



TEATRO Y EDUCACIÓN CONTEMPORÁNEA

**UN ESTUDIO CREATIVO APOYADO EN HISTORIAS DE VIDA
CON ENFOQUE ARTÍSTICO, EDUCATIVO Y DE GÉNERO**

Inmaculada Díaz Gavira



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA



TEATRO Y EDUCACIÓN CONTEMPORÁNEA

**UN ESTUDIO CREATIVO APOYADO EN HISTORIAS
DE VIDA CON ENFOQUE ARTÍSTICO, EDUCATIVO
Y DE GÉNERO**

INMACULADA DÍAZ GAVIRA

**Programa de Doctorado: Artes Visuales y Educación. Un
Enfoque Construcccionista Departamento de Educación
Artística**

Facultad de Ciencias de la Educación

DIRECTORA: REMEDIOS ZAFRA ALCARAZ

(Aviso importante: tal y como ha sido acordado con el servicio de publicaciones de la US, la directora de tesis y la autora en cuestión, debido a la protección de datos de las personas participantes en las historias de vida y reflexiones aportadas a esta tesis doctoral, dicho documento será parcialmente publicado, eliminando de sí cualquier alusión a nombres reales o datos relevantes, capítulos de transcripciones, confesiones o aportaciones reflexivas. Es por ello que el contenido y la numeración del índice se han visto modificados y no coinciden con el presente, sino con el documento original.)

A mi familia

TEATRO Y EDUCACIÓN CONTEMPORÁNEA, UN ESTUDIO CREATIVO APOYADO EN HISTORIAS DE VIDA CON ENFOQUE ARTÍSTICO, EDUCATIVO Y DE GÉNERO

RESUMEN:

Esta tesis propone una aproximación reflexiva a las vigentes relaciones entre teatro y educación contemporánea, a través de un estudio multifocal que se pregunta sobre la dimensión artística y teatral de la educación, la dimensión educativa del teatro, así como por el género de los agentes implicados en los procesos de formación teatral, mayoritariamente no reglados. Para ello, esta investigación profundiza en varias historias de vida de personas vinculadas a la educación y al teatro y se apoya en un estudio etnográfico en contextos relacionados con dichas prácticas.

La pretensión de este trabajo es operar como investigación, pero en cierta manera quiere funcionar también como artefacto creativo. Debido a ello, su estilo de escritura y estructura se abren a una búsqueda de analogías entre lo escrito y lo teatral, entre la reflexión derivada de la investigación sobre los agentes que protagonizan las historias de vida y la autorreflexión que atraviesa la tesis como hilo conductor.

Metodológicamente, esta tesis se sustenta en el relato biográfico como columna vertebral que nos permite llegar a lo cultural desde lo personal, a lo compartido desde lo íntimo. Dicho enfoque convive con un acercamiento etnográfico apoyado en entrevistas y estudio de campo, en contextos de formación y práctica teatral. En esta línea, las preguntas sobre las que se articula la investigación son: ¿Qué tipo de conocimiento sobre las prácticas teatrales y educativas actuales pueden proporcionarnos las historias de vida? ¿Cuáles son los procesos de transformación y aprendizaje sobre los que resulta más productivo focalizar con el fin de lograr definir y valorar categorías y estrategias significativas para los agentes implicados en teatro y educación? ¿De qué forma los sujetos de estudio integran en sus prácticas docentes y cotidianas esas herramientas educativas? ¿Qué supone la mirada de género en los contextos e historias estudiados y qué efectos se deducen para la autora (como sujeto investigador que se presenta como “mujer, actriz y pedagoga”)? ¿Qué supone hoy ser mujer en el teatro? Estas y otras cuestiones se desprenden de una metodología de profundo carácter cualitativo e interpretativo, que tiende un puente artístico entre las Ciencias Sociales y las Humanidades, donde la mirada subjetiva y autorreflexiva está muy presente en combinación con el trabajo empírico desarrollado con sujetos y contextos teatrales observados.

Formalmente, este trabajo surge de un ejercicio premeditado de desarrollo de la voz propia de la autora como elemento fundamental en la narración de la investigación y en la propuesta creativa. Dicho gesto debe entenderse como búsqueda deconstructiva y crítica de una mirada que ha pretendido deshacerse de códigos lineales y *logocéntricos*, propios del discurso patriarcal y en gran medida de muchos discursos académicos. En dicha búsqueda no se advierte tanto la constitución de una voz sólida, como la fluidez y experimentación de una voz incipiente que indaga y se hace pensativa. Para, posteriormente, realizar un trabajo reflexivo, comparativo y de argumentación, que aproxima las formas teatrales al contenido teórico concreto, y que a modo de metáfora, ha buscado crear un ambiente teatralizado y creativo abierto a la interpretación, sin obviar por ello la identificación y búsqueda de estrategias y recursos susceptibles de ser utilizados en la educación contemporánea como propósito y resultado expuesto en la parte final.

Asimismo, en esta tesis las entrevistas e historias de vida de los sujetos estudiados conviven con reflexiones derivadas de un marco teórico entrelazado en los enfoques artístico, educativo y de estudios de género, donde cabe señalar la influencia de autoras y autores como: Paulo Freire, María Montessori, John Dewey, o Malaguzzi en educación; Monteagudo, Álvarez Álvarez, Hernández, Sancho y Rivas, o Bohannon en etnografía e historias de vida; Boal, Lorca, Cabrera, y Margarita Borja, entre otros, en teatro, y Ana de Miguel, Rosa Cobo, Celia Amorós, Simone de Beauvoir, Mary Wollstonecraft o Stuart Mill en teorías de género y estudios sobre las mujeres.

En esta línea, uno de los aspectos más destacables del proceso creativo y de investigación ha sido descubrir las formas en que se materializa la feminización del teatro y de la práctica educativa y pedagógica del mismo. Aspecto que funciona como motivación y línea abierta para el futuro, y sobre la que la investigadora continuará sus próximos trabajos. Por otro lado, como resultado de esta tesis, y a consecuencia de la reflexión acerca de la propia historia de vida de la autora y de su aportación como actriz, pedagoga y mujer, surge la creación de una obra teatral que hace referencia a estos tres enfoques, y que pretende seguir desarrollando las premisas destacadas a lo largo del proceso de investigación desde otros códigos creativos no limitados a la palabra escrita.

Palabras Claves: teatro, educación, identidad, historia, biografía, representación, cuerpo, género, voz, arte.

Categorías descriptivas de la observación de las historias de vida: educación, género, teatro, docencia.

Categorías analíticas: aprendizaje, vida, cuerpo, conciencia, cambio social y comunitario, identidad y desarrollo personal, relaciones horizontales.

ÍNDICE

	<i>Página</i>
RESUMEN	7
AGRADECIMIENTOS	15
PRELUDIO	17
MANUAL DE INSTRUCCIONES	18
CAPÍTULO I: PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	21
Introducción	22
Objetivos	27
Hipótesis	30
Metodología	32
a) Diseño de la investigación	32
b) Metodología del estudio	33
c) Libreto personal	35
d) Metodología desde un enfoque de género	45
e) Personas implicadas en el estudio biográfico: elenco	48
f) Plan de trabajo y cronograma	49
Marco teórico	50
CAPÍTULO II: ESTUDIO TEÓRICO: TRAMOYA	59
a) Educación contemporánea	60
b) Mi educación y pedagogía	61
c) Soy Pedagoga	61
d) Etnografía	66
e) Trabajo de campo y observación participante	70
f) El Cuaderno Rojo	73
g) Historias de Vida	75
h) Enfoque cualitativo	80
i) Reflexiones desde la tarima	81
j) Aceptando relaciones desde la verticalidad o la horizontalidad	85
El Teatro como disciplina: escenografía	87
1. Qué es teatro	87
2. Clasificación	91
3. Posibilidades del teatro	94

4. Multiplicidad de facciones	95
5. Dramaturgia, sustento de la obra	95
6. El teatro es un arte	96
7. Beneficios: es liberador y revelador	97
8. Es conmovedor	100
9. La cuestión del ego	101
10. Situaciones de acoso	106
11. El teatro transforma la mirada	109
12. Es un espacio de desarrollo personal	110
13. Movimientos teatrales	110
14. Teatro como herramienta educativa	113
15. Transformación del teatro en la época reciente y potencia educativa:	114
15.1. Teorías y Autores	
15.2. Fusión y trasmedialidad	
16. Potencia educativa del teatro	123
CAPÍTULO III: PRIMER ACTO	124
Primer acto. Escena Primera: Mi historia con la educación y el teatro	125
Primer acto. Escena Segunda: Justificación de los sujetos a través de su conexión con mi historia de vida	155
Mapa de redes de los sujetos	156
Justificación de sujetos:	
Isabel La Clavela	158
Leonardo	168
Belisa	170
Adela	172
Yerma	178
Primer acto. Escena Tercera: cuadro primero: Entrevista a L G.	180
Primer acto. Escena Tercera: cuadro segundo: Trabajo de campo	185
CAPÍTULO IV: SEGUNDO ACTO: DRAMATURGIA	187
• Parto Múltiple	188
• Memorias de una mentora	190
• Mestizo	202
• La fuerza del amor	204
• Poema dramatizado	207

CAPÍTULO V: TERCER ACTO: RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO	208
Tercer acto. Escena Primera: resolución del conflicto: Resultados	209
- Primera comparación de los procesos de los sujetos	209
- Vivir el teatro	211
- Convivir con el teatro	213
- Sobrevivir al teatro	216
Tercer acto. Escena Segunda:	276
Categorías de reflexión:	276
Reflexiones finales	278
Propuestas y líneas de trabajo abiertas	298
CAPÍTULO VI: REFERENCIAS	
BIBLIOGRAFÍA	304
TABLA DE IMÁGENES	317
CAPÍTULO VII: ANEXOS	
ANEXOS	325
TRANSCRIPCIONES DE LAS HISTORIAS DE VIDA	327
ANEXOS VARIOS ADICIONALES	368
Ficha de personajes	
Comunicación en el EMIAE 2014	
Información taller puesta en esencia: Adela e Isabel	
Texto sobre COS I Movimiento	
Texto de Fedora	

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos (MIS REVERENCIAS A ESTE MARAVILLOSO PÚBLICO)



Ilustración 1

*Al final de este proceso, que ha sido para mí de crecimiento y de enriquecimiento personal, sólo tengo una palabra: **GRACIAS**.*

Gracias, a mi querida Remedios, a quien tuve la suerte inaudita de convencer para que fuese mi directora de tesis. Sólo puedo darle las gracias, porque ha sido directora de escena de esta obra sin escenario, ha sido tramoyista, costurera y de ella he recibido las primeras y más calurosas muestras de ánimo y apoyo. No me imagino mayor suerte que la de haber cruzado caminos de conocimiento juntas. Gracias por el tiempo invertido, por la confianza y las fuerzas puestas en mi proceso, y por haber sabido guiarme hasta el desarrollo de mi propia voz.

Gracias,

A quienes han seguido mi investigación compartiendo conmigo sus opiniones, gracias a mi compañía y a mis compañeros pasados y sobre todo presentes, a mis directoras y directores por su tiempo, y a quienes desde la experiencia me han regalado el preciado testimonio de sus vidas desinteresadamente, y sobre todo, por lo que me han enseñado desde siempre, con el cariño y la ternura de quien no se cree, pero se sabe maestro.

A mi familia, mis padres y mi hermano, por la educación consciente y el gusto por la investigación. Por haber seguido mi trayectoria en el teatro y en la educación, siempre en primera fila y con buen ánimo, compartiendo fuerza y perseverancia, fuera donde fuese. Gracias por creer en mí.

A David, mi marido y compañero de letras, quien ha seguido desde cerca los años de investigación que he dedicado a este trabajo, y a quien debo una cantidad sin fin de sinónimos, correcciones semánticas, cenas y almuerzos, paciencia y ánimo.

A mis amigos que constantemente me han animado y preguntado, a mis profesores por la educación y el espíritu crítico que recibí en aulas y talleres. Gracias, al tribunal de esta tesis por su tiempo y a la Universidad de Sevilla por la formación previa. Gracias a quienes cada día buscan y hacen del proceso teatral un proceso de aprendizaje, un proceso vinculado al crecimiento y a la educación positiva.

A quienes aplauden hasta el final del saludo de despedida.

Preludio: Primer acercamiento a la investigación

-A los nerviosos ojos que otean desde bambalinas, al público Impertérito-

Damos saltos, hacemos gárgaras, trotamos, estiramos, suspiramos, murmuramos, enumeramos, miramos una y otra vez el vestuario, la escenografía y aquellos puntos de luz. Y pegamos la cara a las telas de calles¹.

Damos saltos o suspiramos.

Nuestros pies suenan sobre el tablado². Contenemos la respiración. Entramos en escena.



Ilustración 2

¹ Separaciones entre las distintas salidas a escena marcadas por los telones internos de bambalinas en un teatro.

² Tarima o suelo de madera tratada que compone el escenario.

MANUAL DE INSTRUCCIONES

Para leer esta tesis será bienvenida la tolerancia hacia la creatividad en el proceso de investigación en el ámbito de la educación artística, así como una actitud receptiva hacia la escritura investigativa que no huye de formas más abiertas y literarias, no como algo contradictorio o inacabado sino como parte de un proceso que se observa a sí mismo. En este sentido no puede pasar desapercibido que quien escribe lo hace como investigadora mujer, actriz y desde una formación pedagógica.

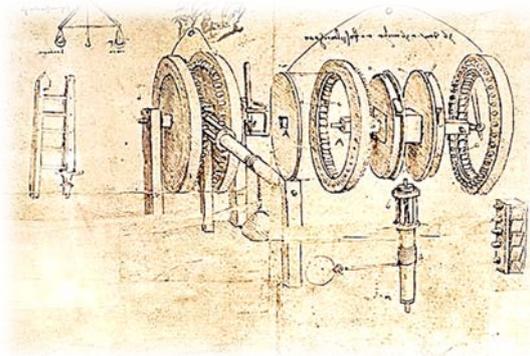


Ilustración 3

Este proyecto consta de un entramado artístico que propone transitar los capítulos de la investigación a modo de metáforas sobre los procesos de creación teatral. Encontrando: tras el índice y los agradecimientos una introducción presentada a modo de dispositivo escénico, intentando integrar el texto argumentativo con metáforas sobre las instalaciones y el dispositivo técnico, para comparar de forma narrativa los apartados metodológicos con el mundo del teatro en

sí. De esta forma, los objetivos de esta investigación se nombran como el *conflicto*, que en el argot teatral es aquel impulso-motor que va desarrollando y conduciendo a los personajes por la acción dramática. Del mismo modo, los objetivos son tomados de mis impulsos investigativos y han ido moviéndome por la trama de esta investigación como flexibles e importantes motores de acción que han derivado en el surgir de cuestiones hipotéticas a modo de los *deseos* de la protagonista, ya que he debido documentarme y buscar formas de accionar las tramas a través de una metodología que concibo como todo proceso informativo que los actores y actrices realizan cuando se les es dado un personaje (el *preproceso*). A través del *libreto*, distintos **enfoques** van rellenando la ficha de personaje que un actor o actriz debe cumplimentar a la hora de trabajar una obra en el *proceso teatral* (que es realizado más adelante como marco teórico): mirar el personaje y a la obra bajo una mirada de género sería cuestionarse cómo entra la mujer y bajo qué representaciones a escena. El acto de cuestionarse la educación y el teatro en ese marco teórico, sería además la *investigación* que los agentes implicados realizan para profundizar en los simbolismos y contextos de una obra. Después, el actor o la actriz, a través del *elenco*, conoce y discierne qué personas y personajes estarán implicados en la obra (serían los sujetos de estudio) y pacta con ellos y con la directora de escena, un *plan* de trabajo y de ensayos (cronograma).

Una vez finalizado el momento de investigación, da comienzo la obra, que tiene, *per sé*, **tres actos**:

- El primer acto, está dividido en tres escenas:
 - En la escena primera, a modo de *Presentación*, me presento como protagonista y mis características: Mi historia con la educación y el teatro (mi relato autobiográfico).

- En la escena segunda o nudo, describo la justificación de los personajes que se presentan como compinches o ayudantes, es decir, de los sujetos a través de su conexión con mi historia de vida.
- Ya en la escena tercera dentro del primer acto: los personajes entre sí entran en conversación para exponer sus diferentes deseos, motivaciones y puntos en común: entrevista y trabajo de campo.

Tras este teatral número de presentación de personajes, pasamos al segundo acto.

- En el segundo acto, llamado a la creación dramática, expongo una serie de textos creativos, intuitivos, que describen una dramaturgia ficticiamente representada por los protagonistas del estudio, como regalo por sus intervenciones y a modo de interpretación artística de sus vidas, a modo de monólogos:
 - Parto Múltiple
 - Memorias de una mentora
 - Mestizo
 - La fuerza del amor
 - Poema dramatizado
- En el siguiente y último tercer acto, una vez presentados los personajes, sus motivaciones y sus conflictos o deseos, expongo las reflexiones, a modo de resolución de sus conflictos (motores de cambio), análisis e interpretaciones derivadas de este proyecto de investigación, dejando, inconcluso pero sugerente, un suculeto final abierto (otras líneas abiertas de investigación y acciones, a modo de *dispositivo escénico lumínico* y foco de atención).



Ilustración 4

CAPÍTULO I: PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

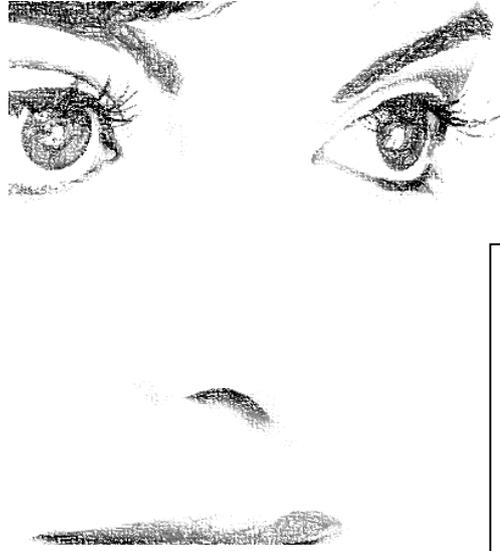


Ilustración 5

Descripción de personaje: Yo (Papel Protagonista). *El protagonista siempre desea algo. Su misión en la obra es la de intentar conseguir lo deseado pese a los intentos del antagonista por impedirselo.*

Esta tesis es una puesta en escena: un artefacto de creación y de investigación que ha dado como resultado una obra quizá algo arriesgada, pero donde he buscado un ejercicio de coherencia y también de honestidad en lo que supone para mí el teatro como herramienta educativa. Conforme iba avanzando el desarrollo de su contenido elegí darle forma de obra creativa como formato definitivo, pues (siendo una obra creativa) era también una obra de investigación y no un mero ejercicio de experimentación. Fue a raíz de esa experimentación primaria de escritura y de interpretación, que fueron surgiendo motivaciones literarias e incluso dramáticas que suponían un aliciente a la lectura analítica, convenciéndome finalmente de que sería una **investigación-creativa**. “De repente descubrimos que ya no somos los actores, sino los espectadores de la obra. O que somos más bien las dos cosas. Nos observamos, y el mero asombro del espectáculo nos seduce.” (Wilde, O., 1890, p.117)

Se trataría de un ejercicio de búsqueda de innovación y creatividad a través del esfuerzo de aunar y comprender la coherencia que busco, que ofrezco y que propongo: una honestidad con el proceso creativo también a nivel formal, despojándome en cierta medida de discursos académicos sin adulterarlos y transformando los ítems en diálogo buscando ser integradora. “Yo no pregunto, yo deseo. Voz mía libertada que me lames la manos.” (García Lorca, 1930, p.67)

A nivel teórico reconozco el ejercicio de haber apostado claramente por el **autoconocimiento** y la biografía (la mía y la de las personas que protagonizan las historias de vida) como vía de conocimiento de las personas desde una manera holística. Para ello me apoyo en autores y autoras como Taylor y Bodgan (1992), Bohannon (1996), Freire (1997), Velasco, Nolla Cao y Díaz de Rada (1997), Atkinson (1998), Rivas, Sancho y Hernández (2001), Boal (2004), Monistrol (2007), Sánchez Gala, (2007), González M. (2008), Álvarez (2008), García, J. (2011), y entre otros, Lamela C. (2012). Además, quiero señalar mi inclinación por la búsqueda y el apoyo de estudios contemporáneos de doctorandos que han publicado sus tesis y que tienen relación con alguno de mis enfoques,

como forma de apoyo a los nuevos y nuevas personas que investigan, como Martí Ciríquian (2008), Álvarez Pedrosian (2010) o Rodríguez Alonso (2014). El enfoque biográfico y etnográfico es central como vía de conocimiento en esta tesis, siendo además un enfoque antropológico, que engloba muchos factores (no sólo los educativos) que me acercan al conocimiento a través de las historias de vida. Creo que es valioso para mí y también lo es para el propósito de conocimiento que toda tesis doctoral requiere. Las tesis, sean más o menos creativas, han de suponer un trabajo de reflexión y análisis sobre un tema concreto: El tema central de mi tesis es la reflexión sobre las relaciones actuales entre **teatro y educación**, desde la investigación biográfica y bajo los enfoques artístico, educativo y de género.

