uso de esta categoría de Teatros de participación para explicar otras prácticas teatrales que suceden dentro y fuera de este territorio geográfico: ¿qué adecuación requeriría?, ¿qué semejanzas se identifican?, ¿qué elementos constantes se preservan?, ¿cómo abona a la comprensión de otros modelos teatrales el uso de una categoría como esta?

Sea pues esta investigación una aproximación para sumar a la comprensión de la praxis de los Teatros de participación y una invitación a seguir explorando las posibilidades que ofrecen estos teatros y el trabajo colaborativo en red.

## Referencias

- Albán, A. (2012). “Estéticas de la re-existencia ¿lo político del arte?” en *Estéticas y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Editorial UD. p. 281-295
- Ackroyd, J. (2000). «Applied Theater: Problems and Possibilities». *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal*, 1.
- Adlbi, S. (2016). *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. Akal.
- Aguiar, M. (2009). *Teatro de la anarquía. Un rescate del psicodrama*. Trad. Albor Vives Quiñones. Santiago de Chile: Quimantú.
- Aguiluz, M. (1992). “Las voces del silencio” en *Mester* Núm. 21. p. 209-218
- Althusser, L. (1969). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*.  
[https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/althusser1.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/althusser1.pdf)
- Álvarez-Gayou J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*, México: Paidós
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands. La frontera: The new mestiza*. Capitán Swing Libros.
- Araujo N. y Delgado, T. (Ed.) (2003). “¿Qué es un autor?” en *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: Anthropos
- Aruguete, G. (2011). *Redes sociales. Una propuesta organizacional alternativa*. Trabajo presentado en la Jornada sobre Gestión de las Organizaciones de la Sociedad Civil realizada el 8/11/2001 en Buenos Aires y organizada por el Posgrado en Organizaciones sin Fines de Lucro (CEDES, UDESA,UTDT)
- Bajtín, M.M. (1982). “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno editores.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barak, A. (2013). *Playback theatre and narrative therapy: introducing a new model*. *Dramatherapy*, 35(2), 108–119.
- Barquín, M. (2020). *Pinceladas de Teatro playback y Teatro espontáneo*. Editorial Ibukku, LLC, México

- Bhabha, H. (1994). *The Location Of Culture*. London and New York: Routledge.
- Benente, M. (2014). “Ideología y crítica en Michael Foucault. La cuestión del sujeto” en Praxis Filosófica Nueva Serie, No. 40, enero-junio 2015, págs.183-206. Buenos Aires: CONICET. Universidad de Buenos Aires.
- Berger, P. & Luckman, (2006) *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu. (Pp. 34-63).
- Bezanilla, J. y Miranda, M. (2011). *Sociometría. Un método de investigación psicosocial*. México: PEI Editorial
- Bezanilla, J. y Miranda, M. (2012). *La Socionomía y el Pensamiento de Jacobo Levy Moreno: Una Revisión Teórica en Revista Psicología GEPU*. ISSN 2145-6569. Vol. 3 No. 1 – Junio de 2012
- Bird, D. (2017). Playback theatre, autoethnography and generosity. *Dramatherapy*, 38(1), 32–42.
- Bishop, C. (2016). *Arte participativo y políticas de la espectaduría* (Trad. Galina, I.). CDMX: Taller de Ediciones Económicas.
- Boal, A. (1975). *Técnicas latinoamericanas del teatro popular. (Una revolución copernicana al revés)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Boal, A. (2009). *Mensaje del día mundial del teatro*. ITI UNESCO.
- Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Ediciones de la Flor.
- Boal, A. (2004). *El Arcoiris del Deseo, Del teatro experimental a la terapia*. Editorial Alba, Barcelona
- Boria, G. (2000). Trad. Sánchez, M. *Metodología para una acción creadora. El Psicodrama clásico*. Editorial Ítaca
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI (Págs. 85-105; 129-156; 217-227).
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Argentina: Siglo XXI. (pp. 301-358).
- Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós. (pp. 173-276).
- 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.
- Canclini. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo

- Canclini. (2004). “Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad” en *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, núm. 66-67, p. 113-133
- Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S. (2018). *Lo performativo en la performace art. Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20).
- Castillo, A. (2013). El teatro del oprimido como contribución latinoamericana a los procesos identitarios. [tesis de maestría: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras].
- Castillo A. (2016). La contradicción y superación de las relaciones de opresión (oprimidos-opresores) como fundamentos éticos, políticos y estéticos del Teatro del Oprimido en Fabelo, J. Y López, L. (Ed.). en *Teatro y Estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*. (pp. 177-186). Colección La Fuente. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Castoriadis, C. (2007). La institución imaginaria de la sociedad: marxismo y teoría revolucionaria. Buenos Aires: Tusquets Editores
- Cox, D. (1996). “I can see playback working Interplay”. *Interplay*. Vol. VI
- Cerutti, H. (2006). *Filosofías para la liberación ¿liberación del filosofar?* Tercera edición, Fondo de Cultura Económica, D.F.
- 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.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: UIA/ITESO. (pp. 2-18).
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Editorial Anagrama, Barcelona.
- De Vicente, C., (2013) *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid, España. Editorial Centro de Documentación Crítica (CDC).
- Dennis, R. (2004) *Public performance, personal story: a study of playback theater*, [tesis doctoral: Brisbane, Griffith University, Faculty of Education].
- Denzin y Lincoln (eds.) (2004), *Strategies of Qualitative Inquiry. Handbook of Qualitative Research*. 3era ed., Sage.

- Díaz-Bravo, Laura, & Torruco-García, Uri, & Martínez-Hernández, Mildred, & Varela-Ruiz, Margarita (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 2(7),162-167.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades*. Políticas. Serie Teoría y técnica. CDMX: Paso de gato.
- Dussel, E. (1973). *América Latina: dependencia y liberación: antología de ensayos antropológicos y teológicos desde la proposición de un pensar latinoamericano*. Volumen 4 de Estudios latinoamericanos. Editor García Cambeiro. Buenos Aires, Argentina.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la Liberación en la era de la globalización y de la exclusión*. Madrid, España. Colección estructuras y procesos. Serie Filosofía. Editorial Trotta.
- Dussel, E. (2011). *Filosofía de la liberación*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N. (1990) La sociedad de los individuos. Barcelona: Península. (Págs. 15-84).
- Ellinger, A.; Ellinger, C. (2019). *Manual de Teatro Playback basado en la experiencia de una compañía*. Trad. Sandoval, A. y Frodden, C. Publicación independiente.
- Enrile, J. (2016). *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39984/1/T37977.pdf>
- Espinosa, Gómez y Ochoa (eds.) (2014). *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de Teatro XXI. Nueva Generación. Buenos Aires
- Fernández, A. (2017). “Parecidos y diferencias entre teatro playback (TP) y el teatro espontáneo (TE)” en Journal International Playback theatre Network.
- Fernández, A. M. (2018). *Teatro playback: historias que nos conectan*. Octaedro.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González y David Martínez. Abada Editores. Madrid
- Fischer-Lichte, E. (2015). “La teatrología como ciencia del hecho escénico” en *Investigación Teatral*. Trad. Martha Toriz y Steffen Hess. Vol. 4-5, Núm. 7-8 Diciembre 2014 - Agosto 2015
- Flick U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata, pp. 68-76.

- Flores, M. (2010). *Teatro espontáneo comunitario. Un recurso metodológico para las personas, grupos y comunidades*. Sociedad cubana de Psicología.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores. 45° edición.
- Freitas, A. da S.; Medeiros, M. de Barreto, V. N. (2017). “Debate-theater: A modality of spontaneous theater” en *Revista Brasileira de Psicodrama*, 25(2). <https://doi.org/10.15329/2318-0498.20170025>
- Freud, S. (1923). *The Ego and the Id*. In J. Strachey et al. (Trans.), The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX. London: Hogarth Press.
- Friedler, R. “Una pasión vislumbrada en Nepal: el Teatro Playback. Diálogo con Jonathan Fox”. *Centre for Playback Theatre*. 25 de julio de 2006. [consultado 18 de marzo de 2022]
- Fox, J. (2015). *Beyond Theatre: A playback theater memoir*. New York. Tusitala Publishing.
- Fox, J. (2018). “La narrativa reticulada: una teoría explicativa para el teatro playback” en *Teatro playback historias que nos conectan*. Trad. Raquel Praderil. Octaedro editorial. pp. 27-39
- Garavelli, M. (2003). *Odisea en la escena. Teatro espontáneo*. Editorial Brujas.
- Garavelli, M. (2010). *Teatro espontáneo y construcción de la memoria colectiva*. Centre for the Playback Theatre.
- García-Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. (Pp. 263-327).
- García-Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales, desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa (Pp. 83-128).
- García, N., Cruces, F. y Urteaga, M. (Compiladores). *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Editorial Ariel S.A. Y Fundación Telefónica
- Gil, E., Conti, F., Pinzón, S., Prieto, M., Solas, O., & Cruz, M. (2002). *El Análisis de Texto asistido por Ordenador en la Investigación Cualitativa*. *Index Enferm* 36-37: pp.24-28.
- Glaser, B., & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Giro, N. R., Oliveira, M. M. T., Musleh, M. H., & Prado, W. (2015). Resonancia del cuerpo: una propuesta psicodramática para intervención. *Revista Brasileira de Psicodrama*, 23(1), 51-59.

- Gómez P. y Mignolo W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Grosfoguel, Ramón. (2005). "The Implications of Subaltern Epistemologies for Global Capitalism: Transmodernity, Border Thinking and Global Coloniality". En Richard P. Appelbaum and William I. Robinson (eds.). *Critical Globalization Studies*. Routledge.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Irene Agoff. Ediciones Manantial, Buenos Aires
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Trad. Florencia Gómez. Mapas. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hall, S. (2006). Estudios Culturales: Dos Paradigmas" en *Revista Colombiana de Sociología*, núm. 27. julio-diciembre. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. pp. 233-254.
- Hall, S. (1998). Significado, representación, ideología: Althusser y los debates posestructuralistas. En J. Curran, D. Morley & V. Walkerdine (comps.) *Estudios culturales y comunicación* (págs. 27-61) Barcelona: Paidós.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios sociales y culturales. Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Envió Editores.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledge: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, 14(3), 575-599.
- Harding, S., & Pereira, V. (1993). A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Estudos Feministas*, 1(1), 7-32. <http://www.jstor.org/stable/43904445>
- Hernández-Sampieri, R. et al. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Education, pp. 1-19.
- Jociles, M. (2018). "La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales". *Revista colombiana de antropología*. 54 (1), 121-150. [fecha de Consulta 20 de septiembre de 2020]. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v54n1/0486-6525-rcan-54-01-00121.pdf>.
- Joos, A. (2012). Improvisation: An empirical study on improvisational action. *Cuadernos De Filosofía Latinoamericana*, Volumen 33. N° 106
- Kaptani, E. y Yuval-Davis, N. (2008). Participatory Theatre as a Research Methodology: Identity, Performance and Social Action Among Refugees. *Sociological Research Online* 13(5)2.