Hay dos pilares de trabajo importantes en el desarrollo de mi investigación que representan cómo se engarzan teatro y educación en este contexto:



Recopilo e identifico cómo ha sido la educación y la formación de las personas implicadas a través de su biografía para averiguar cómo han llegado a gestar su vocación y esa pasión por el teatro. Es decir: qué papel ha tenido la educación en sus vidas, cómo se han educado y cómo me he educado yo, para entender cómo surge esa pasión por las artes escénicas.

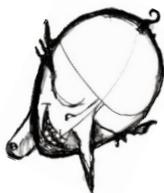


Ilustración 6

Observo qué están haciendo hoy en día, a través de la biografía presente de los implicados para ver qué hacen en sus trabajos y en sus prácticas creativas que tiene que ver con la educación, cuáles son sus estrategias y cuál es el contexto que nos permitiría extraer de ahí ideas valiosas para aplicarlas en la educación en el futuro.

Tengo la intención de investigar sobre el teatro, sobre cómo el teatro puede relacionarse y transformarse con la educación actual y viceversa, y cómo ambos pueden ser y deben ser no sólo pedagógicos y artísticos sino además, portadores de una mirada de género e igualdad, aportando al texto una voz al servicio de crear contenido y conocimiento sobre la relación angular de los temas escogidos.

Llega la mirada anulando la distancia, quien la recibe queda traspasado, raptado o fijado; fijado, si es la mirada de la luz. Y cuando la luz nos fija es que nos mira, y, al mirarnos, ¿se sabría decir lo que sucede? Y, por no saberlo decir, se borra: no crea memoria. (Zambrano, M., 1989, p.43)

Quisiera observar, comparar y preguntarme sobre las historias de vida de quienes aún habitan los sistemas teatrales de mis redes próximas; las redes que elijo o he elegido a lo largo de mi formación artística y pedagógico-teatral. De eso se trata: según mi punto de vista, el teatro no es un talento obligado (no es un camino precognitivo al cual estás destinado según tu condición física o mental), no es como nacer con una predisposición a ser alto y que además te guste el baloncesto, no es como tener el don de una voz bonita y cantar en el coro eclesiástico. Es una libre elección a veces convertida en pasión. Un encuentro fortuito que pretendo hallar entre todos estos secretos, relatos y confesiones

para poder responder a preguntas tales como ¿por qué el teatro? ¿Cómo llegar hasta él, o por qué sostener ese camino? ¿Por qué compartirlo, dirigiendo o enseñando?

Todas estas preguntas pasan por mi mente y me mueven hacia la investigación.

“Objetivos, emociones y estilo. Éstos son tres de los pilares fundamentales que sostienen la estructura del arte del actor. (...) La *memoria sensitiva* (y *el estudio de la vida*), el cuarto.” (Richardson, 1994/2004, p. 153)



Ilustración 7

Suspiro.

Resulta que cuando intento definir un punto de partida que implique sobre todo quién soy, por qué estoy aquí y cómo he llegado hasta aquí, suspiro. Será porque tiene un sentido metafórico con eso de “soltar”, pues desde el momento en el que tomé la decisión de iniciar esta investigación todo en mi vida personal ha dado vueltas y vueltas en lo referente a *soltar*.

Inicio el doctorado apenas habiendo terminado la Licenciatura de Pedagogía, tenaz y segura, con esa seguridad que sólo encuentro en los asuntos referentes a los estudios. Preparé mi inscripción al Programa de Doctorado como hice con la de la Beca Erasmus: fue un fogonazo cerebral y un impulso secreto y seductor de inmediato: por y para mí, porque yo quería, sin consultar.

Al terminar la carrera, en una de las típicas tardes de café tradicionales en mi familia, mi padre y yo hicimos un esquema tipo tabla de mis propósitos de vida actuales: qué carrera me gustaría estudiar ahora, o máster, o doctorado, o curso de formación profesional, cuáles eran los beneficios y desventajas profesionales de cada opción, y cuáles los gastos de tiempo y recursos a asumir. Y cuál me era más útil cronológicamente. (Una tabla a bolígrafo de líneas perfectas, en condiciones, preparada para ser franca, siendo lo suficientemente sensata como para no desmotivar demasiado, y útil como para esclarecer las ideas. Tal y como a él le gustan). Entre mis opciones, por supuesto, (una vez tachados los Másters), carreras como sociología o antropología, o incluso bellas artes, despuntaban en la lista de “gustos” mientras desaparecían por sus gastos o poca utilidad futura inmediata. Y ahí brillaba tanto por los gustos, como por los beneficios, el Doctorado.

La razón de por qué elegí estudiar un Doctorado, puede ir desde la utilidad de sus múltiples caminos, hasta por el puro placer de la investigación. Me ponía el *disfraz* de

doctoranda cada día en los cursos de formación previos al período de tesis, y me sentía, una vez más como siempre en mi vida: pequeña, tímida, y con la necesidad irremediable de adquirir un papel mucho más grande, pero llena de ganas y de entusiasmo por conseguirlo.

Y es que en la escuela no nos enseñan a ser seguros y estar contentos con nosotros mismos. En la escuela que yo viví no encuentro momentos de relajación, de comprensión de nuestros estados, de nuestras emociones, de expresión o de juego de identidades. Fue en el teatro donde encontré este proceso, y es por ello que entiendo que ambos conceptos van o deben ir, dados de la mano. Como ayuda educativa en el contexto de enseñanza no formal del teatro, opino que debe de haber en él siempre presente una correcta pedagogía, un entendimiento y conocimiento de los procesos vitales y de aprendizaje de los sujetos implicados, y, además, en la escuela formal, debe haber algún aliciente, algún acicate de expresión variada, de experimentación de la identidad y de sus proyecciones como lo es el teatro para los niños y niñas, o jóvenes que necesitan explorar su *yo*. Su *soy*.

Es por ello que pensaba que mi afán por la investigación, mi espíritu curioso, mis conocimientos sobre teatro y mi formación en pedagogía, junto con mi forma de ser (como dice mi madre, *trabajadora*), me irían guiando de forma correcta por el camino de la investigación. El caso es que en mi interior esperaba que el camino fuese algo más sencillo, o más recto, pero fue inevitable encontrarme con momentos más frustrantes o momentos de cambios (deseos o proposiciones de cambiar de rumbo, de título, de propuesta... al principio pretendía hablar de un tema, luego opté por una justificación más innovadora, luego... por un visión más humanista).



Ilustración 8

El caso, es que quería investigar sobre TEATRO.

Es con el teatro con el que he emprendido mi huida. Siento su veneno y me hace flotar. Es por el teatro, por lo que cambió mi postura ante la vida. Y es por eso, por lo que en este momento no sé si esta vida es real o todo teatro. (Albarreal, I. 1986, citado en *Agenda Atalaya*, 2014)

Creo, además, que al hablar de proceso creativo hablo también de construcción de la identidad, de lo que somos como humanos (la capacidad de movimiento artístico, del habla, de la memoria, de la recreación e imaginación, de sentir), como hombre o como mujer, de expresión de la esencia del ser, y hablo, además de forma indirecta de historia de vida. Es por ello que soy consciente de que existe una responsabilidad importante sobre quienes guían los procesos teatrales y creativos desde un sillón de dirección, desde una jerarquía dominante. Siento que el proceso creativo de cada persona no puede estar pautado por una batuta, sino que debe ser, especialmente, delicado e inclusivo para los agentes activos, para las personas que lo desarrollan. Siento que el actor y la actriz deben ser creativos, no piezas de un tablero, y que deben también, ser conscientes y enriquecedores quienes les dirijan. No es sólo lo que siento: es también lo que está sucediendo. Por esto cuestiono los medios. Pongo en “telón” de juicio las formas.

DISPOSITIVO ESCÉNICO



Ilustración 9

OBJETIVOS

Conflicto: Justificación y objetivos personales: ¿qué pretendo conseguir?

Mis objetivos están muy relacionados con las formas en las que quisiera acercarme al tema de estudio.

Plantearlos abiertamente como objetivos generales de la investigación me llegó a suponer un elaborado acto de consciencia: para ser consciente de la verdad que me impulsa a realizar esta tesis (nada de *deseos* ni de otras palabras inmóviles). A continuación, debido a que los objetivos no responden a una cuestión cronológica, los comparto con una clasificación también creativa, ya que tienen entre sí una relación más horizontal que lineal, siendo además, la palabra “*conflicto*” la que los define puesto que en las obras dramáticas, son los conflictos los motores de acción propios para que la trama suceda y avance. Y mis conflictos, esos impulsos de acción, comienzan desde el más humilde y egoísta de los sentimientos:

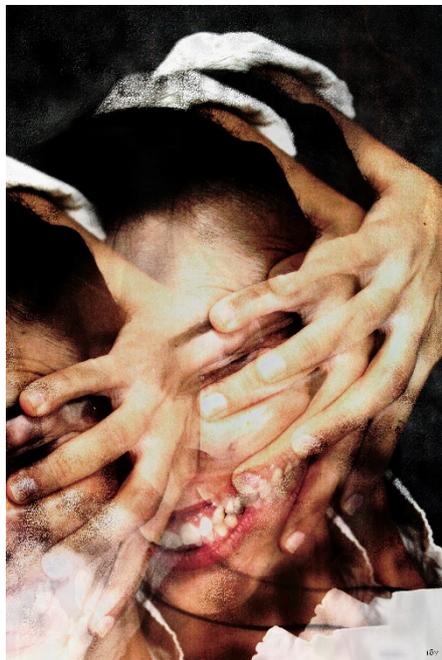


Ilustración 10

Conflicto de conocimiento: APRENDER. Con el desarrollo de este proyecto de investigación voy a aprender sobre el teatro actual en mi entorno próximo y las posibles evoluciones de sus estudios y laboratorios, así como en sus formas metodológicas en función de su pedagogía.

- a. Este apartado, aunque práctico, es también complejo: Me dispongo a aprender además sobre cuál es el teatro que mejor conecta con *mi Yo*, con el fin de que dándolo a conocer llegue a otros “*yoes*”.
- b. Aprender sobre las personas que vivencian y habitan esos procesos teatrales. Descubrir sus caminos, escuchar sus historias de vida, dando validez a quienes están tras la técnica y exponerlas como material único e imprescindible en lo que a la metodología de esos tipos de teatros se refiere (para evitar la desmembración de la obra y el autor en cuanto a sus metodologías).
- c. Aprender sobre herramientas relacionadas con las ciencias humanas como la antropología, la sociología y la etnografía, a fin de poder enriquecer esta investigación con la utilización de sus recursos académicos.

DISPOSITIVO ESCÉNICO: Objetivos

Conflicto *de* reflexión: ANALIZAR/ REFLEXIONAR. Tras el periodo de documentación, recogida de datos y aprendizaje analizo los elementos destacables de cada palabra, tema o punto clave con los recursos académicos adquiridos para ofrecer al lector una visión personal, pero esclarecida de los diferentes estudios obtenidos. Buscando relacionar los conceptos teatro y educación a través de hallar cuáles son los fines educativos y sociales del teatro, entendiendo la educación como proceso de aprendizaje, asimilación de conocimientos y vivencias experimentales que dan al sujeto sensación de enriquecimiento o cambio. Para así encontrar una serie de planteamientos desde mi posicionamiento real y personal (afectivo, racional, consciente y político) sobre qué tipos de teatros (con ello me refiero a metodologías del proceso creativo de una pieza) me han implicado en un proceso verdadero de desarrollo artístico personal y de cambio.



Ilustración 11

Al comprender que inevitablemente, son las circunstancias las que abordan los cambios, y no realmente la persona de forma plena y consciente, me animaré a recoger una serie de datos personales globales y holísticos de varios sujetos que trabajan, desarrollan o experimentan en sí mismos nuevos caminos y laboratorios teatrales. Para ello utilizo las técnicas etnográficas y los relatos autobiográficos o historias de vida, el cuestionario y el trabajo de campo.

Conflicto *de* negociación: RECONCILIAR. La intención implícita de este proceso de estudio es también para mí una declaración de intenciones sobre un proceso personal de adaptación, cambio y asentamiento de unas nuevas facetas y capacidades teatrales. Es un nuevo (personal y propio) posicionamiento, implícito en la justificación de estas páginas, con el fin de encontrar un punto medio entre el espectador o espectadora (ser alejado, pasivo, receptor), la dirección (que propone y dispone, crea), y el actor o actriz (ser activo, provocativo) que yo misma soy y reconciliarlos en la búsqueda de nuevas formas (constructivas, no destructivas) de teatro. Reconciliando además sus nuevas posibilidades (nuevos campos, canales, metodologías), dejando atrás el teatro de teorías que, a mi modo de ver, se lucran del actor y no a la inversa.

Conflicto *de* donación: MOSTRAR Y OFRECER. Al ofrecer(me) este productivo proceso de cambio y transformación, se enciende en quienes lo comparten una intención de propagación del conocimiento que pretende mostrar lo descubierto y ofrecer con claridad a los lectores y a los futuros investigadores cuanto aquí se plantea.



Ilustración 12

Tomando como punto de partida un marco teórico que explico a continuación y unas determinadas pautas de especificación, analizo las ventajas y desventajas que ofrecen estas metodologías teatrales con respecto al teatro conocido por mí anteriormente en lo relacionado a la educación.

DISPOSITIVO ESCÉNICO: Objetivos

Con el fin además, de ofrecer, defender e inmortalizar en cierto sentido estos nuevos proyectos teatrales que van alzándose paralelamente, pretendo usar mi tesis como propuesta creativa y en lo posible innovadora abriendo nuevas posibilidades para el teatro, ya sea en este trabajo o en posteriores avances del estudio al respecto, en sus nuevas formas: teatro del crecimiento, la identidad fortalecida, en fin, el teatro educativo, o incluso un teatro en internet, teatro del empoderamiento...

Analizar y comparar la evolución de las preconcepciones teatrales que conformaban y conforman mi imaginario artístico escénico.

Conflicto de actuación: ACTUAR. El afán de descubrir y aprender, que lleva al análisis, que a su vez desea ser mostrado, no es sino otra forma de volver al escenario. De ofrecer nuevas actuaciones: estrategias, pautas, metodologías, intencionalidades y acciones, e incluso propuestas dramáticas educativas realizadas a partir de las historias de vida, para que se realicen en un futuro y encienda en otros el deseo de acercarse a estas posibilidades del teatro.

Y para concluir, puntualizar que este proceso de investigación me ha permitido además poner en marcha una serie de innovaciones y estudios sobre teatro e historias de vida, o teatro e internet, en las que he centrado toda mi motivación y espero que sigan floreciendo una vez finalizado dicho proyecto.

HIPÓTESIS DE PARTIDA

Miscelánea de deseos del protagonista

Las **preguntas** sobre las que quiero indagar y que me planteo comienzan por:

- ¿Cómo conocer sobre teatro y educación a través de las historias de vida?
- ¿Pueden ser los procesos de transformación y de aprendizaje personal derivados del teatro una herramienta significativa en la educación contemporánea? ¿Qué caminos puede seguir una línea de trabajo o teatral activa en función del marco educacional contemporáneo y social que haya experimentado la persona creativa en cuestión?
- ¿En qué bases teatrales se asientan las diferentes corrientes en las que los profesionales (sujetos de estudio) encauzan sus enseñanzas – aprendizajes?
- ¿Cuál es su forma (de los sujetos de estudio) de incluir la educación en sus prácticas cotidianas (teatrales o no)?
- ¿Toda corriente busca la representación final de una obra como creación producto del proceso teatral? Y, en cualquier caso, ¿cómo afectan sus diferentes enfoques a la ética-estética de dicho producto teatral o espectáculo?
- ¿Hacia dónde van las nuevas formas y contenidos del teatro como campo de investigación en la época contemporánea? (Uso de las tecnologías, redes sociales, globalización de las proyecciones, procesos sociales...).
- ¿Qué supone descubrir que existe una diferencia de género en este estudio?
- ¿Qué supone ser mujer en el contexto del teatro o descubrir su feminización?
- ¿Qué palabras claves comunes hallo entre los testimonios autobiográficos que puedan considerarse base teórica de las prácticas teatrales educativas?
- ¿Qué estrategias educativas y teatrales extraigo de la lectura de esta tesis?
- ¿Qué palabras claves derivan del conocimiento extraído en relación a la educación y al teatro antes y después del estudio centrado en los relatos biográficos?
- ¿Se repiten estos conceptos entre los sujetos de estudio: el juego teatral, el conocimiento de nuestro cuerpo, o el proceso de crecimiento o de identidad?

Éstas, como algunas otras cuestiones que se irán esclareciendo una vez conozca por separado y en conjunto los datos recopilados, serán tratadas con un enfoque interpretativo y reflexivo, con intención de aportar ideas extraídas de dicha reflexión y de la comparación entre las diferentes historias.



Ilustración 13

Camerinos (estancia de preparación/ espacio precognitivo)

Para ello, he de observar los contextos cercanos a mis entornos educativos y teatrales, incluso, a mí misma, bajo una mirada investigativa. “El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y empieza a inventar otras maneras de obrar. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser” (Boal, 2004, p.25)

La hipótesis de partida me permitirá situarme cara a cara con unas cuestiones que parten de una teoría compartida. Sin embargo, antes de comenzar con la

base teórica, he de señalar los aspectos de uso de este texto, respondiendo a la cuestión ¿se puede crear desde un lugar de trabajo sin ensuciar la mesa donde se deposita el conocimiento? ¿Puedo permitir entrar a la creatividad a este estudio académico? Y, si es así, ¿cómo lo hago?

Después de ilustrar la respuesta a esta primera cuestión en el manual de instrucciones de esta tesis, paso a responder a la pregunta ¿sobre qué base teórica me he sustentado a la hora de afianzar el contenido y justificar el uso de autores y autoras durante el periodo de documentación y de discusión? Esta respuesta resuelta en el próximo apartado de marco teórico, señala además cuál es la sinopsis de esta “pieza/tesis” desde mi propia percepción de la materia e intentando situar la mayor parte de elementos que componen mis conocimientos sobre teatro y permitir a quien lee comprender el preconcepto teórico concreto para evitar distracciones con la estafalaria escenografía (que serían, metafóricamente hablando, las formas de organización de esta tesis), o con la mística atemporal del vestuario (que serían los estilos del texto creativo y su voz personal para poder establecer la base de dichas preguntas y comenzar a buscar sus respuestas). Se trata de identificar qué realidades aceptamos primarias para seguir ahondando en “la obra”. Así pues, para responder a la creación de una base teórica tuve que preguntarme, con la ayuda de mi directora de tesis, ¿cuáles serían los ejes y enfoques de esta investigación? Como bases teóricas, si partimos del título de esta investigación y de mi experiencia propia, encontramos dos ejes principales:

El teatro y la educación contemporánea.

METODOLOGÍA

La metodología de la obra sería el tipo de proceso teatral de diseño de creación y creatividad de un espectáculo, ejercicios de entrenamiento, creación del organigrama y previsión del cronograma. En este apartado intento responder a la pregunta: ¿Cómo he articulado este proyecto creativo y de investigación? Me ayudaré de una serie de técnicas pero detallaré el proceso pertinente.

a. Diseño de la investigación

“Soy un tipo de artista que no pretende entender lo que está haciendo. Dejaría de considerar las muchas interpretaciones que existen sobre una gran obra de arte al elegir una sola para explicarla.” Robert Wilson (Citado en Valiente, 2000, p.93)



Ilustración 14

Tomando las palabras de “Bob” Wilson, citadas por Valiente (2000, p.93) en su revisión de la obra del polifacético y vanguardista director teatral, escritor, escenógrafo y artista multidisciplinar; reflexiono sobre cómo yo misma tuve que elegir una forma de interpretar este proyecto a través de un proceso de aprendizaje y búsqueda del sentido metodológico del mismo que estuvo en constante crecimiento, como vivo y latente buscando la creatividad, y de su base teórica. Así pues, inicio el entramado (la tramoya) de esta metodología a modo de introducción del cuerpo de la tesis:

Deseando con este proyecto contribuir en las crecientes investigaciones sobre metodologías educativas teatrales contemporáneas, opto por aportar a dicho estudio una perspectiva basada en los procesos personales que vivencian los sujetos participantes incluyendo mi propia experiencia, basándome en una perspectiva fenomenológica y humanista, pretendiendo entender cuáles son las motivaciones, intereses y creencias que conducen a las personas implicadas hacia dichas corrientes teatrales, saber cómo estudiarlas e interpretarlas para poder finalmente realizar un análisis crítico desde mi propio prisma. Dicho análisis constituirá una revisión interpretativa y reflexiva de los recursos biográficos y trabajos de campo recopilados durante el periodo de estudio, que aporte a la investigación material suficiente como para destacar en riqueza y validez, dentro de las experiencias personales de los sujetos para enriquecer la experiencia misma de este proceso. “Aunque quede ridículo que lo diga, (con simplicidad), uno siempre anda buscando los orígenes: ¡nuestra identidad!” (Soriano, O., 1995)

b. Metodología del estudio

Este trabajo de investigación, tras un proceso de documentación (donde la bibliografía y las citas las he transcrito según el modelo actualizado correspondiente³), utiliza como herramientas las estructuras etnográficas en su base primera y las historias de vida como método de recogida de datos definitivo por la exigencia que encuentro entre los sujetos de estudio de compartir sus estrategias pedagógicas y la transformación de mi interés con el avance de la investigación primaria. Por deseos, más bien, de hacer visible lo invisible y resaltar la sutil y dramática diferencia de su *savoir faire* frente a otras líneas de trabajo. Ese movimiento generoso de compartir(se) y dar(se) a los demás, dentro de las dinámicas teatrales y modelos de dirección, resulta en los entresijos de mi propio aprendizaje un proceso en sí mismo, de trabajo y de autoconocimiento, de autocuestionarme ciertas directrices dogmáticas que me habían perseguido siempre, y, sobre todo, me resulta un verdadero proceso de investigación y recreación de la pedagogía teatral cercana. Es por ello que soy consciente de los aspectos enriquecedores de dichos caminos y procesos; entre éstos, he de remarcar la importancia de las redes y la importancia de la toma de conciencia del ser/sujeto para poder formarse como un individuo completo, competente y crítico, que posee la capacidad de vivir en coherencia con ese aprendizaje y las consecuentes responsabilidades que conlleva al respecto.

Es significativo, por tanto, para mí hacer lo humano visible, dar valor a lo cotidiano de una generación, de una genealogía, de decir adónde vamos o de dónde venimos, pese a la dicotomía tradicional de lo cultural (sobre el género o la intencionalidad moral de los significados), occidental, etnocentrista, de la que no me puedo desprender sin trabajo previo. Hacer presente que la cuestión a analizar no es otra que hallar las laberínticas

³ Manual de uso de las citas y referencias modelo 2017 (actualizado) de las Normas APA 6ª edición recopilatorio recuperado de: <http://normasapa.net/2017-edicion-6/> fundamentalmente

redes que construyen las relaciones personales, ya sea directa o indirectamente, y cómo esas redes tienen una reveladora forma de conducir los destinos de cada uno, hacia un fin. El escrutinio de la historia de vida de los sujetos no pretende aquí hacer hincapié en los caminos sin salida, en los retos conseguidos o no, o en la identidad íntima y biográfica de cada uno para airearla; sino que pretende dar relevancia a aquellos entresijos, aquellos caminos hechos y deshechos como ingredientes necesarios para el todo que supone esa persona, y darnos cuenta, al fin, de que quizás somos algo más, o que quizás, formemos parte de algo mucho más grande, a lo cual, sólo alcanzaremos a través del estudio, el análisis y la comprensión. Hallar, entre estos entresijos, las relaciones de los agentes implicados con las categorías analíticas y descriptivas propias de este estudio, como lo son, educación, género, teatro y docencia, en las categorías descriptivas dentro del estudio de las historias de vida, y aprendizaje, vida, cuerpo, conciencia, cambio social y comunitario, identidad y desarrollo personal y relaciones horizontales dentro de las categorías analíticas en relación con las palabras claves: teatro, educación, identidad, historia, biografía, representación, cuerpo, género, voz, arte.

Comprensión que persigo a través de las vidas de los sujetos y mi propia experiencia. “JOSÉ FALTA UN DÍA: Cuando nacemos nadie nos explica nada, la vida se va entendiendo luego, poco a poco, y no precisa palabras. Déjala nacer, ya tiene edad.” (Cortés, 2015, p. 108)

De este modo, podría justificar el hecho de que para poder conocer cómo he llegado hasta aquí y cuáles serán los múltiples matices personales que tiznen la estructura interna (y el exoesqueleto) de este estudio, han de conocerme a mí a través de mi propia Historia de Vida y cómo he realizado esta investigación, puesto que en su ser a nivel formal, esta tesis es en definitiva un artefacto creativo puesto que siendo un trabajo de investigación, opera como un artefacto creativo, pues no es una mera decisión ornamental el cambiar los epígrafes, sino que existe un verdadero trabajo de analogía constante, con el propósito de hacer conversar la investigación con la obra teatral a través de la metáfora.

c. Libreto personal:

La metodología de mi trabajo llevó consigo un verdadero proceso de aprendizaje y de reorganización vivo y constante.

Los inicios de la investigación se basaron principalmente en una enseñanza formal y guiada, gracias a mi directora de tesis, que fue instruyéndome en los fundamentos y en los enfoques extraíbles de las palabras claves elegidas para mi trabajo.



Ilustración 15

Inicialmente, tras una primera (y larga) fase de toma de contacto con fuentes secundarias y teorías antropológicas considerada la fase de documentación bibliográfica, el planteamiento teórico inicial era claramente una proposición etnográfica, donde el trabajo de campo tendría un peso importante.

En el transcurso temporal que compone esta investigación, encuentro momentos clave al inicio de la misma donde la etnografía ha supuesto una herramienta importante, sobre todo a través del trabajo de campo, la descripción en contexto, y la observación participante de procesos, aulas

teatrales y técnicas metodológicas, así como de Encuentros teatrales donde eran de gran valor las puestas en común y la discusión de temas pertinentes afines a la investigación. A través de la recogida de impresiones sobre las metodologías mencionadas por los sujetos, y de la anotación y diferenciación de las características de las personas implicadas en estas observaciones, fui hallando puntos de interés en algunos de los sujetos que destacaban en las discusiones o en los cursos. Advierto que la observación participante de los talleres de quienes me permitieron compartir sus docencias, me fueron dando la oportunidad de discernir qué tipo de sujetos y qué tipo de estrategias educativas en su dirección y metodología me parecían más interesantes para la investigación, no convirtiéndose así en el eje central metodológico de la investigación. Esta observación participante fue recogida en el Diario de Campo o Cuaderno Rojo para mí, y a través de varias revisiones del mismo y comparaciones de los datos que llamaron mi atención de cada sujeto, se hizo latente para mí hacer la elección de los sujetos que escogí y el tipo de recogida de datos: que fueron finalmente las entrevistas de sus historias de vida, aunque esta herramienta no pertenecía a los recursos etnográficos previamente elegidos, y sus análisis. Dicho análisis ha resultado ser la trama viva y reflexiva de este proyecto, dando un lugar de protagonismo a los testimonios y a las conclusiones interpretativas derivadas de un modelo sencillo, claro y útil de la utilización de las herramientas etnográficas contemporáneas, exponiendo simbolismos y conceptos de carácter personal para los

sujetos que en comparativa, resultan de interés científico por su perfil humanístico, fenomenológico o educativo.

Lo que se sugiere que el etnógrafo vaya construyendo a lo largo del proceso de investigación, entre idas y venidas desde la mesa al campo y viceversa, son “series” de razonamientos, ideas y nociones de diferentes cualidades que se componen, a su vez, de formas específicas. Considerando al texto como el producto etnográfico principal, la malla argumental del mismo no es otra cosa que un entramado de afirmaciones, dudas, certezas a medias, trazas de procesos en diferentes momentos y reflexiones sobre los mismos. (Álvarez P., 2010, p. 241)

El prisma etnográfico me resultaba de lo más atrayente al principio, honesto y significativo, aun cuando el proceso me implicaba tanto personalmente y a las personas que me rodean en el contexto formativo. Así que he de describir el trabajo de campo con observación participante (aunque considero que la aportación más interesante al trabajo han sido los relatos de vida), que se ha desarrollado de la siguiente manera:

He asistido de forma continuada a varios encuentros, talleres y puestas en común de algunos de los sujetos de estudio, tomando nota de forma objetiva (y sólo a veces de forma identificablemente subjetiva), respetando las puntualizaciones o emociones expresadas por la tallerista o participantes, para poder recoger con mayor precisión los resultados de su técnica artística y beneficios o inconvenientes. En casi todas las intervenciones mi papel era de observadora / anotadora, pero una vez recogida la descripción de algunos procesos, la docente me incitaba a participar de la actividad para poder transcribir después mi propia experiencia de forma vívida, e incluso poder integrar con más profundidad la metodología.

Los talleres eran realizados por las personas implicadas principalmente, aunque también observé otros de los que terminé alejándome con cierto desgaste. Los talleres ofrecían una formación concreta: trabajar el cuerpo, trabajar la conexión cuerpo-voz, colocar la voz y el canto en el trabajo actoral, o formación inicial para personas adultas de carácter general. Los talleres se realizaron en Andalucía, concretamente en Sevilla o Cádiz, en diferentes localidades y en diferentes temporadas. Normalmente iban dirigidos a personas adultas, sin requisitos previos de formación o profesionalización, y los grupos iban formándose con un mínimo de 5 o 6 alumnos, hasta 10 u 11 como máximo. Estas actividades se sucedieron entre los principios de 2013 y finales del año 2015, y cada taller tenía una duración variable pero solían durar de 4 a 8 meses (excepto los talleres intensivos de fin de semana). Tras una revisión sobre los avances recogidos y sobre mis puntos de interés, convenimos mi directora de tesis y yo, en que en el cuaderno o diario de campo comenzaban a resultar de mayor interés científicos aquellas conversaciones recogidas, impresiones y puestas en común que se realizaban al finalizar algunos talleres o en comunicaciones personales con las personas docentes. Éstas, ofrecidas y entregadas a mi proceso de investigación, habían ido aportando datos sobre sus formaciones o ideologías cuando terminábamos alguna sesión, y eran éstas charlas las que más me estaban gustando como objeto de estudio.

Es por ello que mi interés como investigadora, y la persona que soy como actriz, se fueron transformando y dejándose llevar por un interés casi artístico y creativo por las vidas de esas personas que trataban de ejercer su escuela.

Tras mi experiencia con varias técnicas teatrales generalizadas en mi trayectoria personal, comencé a encontrar ciertos grados de violencia o de irrespeto por el actor como persona en los procesos creativos que implican técnicas como el método, el teatro naturalista o el teatro del horror, que, visualmente hablando el resultado sobre el escenario puede llegar a ser desde mi impresión, impactante y en ocasiones incluso incómodo para la persona que está en el público, pero según el proceso, a un alto precio para el actor. Por ello, conforme iba acudiendo a los talleres, noto cómo comienzo a buscar un teatro ajeno a estos daños y a estas prácticas que exprimen a la persona que actúa, un teatro en fin que me sirva, y no sólo teatro que sirva al espectador.

Teatro que me transforme y no que me desfigure, que me enseñe, me llene y no que me vacíe. Teatro desde la verdad y el autodesarrollo personal. Así pues, desechando a aquellas personas o procesos que me resultaron ajenas a los verdaderos procesos de las personas, incapaces de hacer crecer al alumnado pues servían sólo a su propio proceso creativo y de experimentación, yo misma aprendí de quienes comenzaron a ser mis sujetos de estudio una serie de técnicas y ejercicios que perfeccionaron mi modo de trabajar tanto a nivel teatral como a nivel personal, pues ofrecían ejercicios de relajación, de escucha del estado anímico y físico y de colocación veraz de la voz o del personaje.

Al principio comencé realizando pues una serie de entrevistas, que tuvieron lugar en varios escenarios (e incluso ciudades) a menudo en el contexto temprano de un buen desayuno o un té. Pero comprendí que esos desayunos se me quedaban cortos, pues la persona entrevistada brillaba aún por encima de la entrevista guiada.

Por ello, oteando y analizando los datos recogidos en los talleres en el diario de campo (una serie de ejercicios, bocetos e impresiones, junto con algunas transcripciones concretas), extraje de ahí la verdadera utilidad de ese diario de campo: me sirvió para elegir, con esa base, quién sería definitivamente participante de esta investigación como sujeto de estudio en la recogida de recursos biográficos.

Una vez escogidas las personas participantes, Remedios (mi directora) en una tutoría me inició en la teoría metodológica de las historias de vida, y acordamos que serían la principal fuente primaria de recogida de datos y eje metodológico central definitivo de este proyecto pues los **relatos biográficos** han constituido la parte más relevante y el verdadero cuerpo de la recogida de datos de esta investigación, y se han ido desarrollando a modo de entrevista cara a cara en la mayoría de las ocasiones, y a veces, a través de *Skype*.

Posteriormente, el contenido se ha volcado en el texto de forma literal y éste ha sido transformado artísticamente en texto dramático ligero para potenciar una lectura más amena y no perder el objetivo de comparación de los elementos que comprenden este trabajo con los elementos teatrales. Es importante para mí realizar esta transformación puesto que la dramaturgia es una rama esencial del proceso creativo teatral, esperando que en el contexto académico no se enturbie la verdadera naturaleza de esos apartados, puesto que se trata en sí de dar validez al contenido; hablar de teatro desde el teatro. A la hora de preparar la dramaturgia, me puse en contacto con personas cercanas a la escritura teatral para avalar mis convicciones y razones. Una de esas personas con las que me puse en contacto fue Camila Le-Bert, organizadora del Festival de dramaturgas en Chile Lápiz de Mina. De la conversación con Camila extraigo la fuerza para dar valor no sólo a la

dramaturgia como camino de la explicación, sino además a las historias de vida como contenido esencial a la hora de crear dramaturgia. Es decir, a través de su conversación intento responder a la cuestión *¿por qué usar las historias de vida para crear dramaturgia?*, dentro de este proyecto:

Advierto que en Chile no es de buena educación hablar de la biografía personal, no es de buen gusto en tu ámbito profesional determinar cómo es tu vida familiar, o cómo fue tu infancia, y es entonces cuando Camila rescata a través de su festival de dramaturgas el valor de lo humano, de lo vivo como ingrediente creativo. En sus procesos creativos o incluso de elección dramática, ella comienza a valorar lo vivido, lo imperfecto, lo tangente y cambiante como forma de expresión en contra de lo estrictamente formal, reglado o académico. Comprende el valor que cada persona como ser humano imprime en el arte, que es algo cosificado no vivo, y lo que puede llegar a aportar como continente de una historia única e irrepetible, una historia emocionante que además puede llegar a aportar valores de vida. (Le Bert, C., comunicaciones personales, 30 septiembre de 2016)

El interés pues, está estrechamente vinculado a lo emocional: busco que las historias de vida lleguen y hablen del teatro a través de sus lenguajes. Si no te conmueve lo que creas, lo que interpretas de otras personas o lo que diriges para que otros representen, ese espectáculo no tendrá vida, no tendrá un objetivo claro, y la realidad está ahí, en lo que el ser humano aporta al arte dentro de su proceso vivo y complejo. Todo el caos emocional o las ideas primarias que son motor del hombre es lo que hace que una historia dramática o narrativa funcione, o una obra pictórica o incluso escénica. El espectador se busca en el espectáculo y éste (con sus componentes) debe responder a esa demanda vinculante, a esa estructura emocional inteligible representada, que no deja de ser reflejo e interpretación de sus vidas. Es posible, por tanto, que espere en cierto sentido que el lector se identifique con el texto, o al menos, que lo comprenda de forma más abierta en todas sus interpretaciones tal cual sucede con el arte en sí.

Escena V: Sobre lo que hay dentro.

(Consuela entra ausente, sus movimientos son mecánicos, ordena el lugar pero no logra reordenarse ella. Se escucha una voz en off que la sorprende, y se establece un diálogo entre la voz y Consuela).

(Rodríguez, V., 2014, p. 142)

Uno de los requisitos que se suelen señalar respecto a las investigaciones etnográficas para demostrar su validez e interés científico, es ver qué importancia toma el tema de estudio una vez realizada la intervención de quien investiga, cómo ha contribuido para mejorar el contexto, cómo se ha relacionado (como agente de cambio) con los sujetos (observados), o cómo ha interpretado el contexto para hacerlo parte de la producción de conocimiento habitual en las ciencias sociales, y, de este modo, el aporte dramático aporta otra característica al estudio, siendo el teatro en sí mismo motor de cambio social. Además, al ser yo misma parte inclusiva también del desarrollo de la investigación, fui anotando no sólo las mejoras en los asistentes a los talleres, entrevistas, sino además en mí misma.

Desde esta perspectiva fenomenológica (que visualiza y pretende entender la conducta estudiada y cómo se interpreta), uso en este proyecto la información teórica referente en las conclusiones, cuerpo de la investigación y argumento elaborado, que está tomada cronológicamente según el siguiente diagrama y de los siguientes recursos biográficos que tan amablemente los sujetos de estudios se han prestado a facilitar:

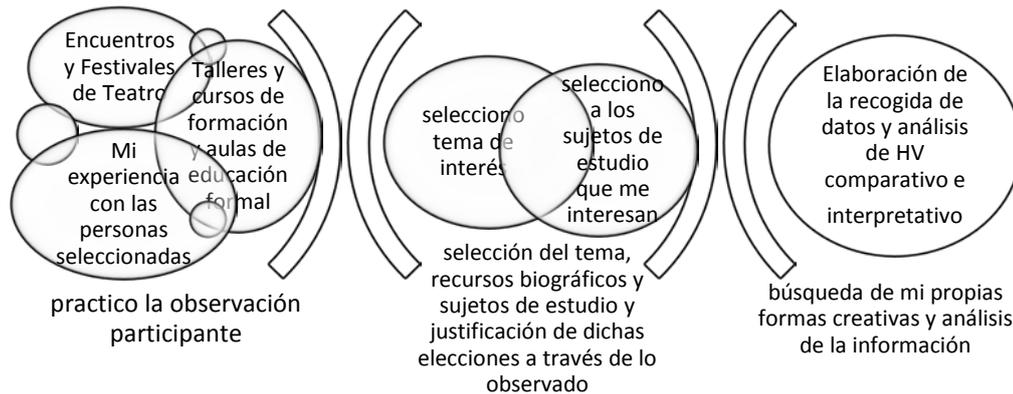


Ilustración 16

Otro aspecto importante en el aspecto metodológico de este proyecto fue la decisión de usar una metodología creativa. Dicha Metodología creativa fue tomando voz y cuerpo a lo largo del texto.

La fusión de creatividad y de interpretación paradigmática me sedujo de forma que, en acuerdo con las personas implicadas, acabé además interpretando de forma dramática sus propios testimonios de vida, creando con lo que sabía de ellos y sus aportaciones, unos pequeños fragmentos de textos dramáticos que me agradecieron mucho y quisieron que incluyera en el cuerpo de la tesis como introducción creativa a sus historias.

Por lo tanto, previo a las historias de vida (excluyendo la mía propia), se presenta a los sujetos con una justificación real de sus conocimientos y trayectoria, así como con un diagrama de redes sociales en las que incluyo los caminos que compartimos, pero posteriormente, la persona que lee este texto encontrará a modo de introducción a los relatos biográficos una serie de cuentos teatrales o textos dramáticos que están inspirados en las vidas de esas personas y que son también creación personal, revisada por ellos mismos.

He intentado aquí integrar investigación acercamiento reflexivo e interpretativo de las historias de vida convirtiendo también la escritura en algo que pueda resultar sugerente y estimulante para quien lee y para mí misma, por ello opté por usar pseudónimos del teatro y epígrafes creativos.

Posteriormente, vuelvo a escoger una acción creativa a la hora de iniciar el análisis interpretativo y de enfoque cualitativo, pues creo al personaje de **Tess Kritica** para darle voz creativa a mi posición como analítica de los recursos biográficos destacando aquellos aspectos humanistas, hermenéuticos e incluso, fenomenológicos de otros enfoques metodológicos como lo son las herramientas de métodos cualitativos: como la entrevista y la historia de vida y el análisis interpretativo de la recogida de datos. Esta doble utilización de mi voz como investigadora y mi voz como creadora es la razón de que me sienta atraída por una metodología activa y un proceso involucrado en el campo de estudio donde creo que pueden serme de utilidad las historias de vida de profesionales relacionados con la educación y el teatro, (o, en otros casos, con el teatro y la educación respectivamente). Esta elección supone para mí un acto honesto de respetar el halo poético general de esta tesis, y además, de reconciliar la formalidad propia de un discurso académico con un contenido (de ese discurso) que habla de teatro y de la creatividad. Era inevitable, para mí y bajo mi opinión, teatralizar el discurso si pretendía ser tan coherente y arriesgada en todo momento. Es además, una liberación del discurso que fluye y vive de forma orgánica y es verdaderamente esta la razón de la elección creativa en este texto: la necesidad de darle vida a un discurso estático que pretende ser orgánico y hablar de fluidez y de vida, autoreinventándose así a través de su misma necesidad de ser teatro al hablar del teatro.