- University of East London <<http://www.socresonline.org.uk/13/5/2.html>>  
doi:10.5153/sro.1789
- Landy, R., & Montgomery, D. T. (2012). *Theatre for change: Education, social action and therapy*. Macmillan International Higher Education.
- Luengo, F. (2018). La práctica de Playback theatre. Un enfoque de la figura del practicante de teatro playback. Universitat de Valencia.
- Lugones, M. (2005). “Multiculturalismo radical y feminismos de mujeres de color”. *Revista internacional de filosofía política*. No. 25, 2005, pp. 61-76
- Lugones, M. (2008). “Colonialidad y género”. *Tabula rasa*. No. 9, julio-diciembre 2008, pp. 73-101.
- Machado dos Santos, C. (2018). El árbol de las mujeres: praxis feminista y descolonial desde el Teatro de las Oprimidas. [Tesis de Máster Universitario Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género]. Universidad de Granada.
- Manonelles, L. (2016). La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso. *Anales de Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid. 2016, Vol. 26, 253-272. DOI: <https://doi.org/10.5209/ANHA.54056>
- Martínez, M. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Trillas.
- Mendoza, P. (2013). “Psicodrama y teoría política” en *Letras esenciales*. Foro Interno, Núm 13 (pp.173-189) ISSN: 1578-4576 [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_FOIN.2013.v13.43090](http://dx.doi.org/10.5209/rev_FOIN.2013.v13.43090)
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales, diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Moreno, J.L. (1946). *Psychodrama*. N.Y.: Beacon House.
- Moreno J. L. (1972). *Fundamentos de la Sociometría*. Trad. J. García Bouza, y Saúl Karsz. Paidós. Buenos Aires.
- Motos, T. & Ferrandis, D. (2015). *Teatro aplicado: Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Octaedro Recursos.
- Motos, T. (2013). Otros escenarios para el teatro aplicado. (Artículo publicado en *Ñaque*. Teatro Expresión Comunicación Núm. 73 diciembre 2012-febrero 2013, pp. 6-159
- Motos, T. (2015). “Teatro playback: construcción de comunidad, educación y psicoterapia”. *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*. Número 11, pp. 124–147.

- Nash, S., & Rowe, N. (2000). "Safety, danger and playback theatre". *Dramatherapy*, 22(3), pp. 18–20.
- Neüman, M. (2008). "Construcción social de la categoría Apropriación Social" en *Quórum académico*. Universidad de Zulia. Vol 5, N°2, julio-diciembre 2008, pp. 67-98, ISSN 169-7582.
- Neüman, M. (2008). "La apropiación social como práctica de resistencia y negociación con la modernidad" en *Anuario Ininco*, 20(1), 47-78.
- Neüman, M. (2009). *Apropiación social y movimientos populares en América Latina*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires.
- Nogueira, M. P. (2002). Theater for Development: an overview. *Research in Drama Education*, 7(1), 103–108. <https://doi-org.dibpxy.uaa.mx/10.1080/13569780120113175>
- Núñez, L. (2016). *Teatro espontáneo en filigrana* [tesis de maestría: Casa Luz. Centro de Inteligencia Emocional].
- Oda, H. (2011). Memorias colectivas en escena: El teatro espontáneo como espacio de construcción social de narrativas subalternas de resistencia política en Talca, Chile. Disponible en (Universidad de Chile). Retrieved from <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/116372le>
- Park-Fuller, LM. (2003). Audiencing the Audience: Playback Theatre, Performative Writing by Social Activism. *Text and Performance Quarterly*, 23 (3), 288–310. doi: 10.1080 / 10462930310001635321
- Pavlovsky, E. (1985). La poesía en psicoterapia. *Lo Grupal*, 2.
- Pavlovsky, E. & Hernán K. (2000). *La Multiplicación Dramática*. Buenos Aires: Ayllu.
- Park-Fuller, L. (2003). Audiencing the Audience: Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism. *Text and Performance Quarterly*, 23, 288–310. <https://doi.org/10.1080/10462930310001635321>
- Prendergast y Saxton en *Applied Theatre* (2009). *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Intellect Books
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dino. Ediciones manantial SRL

- Rea, D. (2008). Refugee performance: Aesthetic representation and accountability in playback theater. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theater and Performance*, 13(2), 211-215.
- Restrepo, E. (2015), *El proceso de la investigación etnográfica. Consideraciones éticas. Etnografías contemporáneas*. pp. 162-179
- Restrepo, E. (2018), *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. 2da ed., Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Trad. Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera y Damian Kraus. Colección Nociones comunes
- Romanelli, A. (2013). “The challenge of the “Ninja actor” in PT: Typology and tools in service of the Ninja actor”. *Interplay*, 18(1), p. 30-34
- Rousseau, C., Benoit, M., Gauthier, M.-F., Lacroix, L., Alain, N., Viger Rojas, M., Bourassa, D. (2007). Classroom drama therapy program for immigrant and refugee adolescents: A pilot study. *Clinical Child Psychology and Psychiatry*, 12(3), pp. 451–465.
- Rowe, N. (2007). *Playing the Other: Dramatizing Personal Narratives in Playback Theatre*. Jessica Kingsley editores.
- Salamanca, G. (2015). Las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma en contextos estéticos a través de talleres de teatros de participación. [Tesis de maestría no publicada]. ITESO. Universidad Jesuita de Guadalajara. (<http://rei.iteso.mx/handle/11117/2507>)
- Salazar, A. (1968). *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Siglo XXI editores
- Sales Oliveira, C., Monteiro, A. A., & Pinto Ferreira, S. (2019). Gender consciousness through applied theater. *European journal for Research on the Education and Learning of Adults*, 10(1), 77-92.
- Sánchez, A. (1970). *Estética y marxismo*. Antología, 2 vols., México, Ediciones Era
- Sánchez, A. (1977). “La filosofía de la praxis como nueva práctica de la filosofía” en *Cuadernos Políticos*, número 12, editorial Era, México, D.F., abril-junio, pp.64-68.
- Sánchez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*. Siglo XXI editores. México D.F.
- Sánchez, A. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005

- Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de gato.
- Sanctum, F. (2010). "A Aura da Multiplicación", Metaxis, Traducción propia, Revista teatro del oprimido del CTO-RIO, Núm. 6, Editorial La culpa é do. Rio de Janeiro.
- Sandoval, Carlos A. (1996). *Módulo 4: Investigación cualitativa*. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, pp. 57-75
- Santos B. y Vannucci, A. (2010). Trad. Rimoldi, C. *Madalena Laboratory - Theatre of the Oppressed*. <https://kuringa-barbarasantos.blogspot.com/2010/08/madalena-laboratory-alesandra-vannucci.html>
- Sintes, R. (2009). "Teatro de la espontaneidad y psicodrama" en *Perspectivas Psicológicas en Salud*. Editorial Psicolibros Universitarios. Montevideo pp. 95-99
- Sjoberg G. & Nett, R. "A Methodology for Social Research". New York, Evanston, and London, Harper & Row, Publishers, 1968, XI p. 355 p., 93/-. (1971). *Louvain Economic Review*, 37(3), 242-242. doi:10.1017/S0770451800055494
- Spolin, V. (1983). *Improvisation for the Theater*. Northwestern University Press
- Strauss, A. & Corbin. J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquía: Universidad de Antioquía.
- Strawbridge, S. (2000). Some Thoughts on Connections between the Political and the Therapeutic in the Work of Fox and Boal. *Dramatherapy*, 22(2), 8–12. <https://doi.org/10.1080/02630672.2000.9689542>
- Schechner, R. (1988). *El teatro ambientalista*. Trad. Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Editorial Árbol/ UNAM
- Schutz, A. (2003). *El problema de la realidad social*. Trad. Néstor Míguez. Amorrortu Editores: Buenos Aires
- Sunkel, G., "Una mirada otra. La cultura desde el consumo", en D. Mato (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Parte n. Ensayos (s.p.), Clacso, Caracas, 2002. Disponible en <http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/libros/cultura/textos/sunkel.doc>.
- Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Turner, V. (1969). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Versión revisada por Beatriz García. Madrid: Altea, Taurus.

- Varios. Teatro de las Oprimidas. Red de Ma(g)dalenas internacional. Primer manifiesto. <https://teatrodelasoprimidas.org/espanol-primer-manifiesto-de-la-red-magdalena-internacional-una-red-en-movimiento/>
- Wright, P. (2013). “Playback Theater: Learning and enquiry through applied theatre” en *Journal of Arts & Communities*, 5(1), 7–23
- Zamora, J. (2003). “Sociatría. El enfoque del servicio social y una nueva cosmovisión de las disciplinas sociales” en *Margen: revista de trabajo social y ciencias sociales*, ISSN-e 0327-7585, N°. 31, en Edición N° 30 - invierno 2003

### Sitios web

- Casa de Ondas. Autonomía y Autogestión. 31 de mayo de 2020. <https://www.facebook.com/casadeondasautonomiayautogestion>
- Colectiva Ramas y Raíces. 31 de mayo de 2022. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/>.
- Colectivo ReVelArte. 31 de mayo de 2020. <http://revelarte-quequeremos.blogspot.com>
- Community playback theatre. 26 de junio de 2023. <https://communityplaybacktheatre.org/>
- Diccionario Etimológico castellano en línea. 27 de junio de 2023. <https://etimologias.dechile.net/>
- Encuentros Virtuales de Teatro playback y Teatro espontáneo. 12 de enero de 2023. <https://www.facebook.com/Encuentrovirtualteatroplaybackyespontaneo>
- Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría. 30 de abril de 2022. <https://psicodrama.wixsite.com/emps/blog>
- Escuela Europea de Psicodrama Clásico. 30 de abril de 2020. <https://escuelapsicodramaclasico.blogspot.com/>
- Escuela Mexicana de Teatro playback <https://www.facebook.com/EMTeatroPlayback/about>
- International Theatre Sports Institute. 18 de febrero de 2023. <https://impro.global/>
- Instituto de Teatro de Barcelona (diplomados y cursos de teatro aplicado-dramaterapia) / posgrado en Teatro Aplicado: Impacto comunitario y Creación teatral.
- International Playback Theatre Network. 02 de mayo de 2022. <https://playbacktheatrenetwork.org/>

- Playback Centre. 26 de junio de 2023. <https://www.playbackcentre.org/about-playback-theatre/>
- Playback Centre. 26 de junio de 2023. <https://www.playbackcentre.org/about-playback-theatre/>
- Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. 25 de marzo de 2022.  
<http://redmexicanateatro-espontaneo-playback.blogspot.com/>
- Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. 25 de marzo de 2022.  
<https://www.facebook.com/RedMexicanadeTEyTP/>
- The National Theatre of the Deaf. 18 de febrero de 2023 <https://ntd.org>
- The Second City. 18 de febrero de 2023. <https://www.secondcity.com/>
- Teatro de las Oprimidas. Red de Ma(g)dalenas internacional. (2018). Carta abierta Madalena Anastácia para a Rede Ma(g)dalena Internacional.  
<https://teatrodelasoprimidas.org/manifiesto-antiracista/>
- Teatro de las Oprimidas. Red de Ma(g)dalenas internacional. Saúde Mental – Uma questão da Rede Internacional Ma(g)dalena. (s.f.)  
<https://teatrodelasoprimidas.org/manifiesto-salud-mental/>

**Conversatorios digitales. Rumbo al 5to Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Organizado por la Colectiva Ramas y Raíces**