En ese proceso de escritura, los personajes me preguntan: ¿quién soy?, ¿cuál es mi voz?, ¿cómo me muevo?, ¿qué quieres contar conmigo?... El personaje entra en crisis (...) y no admite demoras en las respuestas, solamente tiene esta porción de oxígeno para seguir avanzando en la construcción del drama, camino de su emancipación. (Cabrera, 2015, p. 102)

Por ello, encontraremos en esta tesis:

- Una parte de preproyecto de investigación
- Un primer capítulo de investigación teórica y ampliación teórica derivada de la ampliación del marco teórico y de los aspectos teóricos de esta metodología.
- En este capítulo encontraremos además autores sobre teatro y educación.
- Capítulo sobre enfoque de género.
- Un segundo capítulo (primer acto) que es mi historia de vida.
- A partir de ésta podemos encontrar un diagrama de redes de conexiones entre los sujetos y yo misma a modo de inspiración.
- Posteriormente encontramos las justificaciones de haber elegido a estos sujetos de estudios
- Y acto seguido, unas breves historias dramáticas inspiradas en las vidas de los implicados
- Los análisis de Tess Kritica con tablas de datos
- Y para finalizar, cierro el ciclo con reflexiones finales y propuestas de investigación a modo de cierre de telón y aplausos.
- Todo ello, englobado en un encuadre de metáforas y analogías teatrales para ser coherente con el tema teatro y creación

Todos los procesos de transformación, y, sobre todo de formación, vienen de la mano de una dificultad sin preámbulos. La dificultad al enfrentarme al proceso de redacción de este proyecto germinaba, y fue madurando, a raíz de la búsqueda de mi voz. Esto es, hallar un punto medio cómodo entre lo poético y lo académico (desarrollando una calidad académica correcta, sin dejar de ser yo).

(Entonces sucede, que tan sólo hablamos de mí. Y yo quiero hablar de esto.)



Ilustración 17

En palabras de Oscar Wilde, “la vida artística es simple auto desarrollo” (1905, p. 78), y esto es un debate que podría acercarnos a las primeras cuestiones de identidad de este proyecto, puesto que he de añadir que tomé las riendas de esta investigación una vez inicié un proceso personal de desarrollo y de autoconciencia, aplicado tanto a lo artístico como a lo vivencial (estado físico y psíquico), de la mano de las inevitables conexiones inter e intrapersonales que nos llevan a menudo en la vida a una sucesión de hechos

transcendentales. Y es por eso que, consciente y despojada de la mística que este tipo de artes y suertes metodológicas suelen acarrear, realmente experimenté una evolución de mis bases conceptuales, de mi crítica artística, de mi postura corporal, de mi actitud ante la vida y la actitud física social, de mi consciencia en sí, y mi consciencia para sí, transformando no sólo mi perspectiva sino también mis conocimientos.

Tras una época teatral inactiva, descolocada, disconforme con los usos del poder que se ejercían entonces dentro de la compañía y que no fuimos capaces de reconciliar con una mirada de igualdad e incluso de género, abandoné parte de los logros conseguidos hasta entonces y me dediqué a la elaboración del estudio de investigación. Este proceso de (trans)formación iniciática me ha aportado no sólo herramientas psicosociales y de la buena pedagogía para ponerlas en práctica en mis espacios de trabajo y una mejoría personal, sino además, una necesidad de divulgar este tipo de conocimiento y de acercarlo a cuantas personas lo necesiten, con toda la información posible, y es por esto que introduzco la calidez de las personas que me llevaron a este proceso y desvelo la trama de la araña, la importancia de las redes y de seguir el camino de migas de pan, que en la vida nos conectan a unas personas con otras de forma significativa. De hecho, este impulso me reactivó en la compañía y pudimos resolver los espacios comunes, quedando en la compañía aquellos quienes pensábamos del mismo modo con respecto a las relaciones verticales y las motivaciones reales teatrales que debían ahora impulsar a la compañía con otras energías y sinergias.

Más conscientes, más integrados en la creación y dirección colectiva, aprendiendo del pasado y desmitificando los errores para convertirlos en escenario de interpretación, investigación y proyección artística y desarrollo.

Para hablar de cómo me sentía previo al proceso y durante, dónde estaba, hacia dónde partía, en mi historia de vida daré las señas concretas, pero diría que venía del Teatro desde el desorden. Desorden del alma (mía y de mis compañeros). Para, por y hacia el equilibrio. La constante transformación y aleccionamiento emocional del alma. Las experiencias. Afirmo desde mi punto de vista eso que dicen sobre que los artistas han de ser extremos emotivos: en lo personal, y en lo artístico. Seres conectados con una comprensión mayor de las cosas, con la necesidad empírica de mostrar y demostrar las historias. Las propias, sí, pero sobre todo las ajenas.

Y es por ello que en el curso de esta investigación, para poder desarrollarla, al igual en los procesos artísticos, tuve que desarrollar mi voz.

Para definir el filtro de información que uso de cómo la búsqueda de una forma personal y propia de usar la voz que guía este trabajo y de cómo llegó a ser finalmente una apuesta por una metodología creativa, dinámica y autocrítica que colorea las zonas de lenguaje académico y de investigación permitiéndoles desarrollar una forma de conectar con la persona lectora sin enturbiar la objetividad propia de una tesis doctoral, os muestro este diagrama de implicaciones que defiende el uso de mi voz propia como recurso creativo en esta investigación:

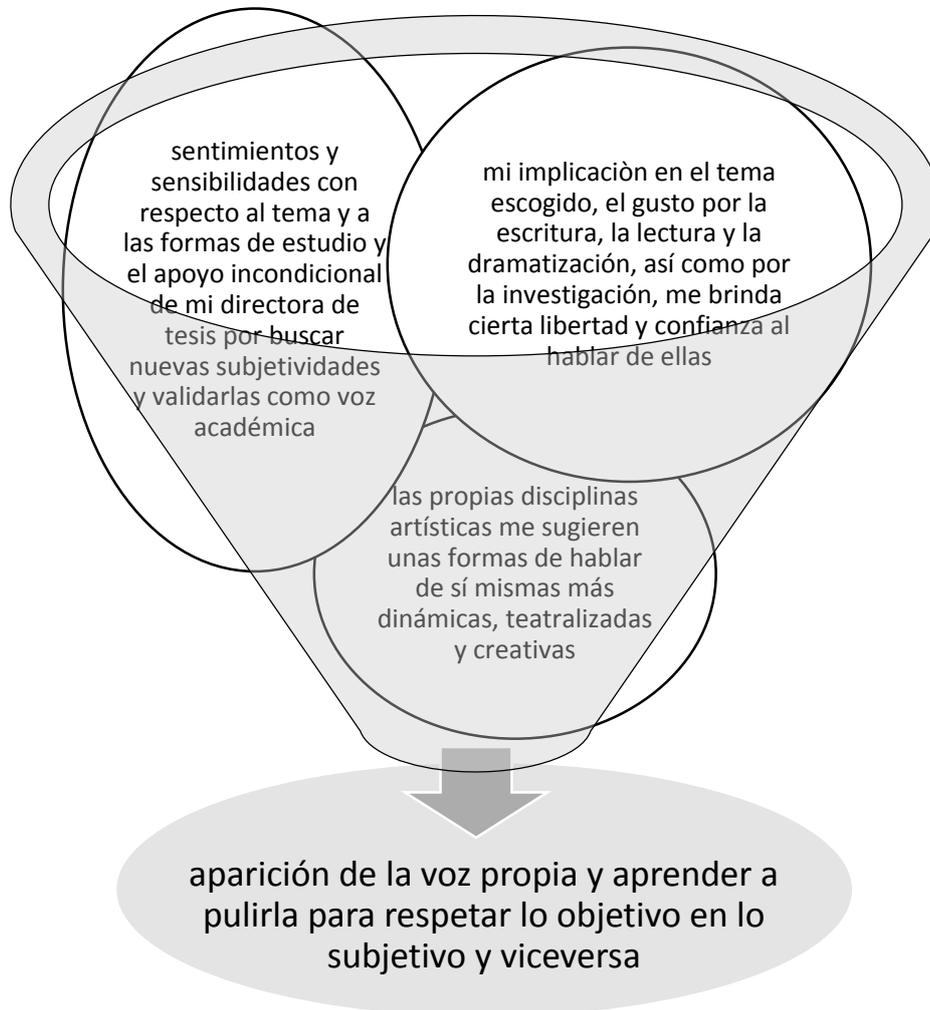


Ilustración 18

Tal cual lo menciona García Pastor: “El concepto de voz está relacionado con el reconocimiento del derecho a expresarse y a ser tenido en cuenta, cada cual según es, sin la condición de tener que adoptar un lenguaje o un modo de representación extraño, impuesto” (2005, p. 180), este proceso de investigación precisaba de mí una toma de declaraciones, una imposición y un compromiso de transformación permanente: necesitaba reclamar mi espacio y hacerlo con el derecho de que mi voz fuese escuchada, sentir que yo podía investigar. Y saber que podía hacerlo.

Se hace por ello indispensable colocar la voz. Vivir, con ella puesta. Vivir las decisiones y revivir las experiencias. Trabajar el Yo para mejorarlo, no para enardecirlo, no para coronarlo. Trabajar el Yo para poder vivir con los otros, desde el respeto, desde la Verdad. De eso hablo. De eso hablamos. (Jodoroski, A., 2016)

Comprendo la personificación y el uso de mi *voz* como un proceso metodológico de diferenciación de varias imágenes que constituyen mi entorno próximo, cada una de ellas lo suficientemente elaboradas y reformuladas como para constituir en sí mismas una personificación de diferentes paradigmas e interpretaciones de un mismo *mundo* o concepto, según vaya elaborándose el desarrollo del contenido del texto.

Es por tanto, debido a la exposición, uso y análisis de mis experiencias (*voces*) de vida, no sólo cómo imaginario dependiente de mis concepciones del mundo teatral, educativo-político, social y cultural, que el campo de investigación al que hago referencia es la antropología y los recursos biográficos, como procedimientos de utilidad a la hora de realizar dicho proceso investigativo, pues no sólo tengo debilidad por interpretar las historias, sino que desde muy joven he tenido debilidad por las personas y sus historias, tomando a menudo declaraciones, escritas o grabadas, de las historias de vida de mis abuelos, o mi madre...

De hecho en este tipo de estudio, donde lo importante son los testimonios y las experiencias de las personas que lo componen, es decir, las fuentes primarias, es importante resaltar las diferentes partes que irán introduciendo una u otra metodología. La elección de éstas metodologías no ha sido fortuita, sino más bien, “a placer” del sujeto de estudio, ofreciéndoles la oportunidad de rechazar o elegir una u otra en función del grado de confianza, de intimidad que quisieran compartir conmigo misma y con el deseo de aportación que tuvieran con respecto al desvelo de sus misterios y formas de trabajo. Y, en gran medida, además, por comodidad o cercanía a los sujetos.

Además, acierto a recalcar de nuevo el uso de una mirada de género en cuanto que analizo los procesos no sólo teatrales sino de desarrollo de la identidad en los testimonios de las personas implicadas, en el análisis y en la investigación misma. Esta elección lleva consigo la consigna inherente de ser y sentirme mujer, con todos los planos ontológicos que esta afirmación conlleva. Lo que ser mujer representa en su figura, en escena, afirmándose y contradiciendo al mismo tiempo, yo mujer, yo sujeto, yo todas, yo ninguna. En palabras de Amelia Valcárcel:

Para el varón, la transgresión forma parte de su ley, es permitida, aprobada y estimulada; resumidamente, no es transgresión, sino su apariencia. El varón se reconoce en múltiples figuras (...) Pero una mujer no transgrede de esa forma exacta: es y no es sujeto; sus figuras son escasas. La transgresión la lanza a otra ley, aún más dura. *Es mujer*. Sólo si por excelencia se disocia de lo femenino, quizá es sujeto y sujeto sólo para aquellos que quieran concederle esa universalidad. Para los demás, género, género en el mismo sentido que se usa esa expresión el género en los garitos en que Beauvoir lleva a cabo sus rituales adolescentes de afirmación. (Valcárcel, 1991-1994, p. 27)

Soy mujer, soy sujeto, soy género, y es esta la razón por la que este trabajo se mira y es mirado desde el enfoque de género, por una mujer, presentando a otros sujetos en contexto de conocimiento.

d. Metodología Enfoque De Género

La mujer a escena

Agradezco en este trabajo la capacidad y la oportunidad de crear bajo un enfoque cualitativo que respete la validez y la ética de las fuentes primarias, siendo además un trabajo que bajo la elección de esas personas a estudiar, recoge en sí, no sólo en lo formal y teórico, un enfoque de género, sino además en lo humano y personal.

El enfoque de género en este trabajo está presente de varias maneras y quisiera incluso estarlo de muchas otras, si bien ha sido un proceso de conciencia que ha acompañado la realización de este trabajo y en el que, a punto de terminarlo quisiera profundizar más. En primer lugar, la mirada de género ha estado claramente presente en la elección de los sujetos de estudio. No es casual que la mayoría sean mujeres. Entonces me hago la pregunta ¿cómo introduzco la importancia que tiene el estudio de género en esta investigación?

En metodología el enfoque de género ha sido además una categoría de observación. Cuando hablo de mujer y, como mujer, lo hago advirtiendo la posición política y reflexiva que supone esta identidad: cuando hablo de madre, cuando reflexiono y reflexiono sobre el cuidado, la maternidad o la carga familiar, lo hago desde este enfoque de género, pretendiendo subrayar el discurso implícito para esclarecer y considerar las diferencias que, alejadas de las verdaderas identidades individuales y asociadas a un particular subyugo cultural, posicionan a la mujer en una categoría distinta a la del hombre.

Las consignas de Félix Ortega, en su artículo “Imágenes y representaciones de género” en la revista *Asparkia investigación feminista*, me posicionaron en algún momento de la investigación en enfocar la mirada sobre lo individual, es decir, en forzar la observación en rasgos individuales de la identidad, con perspectivas futuras puestas en sus referentes sociales a mayor escala:

Este es sin duda el estado actual por lo que al género se refiere. Ha dejado de ser en gran parte un conflicto social para transformarse en una cuestión de *identidad* (...). En el caso del género, desvincular las transformaciones en la identidad de sus referentes sociales es un subterfugio destinado a mantener el *status quo*. Sin duda, este proceso provoca efectos perversos: el primero de ellos, en los propios hombres, que se quedan sin una identidad clara y precisa; pero es sobre todo en las mujeres en las que tiene lugar una fuerte inversión de energías en un sentido unidireccional, el psicológico, mientras que abandonan – o son presionadas a hacerlo – sus avances en el terreno de la estructura social. Pero es hora de abandonar estos prolegómenos especulativos para situarnos en la realidad misma. Y vamos a hacerlo planteándonos las relaciones entre identidad de género y estructura social a partir de representaciones sociales que la juventud construye de las mismas. (Ortega, F., 1998, pp. 11-13)

He de destacar además que este estudio está basado en mis propias experiencias. El prisma y las opiniones de valor son personales o cuanto menos, derivadas de una investigación que toma como base mis propias construcciones simbólicas. Con el fin de arrojar las máscaras ante el campo de estudio, uso un lenguaje inclusivo neutro cuando el esfuerzo por buscar expresiones integradoras no ha sido fructuoso, y allí donde no se encuentren uso el masculino neutro: hablando de todos y de todas si uso el masculino genérico en singular o plural, siendo para mí su uso un acto sincero de economizar el lenguaje, desprovisto de opinión personal o de intencionalidad política al respecto, pues existe en este trabajo un verdadero análisis reflexivo y esfuerzo por respetar el lenguaje.

Si bien en un primer momento en el análisis de este estudio, las mujeres se hacen presentes en cuanto que a mí me interesaban ellas como sujetos que empleaban determinada metodología creativa, ha sido posteriormente cuando he ido descubriendo que el hecho de ser mujeres es clave en mi análisis y en mi reflexión, y que es por tanto una mirada fundamental para mi trabajo.

Para adentrarme en una teorización de la mirada, tuve que esclarecer mis conocimientos previos, identificar aquellos juicios de valor asociados en gran parte a la visión peyorativa de una socialización del feminismo alejada de los círculos de formación e igualdad, en pos de que el enfoque con el cual cuestionaba el conocimiento fuese constructivo, valorando una de las claves importantes del feminismo que es objetivar el género como construcción social, que por tanto, puede ser modificada (y debe serlo) para recodificar esas consignas que perpetúan la desigualdad entre las personas, y eso puede hacer desde la educación y los imaginarios, que es el plano donde el teatro y el arte actúan. En este camino, me basé en autoras clásicas como Virginia Woolf (1967), Simone de Beauvoir (1949), Mary Wollstonecraft (1972), Emilia Pardo Bazán (1921), y otras más contemporáneas que hacen del cambio una reflexión de base teórica constructiva, pero también son importantes activistas que promueven el cambio diario, como Margarita Borja (2014) en el teatro sobre igualdad y sus compañeras de Clásicas y Modernas⁴, o en la teoría feminista: Amelia Valcárcel (1994), Celia Amorós (2000), Ana de Miguel (2009) sobre todo, y otras autoras contemporáneas como Rosa Cobo (2015).

Por ello admiro e invito a quienes, desde su posición de hombres se acercan y acogen los procesos de posicionamiento, actos de hacer visible lo invisible, y trabajo de género, autores como Poullain de la Barre (1673), con su libro “De la igualdad de los dos sexos”, Stuart Mill (1869), que se promulgó en sus publicaciones a favor del voto femenino, el dramaturgo Henrik Johan Ibsen, que destacaba la importancia de la mujer como elemento importante en la sociedad humana plena, autor de obras como *Un enemigo del pueblo* (1882), o el psicólogo al que menciono posteriormente, John Dewey (1911), “Dewey supo colaborar con mujeres importantes que dejaron huella en sus planteamientos filosóficos, como su esposa Alice y la trabajadora social Jane Addams” (Vaamonde, 2016, p. 2), o algunos contemporáneos que cito, como Félix Ortega (1998), Octavio

⁴ *Clásicas y Modernas, Asociación para la igualdad de género en la cultura*, la conforman mujeres profesionales de la literatura, el periodismo, la música, el teatro, el cine... en sus distintas facetas (creación, gestión, investigación, crítica, teoría, enseñanza...) que, convencidas de que la cultura es un instrumento decisivo para lograr la igualdad, a través de sus estudios, iniciativas y proyectos, crean espacios de visibilización de la mujer como creadora y abre dichos espacios en las instituciones. Ver: www.clasicasymodernas.org

Salazar (2016), o artistas que trabajan desde un enfoque de género siendo mundialmente reconocidos, como el escritor Gabriel García Márquez (1927 – 20014, México), quien da a la mujer un papel decisivo y presente, o Hayao Miyazaki, quien comienza en 1963 su carrera cuando participa en el anime teatral *Watchdog Bow Bow* (Wanwan Chushingura) y de ahí en adelante, creando grandes películas como la de 1997, *La Princesa Mononoke*, una animación que habla del poder, la naturaleza, y las mujeres, mostrando ejemplos de mujeres líderes, guerreras, trabajadoras y autosuficientes. Artistas que crean personajes femeninos fuertes, vinculados a los roles establecidos pero que son capaces de superarlos al ser independientes y valientes, y quienes no necesitan un héroe masculino pese a que encuentren un compañero. Así pues, quise hablar y escoger entre los sujetos de estudio también a un claro modelo de artista que trabajase desde la igualdad y desde dicha metodología ya mencionada, por ello cuento con tres mujeres y con un hombre que trabaja desde esa perspectiva, así como todas las personas que menciono sean mujeres u hombres o sobrevuelo en este trabajo.



Ilustración 19

Un deseo salvaje ha fluído de mi corazón a mi cabeza y no lo reprimiré aunque pueda excitar carcajadas. Deseo honestamente ver cómo la distinción de los sexos se confunde en la sociedad, menos en los casos donde el amor anime la conducta. Porque estoy completamente convencida de que esta distinción es el fundamento de la debilidad de carácter atribuida a la mujer; es la causa por la que se niega el entendimiento. (Wollstonecraft, M., 1792), (citada en Asparkía, 1998, p. 185)

e. Personas implicadas en los estudios biográficos

Siguiendo las recomendaciones trabajadas de los autores y las autoras mencionados, más otros que están en parte del texto argumentativo o bibliografía, para planificar el estudio etnográfico y biográfico y apoyándome en mi código deontológico he optado por no usar los nombres originales ni apellidos de las personas que han sido estudiadas, garantizando su anonimato dentro del rigor en que los datos sean sinceros.

Sin embargo, para salvaguardar las identidades de quienes han participado y compartido amablemente sus datos personales y sus experiencias y opiniones en las historias de vida, decidí nombrarles con nombres repartidos al azar extraídos de algunas obras de Federico García Lorca, autor que he estudiado a fondo y representado, defensor también del enfoque de igualdad y género, (bajo un sistema de asignación que tan sólo ha respetado el género de la persona a asignar como criterio de selección), y en ocasiones, nombrándolos por las iniciales de sus personajes o con el nombre ficticio en mayúsculas a modo de recordatorio.



Ilustración 20

Elenco de personajes:⁵

1 Isabel La Clavela (de la obra Mariana Pineda)

2 Adela (La casa de Bernalda Alba)

3 Leonardo (Bodas de Sangre)

4 Belisa (de la obra Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín)

5 Yerma (de la obra Yerma)

⁵ He de agradecer siempre la participación y colaboración de personas que han ofrecido su experiencia, tiempo y saberes a lo largo de toda la investigación, y a todas las personas que han aportado referencias, guía o comentarios a mi aprendizaje. Y a todos aquellos y aquellas profesionales que aportaron charlas, comentarios o entrevistas.

f. Plan de Trabajo y Cronograma

Previsión de ensayos

1. Definición del título. Fase siguiente a la toma de contacto y comienzo de la creación de un vínculo más profundo con la persona encargada de dirigir la tesis.
2. Búsqueda de elementos de interés susceptibles de ser analizados en relación con el tema para plantear la continuidad y la motivación general del proceso.
3. Realización provisional del índice, introducción preliminar a modo de declaración de intenciones.
4. Proceso de documentación, criterios de búsqueda de bibliografía sobre los conceptos clave.
5. Estado de la cuestión y definición de ejemplos, estudios previos, autores.
6. Propuesta de la metodología (o metodologías).
7. Documentación y preparación de los recursos: etnografía e historias de vida. Diferenciación y utilidad. Escoger el grupo de estudio y la hipótesis principal de la investigación.
8. Definir plan de intervención y recogida de datos, sujetos, interés y captación. Elegir las historias de vida como eje central real.
9. Proceso de recogida de datos, elaboración del cuerpo de la tesis. Proceso de mayor duración temporal.
10. Análisis e interpretación de los datos recogidos, elaboración de las conclusiones, determinación de los resultados.
11. Re-lectura de la tesis, fase de mejora.
12. Fases de revisión y de maquetación: revisión de introducción, objetivos, hipótesis y conclusiones.

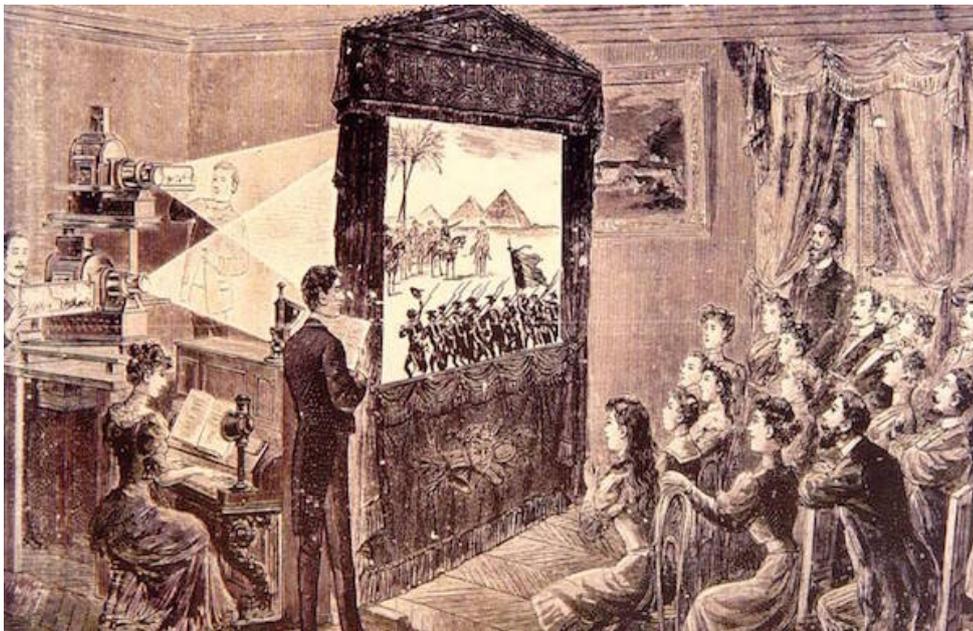


Ilustración 21

MARCO TEÓRICO

El pre-proceso

“El teatro para mí fue como la forma que encontré de expresarme, desde que lo conocí me ayudó mucho, me salvó la vida.” (Egly L., 2017, en MedioLleno, párrafo 3)

En este apartado, sucede lo que llamaríamos en teatro la investigación *pre-proceso*, que es cuando tomamos una obra y, casi ya inmersos en el proceso de entrenamiento y activación específicos, realizamos una serie de búsquedas sobre información referente al autor, sus motivaciones, inspiraciones en las que se basan los personajes, y contexto real de la creación de la obra. Eso sería el marco teórico, pues en él identifico las disciplinas y las miradas teóricas desde las que me asomo para observar y sustentar el contenido de este proyecto de investigación, previo al primer capítulo de investigación teórica donde desarrollo todas estas bases y comienzo a reflexionar sobre ellas antes de la recogida de datos biográficos. Es decir, en este apartado señalo cuáles son las claves teóricas que sustentan actualmente para mí, los pilares de las palabras claves tomadas como objetos de estudio.

Identifico pues, una serie de miradas clave en esta investigación:



El primer mirar es desde la perspectiva teórica de la **educación**, donde destaca un **enfoque pedagógico**.

Acto seguido encuentro la mirada desde la teoría del **teatro**, donde brilla el **enfoque artístico**.



Ilustración 22

Y entre las relaciones que construyen estas dos disciplinas en conversación en este proyecto, encuentro la mirada de la **sociología**, la de **relato biográfico**, que se asoma desde un **enfoque antropológico** donde resalta además, sin duda, la importancia de un enfoque **cultural**.

Todas estas disciplinas, sus miradas y los enfoques desde los que parto tienen también que ver con la metodología en la teoría de la investigación, es por ello que desgrano la importancia que tienen para mí dichos enfoques y los autores contemporáneos (o no tan actuales) que han marcado mi evolución y formación.

Por ello, identifico que el marco genérico desde el cual me muevo son las **ciencias sociales y humanidades**, pues desde este aspecto trabajo el enfoque educativo, desde el humanista, el fenomenológico y holístico en cuanto al aprendizaje de las personas se refiere, pues en la práctica en educación y en el teatro, las personas que reciben los conocimientos pueden tener cualquier perfil, en cualquier sociedad, en cualquier contexto, y esto no debe afectar o limitar al proceso verdaderamente puro y honesto de enseñanza aprendizaje.

En este trabajo, me he interesado por lo humano como elemento de validez teórico práctico, por su valor vinculado a lo emocional, por su capacidad de conmover al ser transformado en arte, o en información divulgativa, pues he utilizado sus historias de vida como medio de ampliación de conocimientos, rescatando de estas los aspectos referentes a las decisiones que han llevado a los protagonistas a encontrar sus caminos en lo teatral, haciendo en algunos casos nuevas escuelas, y en otros, perfeccionando las ya existentes estén o no en el ámbito formal. De este modo, puedo percatarme con cierta comprensión y empatía de la importancia de los diferentes usos del teatro en distintos contextos de todos y cada uno de los sujetos a estudiar, y soy consciente, también, de que pese a lo distinto de sus métodos o aplicaciones, todos y cada uno de los sujetos se aproximan de alguna manera a ese *savoir faire* que el teatro alejado de las prácticas abusivas y de la enseñanza vertical y dictatorial nos muestra y porqué se acercaron a él.

El teatro es un espacio para estudiar las construcciones sociales, mentales y psicológicas que estructuran una cultura concreta. Siendo, sin embargo, es una ciencia universal que nos llega desde todo tipo de expresiones (desde su uso ritual al teatro como entretenimiento, como herramienta de liberación y expresión, como medio para adoctrinar, educar, conciliar o incluso transmitir ideas al pueblo desde su más profundo analfabetismo hasta las clases de culto y erudición), el teatro supone la adquisición de una serie de toda una suerte de habilidades que dotan a la personalidad de una profundidad más elaborada, desarrollando su imaginario simbólico, su sensibilidad y su autoconocimiento (corporal y emocional). Dicha iniciación que se desarrolla inicialmente en los niños a través del *rol playing*, una habilidad natural de supervivencia adquirida a través de la visualización de situaciones cotidianas y de las rutinas propias de las figuras de apego y del juego interactivo de la imitación de estas observaciones. Es muy importante, por lo tanto, permitir este tipo de desarrollo lúdico en los niños, pues “el drama en la educación, como lenguaje total, potencia el desarrollo de múltiples facetas en el ámbito educativo” (Navarro, R., 2006, p. 162)

A través del juego dramático se pone de manifiesto la capacidad de elaboración, el conocimiento psicofísico que de sí tiene la persona, sus inhibiciones, el estado del lenguaje expresivo, corporal y verbal, su capacidad de integración social, etc. Conceptos como claridad verbal, tiempo, distribución espacial, evolución o relaciones. están siempre presentes en la acción dramática, expresados además de forma espontánea por niños y jóvenes. (Navarro, R., 2006, p. 163)

Y es por ello doblemente importante rescatarlo cuando la adultez es próxima o avanzada para que el ser advierta el valor creativo de aquellas cualidades que nos acercan a los niños pero son potenciales estrategias de trabajo y producción en la edad adulta, como la capacidad del asombro por el descubrimiento, la indagación, y por tanto el espíritu crítico, curioso y esperanzador que identifica al hombre como ser humano. La mejor estrategia para ello, en una edad u otra es a través del juego.

“El teatro es cuando actúo, me muevo, salto, canto, o me disfrazo y hablo con mi personaje” (Isabel, 8 años, 2015)

Uno de los aspectos más significativos en relación a las categorías y palabras claves compartidas, es la referencia constante al **juego** como vehículo de creatividad e iniciación a las puestas en escena y el *rol playing* como inventiva innata en lo referente al teatro. B., me habla sobre el juego como acercamiento al teatro, como consigna creativa y campo de exploración y análisis del grupo y esta reflexión es compartida por quienes han dedicado una vida al teatro y por quienes se inician jugando en él.

“El teatro es jugar a una obra” (Inés, 8 años, 2015)

La principal razón de porqué el teatro aporta beneficios para las personas practicantes, es porque el juego es la base propia del proceso teatral, y esto activa una predisposición anímica de complicidad con el grupo y de pérdida del sentido del ridículo ante a la competitividad deportiva del juego que les ayuda a desconectar, desfogar, concentrarse en los objetivos y conectarse con ellos mismos, “el juego no es la vida “corriente” o la vida “propiamente dicha”. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia” (Huizinga, 1972, p. 21). El juego nos ayuda a sacar de nosotros nuestro mejor yo, nos predispone para la resolución dinámica y activa de conflictos, nos pone a prueba y nos hace disfrutar del aprendizaje. Por ello mismo el teatro y la dramatización del juego suponen un espacio idóneo para la educación emocional y genera una relación de confianza entre el profesor y el alumno, ayuda a la persona a tomar conciencia de su propia voz y de sus potencialidades, desarrollando su protagonismo al ser un recurso único para educar en valores desde la experiencia, la expresión de sentimientos y emociones. (Navarro, R., 2006, pp. 161-172)

Tal y como describe Lola Sánchez Gala en su artículo “Teatro y educación”:

La Dramatización es necesaria en el proceso educativo. La historia del teatro es paralela a la historia de la humanidad en general y a la historia de la educación en particular. En ella observamos un ciclo repetido en el tiempo, que va de lo espiritual o sagrado. (Sánchez Gala, L., 2007, p. 7)

En cuanto a educación contemporánea puedo decir que la línea sobre la que me sustento son aquellas corrientes que estudian, analizan y dan valor a los procesos personales e individuales de aprendizaje, ya sea por descubrimiento, afectivo, o académico siempre y cuando sea capaz de equilibrar esta serie de mecanismos de control de la experiencia. Actualmente, la escuela Reggio Emilia (es una experiencia que nació en 1945 en Italia en un pueblo con el mismo nombre) responde adecuadamente al acercamiento de la educación que estoy haciendo, puesto que incluso nombra a los niños y niñas de infantil en los que se centra como “los protagonistas”, quienes comparten experiencias de guiadas por los docentes, aliados con la familia y el entorno, que es en la experiencia un valor docente añadido, a través de unos ideales de belleza, orden (por rincones y espacios de trabajo) e intencionalidad educativa dentro de la libertad de uso. En mi experiencia actual, he tenido contacto con jóvenes del sistema educativo italiano, puesto que trabajé en un instituto de intercambios, y he podido comprobar cómo para ellos la educación es un bien común:

La educación es intocable por las distintas corrientes políticas, que intentan ofrecer siempre en todos los niveles el mayor número de recursos, partida

económica y experiencias de aprendizaje, tanto en cultura, literatura internacional o italiana, idiomas (italiano, francés, alemán, español e inglés), y educación emocional desde infantil hasta secundaria (A. C., 19 años, comunicaciones personales 2017)

En esta línea, además, se encuentran pioneros y actualmente aclamados: los finlandeses. En los últimos años, yo misma he podido conversar con docentes españoles que han ido a Finlandia en estancias cortas para estudiar sus bases educativas y las claves de su éxito, y he podido además hacer seguimiento a través de las redes sociales de españoles que viven y trabajan allí:

Tienen zonas exclusivamente decoradas y autogestionadas por los alumnos donde sólo entran profesores con invitación personal, y donde pueden tocar o escuchar música, pintar o conversar, con mobiliario creado o reciclado por ellos. Además, proponen proyectos de relajación a través de manualidades y útiles que pueden usar en clase, como peluches relajantes. En las reuniones de los profesores se tiene muy en cuenta los comentarios de mejora y la situación emocional de cada uno de ellos, pues ser profesor es un camino largo, y están muy bien valorados públicamente o laboralmente. Allí a ningún padre se le ocurriría ir en contra del colegio, al contrario, trabajan juntos para mejorar. Lo mejor es que no tienen exámenes como en España o EE.UU. tipo test, ni califican numéricamente el fracaso de los niños, sino que trabajan juntos para proponer exámenes y enseñanza personalizada, porque piensan que si el alumno no aprende, es un problema de todos, no del alumno. (N. G, profesional en estancia de aprendizaje en Finlandia, comunicaciones personales 2017)

El sistema educativo finlandés se basa en unos principios aparentemente lógicos pero que mantienen con religiosidad y armonía: la educación es gratuita y accesible para todos pues el dinero público se reparte de forma consciente, el profesorado está bien valorado y participa de reuniones, consensos, toma de decisiones importantes, y preparar la clase está contemplado como parte de su jornada laboral, el currículum es común aunque la organización es según cada centro, pero pretenden que todos los centros sean iguales en calidad (buscando la máxima) y en oportunidades, se intenta eliminar la competencia y las relaciones de violencia entre los alumnos, así como medir el conocimiento por cifras, y los padres están implicados en el proceso educativo.

Veo importante que el sistema educativo y el social se aúnen de esta manera para crear procesos de enseñanza-aprendizajes con un enfoque pedagógico positivo y efectivo, implicando en el proceso de experimentación no sólo contenido y conocimiento académico, sino experiencias de interacción, autoconocimiento y estudio de las emociones y control del propio cuerpo como recursos de habilidades sociales y emocionales para una vida y salud plenas y una construcción global de seres autónomos, independientes y valiosos para la sociedad.

Según un artículo publicado en la red de salud (concretamente en la de Cuba) INFOMED, la Dra. Daysi Hevia Bernal, Jefa del Departamento de Docencia Hospital Pediátrico Universitario “William Soler”, describe la pedagogía como:

El conjunto de saberes que buscan tener impacto en el proceso educativo, en cualquiera de las dimensiones que este tenga, así como en la comprensión y organización de la cultura y la construcción del sujeto. (...) Su objeto de estudio es la formación, es decir en palabras de Hegel, aquel proceso en donde el sujeto pasa de una «conciencia en sí» a una «conciencia para sí» y donde el sujeto reconoce el lugar que ocupa en el mundo y se reconoce como constructor y transformador de éste. (Hevia, D., 2010, pp.1-3)

Y añade, con respecto al arte y la pedagogía, que:

La pedagogía tiene por objeto el estudio de la educación y esta sí puede tener las características de una obra de arte... la educación es eminentemente activa y práctica, se ajusta a normas y reglas que constituyen los métodos y procedimientos, y por parte de una imagen o comprensión del mundo, de la vida y del hombre para crear o modelar una criatura humana bella... cuando la educación es bien concebida y practicada también constituye un arte complicado y elevado, pues se trata de una obra creadora donde el artista, esto es, el maestro, debe hacer uso de su amor, inspiración, sabiduría y habilidad. (Hevia, D., 2010, p. 3)

Es por ello, que, siendo la pedagogía un saber y un campo de estudios aplicados, y concibiéndola desde “ese lugar” (como punto de partida ético – filosófico), de sensibilidad, inspiración y habilidades en el proceso de enseñanza- aprendizaje, puedo decir que la intención educativa de este estudio es, a través de la descripción en contexto de la observación participante, extraer qué sujetos serán útiles para realizar con ellos un seguimiento de sus procesos educativos y de sus enfoques metodológicos con el fin de poder incluir un nicho pedagógico y educativo relacionando teatro y educación, de forma práctica y transformadora, dentro de lo que consideramos la pedagogía (la ciencia y los conjuntos de conocimientos y técnicas de aprendizaje) en el arte teatral, a fin de provocar inevitablemente en el lector, o bien en el actor – actriz – una transformación de su “conciencia en sí”, para que se produzca la “conciencia para sí” y para/hacia los demás a través de su arte práctico y pragmático en función de la propia concepción del mundo, el entorno activo, la sociedad pasiva y la cultura sistémica en la vivo (y actúo), gestionando y perfeccionando la sabiduría colectiva para dar veracidad y nitidez a las habilidades artísticas, para llegar así, irremediabilmente a la finalidad del “autoconocimiento y autodesarrollo: la transformación del investigador” como último propósito de la etnografía, y a través de mi transformación y análisis, compartir la información, siendo quizás uno de los más importantes e irreversibles propósitos de una investigación (e inevitables ya sea para mal o para bien, dentro de cualquier proceso investigativo). Aunque, no hay que olvidar que no sólo se perciben cambios en el investigador durante el proceso de investigación, puesto que el medio estudiado cambia irrevocablemente con la presencia del observador participante. Y eso pretendo al dar a conocer dichas prácticas, ofrecer a los sujetos de estudio mi conocimiento, para que se conviertan en algo más; algo más conocido y reconocido, más académico y menos místico y desconocido de lo que son en la normalidad.

En el enfoque **sociológico**, sin embargo destaco la importancia de las **historias de vida** y la atención al autoconocimiento como vía de conocimiento teórico y valioso, además del enfoque de **género**, del que hablo posteriormente en relación a lo artístico.

En sus artículos sobre cuestiones pedagógicas, hablando de las historias de vida en educación González Monteagudo (2008) señala que “la mirada cualitativa se desarrolla en la Antropología, la Sociología, la Pedagogía, la Psicología y la Historia oral. Entramos en un momento altamente pluralista de la investigación social. Las perspectivas postmodernistas, postfundacionalistas y postestructuralistas obtienen una progresiva legitimidad” (p.212), dando a las historias de vida un valor importante en cuanto a la recogida de datos sobre el binomio sociedad-rasgos de la personalidad que quiere estudiarse.

Desde esta perspectiva fenomenológica (que visualiza y pretende entender la conducta estudiada y cómo se interpreta), uso sistemas de recogidas de datos, como lo son los propios de la etnografía (la observación participante en trabajo de campo, describiendo el contexto), y aparte, la entrevista, y de la historia de vida. Sobre todo, me centro en las historias de vida, y es que este tipo de recurso implica comprometerse con el sujeto, darle valor y vigencia al contenido latente de una vida, a sus caminos, sus aciertos de ensayo y error y extraer del testimonio y del prisma del sujeto un análisis de valor incuestionable, un análisis de investigación que conjuga narrativas personales y biográficas de sujetos de interés para la comunidad científica, y en definitiva también para mí, quien de primera mano recojo y atesoro sus historias con respeto, admiración y perspectiva.

Y desde el marco cultural, teatral y el enfoque artístico, puedo decir que si tuviera que mencionar algún tipo de justificación o razón por la cual las artes escénicas y la actividad teatral tienen un carismático valor antropológico, digno de estudio, no podría no mencionar el trabajo de Erving Goffman (1959), que pese a no ser un autor contemporáneo su aporte fue notario, pues siendo un conocido sociólogo canadiense considerado padre de la microsociología por sus trabajos sobre relaciones interpersonales⁶, en 1959 publicó “Representation of Self in Everyday Life / La presentación de la persona en la vida cotidiana”, que aporta un peculiar enfoque sociológico: trata de analizar las interacciones sociales como una analogía teatral, donde los espacios sociales se convierten en espacios escénicos y los actores se predisponen para representar un simbólico papel dado (y estructurado) según lo que la sociedad espera de esa situación, y es por ello que en esta investigación, todo me resulta claramente representado por elementos constituyentes de la vida de la farándula y el espectáculo, siendo todo ni mucho menos un acercamiento a algún nuevo paradigma inspirado por Goffman, sino más bien, siendo la metáfora no más que una cuestión de hacer un ejercicio de relajación del prisma objetivo en pos de una subjetividad poética, y apenas artística, que endulza el proceso investigativo y el paso por dicha investigación.

Por esta línea del estudio de la vida como herramienta teatral y actoral, encuentro además de suma importancia mencionar los escritos del activista y director Don Richardson, quien desmitifica el trabajo del método y cualquier tipo de preparación “dolorosa” para el actor o actriz, dando clases en Universidades y enseñando a sus alumnos a interpretar

⁶ Influenciado por Emile Durkheim y sus estudios sobre la dimensión ritual y simbólica de lo cotidiano en sus artículos publicados entre 1896 y 1912 sobre el estudio sociológico de los rituales sociales o religiosos.

gustosamente, con sus habilidades puestas al máximo, pero sin dolor (Richardson, 1994/2004), siendo para su libro de enseñanza vital y de cabecera en lo que a dirección y actuación se refiere, siguiendo vigente su enseñanza. Si tengo que hablar de autores que han revolucionado el mundo de la dirección respetuosa con el proceso de identidad del agente creativo, he de nombrar sin duda a Alejandro Jodorowsky, cuyas reflexiones y revelaciones soy el diálogo, la colocación de la voz en escena, o el psicodrama, nos llegan aún a nuestros días a través de sus mensajes, publicaciones o libros de enseñanza.