- Ramas y Raíces. (30 de junio de 2020). *Primer Conversatorio. Memorias de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/352843319044351>
- Ramas y Raíces. (6 de agosto de 2020). *Segundo conversatorio. Memorias de los Encuentros Nacionales de Teatro espontáneo y Teatro playback.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/997761277321841>
- Ramas y Raíces. (13 de agosto de 2020). *Tercer conversatorio. Memorias del Teatro playback en México.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/300548987847412>
- Ramas y Raíces. (13 de agosto de 2020). *Tercer conversatorio. Memorias del Teatro playback en México. Parte II.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/328990848482678>
- Ramas y Raíces. (20 de agosto de 2020). *Cuarto conversatorio. Colectiva Ramas y Raíces.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/2697201267216658>
- Ramas y Raíces. (28 de agosto de 2020). *Compartiendo entre grupos de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Aquelartium. Teatros de participación, Tribu. Colectiva de Teatros de participación y Zanates.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/767879073961617>
- Ramas y Raíces. (4 de septiembre de 2020). *Compartiendo entre grupos de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback. Interactuando, Revelarte y Ramas.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/691003608291318>
- Ramas y Raíces. (12 de septiembre de 2020). *Charla. Ekos Deus y Escafandra.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/3238180829601112>
- Ramas y Raíces. (12 de septiembre de 2020). *Charla de Teatro espontáneo. Ekos, Memorias y CARPA.* Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/315719172831120>

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Ramas y Raíces. (14 de septiembre de 2020). *Plática con María Carmen Yuyo Bello y Jaime Winkler*. Facebook.
  - <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/1018942211911270>
  - Ramas y Raíces. (17 de septiembre de 2020). *Charla con La Caja Negra*. Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/352569369202440>
  - Ramas y Raíces. (19 de noviembre de 2020). *Charla con Caleidozoma Teatro espontaneo, Bixabel Teatro playback y DEmergencia Teatro*. Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/329526741597180>
  - Ramas y Raíces. (22 de septiembre de 2020). *Charla con Rafael Pérez de Chucán*. Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/359985765127814>
  - Ramas y Raíces. (25 de septiembre de 2020). *Charla con Escena 4 y Claudia Landavazo*. Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/744009666205968>
  - Ramas y Raíces. (14 de septiembre de 2020). *Conversatorio. Memorias a la Deriva*. Facebook. <https://www.facebook.com/ColectivaRamasyRaices/videos/322656472351611>
- 



**Anexos**

**Anexo 1. La encuesta a integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

En el mes de abril, mayo y junio de 2020 se envió una encuesta por correo y redes sociales a integrantes de los grupos que conforman la Red. Se presentó a los grupos como una herramienta diagnóstica para identificar a practicantes e integrantes que conforman la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback.

Cabe destacar que en la encuesta se considera la opción de responder anónimamente, incluida la pertenencia a un grupo pues el objetivo es presentar características generales con respecto a los recursos de producción, formación y organización al interior de cada uno de los grupos o colectivos. En este sentido, esta presentación permite no solo identificar género, rango de edad o región geográfica donde están situados los grupos, sino que también da un espacio para que de manera concreta respondan al sentido de pertenencia a la Red, las funciones y responsabilidades que sus integrantes pueden ejercer; referentes y formación, así como lo más importante, enunciar principios éticos, estéticos y artísticos básicos enunciados reiterada y coincidentemente entre practicantes.

La presentación de estos resultados no busca concluir una definición de la Red y sus practicantes, pero sí permite presentar al sujeto de estudio de la voz de quienes la conforman. La herramienta queda activa y disponible para dar continuidad, actualización y ajustes que se consideren pertinentes.

<b>Tabla 19. Contenido del cuestionario realizado de manera voluntaria y anónima a integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback</b>		
<b>Categorías de análisis</b>	<b>Unidades de sentido Temas</b>	<b>Variables de estudio</b>
<b>Integrante y/o Participante de la Red</b>	Dimensión descriptiva, apoyada de referentes cuantitativos.  Integrantes y/ o participantes:	Rubros del cuestionario:  <b>a. número de personas que integran los 20 grupos que conforman la red y características generales</b> (género, ciudad y estado, edad, grupo de procedencia);

	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Características generales</li> <li>● Rol del participante</li> <li>● Formación profesional y artística</li> <li>● Recursos metodológicos, espacios de intervención comunitaria, otros.</li> </ul>	<p><b>b. rol del participante</b> en su grupo en las funciones teatrales, grados de satisfacción, años de experiencia como practicante y recursos o retribución por su trabajo en el grupo;</p> <p><b>c. formación profesional y artística de los participantes</b> (qué modelo teatral practican y dónde lo han aprendido, experiencia con otras disciplinas artísticas y otros teatros de participación -PS y TO);</p> <p><b>d. recursos metodológicos y espacios de intervención comunitaria</b> (poblaciones con las que se ha aplicado su práctica; modelos o estilos teatrales característicos, elementos centrales para la formación en TE y TPB; para qué deberían/podrían servir).</p>
<p><b>Red</b></p>	<p>Organización de la Red y sus actividades:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Toma de decisiones: comité y asambleas</li> <li>● Participación de las personas que conforman la red en su organización</li> <li>● Normas de convivencia y de trabajo e intercambio profesional</li> <li>● Encuentros y espacios de formación organizados por la red</li> </ul>	<p>Rubros del cuestionario:</p> <p>a. <b>toma de decisiones: comité y asambleas</b> (qué saben de la función, organización y toma de decisiones de los personajes);</p> <p>b. <b>participación de las personas que conforman la red</b> (en las tareas internas de la red, en la organización de los eventos principales, responsabilidades y acciones);</p> <p>c. <b>normas de convivencia y de trabajo e intercambio profesional</b> (regla, norma o consigna que sucede o se aplica en la red, participación en las reuniones, encuentros asambleas, otros);</p> <p>d. <b>encuentros y espacios de formación organizados por la red</b> (asistencia, tipos de participación y actividades predominantes).</p>

**Resultados de la encuesta realizada a integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback (2020)**

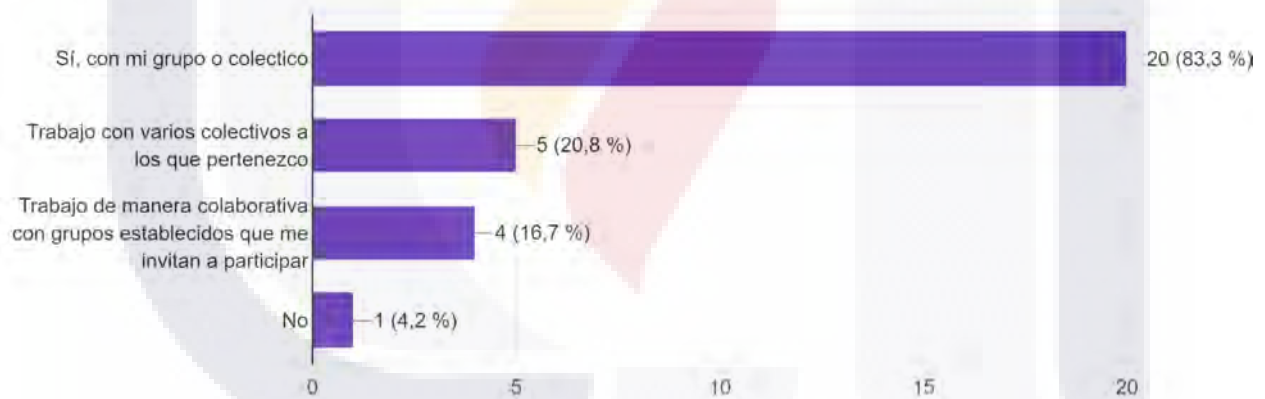
**a) Edad, género, grupo, estado y sentido de pertenencia a la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**

**1. Nombre (opcional)**

**2. ¿Eres un practicante que trabaja regularmente con un grupo o colectivo?**

¿Eres un practicante que trabaja regularmente con un grupo o colectivo?

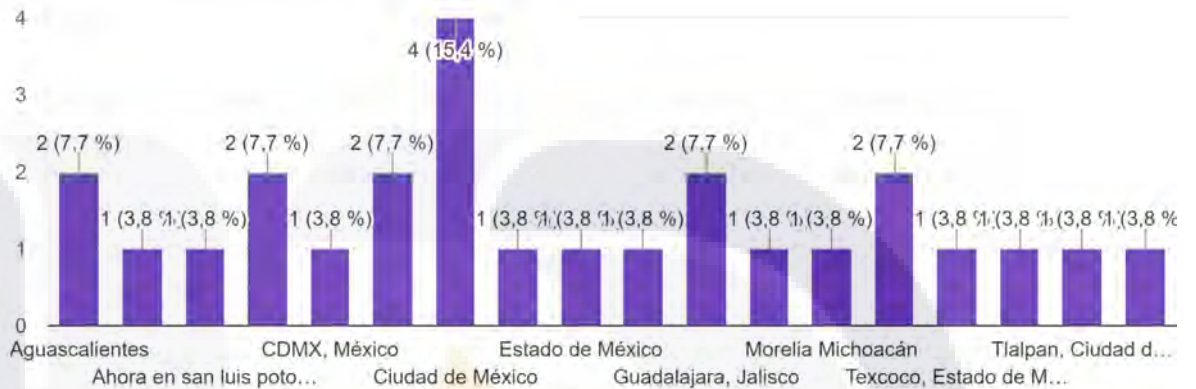
24 respuestas



**3. Ciudad y estado donde radicas:** Ciudad de México, Aguascalientes, Puebla, Jalisco, Estado de México, San Luis Potosí, Michoacán y Tlaxcala

Ciudad y estado donde radicas:

26 respuestas

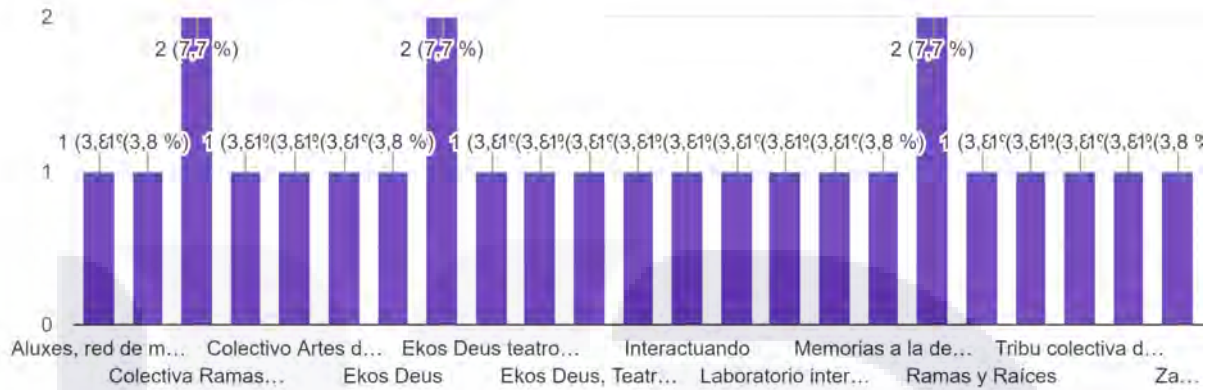


**4. Nombre del/los grupos a los que perteneces:** Grupos que forman parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback: Colectiva Ramas y Raíces, Colectivo Artes de participación, Ekos Deus. Teatros de transformación, Laboratorio interdisciplinario de la espontaneidad: Memorias a la deriva, Tribu, colectiva de Teatros de participación, Zanates Ts'in ts'u, Quirón Playback, La Escafandra Ensamble Teatral Playback, Colectivo de Teatro playback Munay Biulu, InterActuando, Bixabel Teatro playback y Colectiva de Teatro Playback reVelArte.