Con respecto a un concepto acuciante de la expresión artística corporal, como lo es el cuerpo, no puedo sino detenerme ante la mirada de género con respecto al uso del cuerpo como instrumento de teatralización de los actores y actrices, señalando como cito más adelante, tanto sus excesos como sus perfeccionamientos como herramienta de posible afinación, entrenamiento y flexibilidad. Encuentro interesantes los estudios sobre el cuerpo como representación de unas concreciones artísticas y unos conceptos abstractos referidos tanto al hombre como a la mujer, como el realizado por la doctora María Esther Prados (2002), sobre *La construcción cultural del cuerpo: un estudio etnográfico en una población de mujeres universitarias de Almería*, donde asegura que la carga de las prácticas de belleza y acicalamiento de las mujeres es tan grande, que pesa incluso independientemente de si van a ser vistas o miradas o no por otras personas, convirtiendo y asimilando una rutina preparatoria de la imagen, siempre alertas a lo que los demás puedan proyectar sobre ellas según sus aspectos, construyendo y modificando sus cuerpos en función de esta proyección generalizada (p. 187-190)

Por otro lado, estudios doctorales como los de Elena Martí Ciríquian: *Identidad, Cuerpo y Nuevas Tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea*, de la Universidad de Alicante, nos habla precisamente de eso, de la mirada, de la artística y de la femenina, que observa y representa con atención el cuerpo como elemento simbólico vívido y artístico, subrogado a lo que la mujer social y culturalmente debería representar que es:

Actualmente, la reelaboración de esa misma idea continúa aplicándose. Hoy, el cuerpo es visto como un elemento maquinal, el organismo es percibido “como una colección de órganos y de funciones potencialmente sustituibles” (Le Breton, 1994, p. 198) y, también, como el resultado del desarrollo de una idea acerca de lo que subjetivamente pueda entenderse como el “cuerpo perfecto” (Rodríguez, 1994, p. 174 y pp. 181-182) (citados en Martí Ciríquian, 2008, p. 97)

Martí Ciríquian cita aquí un autor clave en cuestiones teóricas positivistas del cuerpo, Le Breton. Junto a Turner (1989), quien propone el concepto del cuerpo como tema central para la sociología, “Le Breton es uno de los autores más prolíficos en lo que se refiere a publicación de libros e investigaciones sobre el cuerpo” (Planella, 2006, p. 15)⁷, y es quien, además, introduce el concepto de identidad relacionado con el cuerpo como desarrollo de la construcción del sujeto, concepto del cual también hablo más adelante.

Por ello en este estudio, busco a quien en su metodología sepa liberar esas imaginarias tensiones que sopesan las percepciones que el cuerpo (con sus cargas sociales y multiculturales) pone sobre el proceso de construcción natural de la identidad, para dar

⁷ Entre los trabajos más destacables de Le Breton, encontramos (citado por Planella, 2006, p. 15): *Corps et sociétés. Essai de sociologie et anthropologie du corps* (1985), *Anthropologie du corps et modernité* (1990), *La sociologie du corps* (1992), *L'adieu au corps* (1999), *Signes d'identité* (2002), *La peau et la trace. Sur les blessures de soi* (2003) y *La saveur du monde: une anthropologie des sens* (2006).

paso a la realización completa del agente artístico, experto o no. Sin embargo, es en las mujeres donde veo más claramente y en mayor masificación este deseo de acercamiento a la liberación de las represiones referidas a lo que el cuerpo físicamente representa y es. Tanto acercándose a grupos de iguales o acercándose en su adultez y madurez temprana a las artes escénicas, escritas o plásticas, las mujeres lo esperan y lo ansían, víctimas supongo de una constante mirada sobre lo que ellas parecen que son, para mirar más hacia adentro, a lo que de verdad hay, y buscar las virtudes en lo que de verdad son, en esos cuerpos suyos femeninos. Las reflexiones de Rosa Cobo (2015) me ayudaron a detenerme y a mirar desde este enfoque el cuerpo el riguroso detenimiento, con especial interés, que citando a Fernández (2004), dicen al respecto:

Por eso, desde el feminismo se ha subrayado la fuerte presión normativa sobre los cuerpos femeninos y ha conceptualizado esos dispositivos como formas nuevas de violencia patriarcal. En otros términos, “de los cuerpos de las mujeres se pueden extraer energías, poderes o productos que no se pueden... extraer de ningún otro sitio. El poder se inscribe en los cuerpos femeninos de múltiples formas (cuerpos enfermos, anoréxicos, dóciles, fértiles, violados, explotados, maltratados, prostituidos... cuerposútero... cuerpos-fetiché) y puede ejercerse desde múltiples lugares (instituciones, discursos...) para conseguir múltiples beneficios (amor incondicional, abnegación, niños, placer, fuerza de trabajo barato, trabajo doméstico gratuito...)” (Fernández, 2004, p. 192), (citado en Cobo, 2015, p. 15)

Por este motivo y esta crítica, cierto es que a través de Encuentros teatrales y estudios de obras y creación dramática, encuentro y absorbo afinidad con quien crea desde el *yo*, con quien respeta lo que y el cuerpo que se *es* encima del escenario, sea tanto de la perspectiva del director como la del actor o actriz, en la línea de la **igualdad y el enfoque de género**.

De la autora Ana de Miguel (2015), aprendí a visibilizar y nominar lo que el feminismo es y la imagen que debería tener la mujer como persona en contraposición con la imagen que se le presenta según los cánones culturales, endogámicos y sociales. A través de sus estudios identifiqué con precisión las bases actuales del feminismo, inspiradas en las corrientes clásicas de Virginia Woolf (1929), Judith Butler (1933), Simone de Beauvoir (1949), Betty Friedan (1963) o Mary Wollstonecraft (1972), entre otras, pero que tienen la vigencia y la mirada contemporánea, como los estudios de Amelia Valcárcel (1994) o Celia Amorós (2012) o Carmen Lamela (2011). De autoras como Marianella Morena (2015), aprendí el uso de un diario, un cuaderno personal para hallar los conflictos humanos comunes a tus motivaciones y a las motivaciones sociales comunes que te ayuden a identificar la forma de trivializar tus cuestiones para que en la dramaturgia, se traten limpiamente los tropos literarios. De Camila Le-Bert, de Chile, a través de sus propuestas como el festival de dramaturgas Lápiz de Mina (2016), aprendí la importancia de la historia de vida como recurso dramático a transformar y a utilizar como motivación literaria y escénica, así como hizo Virginia Salas en su proyecto “Mujeres a todo color/ empoderamiento a través del conocimiento, la escritura, baile y teatro”:

Este proyecto es una propuesta donde las mujeres participan directamente en la creación de los textos, que culminan en una obra teatral, donde llevan a escena sus propios textos, haciendo oír sus voces, tomando el espacio y la palabra para ser protagonistas, viviendo todo un proceso de empoderamiento personal y grupal (Salas, V., 2016, p. 101)

Mujeres comprometidas, como Jody Steiger (2014), y hombres comprometidos como que nos recuerdan el reto de ser mujer y estar encima del escenario, que para algunas es un brindis, pero para otras, una constante lucha que no deja de apoyarse en cánones y sistemas culturales preconstruidos que hemos de modificar.

La elaboración de un canon feminista multicultural es una tarea indispensable para implementar una agenda feminista global que se haga cargo de las relaciones de las mujeres y la globalización, así como de la problemática planteada por las posiciones multiculturalistas. Pero es, al mismo tiempo, una tarea delicada tanto en el nivel de la teoría, como en el de la política feminista. Nos plantea problemas tan complejos como el de la definición misma de feminismo en un mundo global y multicultural (Amorós, C., 2012, p. 2)

Es por ello que el compromiso de cambio es y debe ser consciente y constante por quienes trabajan o se proclaman feministas en las artes, puesto que la construcción creativa multicultural, de género y de igualdad, ha de darse en los espectáculos, en sus agentes participantes, para que llegue como mensaje a quien recibe la obra porque el concepto simbólico, “escapa al carácter accidental del hecho histórico, la alteridad aparece aquí como un absoluto. Una situación que se ha creado a través del tiempo puede deshacerse en otro tiempo” de Beauvoir, (1949, p. 6)

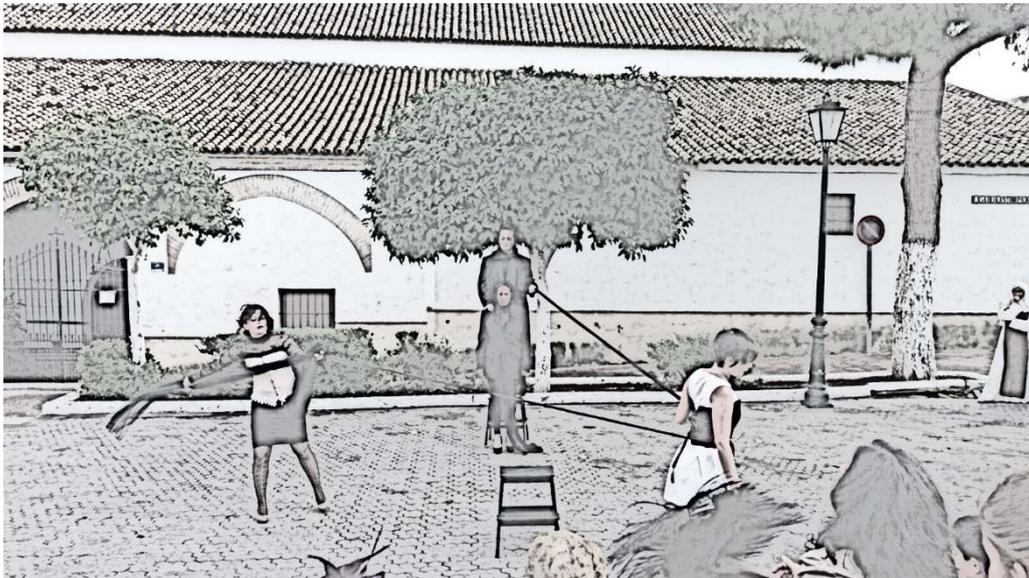


Ilustración 23

CAPÍTULO II: ESTUDIO TEÓRICO: TRAMOYA

En este capítulo, posterior al marco teórico, recopiló a modo de estudio teórico la información sobre conceptos, teorías, autores y enfoques metodológicos que han sido base en la parte inicial de este proceso de investigación, en los cuales he tenido que ahondar, delimitar enfoques y ampliar conocimientos para poder hablar de ellos desde una posición de análisis investigativo.

Por ello, retomo los apartados propios del marco teórico para *darles pie*, como decimos en teatro cuando iniciamos un texto desde un punto concreto durante un ensayo:

- ✓ Educación contemporánea, autores
- ✓ Etnografía
- ✓ Historias de vida
- ✓ Teatro y movimientos teatrales, autores
- ✓ Enfoque cualitativo
- ✓ Reflexiones primeras

a. Educación contemporánea

La educación como tal hace referencia a la formación destinada a desarrollar la capacidad intelectual, moral y afectiva de las personas de acuerdo con la cultura y las normas de convivencia de la sociedad a la que pertenecen, así como a los valores y a la atención de la población sea de la edad que sea (infantil o de adultos), y la educación (formal, informal y el conjunto de las multidisciplinas) tiene por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana en el respeto a los principios democráticos de convivencia a través de la transmisión de conocimientos. Es por ello que en este trabajo hablo de valorar y dignificar el proceso educativo y a los agentes implicados en él, dándole visibilidad a los docentes como sujetos de estudio, a sus pedagogías como estrategias educativas de valor y a los alumnos como el objetivo de enfoque de dichas pedagogías.

Ya lo dijo Picasso una vez, creo, yo tengo tiempo para contestar a esa pregunta que en diez segundos te resolvería sin problemas, incluso te parecería fácil y que no tienes que pagar por ello pues no se trata de una duda que por su inmediatez, no parece que me cueste mucho esfuerzo, pero si por algo tienes que pagar es por los años de estudio, formación y experiencia que me han costado a mí, y que garantizan, que yo a día de hoy pueda resolver tu duda en diez insignificantes segundos. (D., 30 años, 2017, conversaciones personales)

b. Mi educación – pedagogía

Mi comprensión de la evolución de los procesos de diseño de programas educativos, me lleva a pensar que es necesario conocer las bases sobre las cuales hay que deconstruir una pedagogía acorde con los procesos de identidad, desarrollo, socialización y aprendizaje por la que los niños y niñas han de pasar en la actualidad, optimizando los recursos contemporáneos con los que las personas expertas en educación cuentan para sustraer innovaciones educativas y propuestas de mejora. Sopesar esta información y este análisis histórico de mejoras y carencias en los procesos educativos, y apoyada en la motivación que nos transmiten a lo largo de la formación de llegar a ser capaces de identificar nuevas posibilidades de cambio y de regeneración de la educación, me llevan a entender por qué elijo la educación como estructura importante de este trabajo, siendo los procesos educativos, bajo mi punto de vista, esenciales para el desarrollo cognitivo y personal de un alumno o alumna. Es por ello que si hablo de educación, hago un esfuerzo por recordar las teorías que me enseñaron que precedían los modelos actuales, implicados en la construcción del ser.

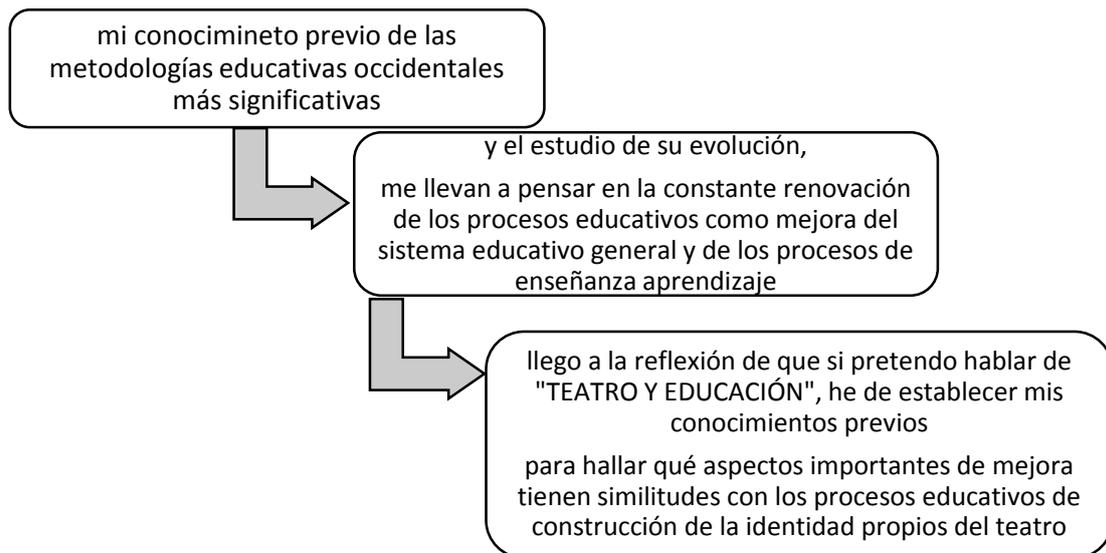


Ilustración 24

c. Soy Pedagoga

Ante todo, soy pedagoga. Desde que inicié mi periodo universitario no he dejado de relacionar el teatro y sus múltiples formas con la educación y sus herramientas didácticas, así como con las instituciones encargadas de ello. Cualquier obra teatral a la que tengo acceso, procuro analizarla desde la perspectiva educativa y desde las posibilidades didácticas de ésta, o las corrientes pedagógicas que más me hayan marcado y viceversa: no concibo didáctica sin dinamismo, acercamiento al estudiante sin oralidad, expresión corporal, y no apruebo el aprendizaje a pie sentado, sin movimiento, sin entonación, sin interiorización. (Es por esto que creo, también, que me lancé a hacer este doctorado).

Durante mi periodo universitario, realizamos múltiples teatros y representaciones para dinamizar los trabajos y proyectos, llegando incluso a representar la vida de Paulo Freire.

Además, aproveché mis conocimientos para participar en Jornadas sobre Teatro y Género, desarrollo y Universidad, como detallaré más adelante.

Como muestro en la imagen: en la Jornada de Sensibilización y Teatro en la Infancia y Adolescencia de Assilah, en su festival de teatro infantil, con la Universidad de Sevilla, junto a Mercedes Rubio y J. Luis C.



Ilustración 25

Por tanto, si la tramoya es la etnografía y los recursos biográficos, le pedagogía sería la directora de escena.

Características De La Educación Contemporánea:

La Escuela Contemporánea se basa en términos generales, en que la educación ha de tener influencia de su contexto social para la construcción del conocimiento (sociedad que se establece bajo los conceptos previos de **Industrialización, Urbanización** y sobre todo, **Globalización**), que imprimen y exigen al ciudadano el aprendizaje de unas **Competencias básicas**, integradas en el currículum educativo de forma transversal. Éstas estarán basadas en unos valores adaptados a la sociedad de origen, en la validez del **conocimiento** que ejerce dicho programa educativo y en el aprendizaje de una serie de habilidades de interés sociocultural. Para ello se acerca a las ramas humanistas cercanas a la construcción de la persona como la psicología con las teorías del desarrollo cognitivo, la didáctica de la docencia, los tipos de aprendizaje significativos, enseñanza intencionada para una comprensión global en los aspectos de la formación integral del hombre a través del desarrollo de las inteligencias múltiples, para formar espíritus críticos, creativos e innovadores para la sociedad productiva contemporánea.

Para ello, la Escuela Contemporánea como institución de Educación Formal/Reglada, combina, según mi bagaje varios estilos de enseñanza; estilos **dinámicos**, multidisciplinares y psicopedagógicos que se deberían de apoyar según mi opinión en recursos motivantes para el alumno para potenciar todas sus inteligencias y capacidades, como el uso de las aplicaciones y tecnologías, salidas del aula para experimentar el entorno y dinámicas de grupo, pese a que a menudo, en muchas escuelas, se siga instruyendo bajo mi punto de vista única y exclusivamente de forma académica.

Es por ello, que entiendo importante asentar las bases de la educación para entender cuál ha sido el proceso de re-formación en el ámbito educativo y de dónde viene ese afán por las multi-disciplinas e inteligencias múltiples. Durante mis años de estudio en pedagogía aprendí sobre los antecedentes y autores que inspiraron un cambio educativo en el siglo

pasado, sin embargo cabe señalar que lo aprendí desde una perspectiva occidental, parcial y sesgada, no contemporánea, pero sí resultan de interés, como pedagoga, a la hora de hablar de educación tenerlos presentes puesto que muchos de estas corrientes son vigentes actualmente con nuevos enfoques curriculares. Un resumen de este aprendizaje hablaría de:

a. **ANTECEDENTES:**

- i. **ESCUELA NUEVA:** surge a finales del S XIX, principios del XX. Escuela del aprendizaje autónomo. Autores: como María Montessori (1870-1952), de quien hablo más adelante.
- ii. **EDUCACIÓN TECNOLÓGICA:** teoría del estímulo-respuesta, refuerzos positivos y negativos, y fijación de la conexión, del conocido estadounidense F. Skinner (1904-1990).
- iii. **PEDAGOGÍA COGNOSCITIVA:** se conoce así al proceso de construcción del conocimiento a través de la participación activa del sujeto, para una mejor adaptación (y transformación de la realidad) como signo de desarrollo cognitivo.
- iv. **APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO:** esta teoría distingue entre tres tipos de procesos de enseñanza-aprendizaje: el de representaciones, conceptos y proposiciones. Los autores más conocidos son: Piaget (1896-1980), y David Ausubel (1918-2008, Nueva York), creador del término.
- v. **PEDAGOGÍA PROBLEMÁTICA:** propone la reflexión-acción como método de construcción de relaciones sociales específicas, cognoscitivas, valorativas o ideológicas y afectivas. Entre sus creadores se encuentra Carlos Rogers (1902-1987).