Otros: Colectivo LATHENTE; Incertidumbre H teatro; Aluxes. Red de mujeres caminantes; Colectivo Latinoamericano de Teatro Espontáneo del Pasaje, La Cabra Salvaje, Colectiva Lilith. y Colectiva de teatro feminista

Nombre del/los grupos a los que perteneces:

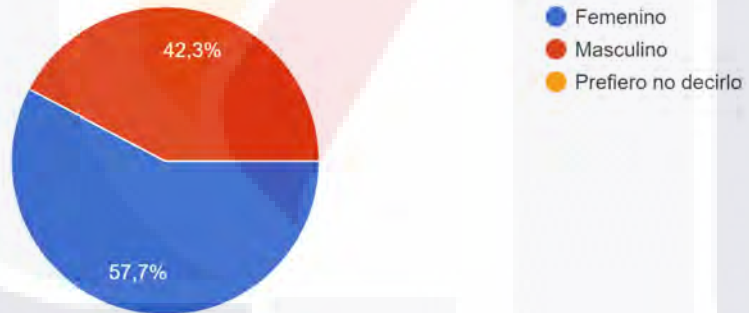
26 respuestas



### 5. Género

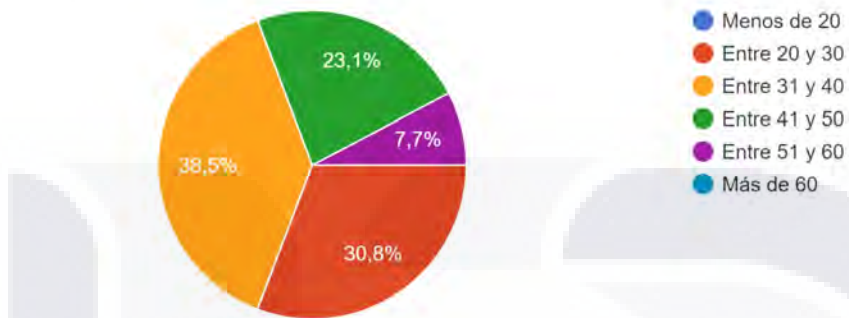
Género:

26 respuestas



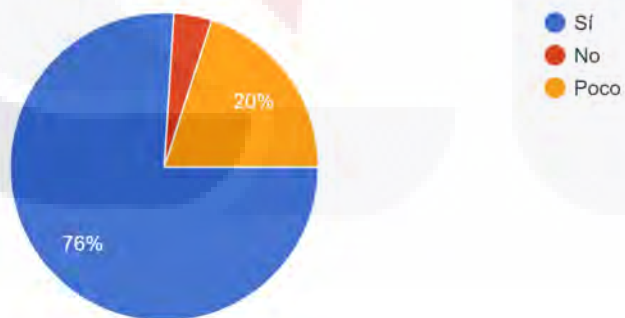
### 6. Edad

Edad  
26 respuestas



### 7. ¿Te consideras parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?

¿Te consideras parte de la Red mexicana de teatro espontáneo y teatro playback?  
25 respuestas

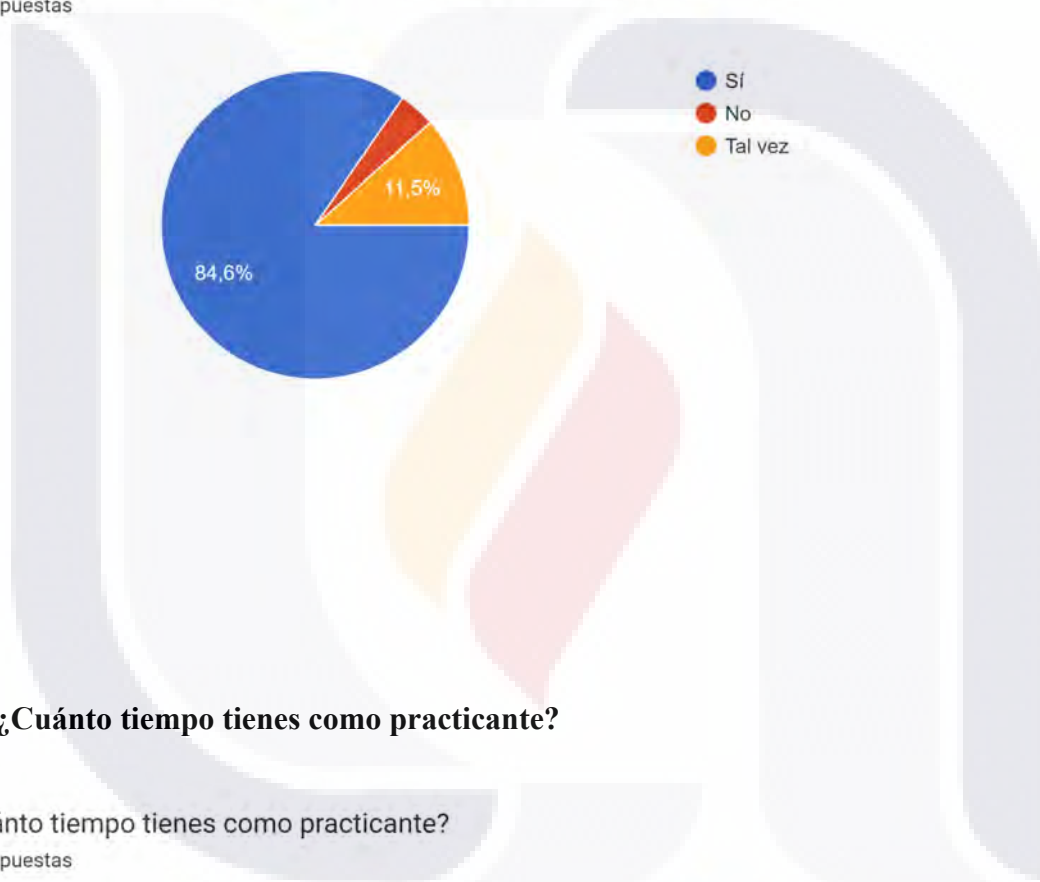


**b) Rol del /la participante en su grupo y en las funciones**

**8. ¿Eres un/a practicante de Teatro espontáneo y/o Teatro playback constante?**

¿Eres un/a practicante de teatro espontáneo y/o playback constante?

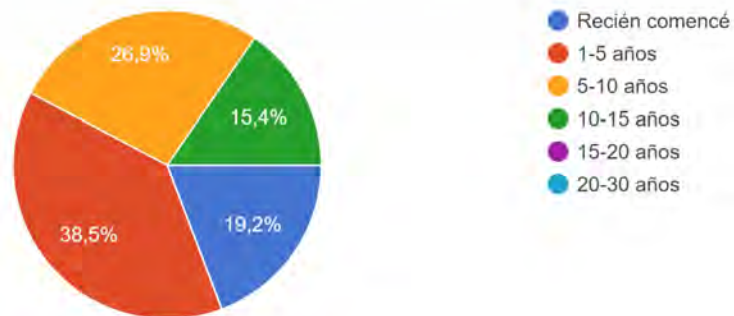
26 respuestas



**9. ¿Cuánto tiempo tienes como practicante?**

¿Cuánto tiempo tienes como practicante?

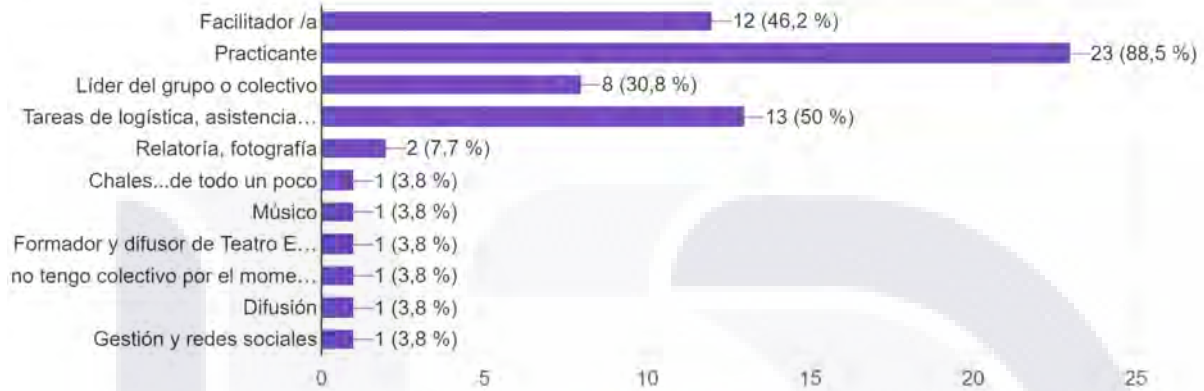
26 respuestas



## 10. ¿Qué roles sueles tener en tu grupo o colectivo?

¿Qué roles sueles tener en tu grupo o colectivo?

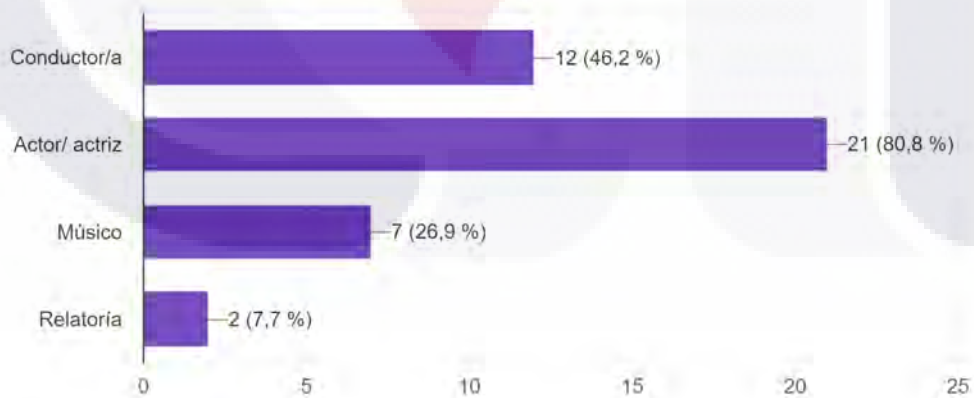
26 respuestas



## 11. ¿Qué rol sueles tener en las funciones?

¿Qué rol sueles tener en una función?

26 respuestas

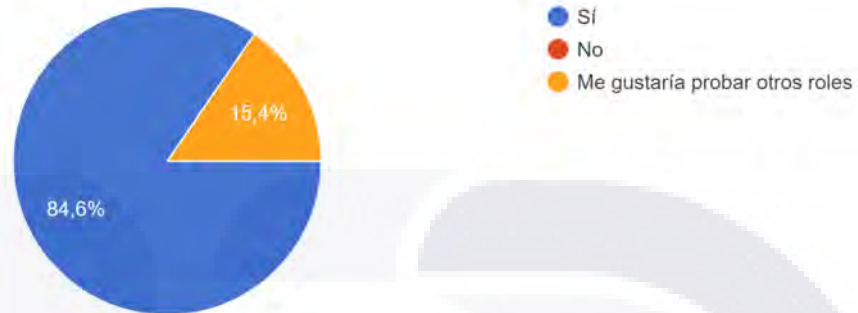




## 12. ¿Estás satisfecha/o con el rol que tienes en las funciones?

¿Estás satisfecha/o con el rol que tienes en las funciones?

26 respuestas



## c) Financiamiento y procuración de fondos

### 13. ¿Tienen o han tenido algún tipo de financiamiento para el grupo o colectivo?

¿Tienen o han tenido algún tipo de financiamiento para el grupo o colectivo?

25 respuestas



#### 14. En caso de responder sí, ¿de qué tipo?

- Dinero, que se usó para la producción de un montaje.
- Sólo 1 proyecto con financiamiento del gobierno municipal.
- Funciones y Talleres en escuelas colaboración con la secul estatal y el programa con cultura comunitaria vamos juntos por la paz de la secul federal.
- De una consultoría de investigación cuando fue lo de los desaparecidos en Ayotzinapa, cuando vamos a congresos internacionales en hospedaje o descuentos en entradas.
- En convocatorias de gobierno tiempos interiores.
- Financiamiento para viajes, funciones y cursos.
- Cuando ofrecemos entrenamientos abiertos sugerimos una cooperación de \$50.00 pero los asistentes tienen la opción de aportar o no hacerlo...
- Sistema de apoyos a la creación y proyectos culturales
- En algunos casos las funciones que damos son pagadas. Pero es más por voluntad de estar.
- Funciones pagadas.

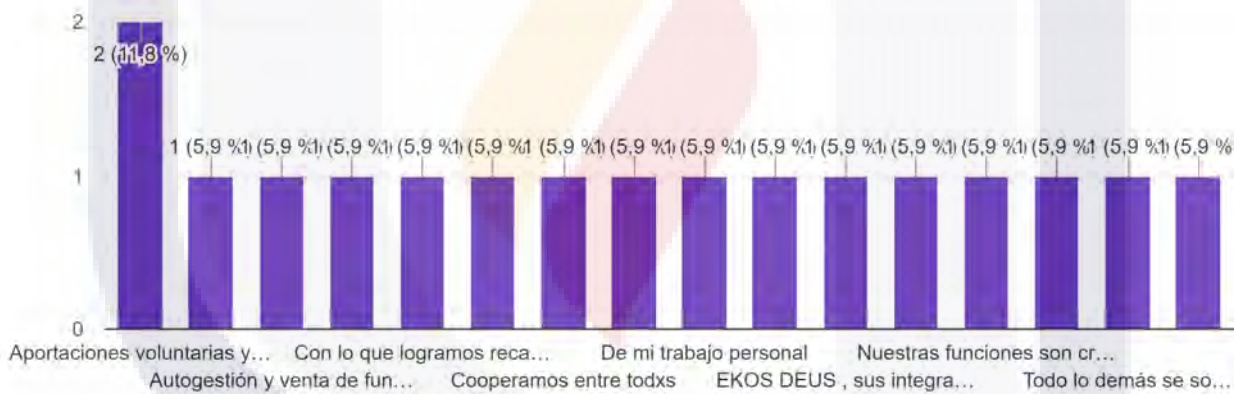
#### 15. En caso de responder no, ¿cómo se sostienen los gastos económicos y materiales generados al interior del grupo o colectivo?

- Aportaciones voluntarias y cuotas.
- Con lo que logramos recaudar en las funciones./ Autogestión y venta de funciones.
- Trabajo en equipo.
- Cooperación voluntaria./ Cooperamos entre todxs./ Aportación mensual de los mismos integrantes.
- Nuestras funciones son creadas en apoyo a diversas instituciones y asociaciones usualmente ellas generan las condiciones para el encuentro y el desarrollo de la función.

- De nuestros ingresos laborales o familiares.
- Damos funciones vendidas, cooperamos entre todos, cosas así.
- EKOS DEUS , sus integrantes dan una aportación mensual, para gastos de playeras o viáticos.
- Pos así jaja entre todxs.
- Con ensayos abiertos.
- Todo lo demás se sostiene de taquilla y de los bolsillos personales.
- Haciendo funciones con un costo, generalmente solidario.

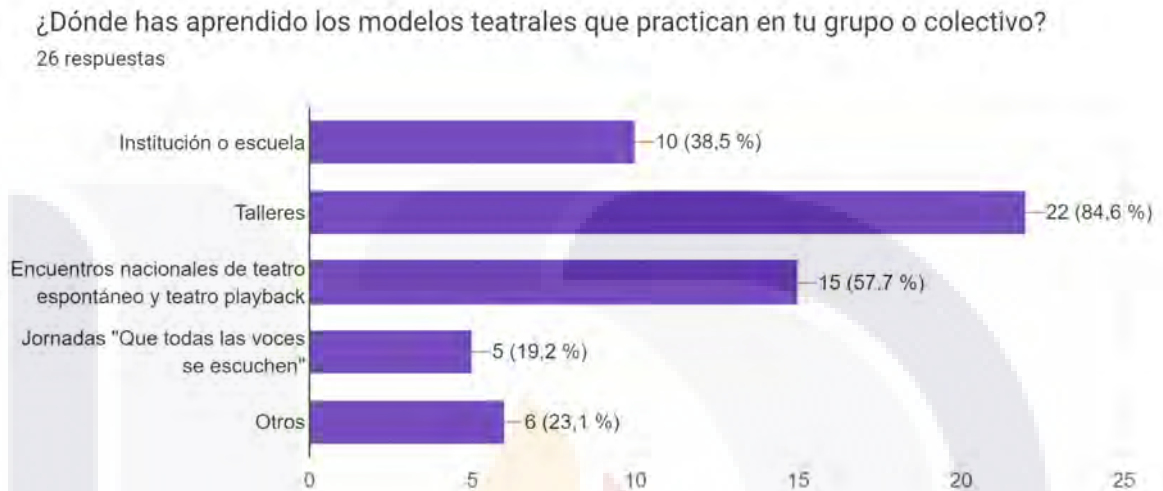
En caso de respoder "no", ¿cómo sostienen los gastos económicos y materiales generados al interior del grupo o colectivo?

17 respuestas



## d) Formación

### 16. ¿Dónde has aprendido los modelos teatrales que practican en tu grupo o colectivo?



### 17. Desde tus procesos de formación y experiencia personal, ¿qué es necesario aprender para practicar teatro espontáneo y teatro playback?

- Aprender a conectar con el cuerpo y las emociones propias, aprender a sentir y moverse con los otros, escuchar, conectar y respetar las historias y a sus personajes.
- La teoría que da sentido, guía y asertividad a la práctica.
- La teoría, la filosofía, la ética, el proceso técnico.
- Lo indispensable serían las formas de devolución y los códigos del grupo. El ritual de la función. De manera paralela los postulados éticos y filosóficos. Considero indispensable continuar aprendiendo a poner en práctica la disposición para estar, acompañar y escuchar, tanto hacia dentro de la agrupación como en el momento de la función.
- Como herramientas complementarias todas aquellas que incluyan pensarse desde la comunidad desde el cuerpo ya sean teóricas o prácticas.
- Las habilidades básicas a desarrollar desde mi experiencia son la escucha, la empatía y la capacidad expresiva.

- Exploraciones corporales, observar.
- Ética, disciplina, respeto y empatía.
- Conocimiento de teoría de grupos, Psicodrama, expresión corporal, proyección de voz, contención de emociones del otro y el propio, escucha activa.
- Teoría teatral en distintas vertientes.
- A reír, a desbordar tus sentidos.
- Teoría, disciplina, movimiento corporal y creatividad.
- Creo que es importante entrenar para aprender más.
- Formas del teatro playback, teoría y técnica.
- Para hacer música, tener un buen manejo de uno o varios instrumentos, estudiar y practicar improvisación con bases teóricas, práctica de música programática.
- En el rol actoral, entrenamiento constante del cuerpo con base en expresión corporal (como danza), conocimiento del marco teórico del Teatro Playback, conocimiento del ritual del T. Playback y las formas relacionadas con él. Toma de talleres de actuación de Teatro Playback.
- Para la conducción, conocimiento y experiencia actoral previa de Teatro Playback o Teatro espontáneo (según sea el caso), asistir a talleres de conducción de este tipo de teatros.
- Ya sea Teatro Espontáneo o Teatro Playback, entrenamiento y práctica constante. Indispensable para realizarlo de forma óptima.
- En mi caso solo practico Teatro Playback. Proceso de grupo, escucha personal y colectiva, bases de Teatro de Improvisación, Bases de Psicodrama, Conceptos básicos de técnica de movimiento corporal, Entorno social, cultural, económico.
- Ser espontáneo, la conexión con el grupo, la escucha activa y télica.
- Lenguajes escénico, lenguajes corporales, música, habilidades de escucha y resonancia y sociometría
- Es necesario conocerse, para poder trabajar más las resonancias, tener talleres de psicodrama es importante, pero también tener un trabajo personal. La conducción de Teatro Playback también vale la pena estudiarla. Aunque no es necesario ser actriz o actor en el TPb o TE creo que vale la pena tener nociones de actuación. Siempre es importante tener un músico, pero en muchas ocasiones los músicos no se disponen a

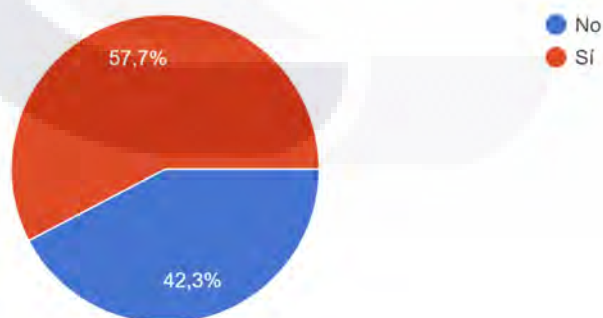
estos teatros, así que es importante conocer sobre lo básico de la música para poder jugar con ella aunque no haya un profesional. Para reVelArte es importante conocer/aprehender/practicar el modelo de antiopresión de Leticia Nieto.

- La técnica propiamente dicha, improvisación, escucha activa, comunicación asertiva, estructura narrativa y desarrollo de empatía.
- Desarrollar la escucha, empatía, lenguaje escénico y corporal, capacidad de improvisación.
- El desarrollo de la empatía y una escucha activa así como la resolución y aplicación de herramientas con enfoque dinámico para darle salida escénica a las historias y momentos compartidos.
- Empatía, Rutas de resonancia, Espontaneidad, Herramientas escénicas.
- El uso del cuerpo expresivo, de la voz, y de atreverse a todo.
- Herramientas escénicas y empatía.

### 18. ¿En tu formación se incluye el Psicodrama?

¿En tu formación se incluye el psicodrama?

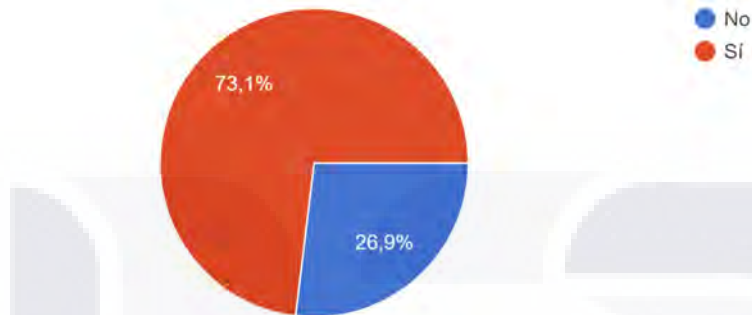
26 respuestas



## 19. ¿En tu formación se incluye el Teatro del oprimido?

¿En tu formación se incluye el teatro del oprimido?