Pese a que su sociedad era completamente distinta a la del siglo XXI, aún hoy se habla de Escuelas Nuevas y se adaptan sus principios a un mundo mucho más globalizado que se esfuerza, según mi punto de vista, por aprender y mejorar, o se inician procesos pedagógicos desde un punto de vista parcialmente cognoscitivo, y es que estos cambios inspiran, desde mi percepción, hoy en día nuevas formas activas y participativas de aprender y enseñar que se engloban en escuelas no regladas o participación ciudadana implicada en las escuelas de pequeños barrios, pero detecto mis carencias y sus carencias con respecto a la vigencia de estas corrientes pedagógicas, y es por eso que los nombro en el texto pero no los puedo ensalzar como verdaderos motores de cambio educativo, puesto que si inspiraron el cambio, fue en pequeñas facciones.

b. **AUTORES Y AUTORAS QUE INSPIRARON EL CAMBIO**

Este movimiento deviene de autores y autoras que pretendieron mejorar la didáctica de los sistemas educativos (públicos, formales) por los que ellos mismos tuvieron que padecer, o por los que se preocuparon con especial atención. Autores y autoras como:

- Concepción Arenal Ponte (Ferrol 1820- Vigo 1893), es estudiada hoy en día no sólo por su escritura sino por su aporte pedagógico y político, pues muchos de sus

principios ayudaron a denunciar y mejorar los servicios públicos y servicios sociales, destacando la importancia de la educación y la formación para las mujeres y el derecho a la igualdad de oportunidades para niños y niñas.

- Isabel Muñoz-Caravaca y López-Acevedo (Madrid 1848 – Guadalajara 1915) fue maestra, periodista, activista, escritora y científica astronoma. Fue la primera mujer de la Guadalajara contemporánea que destacó por su participación en diferentes iniciativas públicas. Defendía el voto femenino, el apoyo incondicional a la clase obrera y las tendencias políticas más progresistas de su época: el feminismo, el republicanismo y el socialismo, mostrándolo así en su pedagogía y artículos de educación.
- Ragna Wilhelmine Nielsen (1845 – 1924, Noruega). Esta pedagoga noruega, fue conocida por ser también una activista política volcada en la causa de las mujeres. Su madre Wilhelmine Ulmann fue profesora y directora de un asilo de niños y una precursora de lo que hoy conocemos como las guarderías infantiles. Asimismo la señora Ulmann participó en los debates periodísticos de su época mostrando sus ideales radicales y democráticos y viendo en el feminismo la consecución de una sociedad más humana, justa y feliz. Estos ideales serían también defendidos por su hijo Viggo Ullmann, bisabuelo de la actriz Liv Ullmann y por Ragna, que acabó con los años centrándose en la educación social y moral de las jóvenes. Asimismo se interesó por movimientos espiritualistas de carácter parapsicológico. Pero nunca perdió de vista sus intereses feministas.
- Jane Ellen Harrison, (1850 -1928, Reino Unido). Aunque no era estrictamente pedagoga, sino profesora de griego y mitología comparada en Cambridge es, junto con Gilbert Murray (Sidney 1866 - Reino Unido 1957) y Francis Cornford (Reino unido, 1874 - 1943) fundadora del grupo de ‘los Ritualistas’ en Cambridge, que sostenían que para entender las creencias de los griegos u otras civilizaciones era necesario comprender el ritual tal como se expresaba en las celebraciones y no en tanto la literatura, idea importante que luego afloró en los estudios educativos, sociológicos y de comprensión de las sociedades, relacionados también con el teatro y las artes escénicas. Sufragista moderada, tenía consigo las simpatías de Virginia Woolf (1882-1941).
- John Dewey, (1859-Nueva York 1952) Psicólogo y pedagogo promotor del pragmatismo y la teoría del conocimiento experiencial, activista feminista, concibió la idea del sujeto de aprendizaje como un ser dinámico que precisa de una escuela distinta y sin adiestramiento formal. Formuló una planificación práctica del currículum educativo del niño, y una propuesta metodológica general y otra individual, además de promover la educación superior para las mujeres.
- Paul Natorp, (1854 - 1924) filósofo y pedagogo social, quien proyecta sus influencias en la escuela unificada y en la escuela de trabajo, y entendía la pedagogía como algo únicamente de carácter social. Creía que la pedagogía estaba claramente marcada por la sociedad que la creaba y que la sociedad que la creaba a su vez, estaba marcada por la educación y cultura que sus estratos sociales poseían al crearla, siendo este el objeto de estudio de su ciencia, que hoy en día se ha ido perdiendo pero aún se conversan los términos de sus estudios.
- Ellen Karolina Sofía Key (1849 - Estocolmo 1926) esta escritora y pedagoga sueca ayudó con sus libros a que el liberalismo y posteriormente el socialismo a

los que se aferraba defendiesen los derechos de los niños y las mujeres y a mejorar su sociedad desde la educación y las escuelas. Entre la pedagogía moderna, se reconoce gran parte del mérito de los avances en la didáctica del material a uno de sus libros, “El siglo de los niños” (1900).

- María Montessori, (Ancona 1870 – Noordwijk 1952) pedagoga, educadora y científica, es recordada por ser la pedagoga que promovía el aprendizaje de la primera infancia por descubrimiento, donde el docente es sólo un guía/observador participante que pone a la disposición del niño áreas de aprendizaje básico, de forma ordenada y libre. Actualmente sus enseñanzas tienen vigor y están volviendo a ponerse en auge.
- Jean William Fritz Piaget (1896 - Ginebra 1980) Este psicólogo y biólogo suizo es considerado el padre de la epistemología genética e importante biólogo que arrojó nuevos estudios sobre la evolución de la infancia y su teoría constructivista del desarrollo de la inteligencia. Actualmente sus trabajos y sus cuadros de estudio sobre el aprendizaje infantil aún son base en el estudio de la pedagogía moderna.
- Paulo Reglus Neves Freire (Recife 1921-São Paulo 1997), más conocido como Paulo Freire, es el pedagoga con más vigencia en cuanto a pedagogía social y teatro se refiere, con sus estudios sobre teatro del oprimido y pedagogía adaptada, fue un educador y experto que desarrolló un proyecto de educación social aplicado, haciendo del conocimiento un contenido significativo para el individuo, acercándolo a la escuela según sus contextos próximos, desarrollando habilidades como el teatro y la dinámica dentro de lo esencialmente educativo.
- Loris Malaguzzi (Italia 1920 - 1994), fundador de la filosofía educativa Reggio Emilia: es una propuesta educativa alabada por las teorías educativas contemporáneas por ser uno de los mejores campos de aprendizaje de la primera infancia. Esta filosofía nació a raíz de una experiencia en 1945 en un pueblo italiano, y su creador, Malaguzzi, propone un aprendizaje donde el infante es el protagonista, las personas docentes son guías y ayudantes aliadas con las familias, y el entorno es el tercer docente, donde cada esquina tiene su orden, intencionalidad y belleza educativa.

Todos los autores que nombro son para mí referentes en cuanto al estudio de la pedagogía en la que se basa la educación contemporánea, y son ciertamente, autores con relativa vigencia puesto que no todos gozan de la misma fama y difusión de sus escritos, pero sus teorías y estudios se estudian hoy en día y se aplican en guarderías, escuelas públicas y escuelas concertadas o privadas en menor medida. Yo misma he asistido a cursos sobre la pedagogía de Montessori, Arenal, Freire, Malaguzzi o estudiado a Isabel Muños-Caravaca como motor de cambio actual.

Una vez doy por terminada la recopilación teórica sobre el apartado de educación, me centro en el enfoque etnográfico, que es como inicio la investigación primaria en la que apoyo mi trabajo de campo.

d. Etnografía

La etnografía, etimológicamente, estudia las etnias y realiza análisis de los procesos que conllevan las formas de vida de un determinado grupo de personas, mediante la observación y recopilación de lo que sucede en un contexto social y cómo las personas lo habitan, para describir los valores simbólicos que se extraen de la lectura de dichas observaciones y comportamientos.

Algunos autores utilizan la etnografía como sinónimo de investigación cualitativa, en la que incluyen la etnografía propiamente dicha, la investigación de campo cualitativa, las historias orales o historias de vida y los estudios de casos. Para otros, la etnografía se considera sólo como método o conjunto de prácticas y herramientas desarrolladas como complemento en el uso de métodos cuantitativos. (Sandoval, M.A., 2003, p. 61)

En este proyecto, acojo aquellas corrientes del primer tipo, que son sinónimo de análisis e investigación cualitativa, tanto en lo etnográfico como en las entrevistas o historias de vida, para facilitar una mayor subjetivación objetiva de los significados expresados por los sujetos implicados en el campo de estudio. Para desarrollar en parte un espacio abierto a la expresión libre de dichos significados, me inicié en los parámetros de la etnografía contemporánea, que acoge con cientificismo y bases de las formas predecesoras, una perspectiva analítica y crítica validando la reflexión que provoca la interpretación de los datos obtenidos directamente de los sujetos como fuentes y de una investigación secundaria basada en tramas teóricas y discusión de distintos paradigmas y autores.

Emerge una perspectiva, la que se centra en el análisis de los procesos de subjetivación como formas de hacer y ser, que intenta cultivar un espíritu científico, pero combinado con otros de carácter filosófico y artístico. (...). Los etnógrafos contemporáneos –inscritos en la más o menos explícita perspectiva de la interpretación reflexiva-, adoptan un *cientificismo abierto*, donde se rescata la precisión, claridad y anticipación de un pensamiento que busca rectificarse y diversificarse. (Álvarez P., E., 2010, p. 242)

Sin embargo, cuando hablo de etnografía desde la pedagogía, me refiero a poner en práctica una metodología etnográfica y al uso de sus recursos de estudio de observación participante en procesos o campos implicados en la educación o las instituciones educativas, para que el proceso de investigación sirva para mejorar, analizar o cuestionar algún foco de atención que al investigador haya resultado destacable.

Para ello, tomo la definición que procede de la recopilación de varios estudios que hace Álvarez (2008), donde destaca que la etnografía nos permite *describir* contextos en su globalidad para poder *interpretarlos*. A través de este proceso de *comprensión*, podremos hacer una *difusión* de los hallazgos o los aspectos innovadores extraídos de la observación. Sin embargo, inherente a dicho proceso está sin duda la *transformación del investigador*, que, aunque menos considerada como finalidad etnográfica, suele ser un

hecho inevitable que va de la mano a la experiencia y a la comprensión de los contextos por parte del etnógrafo (p.3-4), puesto que la etnografía puede ser útil para poner en evidencia las realidades socioculturales sobre las que intervenir, las cuales son acercadas por el etnógrafo para dar nuevas lecturas e interpretaciones a circunstancias latentes, identificarlas como objeto de estudio, y gracias a los aportes y reformulaciones consensuadas por los agentes sociales implicados y los investigadores, las características y las herramientas del entorno pueden convertirse y adquirir su potencial transformador, que radica en plasmar la diversidad para una mejor comprensión del mundo.

El modelo de situación teatral, la simulación dramática que menciona Griaule, es un apunte de la singularidad metodológica que consiste en instrumentalizar las relaciones sociales con un objetivo de conocimiento. La implicación del propio investigador, su asimilación al método, es ineludible. No es posible instrumentalizar las relaciones sociales sin implicarse en ellas. La situación se configura como una tensión de proximidad y distancia, de empatía y extrañamiento, que se mueve de la observación a la participación, del cuestionario a la charla íntima, de la pregunta a la respuesta. En esa tensión, y como modo básico de aproximación al campo, se encuentra la observación participante. (Velasco, H. y Díaz de Rada, A., 1997, p.5)



Ilustración 26

Recuerdo como ejemplo de dicho potencial transformador de los estudios etnográficos, como forma de resaltar la diversidad para comprender mejor el mundo, con gran entusiasmo, el estudio de campo de la etnógrafa Laura Bohannan, quien en su visita a la tribu africana Tiv, (para quienes el contar historias es una actividad cultural de una gravedad e importancia significativas), tuvo la idea de explicar Hamlet (en su traducción adaptada y obviando algunas conjeturas propias de la trama teatral) a los hombres de la tribu, partiendo desde su concepción de que la obra teatral tiene perfectamente una única “interpretación posible” y una comprensión “universal” obvia, dando pie a su publicación “Shakespeare en la Selva”.

En este caso de estudio, la investigadora comete tres supuestos errores iniciales interesantes que le dan a la investigación un giro

agradable para el lector: toma el objeto de estudio desde una perspectiva etnocéntrica, con una generalidad cultural y toma a la ligera el concepto de universalidad, dando por hecho que los valores culturales arraigados en una tragedia literaria escrita en el S. XVII poseen un contenido simbólico universal que se puede interpretar de la misma forma desde cualquier perspectiva social del mundo, creyendo así que la cultura, la psicología y la sociología humana es similar en todos los continentes, países y estratos, siendo su imaginario simbólico abstracto y estático en sus preconceptos.

De este modo, la narración de su relato se ve a menudo interrumpida, re-explicada, o incluso resuelta por los hombres de la tribu de forma que declaran que es la investigadora quien ha de informarse mejor sobre esa historia para que ellos puedan explicársela a ella, que es sin duda quien no la ha entendido bien, puesto que ellos finalmente interpretan la historia según sus propias construcciones y leyes sociales, seguros que de los europeos no son tan diferentes a ellos y todos piensan como los ancianos Tivs. Es por ello que esta historia permite a la investigadora y al lector, la posibilidad de identificar dichos errores

inconscientes de preconcepción y prejuicios, abriendo la mente de los que estudian, y además, permitiéndoles tomar la distancia necesaria como para no enturbiar una investigación desde el inicio de forma no premeditada:

Tú cuentas bien la historia, y te estamos escuchando. Pero está claro que los ancianos de tu país nunca te han explicado lo que realmente significa. Te creemos cuando dices que (...) vuestras costumbres son diferentes, o vuestros vestidos y armas. Pero la gente es similar en todas partes. Allí donde sea siempre hay brujos, y somos nosotros, los ancianos, quienes sabemos cómo funciona la brujería. (...). Envolviéndose en su raída toga, el anciano concluyó: -Alguna vez has de contarnos más historias de tu país. Nosotros, que somos ya ancianos, te instruiremos sobre su verdadero significado, de modo que cuando vuelvas a tu tierra tus mayores vean que no has estado sentada en medio de la selva, sino entre gente que sabe cosas que te ha enseñado sabiduría. (Bohannan, L, 1966, p. 32-33)

Por tanto, al iniciar la investigación, encuentro que es con la etnografía como he de comenzar mi trabajo de campo, analizando y observando el contexto. En la investigación etnográfica conviene realizar una descripción detallada de la cultura, completa y rica, donde no falten aspectos esenciales o diferentes componentes de dicha sociedad, contexto o población escogida para delimitar el campo estudiado, señalar sus peculiaridades y características como punto básico de partida, de la forma más holística posible y global. Así comencé a situarme, comencé a estudiar qué aspecto artístico sería centro de mi estudio, en qué condiciones y en qué campo. Y una vez situada, pude dar paso a la interpretación de los elementos que componen el contexto de la forma más descriptiva e incluso subjetiva posible para que el lector, ajeno a la experiencia, pudiese comprenderla en su totalidad, puesto que ese, según Hamersley y Atkinson (2005, p. 32), (citados en Álvarez, C., 2008, p. 3) es el principal objetivo de la etnografía: la difusión y la producción de conocimiento. Pero es importante dar un sentido pleno a esta producción para evitar que las investigaciones se conviertan simplemente en un proceso de recogida y publicación de datos, por ello, éstos han de contribuir a un análisis y una posible mejora de la casuística elegida dentro del contexto estudiado, principalmente cuando hablamos de la etnografía educativa. Torres (1988) escribe al respecto:

Circunscribiéndonos al ámbito escolar, el objeto de la etnografía educativa se centra en descubrir lo que allí acontece cotidianamente a base de aportar datos significativos, de la forma más descriptiva posible, para luego interpretarlos y poder comprender e intervenir más adecuadamente en ese nicho ecológico que son las aulas” (citado en Goetz, J. P. y M. D. Lecompte, 1988, p. 14)

Comencé a participar como observadora participante en talleres que me ofrecieron su ayuda y me incluyeron sin ningún tipo de compromisos, (satisfechas las personas docentes con el propósito mismo de mi investigación a cambio de esa asistencia). En lo referente a definir el trabajo de campo, podemos decir que es un proceso experiencial bajo la óptica crítica del observador. Según Stocking (1993):

El trabajo de campo es la experiencia constitutiva de la antropología, porque distingue a la disciplina, cualifica a sus investigadores y crea el

cuerpo primario de sus datos empíricos”. En este contexto, en el trabajo de campo es considerado más que una técnica y más que un conjunto de técnicas, “es una situación metodológica y también en sí un proceso, una secuencia de acciones, de comportamientos y de acontecimientos, no todos controlados por el investigador. (citado en Monistrol, O., 2007, p. 1)

Cabe destacar en la observación participante, la importancia de lo aportado por el propio investigador, ya sea consciente o inconscientemente, a beneficio o a perjuicio de la investigación. De hecho, al principio, creía que mi investigación se basaría en cuanto recogí en el diario de campo, en las entrevistas y en ítems tipo encuesta, pero fue sucediéndome que a medida que iba asistiendo, anotando, conversando y poniendo en común con los asistentes y sobre todo con los docentes, mi interés aportado se fue transformando, para mi sorpresa y confusión, y el diario de campo comenzó a ser un bloc de bocetos, donde destacaban con gran interés las experiencias y los conocimientos de quienes formaban en esos talleres, orientándome hacia una investigación volcada en las historias de vida de esos mismos docentes. Transformándome así en espectadora interesada en cómo fueron sus procesos de formación y desarrollo educativo y cómo interpretan ellos que son ahora sus docencias y pedagogías educativas, llenando de una voz propia esos contenidos y buscando el valor de la subjetividad con la que yo misma abrazaba sus subjetividades.

Nolla Cao (1997), defendía que lo esencial de la experiencia etnográfica es transformarnos a nosotros mismos, no sólo con respecto a nuestros prejuicios o expectativas sobre el tema estudiado (que siempre las hay), sino además transformarnos en nuestros conocimientos y hábitos, incluso en el ejercicio de abrir nuestra mente, para no prejuzgar, sino para aceptar la recogida de datos de forma limpia y objetiva, abierta al diálogo y a la comprensión o a la discusión analítica posterior, tolerante y receptiva si queremos llegar al fondo de la verdad estudiada sin ensuciarla con matices personales que no sean claramente devastadores para la calidad científica del estudio. Éste es sin embargo uno de los grandes retos de la ciencia, aunque podemos encontrar dentro de la investigación cualitativa un bienvenido aporte de subjetividad y personalidad en el transcurso de la investigación, aportado por el investigador tanto en las formas como en las líneas de trabajo. (pp. 107-115)

Así ese estudio fue creciendo, y ha constituido en sí mismo una obra autónoma, con su objetividad latente y sus telón subjetivo, creciendo y alimentándose de mi voz y de las otras muchas voces que querían actuar, y me hacían señas desde esa lejana y anónima platea donde sus historias de vida comenzaron a ser textos. Ya se acierta en la mecánica cuántica (en sus estudios sobre la verdadera naturaleza de la realidad), que un campo de estudio focalizado, coloca al observador, no solo como protagonista de la realidad, sino como creador de la misma y “le concede a la consciencia humana, y a sus instrumentos de medida, un lugar privilegiado” (García, J., 2011, p. 9), tal y como a menudo me ha enseñado mi padre.

e. Trabajo de campo y observación participante

I

De Diógenes compré un día
 la linterna a un mercader;
 distan la suya y la mía
 cuanto hay de ser a no ser.
 Blanca la mía parece;
 la suya parece negra;
 la de él todo lo entristece;
 la mía todo lo alegra.
 Y es que en el mundo traidor
 nada hay verdad ni mentira;
 todo es según el color
 del cristal con que se mira.

II

– Con mi linterna – él decía-
 no hallo un hombre entre los seres-.
 ¡Y yo que hallo con la mía
 hombres hasta en las mujeres!
 él llamó, siempre implacable,
 fe y virtud teniendo en poco,
 a Alejandro, un miserable,
 y al gran Sócrates, un loco.
 Y yo ¡crédulo! entretanto,
 cuando mi linterna empleo,
 miro aquí, y encuentro un santo,
 miro allá, y un mártir veo.
 (Ramón de Campoamor, 1888, p. 59)

En este proceso creativo vivo (que sin duda una investigación, lo es), me resultaba vital ser caldo de cultivo de las experiencias que atestiguo, puesto que el mayor interés de selección de tema de estudio es claramente una declaración de intenciones, de particularidades y de necesidad de compartir el desarrollo teatral por el cual yo misma he pasado. Aunque, como señalaré más adelante, no todo ha sido intencionado y a menudo siento cómo se homogeniza la miscelánea de mis actividades.

Es por ello que adopto la mirada crítica y el afán de estudio en todos y cada uno de los accesos a la formación que he ido encontrando, haciéndome con la posibilidad previamente pactada de realizar un campo de estudio y una observación activa y participante en la mayoría de los casos.

Si el trabajo de campo fuese el escenario, y sus participantes estuviesen en el proscenio, el observador participante sería el público (que a veces interacciona)



Ilustración 27

Uno de los objetivos de esta investigación es aprovechar la participación en el contexto de aprendizaje a estudiar, con la suficiente lejanía como para ser observador participante y como para intervenir y experimentar a nivel cognitivo y experiencial en algunas propuestas, para contribuir así a una descripción no sólo objetiva sino también subjetiva plena, haciendo del total de la captación de impresiones una visión lo más holística y reflexiva posible. El fin es hallar y contextualizar las complejidades de las relaciones que se producen entre las interacciones sociales, el diálogo y los significados que se construyen y esto es inevitablemente producto de un trabajo de campo que implique al investigador.