26 respuestas



## 20. En caso de responder afirmativamente a las preguntas anteriores, ¿qué han sumado a tu práctica en el teatro espontáneo y teatro playback?

- Poder visualizar, escuchar y sentir a los otros, formar comunidad, permitirme o permitir a mis compañeros reconocer sentimientos, acciones comunes y unificadoras.
- Conocer las técnicas o estilos, los hemos sabido combinar para poder aplicarlo en los grupos y eso ha ayudado también a encontrar o definir estilos para el desarrollo óptimo o resultados.
- El conocimiento del teatro imagen. Y sus aplicaciones.
- El TO ejercicios, dispositivos y posicionamientos políticos.
- Material de vida para utilizarlo en escena.
- Forma de iniciar funciones y trabajo con grupos.
- Conocimiento de las comunidades, entendimiento del comportamiento social, procesos creativos de intervención, Dx y evaluación.
- Clown, máscaras.

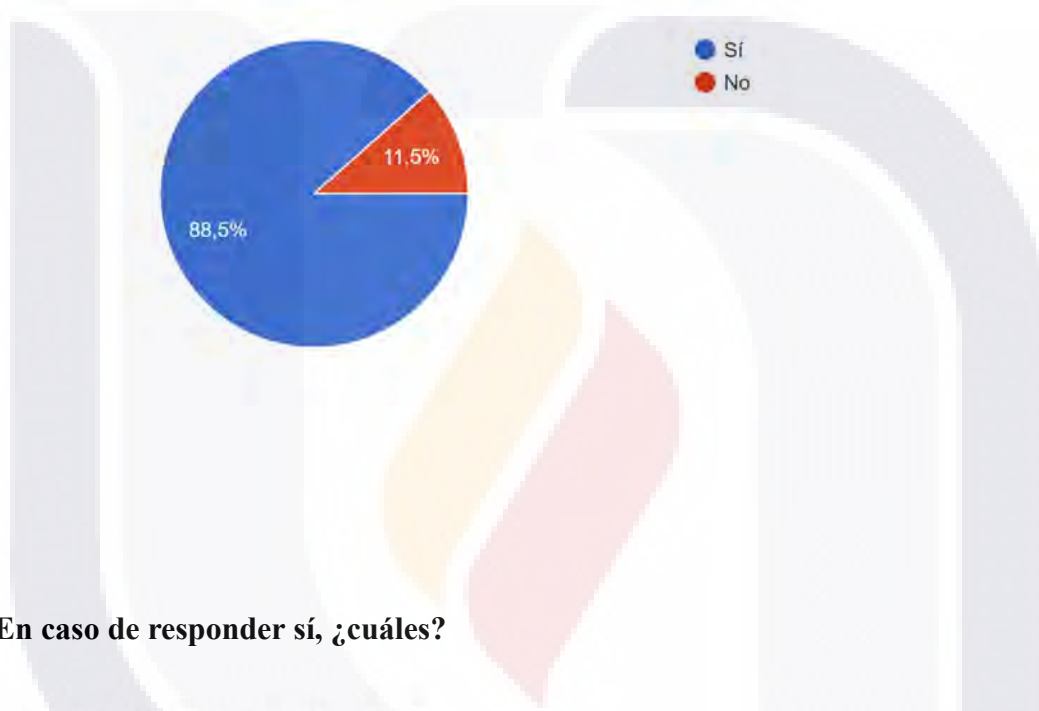
- En el caso del TO ha sumado el poder comprender el tema estructural de opresión que va más allá de la vida-historia individual.
- Mi formación en Psicología.
- El Teatro del Oprimido me ha ayudado a reforzar y diversificar la mirada social de estos dispositivos, el poder explorar otras posibilidades también.
- La formación en TPB incluye Psicodrama y Teatro para personas oprimidas, pero en mi colectivo no los aplicamos.
- Han ampliado las habilidades expresivas y de capacidad escénica, así como el entendimiento de los aspectos psicosociales que se involucran en una función.
- El Psicodrama ha sido una base fundamental para trabajo con grupos, tanto el colectivo artístico como para impartir talleres y sesiones. La Sociometría ha sido muy importante también.
- El psicodrama ha sumado la clara idea de que somos roles y la práctica de asumirlos, también me mantiene en el trabajo constante sobre mí para trabajar más con el tele y menos con la transferencia. El teatro del oprimido me da la mirada de que la vida es política, es decir, hemos nacido en un sistema que da privilegios y marginaciones a las personas y vale la pena tener una postura ante ello. Ya que si "no la tienes" esa ya, es una postura, no es posible la neutralidad.
- Pienso que han aportado mucho desarrollo humano, y orientación social de la práctica.
- La sensibilidad y la empatía, el entendimiento del comportamiento humano.
- Las prácticas documentales y planteamientos de la gestalt.
- Incorporamos la interdisciplina y el teatro físico.



**21. Además de la experiencia en tu grupo o colectivo, ¿tienes experiencia o formación en artes escénicas o cualquier otra disciplina artística?**

Además de la experiencia en tu grupo o colectivo, ¿tienes experiencia o formación en artes escénicas o cualquier otra disciplina artística?

26 respuestas



**22. En caso de responder sí, ¿cuáles?**

En caso de responder sí, ¿cuál/ cuáles?

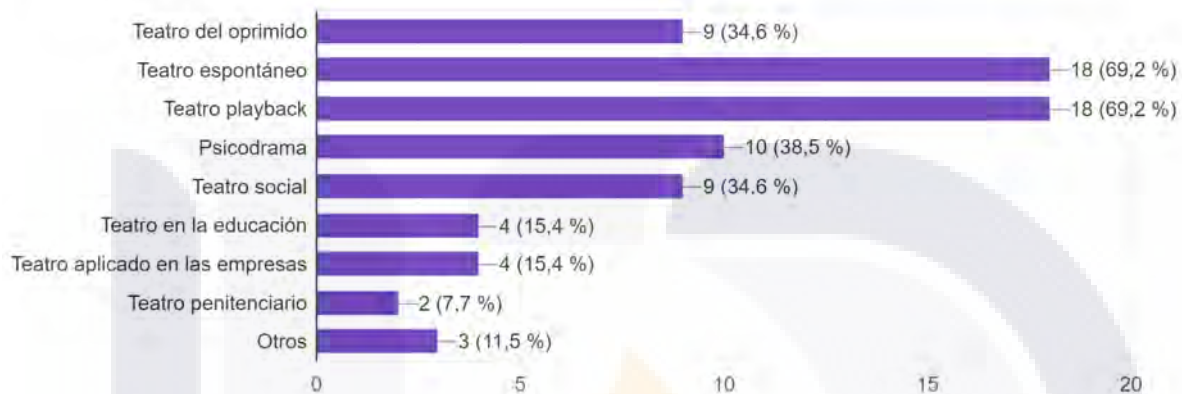
23 respuestas



### 23. ¿En qué modelos teatrales consideras tu trabajo como grupo o colectivo?

¿En qué modelos teatrales consideras tu trabajo como grupo o colectivo?

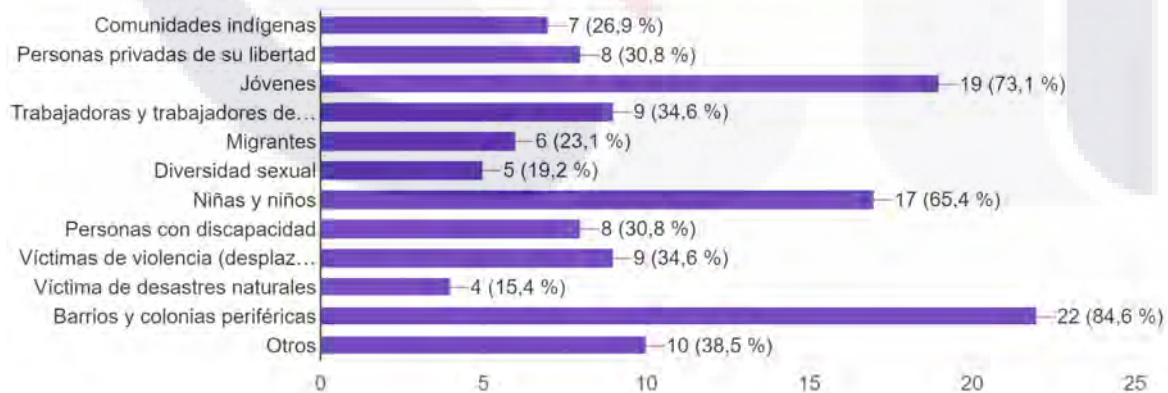
26 respuestas



### 24. ¿Cuáles son los grupos de personas (grupos específicos) con quienes has trabajado?

¿Cuáles han sido los grupos de personas (grupos específicos) con quienes has trabajado?

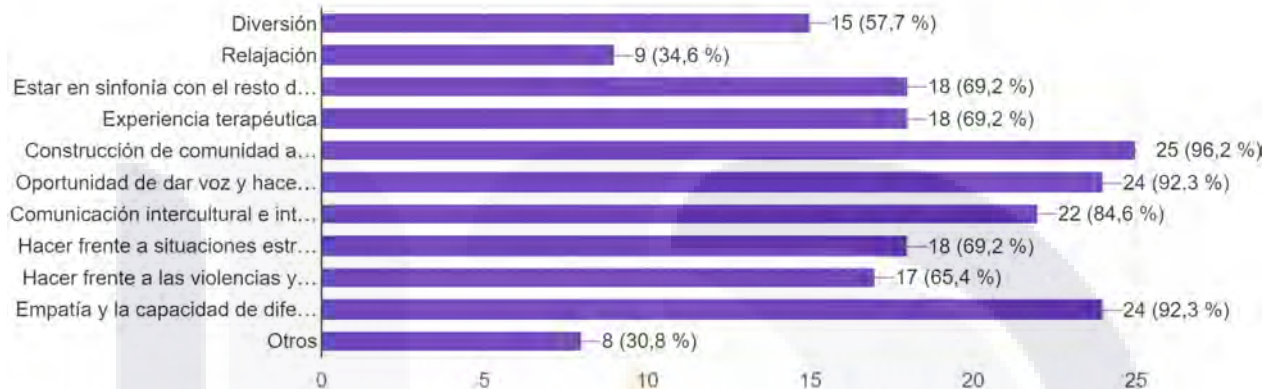
26 respuestas



## 25. Desde tu experiencia, ¿qué ofrece el Teatro espontáneo y el Teatro playback a las audiencias?

Desde tu experiencia, ¿qué ofrece el teatro espontáneo y el teatro playback a las audiencias?

26 respuestas



## e) Organización y función de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback

### 26. Desde tu experiencia personal, ¿cuál es la función de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?

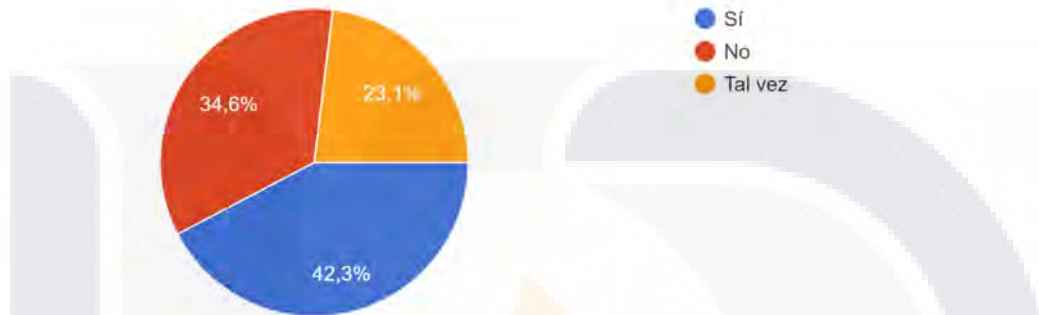
- Reconocer a los demás miembros de la comunidad, permitir la integración y la formación de comunidad.
- Es de donde lxs colectivxs están sujetos, como red a tronco, colectivxs a ramas. También un poco legitimar.
- Organizar eventos de difusión y formación de Teatro Espontáneo y Teatro Playback.
- Difundir las metodologías, conectar personas y grupos, compartir experiencias, desarrollar e impulsar el TE y TPB en el país.

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Ser un medio para crear puentes comunicacionales entre los colectivos de teatros participativos en México así como un espacio para la formación y desarrollo de habilidades en la técnica.
  - Unirnos y conocer a más personas con el mismo objetivo.
  - Visibilizar las prácticas, apoyar la formación e intercambio de saberes y la formalización de las prácticas.
  - Resonar juntxs.
  - Reunirnos.
  - Su función es promover la creatividad, motivar a que crezca el teatro Playback y teatro espontáneo, entre otros en México.
  - Es una red que logra organizar eventos más grandes.
  - Generar comunidad entre los practicantes del teatro playback. Organizar foros.
  - Coordinar actividades, encuentros, talleres, etc., organizar una base de datos de las personas practicantes.
  - Compartir y dar a conocer nuestra práctica a los demás miembros de la red.
  - No tengo idea.
  - Ser un espacio de encuentro e intercambio, un organismo de difusión y registro de lo que se hace en México.
  - Convocar y difundir y compartir nuestras prácticas a través de encuentros nacionales, jornadas, formación a través de talleres nacionales e internacionales.
  - Conectar grupos y personas a través de redes sociales con México y el extranjero.
  - Hacer una comunidad de personas que practican estos teatros para encontrarse, compartirse hallazgos, tomar posturas y acciones juntas.
  - Conectar y compartir con colectivos activos en todo el país.
  - El intercambio de conocimientos y experiencias para el enriquecimiento de la práctica.
  - Tener registro y memoria de las prácticas en el país así como encuentros para compartir saberes y posicionamientos éticos en torno a lo social.
  - Difundir y vincular proyectos de teatro espontáneo y teatro playback.
  - Me parece que es para conocer quien está realizando teatro espontáneo y playback, conocernos y mirar otras propuestas de trabajo y accionar con las diferentes comunidades.
  - Sostener, visibilizar y difundir las prácticas de estos teatros.

**27. ¿Sabes cómo se organiza o toma decisiones la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?**

¿Sabes cómo se organiza o toma decisiones la Red mexicana de teatro espontáneo y teatro playback?

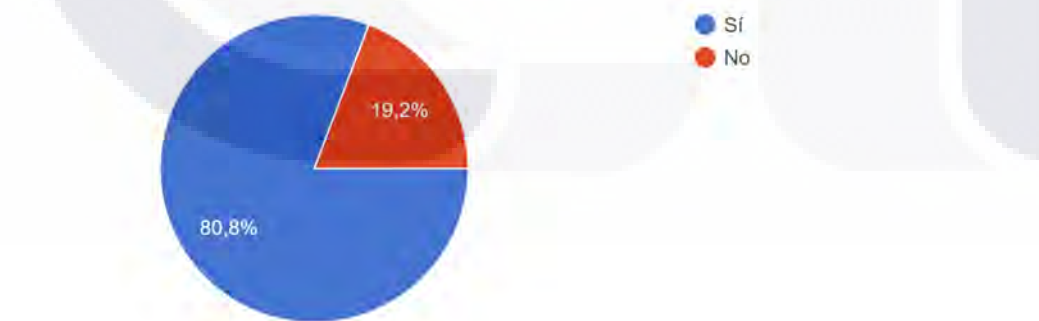
26 respuestas



**28. ¿Has participado en asambleas, reuniones, encuentros con otros practicantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?**

¿Has participado en asambleas, reuniones, encuentros con otros practicantes de la Red mexicana de teatro espontáneo y teatro playback?

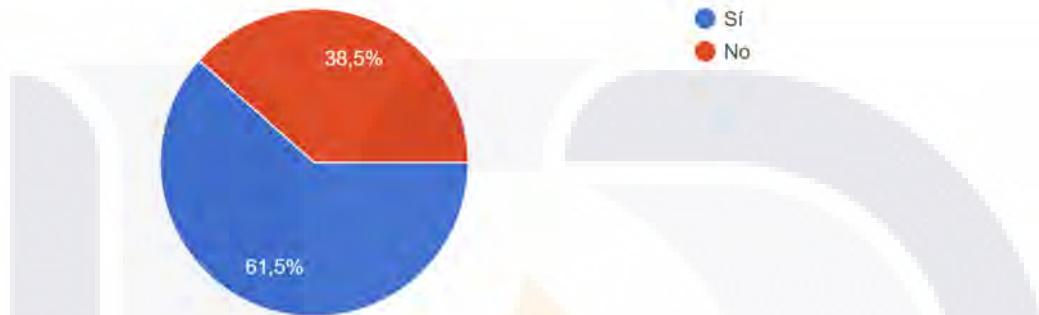
26 respuestas



**29. ¿Alguna vez has organizado o participado en la organización de un encuentro, jornada o actividad específicamente promovida por la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?**

¿Alguna vez has organizado o participado en la organización de un encuentro, jornada o actividad específicamente promovida por la Red mexicana de teatro espontáneo y teatro playback?

26 respuestas



**30. En caso de responder afirmativamente, ¿a partir de qué acciones o responsabilidades?**

En caso de responder afirmativamente, ¿a partir de qué acciones o responsabilidades?

26 respuestas



**31. ¿Hay alguna/s normas de convivencia y trabajo e intercambio profesional que consideras importantes y que se aplican al interior de tu grupo o colectivo?**

- Sí, hay normas éticas, de convivencia, de trabajo, de disciplina y de respeto a las y los compañeros
- El respeto, la escucha, la verdad y la integridad.
- Respeto, confidencialidad de las historias, buen trato, estudio, práctica continúa.
- Horizontalidad, circulación del protagonismo, trueque, apoyo solidario a causas sociales.
- La creación de un espacio abierto libre en donde cada uno aporta sus potencialidades y trabaja en sus carencias que todas las voces siempre son escuchadas y condensadas.
- Escucha. Respeto y libertad de opinar.
- La idea de una relación horizontal donde todos los miembros del grupo den su opinión y Voten.
- Respeto, compromiso, pasión, interés por intervenciones grupales.
- Escuchar y tomar decisiones en base a lo que todxs quieren.
- Como es un trabajo corporal, debe haber respeto tanto en los cuerpos como en la participación y la creatividad de los participantes, también del público, por las historias que se cuentan.
- La escucha y el respeto.
- Sí, un código ético.
- Capacitación recíproca según el tipo de habilidades y conocimientos que posea cada uno de los integrantes.
- Respeto, honestidad, claridad, horizontalidad, trabajo en equipo, reconocimiento, comunicación.
- Sí las hay. El respeto, la asertividad, la no obligatoriedad de estar, etc.
- El respeto a la diferencia es básico, la validación del trabajo y tiempo del otro también.
- No fundamentalmente. Partimos, siempre, de la propuesta y el respeto, tenemos mucho énfasis en la resonancia social de la práctica y la valoración de la diversidad entre los integrantes del grupo. Tenemos la peculiaridad de formar el grupo con personas entrenadas profesionalmente en artes escénicas.
- El respeto y la contención.

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Normas no, acuerdos sí. Evitamos prácticas violentas y cuando se suscitan intuiciones nos informamos de ellas. Se trabaja desde la horizontalidad, colectividad y respeto. Se apuesta por generar espacios seguros para nosotrxs y nos posicionamos ante prácticas de la ternura radical.
  - Corresponsabilidad.
  - El respeto a tener opiniones distintas. El que todos podemos aportar al colectivo.
  - Confiar en el impulso de la otra sin juzgar, la espontaneidad como eje de nuestra creación.

## f) Motivaciones personales y colectivas

### 32. ¿Por qué formas parte de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback?

- Porque es muy placentero conocernos y reconocernos entre nosotros.
- Por invitación y posterior porque me identifiqué con ello y lo que también quería hacer.
- Porque es una forma de impulsar en México estos tipos de Teatro y ampliar cada día a nuevos públicos.
- Me permite aprender y compartir. También permite que mi colectiva no esté "sola por el mundo", en cierto sentido la Red funciona para validar el trabajo que Tribu hace.
- Porque me identifico con más personas que creen en los teatros participativos.
- Me gusta la libertad que hay en el teatro espontáneo.
- Por invitación y para seguir aprendiendo.
- Por qué las personas que están en la cabeza en algún momento hicimos trabajos juntos.
- Quiero unirme más a este mundo, generar voz y ruido; memoria y colectividades.
- Porque he asistido a las reuniones y en algún tiempo estuve activa. No sé bien.
- Por expresar arte.
- Por ser practicante.
- Por ser practicante de un colectivo activo.
- Para compartir y difundir mi práctica en Teatro Playback.
- No formo parte.



- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Me gusta reunirnos en tribu y saber que somos una comunidad con propósitos similares, que al mismo tiempo nos unimos para difundir estas prácticas.
  - Porque me interesa difundir el Teatro Playback y crear accesos para México. Porque me interesa compartir y aprender de otras prácticas y experiencias, porque me gusta estar conectada con personas creativas que luchan a través del arte por una justicia social.
  - Porque creo que estas prácticas participativas son esenciales para la comunicación y creo debemos estar unidas para hacer frente como colectivas y colectivos.
  - Porque quiero ser parte de una comunidad, sé que en colectivo somos más fuertes.
  - Para aprender y colaborar, porque me encanta este dispositivo.
  - Para seguir nutriendo e intercambiando experiencias.
  - Porque mi colectiva pertenece y me dieron oportunidad de conocerles.
  - Porque me interesa conocer otros proyectos y compartir experiencias.
  - Porque mi colectivo forma parte de la RED.
  - Porque me invitaron y me gusta conocer a otras personas que practican lo que nosotras y poder nutrir nuestra práctica.

### **33. ¿Por qué eres practicante de Teatro espontáneo y Teatro playback?**

- Porque es muy placentero, estar en escenario me fortalece, me relaja y me permite reconocermelo y hacer performatividad conmigo mismo y con los demás.
- Porque con quiénes lo he venido trabajando son nobles, lindas personas y eso no lo da el teatro convencional. Porque convoca mayor diversidad de haceres y también porque en lo colectivo es donde encuentro ese sentido y mi granito.
- Porque me apasiona practicar, enseñar y aprender.
- Me encontré con un teatro que me hizo mucho sentido con el tipo de teatro que yo quiero hacer. He continuado porque con la colectiva he encontrado acompañantes de vida.
- Porque creo que es una herramienta muy poderosa para generar comunidad y diálogo, mirarnos y reconocernos a través de nuestras historias.

- Para conocerme mejor a partir de las historias, para mi es poner un poco de mi, mi granito de arena al mundo.
- Alternativa de acción para intervención comunitaria y como forma de establecer relaciones más cercanas y horizontales con el público.
- Por pasión, porque creo en el cambio a partir del compartir con el otro. Porque he sido testigo del poder que tiene en las comunidades. Desde funciones con personas con discapacidad hacer visible lo invisible, lo mismo en tema de violencia, ancianos, desastres naturales, entre otros he sido testigo de los cambios, también me he mirado a través de ellos.
- Porque el arte transgrede la memoria.
- Pues encuentro luz al jugar.
- Porque me encanta el teatro.
- He encontrado un espacio de diálogo e intercambio.
- Porque me gusta este tipo de teatro, lo que genera y la comunidad.
- Porque es algo que me satisface en mi labor artística y social.
- Por el gusto de compartir y estar.
- Son formas teatrales que me parecen pertinentes para hacer comunidad y mirarnos con más empatía y compasión, valores que me son muy importantes.
- Ufff, porque ya no soy capaz de mirarme y sentirme en otro espacio que no sea en el Teatro Playback.
- Porque es una herramienta muy potente para construir comunidad.
- Desde que entré en contacto con él, me asombró el poder comunitario que tiene y el reto que representa escénicamente. Me enamoré.
- Porque me gusta conectar con el otro.
- Porque a partir de estos teatros empezamos a desarrollar proyectos que den sentido a lo que sentimos y pensamos para luego hacerlo público y colectivizar los sentires colectivos.
- Porque el teatro espontáneo me permite explorar y expresar maneras diferentes y únicas de entender las experiencias.
- Porque me interesó esta forma distinta de llegar a las diferentes comunidades y públicos.
- Resonar sus historias y poner en disposición mi cuerpo para darles vida es muy gratificante.
- Porque creo en la mediación artística para que las personas se reconozcan como agentes creadoras.

### 34. ¿Qué te gusta del Teatro espontáneo y Teatro playback?

- Que es sumamente ético, respeta y rescata las voces y las historias de todos
- Lo cercano que puede ser y hacerte sentir desde el lugar que se esté. Las historias que trabajamos.
- La formación de redes de grupo. La tranquilidad de compartir. El cariño que se amplía a muchas personas.
- Que tiene una potencialidad de contacto con las personas que yo percibo como muy real. Me gusta que son dispositivos nobles flexibles y abiertos a cualquier persona tanto creadora como espectadora.
- Escuchar historias.
- La libertad y el desahogo que brinda.
- La idea de compartir relatos, que todos tengan voz y escucha. Que se puedan hacer y apropiarse de cualquier espacio público.
- La conexión con el otro a través de procesos creativos.
- Su permeabilidad y cercanía hacia las personas.
- Los juegos, todo lo que tiene que ver con el caldeamiento en los grupos.
- Ser espontáneo y desarrollar la creatividad.
- Que todos los asistentes pueden participar.
- La escucha, las historias, la comunidad, el encuentro.
- El dar voz y apoyo a las historias por medio de la música.
- La oportunidad de tomar una historia no escrita para llevarla al escenario.
- Los vínculos.
- Honrar las historias y darles una dimensión teatral. También me gusta que propone un teatro que desmonta el paradigma actor-espectador.
- Me gusta que pueden ser utilizadas como herramienta para la transformación y justicia social.
- Que aprendemos a escuchar y a tomar nuestro lugar para hablar y a partir de eso, podemos mirar la vida que tenemos y la vida que queremos.
- La capacidad de resonar y ser altavoces de las historias y experiencias de otras personas.
- Es lo que siempre me gustó del teatro en general, pero la inmediatez y poder del Playback es único.

- La empatía y el sentido de comunidad.
- El impacto que genera en lxs participantes y audiencia.
- Que el diálogo entre la comunidad (tanto el grupo en escena como los asistentes) es el eje a partir del cual surge el teatro.
- Crear desde la experiencia, la escucha atenta, la improvisación del cuerpo, la voz y la palabra abre otras posibilidades para el artista/interprete/resonante, de expandir su propia corporalidad y experiencia escénica. Además si eso se hace en colectivo es increíble.
- Que me ha ayudado a ser mejor persona y practicar de manera más consciente la empatía.

### 35. ¿Cómo definirías la propuesta artística de tu grupo o colectivo?

- Teatros de Transformación; teatro de comunidad, de autoconocimiento y de reconocimiento
- Mood bajo, pero resistiendo a no desaparecer.
- Ekos Deus, es teatro playback, para todo público. Zanates Ts'int's'u es teatro espontáneo para todo público.
- Más como teatro espontáneo con tendencia hacia la experimentación, hemos tomado elementos de la improvisación, la danza y las prácticas narrativas.
- Nuestra propuesta artística está centrada en función de las historias.
- Muy buena.
- Mixta y cercana a un público de niñas y niños.
- Creativa, abierta, inclusiva
- Coherente y fluida.
- Callejera, no sé, de qué grupo habló jaja.
- Libertad de movimiento.
- Creo que somos un grupo de personas que disfrutan las historias y entendemos que es importante escucharnos.
- Una propuesta en la cual se siguen los lineamientos establecidos por la IPT.
- Teatros de inquietudes diversas que exploran distintos dispositivos para la creación artística de esta índole.

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Estamos en formación.
  - Está en proceso.
  - Somos un colectivo que promueve la autonomía y emancipación de las prácticas artísticas para todas las personas.
  - Ja. Creo que en eso andamos, buscando que lo que queremos hacer con el TPb sea estéticamente suave y contundente. Que no se tenga que hablar de la opresión, que se vea, que sea clara a los sentidos.
  - Lo hacemos de forma profesional y abierta.
  - Algunas veces experimental, con actores/actrices profesionales que se ponen al servicio de las historias que nos comparten.
  - Trabajar a partir de estos teatros y la relevancia de lo compartido nos da sentido ejercer nuestras prácticas.
  - Es una propuesta artística interdisciplinaria en la que explora la expresión a partir de las distintas disciplinas que ejercemos las integrantes de Memorias.
  - La propuesta es una combinación entre el teatro espontáneo y playback con base en el teatro físico y la improvisación (corporal, vocal, palabra). Y a partir de todos estos elementos técnicos darle vida a las historias de las personas, con el fin de honrar su memoria.
  - Buscamos que las personas se reconozcan como agentes creativos a través de la danza Teatro, poesía y música

**36. ¿Cómo definirías la propuesta social o comunitaria de tu grupo o colectivo?**

- No creo tener un perfil, nos gusta hacer teatro para provocar comunidad en donde se encuentre, no para grupos específicos.
- No nos hemos enfocado a un sólo grupo social o comunitario, hemos sido plurales, comprobando que el Playback es un formato que se adapta a cualquier sector.
- Como una colectiva que se adentra a públicos específicos que transitan historias propias y cercanas que conectan con estos públicos.

- En Memorias a la Deriva nos interesa visibilizar la agencia creativa de las personas a quien les ha sido negada esta.
- La propuesta es que cada historia por pequeña que parezca es significativa y merece ser tratada con respeto. Me parece que la propuesta va en busca de la empatía y de lo poderosa que puede ser al reconocernos en el otro, como espejos de vida para mirarnos desde estas otras cuerpos.
- Buscamos que las personas se reconozcan como agentes creativos a través de la danza Teatro, poesía y música.



**Anexo 2. Elementos de una función de Teatros de participación a partir de Núñez (2016) y Astrosky (2014)**

<b>Tabla 20. Elementos de una función de Teatros de participación a partir de Núñez (2016) y Astrosky (2014)</b>	
<b>Elementos de una función</b>	<b>Acciones para realizar</b>
<b>Presentación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El espacio de encuentro se sugiere en forma circular y sentada.</li> <li>• Bienvenida a la audiencia y presentación del grupo o colectiva.</li> <li>• Explicación breve de qué trata y de dónde surge el Teatro Espontáneo.</li> <li>• Realización de preguntas sociométricas para conocer a la audiencia y que comiencen a identificarse como una colectividad provisional dentro de la función en caso de que no se conozcan previamente: ¿de dónde vienen? ¿quién les acompaña?, etc.</li> </ul>
<b>Caldeamiento (preparación para la función)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Caldeamiento colectivo actores, actrices y audiencia. Son ejercicios que detonan recuerdos, relatos, sensaciones que puedan ser compartidas en la escena. Por ejemplo: “encuentro de a dos personas, se pongan de espaldas con espaldas, cierren los ojos y recuerden (psicodrama interno) detalles de alguna historia que recordaron, un momento de esa historia, le pongan un nombre” (Núñez, 2016, p. 29).</li> <li>• Concretización de sensaciones y sentimientos de los recuerdos o historias potenciales con técnicas de (escultura clásica, fluida, ánfora y otras creadas por el grupo).</li> <li>• Invitación a la audiencia para que participen de manera opcional en las escenas junto con actores y actrices.</li> <li>• Realización del ritual en el que todas las personas participen. Cantar una canción, delimitar el espacio de la función, o, por ejemplo, encender tres velas, cada una representa a las personas que participarán en la función (actores y actrices, audiencia y quien coordina la función). Cada persona sostiene y es corresponsable de mantener el fuego sobre el cual se compartirán los relatos.</li> </ul>
<b>Desarrollo de la función</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Narración de relatos por parte de la audiencia. El narrador o narradora se coloca junto al coordinador/a y este va preguntando detalles, le pide que elija a los actores que presentarán su historia. Se permite que las historias compartidas sean (un sueño, un suceso personal, un relato contado por alguien más o que haya leído).</li> <li>• El coordinador da instrucciones a los actores, la representan y al terminar la ofrecen al relator (se cuentan tres o cuatro historias).</li> <li>• El narrador o narradora puede también determinar quién sumará aspectos técnicos (utilería) o de sonorización en caso de que no haya músicos específicamente asignados en ese rol.</li> </ul>

<p><b>Cierre</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se realiza un resumen de las historias contadas durante la función y/o las sensaciones-emociones-sentimientos por parte de los actores y actrices.</li> <li>• Invitación a la audiencia para que comparta de manera verbal sus resonancias con las historias relatadas.</li> <li>• Se apagan las velas con los aplausos de los participantes.</li> <li>• Se agradece la presencia de la audiencia.</li> </ul>
----------------------	--

**\*Elaboración propia**





**Anexo 3. Fotografías función de Teatro espontáneo con la Colectiva Ramas y Raíces de Aguascalientes**



**Figura 19. Función de Teatro espontáneo de la Colectiva Ramas y Raíces en colaboración con Diversx. Jessica Valenzuela y Ana Castillo. Barrio Barranca de Guadalupe, 14 de junio de 2019. Fotografía Alicia Cruz**



**Figura 20. Taller-función de Teatro playback de la Colectiva Ramas y Raíces. Comunidad de “Las Ladrilleras”, León, Guanajuato. 30 de mayo de 2016 De izquierda a derecha: Ana Castillo, Jorge González, Sakay Cruz, Metzli Zinn, Cynthia Alvarado y Jessica Valenzuela. Fotografía Facebook Colectiva Ramas y Raíces**

**Anexo 4. Fotografías de integrantes de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**



**Imagen 21. Segundo Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Guadalajara, Jalisco (12 de septiembre de 2015). Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**



**Imagen 22. Tercer Encuentro Nacional de Teatro espontáneo y Teatro playback. Morelia, Michoacán (18 de septiembre de 2016). Fuente: Facebook de la Red Mexicana de Teatro espontáneo y Teatro playback**