Bajo mi punto de vista, el trabajo de campo es el escalón que nos da paso a la validez de la subjetividad como parte de una investigación científica, dándole un lugar de reconocimiento en función de los datos, impresiones y análisis recogidos en el lugar de estudio, impregnados por las impresiones, conocimientos y descubrimientos de la persona que investiga, e incluso, de las personas estudiadas. En su tesis doctoral sobre *Etnografías de la subjetividad, alcances filosóficos de la práctica antropológica contemporánea*, Álvarez Pedrosian (2010), nos habla de las dificultades que esto presenta en relación a la creación de conceptos en base a una etnografía de la subjetividad:

Oksenberg Rorty⁸, en lo que denomina una “historia transformativa del sujeto y del concepto de subjetividad”, reconoce desde el trabajo de campo en antropología médica y salud, la presencia de las diferentes concepciones de subjetividad que se han dado en las variadas posiciones ontológicas en Occidente. (...).

En la etnografía contemporánea los procesos de subjetivación y sus producciones han ido adquiriendo el rol (para nada estable) de objetos de estudio, es decir, de los fenómenos y entidades abordados científicamente. Desde un punto de vista gnoseológico⁹ esto acarrea una serie de problemáticas que atañen no sólo a ciencias humanas y sociales, sino que también a la práctica filosófica, a la creación de conceptos. (Álvarez Pedrosian, 2010, p. 18-19)

Sin embargo, defendiendo el beneficio que aporta la subjetividad como base de conocimiento, y aportación de nuevos estratos simbólicos de los conceptos antropológicos, he de señalar que el trabajo de campo precisa de una serie de requisitos y de una participación prolongada, donde la persona que investiga ha de saber recopilar en base a esa subjetividad, y después, a modo de laboratorio, extraer los elementos

⁸ Oksenberg Rorty, A. (2007) *The Vanishing Subject. The Many Faces of Subjectivity*, en Biehl, J. Good, B. Hleinman, A. (eds.) *Subjectivity: ethnographic investigations*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles, p. 48. (Citado en Predosian, 2010, p. 18)

⁹ La gnoseología es una de las ramas de la filosofía también conocida como teoría del conocimiento, que tiene por objeto el estudio de un punto de vista de la realidad; remite a aquellos principios que integran la epistemología.

contextuales y conceptuales de esa subjetividad para poder aportar un análisis crítico y válido sin desaprobando la subjetividad que acompaña la experiencia investigativa.

Dentro de esta participación prolongada, cabe destacar que se inicia la creación de lazos y relaciones sociales que enturbian o enriquecen la fiabilidad del proceso investigativo en la recogida de datos, pero no podemos olvidar que el investigador etnográfico tiene que formar parte del colectivo estudiado a la vez que no puede olvidarse de los aspectos que constituyen, forman o conllevan su investigación, y ha de asumir cierta responsabilidad al respecto, procurándose una participación analítica constante y un distanciamiento correcto de los procesos a observar. Es por eso que se dice que el etnógrafo tiene que "vivir en dos mundos simultáneamente, el de la participación y el de la investigación" Hamersley y Atkinson (2005, p. 130), (citado en Álvarez, C., 2008, p. 5)

“Tengo ganas de reaprender a mirar de lejos” Liliana Felipe (2010)



Ilustración 28

Es curioso, (y es cierto según mi perspectiva), cómo la figura del etnógrafo para la mayoría de los teóricos e investigadores es un eje primordial dentro del campo de conocimiento, puesto que es él quién da a conocer el tema, es quien se arriesga a lo desconocido y lo muestra, lo analiza o lo desvela. Incluso a veces mejora circunstancias arraigadas o aspectos sutiles de las ideologías de culturas totalmente desconectadas con sólo su participación y la aportación de conocimiento. Además, cabe señalar que el proceso investigativo está lleno de sus peculiaridades, de sus *tempos*, de su personalidad o puntos de vista, así como las interpretaciones y la filosofía que vaya desarrollándose como subtrama dentro de la investigación.

f. El cuaderno Rojo

“Trato siempre de seguir el cuaderno de bitácora que concienzudamente he trabajado en la soledad de la sala o en la oficina.” (Cabrera, N., 2015, p. 102)

Todo esto era descrito en un Cuaderno Rojo a modo de “Bitácora” que compré en la Facultad de Ciencias de la Educación el mismo día que solicité el título de Licenciada en Pedagogía, y lo guardé para algún proyecto especial, como este. Dicho cuaderno ha suscitado más misterios y expectativas entre las asistentes a los talleres de lo que realmente contiene, pero en este sentido, me gustaría señalar que a menudo ha sido así con los “Diarios de Campo” entre los antropólogos y las culturas indígenas a los que estudiaban.

Sus objetivos generales se basan en ayudar al investigador a recordar las vivencias aprehendidas y visualizadas en la expedición de su aprendizaje, aportando no solo retentiva sino además un lienzo que invita a la reflexión entre líneas, a la revisión de hipótesis, a anotar las primeras impresiones para después constatarlas en las conclusiones (con las propias o con las de otros investigadores), he incluso le supone un soporte físico para la captación de pruebas, y la acumulación de material para ampliar las percepciones u observaciones según los datos recogidos *in situ*, como base de datos, recortes de prensa, gráficas, discusiones, facciones físicas a través de dibujos, mapas, localizaciones.

A menudo en las investigaciones con una población de estudio numerosa y con unas hipótesis de partidas encauzadas por el juicio y el interés previo del investigador, el cuaderno de bitácora etnográfico se compone de unas fichas de estructura jerárquica, organizada en tiempo, espacio y programación. Sin embargo, cuando hablamos de relatos de vida, recogida de material audiovisual personal, y acercamientos a las metodologías desde una confianza íntegra desde el investigador hacia el sujeto de estudio y viceversa, los esquemas, las estructuras y las organizaciones empiezan a parecer poco útiles, inflexibles, anticuados, y el uso de sus márgenes y huecos en blanco comienzan a llenarse de análisis fuera de tablas, y de preguntas que no fueron contempladas en la tranquilidad del diseño de materiales. Es por ello, que escojo un cuaderno de rayas simples, o folios en blanco, para iniciar mi trabajo de campo, mis anotaciones de interés y recoger cuanto me llama la atención con respecto al tema. Sin embargo, he de añadir como herramienta de recogida de datos y fuentes secundarias el uso de la red, que tan útil me ha sido como método de acceso a la comunicación (búsqueda de información, bibliografía y ubicación de ésta, imágenes de acompañamiento...), y las herramientas de guardado y recopilación de sitios de interés que ofrece Google Chrome como navegador web y que facilitan notablemente la actividad del investigador actual, (posibilidad de crear carpetas de favoritos, ubicarlas en la barra de herramientas, e incluso crear subgrupos dentro de éstas).

Álvarez Pedrosian (2010), habla sobre el proceso que ha de realizar, a modo de indicaciones, una persona que investiga en función del trabajo y el diario de campo, y cita así:



Ilustración 29

Una vez se haya traspasado cierto umbral de iniciación –después del cual no se dejará de entrar y salir, pero donde se lo puede hacer con una fluidez enfocada en las circunstancias y particularidades del caso-, se pone en marcha el proceso de desarrollo más sostenido. En lo que respecta al orden del campo, las actividades cognitivas a llevar adelante son las de la observación participante y la elaboración de entrevistas en sus más variadas formas. Estos ejercicios técnicos y metodológicos, dejan como resultado la elaboración de descripciones ya interpretativas, es decir, que articulan o empiezan a esbozar las conexiones explicativas. Cuadernos de notas, grabaciones, fotografías... todo tipo de registro es rico en novedades sobre los fenómenos que se están investigando. Paralelamente y en ida y vuelta con las prácticas de campo centrales, en la mesa el sujeto cognoscente descarga toda su producción intelectual sobre el “diario de campo”. (p. 211)

En este sentido, he de señalar también que en este proyecto me refiero a diario de campo, pues me une una relación de descarga íntima y cognoscitiva sobre ese cuaderno que más adelante me supuso un punto de reconocimiento y de inflexión con respecto al rumbo que finalmente tomé en la tesis, siendo una sincera herramienta de conversación conmigo misma y con el contexto y los sujetos de estudio, que me ayudó, a decidirme por qué sujetos serían oportunos para centrarme en historias de vida en esta investigación, por ello, defino mi **diario de campo** bajo la siguiente puntualidad de Velasco y Díaz de Rada (1997), citada por Cerri, C., (2010):

Según Velasco y Díaz de Rada (1997) hay que diferenciar entre el cuaderno de campo, o notas de campo, y el diario de campo, siendo el primero un registro de anotaciones inmediatas, o casi inmediatas, tomadas en el campo, y el segundo un registro secundario, sistemático y reflexivo sobre lo que se ha escrito en las notas. Los autores afirman que es imposible establecer las pautas de estas técnicas ya que cada investigador utiliza un método que le resulta más beneficioso y cómodo, pero si que “en cierto modo el diario de campo es la trastienda-taller de la investigación” (Velasco y Díaz de Rada, 1997: 51). Como si el diario representase la descripción más íntima de la experiencia personal del trabajo de campo. (Cerri, C., 2010, p. 9)

g. Historias de vida

Sentarme aquí, con tu abuelo del brazo, y contarle cada tarde al sol toda mi historia, mi vida como en capítulos para recuperarle la memoria, me eleva de alguna manera en vez de deprimirme, y puedo decir con alegría que ahora, contar mi historia... mi dignifica. (M., 80 años, 2017, mi abuela paterna en conversaciones personales)

En el proceso de creación sustraído del ese ejercicio de interacción termino centrándome en sus historias de vida y comienzo a valorar incluso la idea de incluir la mía propia y darle una voz personal, pues entre esas confesiones de vida y recursos biográficos encuentro aliados (como lo son las relaciones interpersonales y el desarrollo de mi identidad) contra esos sistemas de estratos superiores que pretenden acercar su control a las divagaciones propias de mi conciencia como investigadora y además como persona activa y creativa. Entre los escritos de Remedios Zafra, encuentro una simpatía idónea hacia su propuesta de trabajo de cuarto propio conectado (2010), que me inspira y me refuerza el trabajo individualizado que la persona que investiga ha de afrontar ante la pantalla, librando la batalla de la recopilación de datos, la interpretación, la creación y la producción de un conocimiento que se autodiferencie de los demás.

Porque hay algo en la intensidad que caracteriza el gusto y la práctica que comienza siendo amateur y que se interroga, ¿en qué medida el deseo o afán por lo que se hace aporta el carácter de autenticidad de lo que se produce o crea a través de la tecnología? ¿Es esta intensidad la que determina una producción creativa hacia su posible futuro, trascendencia y vida pública? (Zafra, R., 2015, párrafo 8)

La relación estrecha de la producción y afectividad que vincula la creatividad que consume y produce, me acerca además a la idea de *prosumir*, que desarrolla en su libro (*h*) *A D A S, Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*, de la editorial Páginas de Espuma, (2013), y me coloca en un estatus potencial como mujer investigadora, con identidad en desarrollo, consumidora cultural y creativa, y por otro lado productora de conocimiento ante el tecleo constante de las teclas de mi ordenador. Algo en lo que



Ilustración 30

durante el proceso de maduración de esta investigación reflexiono y me sostiene a la hora de optar por promover esa voz propia que se desborda de mi historia de vida, invade los páramos científicos y los llena de matices frescos y poéticos, validando la voz (propia) como elemento de poder y de validez en las investigaciones de carácter etnográficas y en las de historias de vida como lo es la mía. Este proceso, que considero importante, brota a la hora de recopilar información de los demás sujetos de estudio, pues a través de sus historias, entiendo la mía propia, y mi voz crece con ellas.

Mencionan al respecto de la adaptación de la escritura según los procesos experienciales sobre lo que versan las historias de vida Crapanzano, V. (1980) y Shostak, M. (1981):

El seguimiento de una trayectoria a partir de las construcciones discursivas de historias de vida, ha permitido ensayar en diferentes formas de generar las objetivaciones a partir de procesos de inmersión. Como caso radical, la genealogía de un sujeto lo conecta a toda la sociedad, sus configuraciones significativas y de subjetivación. Esto, metodológicamente, pone al descubierto la necesidad de analizar reflexivamente –en los trayectos entre los campos y las mesas- la construcción del diálogo inter y trans-cultural del etnógrafo y los sujetos de la investigación (análisis de narrativas, temporalidades y semióticas), y exige el ensayo de formas escriturales y expresivas en general, que posibiliten la concreción de los productos etnográficos que la experiencia demanda. (citado en Álvarez Pedrosian, 2011, p.

Los recursos de recogida de datos serían la Tramoya: Conjunto de máquinas e instrumentos con los que se efectúan, durante la representación teatral, los efectos especiales y cambios de decorado.

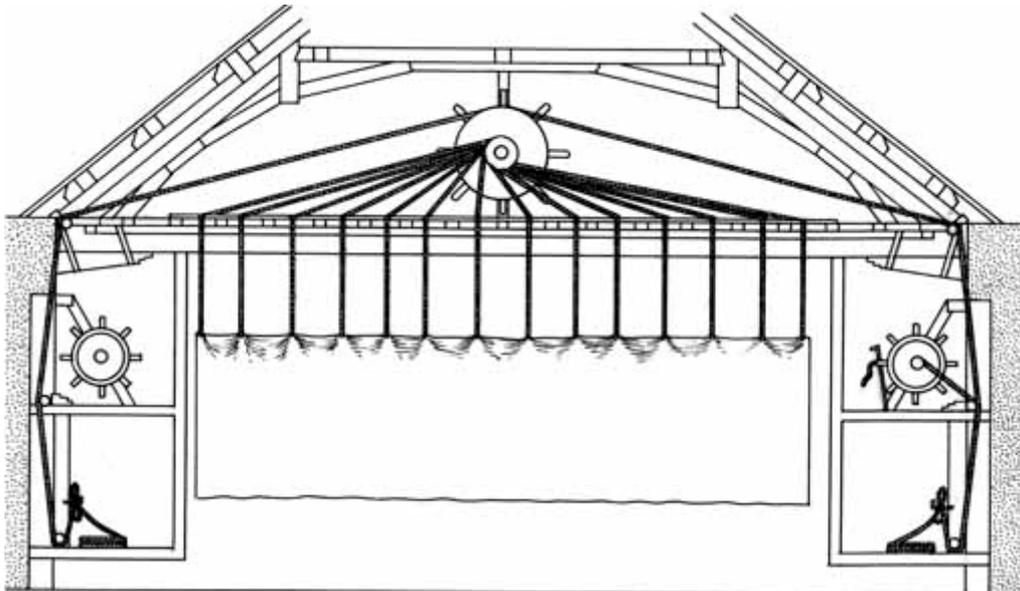


Ilustración 31

Se trata de comprender a los demás para comprendernos a nosotros mismos, para dar valor a nuestras construcciones simbólicas y socioculturales, rellenar los huecos de memoria histórica e incomprensión heredadas, a través de un estudio del otro sin adular sus concepciones, para poder absorber el mayor contenido constitutivo y emocional posible de su relato pretendiendo así comprender "las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias y situaciones", Taylor y Bogdan, (1992, p. 101), (citados en Hernández, F; Sancho, J.M. y Rivas J.I., (2001, p. 48)

“Los seres humanos, más semejantes a un arcoíris o a un espejismo que a una gota de lluvia o una roca, son impredecibles poemas que se escriben a sí mismos” **Hofstadter, D.** (2007, p. 431)

Las historias de vida son un discurso narrativo que recoge el testimonio experiencial de los sujetos de estudio tal cual estos lo recuerdan, interpretan y transmiten, siendo un recurso cualitativo vinculado a los beneficios de la educación emocional y el análisis subjetivo, que da valor a la memoria histórica recogida a través de sus participantes; testigos activos de unos hechos concretos.

La recogida de datos se transforma pues en un ejercicio de interacción social y reconocimiento del valor del narrador, por parte del investigador. Es inevitable en las relaciones que yo misma describo a través del texto, que se produzca un estado poético en la expresión de mis impresiones o en los procesos de transformación del texto que se adueñan del proceso, así como, aquellos a quienes entrevisto, dejan volar su poética y desdibujan las formas, imprimando el contenido no sólo de datos, sino de Historia.

Al respecto de las causas por las cuales actualmente aún se conservan los relatos autobiográficos dentro de los campos de estudio de las ciencias sociales y humanistas, González Monteagudo (2008) describe cómo la globalización y el nivel de vida actual conllevan una industrialización y un control de la conciencia por los sistemas superiores de estrato social, por lo que, el trabajo social, las relaciones interpersonales y el desarrollo de la identidad, son motivaciones propias contra este sistema, en pos de la búsqueda de sentido de sus vidas. (pp. 207-232)

No hay que olvidar que al aceptar el discurso de una persona sobre unos hechos, estás aceptando la subjetividad subyacente a ese relato, las impresiones que en el momento de la confesión esa persona posea sobre la experiencia, y los juicios de valor que imprima en ella, ya que las personas y sus historias de vida, están continuamente interpretándose, transformándose, re-definiéndose y aceptándose con el tiempo, pudiendo variar incluso sus visiones políticas, su crítica o su forma de percibir los detalles. Por ello, esta metodología es la que mejor permite conocer cómo los individuos crean y reflejan su mundo social.

De ser así, nos aportaría suficiente información como para detallar y amplificar las diferentes concepciones del mundo, a través de la Historia de Vida como dinámica discursiva de aportación de contenido, y además como punto de inflexión entre lo que mi experiencia vital supone, me hace presuponer, y la posición o límites de intimidad que puedo llegar a imponer a lo largo de la narración. Como justificación de esta elección, a priori lógica según el transcurso del contenido, cito a continuación las palabras de Hernández, F. *et al.* (2001), referentes a la Historia de Vida en Educación:

La cuestión clave, (...) es su finalidad, que no es otra que conectar las narrativas personales y biográficas de profesores e investigadores con su contexto sociocultural, histórico e institucional. Esta conexión es la que hace posible que lo individual se convierta en colectivo,...). Pero sin olvidar que los sujetos no son víctimas indefensas que nos abren su vida y su alma porque nosotros se lo pedimos o les obligamos a ello: las personas crean límites y estrategias para protegerse en situaciones de investigación. (p. 20)

En relación a este último apartado, he de señalar cómo yo misma me he visto abordada por estas situaciones de autoprotección con respecto a los sujetos participantes. Algunos de ellos se han defendido no pronunciándose al respecto de su vida emocional – sentimental en el relato de sus vidas, otros abiertamente han cerrado las puertas al desvele

de su biografía, al desenmascaramiento de su identidad privada, oculta, que apenas si deja verse tras las ventanas virtuales, las redes sociales o los perfiles expuestos a sus puestos de trabajo. Otra persona, sin embargo, tras la revisión de su propio texto y palabras transcritas me solicitó el cambio del grosor del texto allí donde mencionaba a antiguos compañeros, resentimientos, actitudes de resiliencia o situaciones personales.

Es por ello que puedo afirmar que dicho texto ha sido un texto constructivo, vivo y cambiante, como una serpiente que mudase continuamente de piel, en función a los avances, méritos o poéticas personales, amoldándose a las mujeres que son y eran las personas involucradas, los hombres, o yo misma, con la subjetividad destilada propia de las revisiones, de las revoluciones, la madurez de un proyecto de vida y de unas historias de vida. En Hernández, F. *et al.* (2001), Rivas señala en su análisis sobre la evolución y asentamiento de la historia de vida que “la escritura personal o subjetiva que caracteriza la perspectiva narrativa de investigación, refleja los valores de un proyecto teórico feminista que defiende la deconstrucción de convenciones académicas e intelectuales excluyentes y cientificistas” (Rivas, 2001, p. 16), dando posibilidad al discurso subjetivo de incluirse en lo académico con legitimidad. Es por ello, que de manera poco intencionada encuentro que la mayoría de personas que se dedican al trabajo social dentro de las distintas ramas teatrales y utilizan sus técnicas a beneficio del desarrollo personal, son principalmente mujeres. Ya sea por el sentido de afinidad o por la sensibilidad especial que se debe mostrar y percibir en estos procesos, apenas encuentro a una “maestra”, me enlazo con otra, siendo no tan fructuosa y complaciente la búsqueda de “maestros”.

A raíz de esto, me comprometo a construir un capítulo y una especial atención a lo que al género se refiere como eje de construcción social en este trabajo y en la educación y en las artes escénicas, para no dejar de delimitar y concretar estos límites que encuentro en los avances.

En referencia a estos límites y singularidades que la historia de vida puede aportar, he de señalar que a mi parecer, la importancia de las prácticas teatrales y educativas viene dada, al igual que en las historias de vida, en una gran medida por lo que la identidad del practicante (docente o estudiante) aporta, transforma y dirige en su forma de procesar el binomio enseñanza- aprendizaje y la pedagogía subyacente. Aspectos en los que haré hincapié al tomar declaraciones y relatos autobiográficos, tomándolos como fuentes de información y ejes de desarrollo narrativo, partiendo de la construcción lógica del yo simbólico, de la sugestión cultural y de la toma de decisiones que conllevan las tramas vivenciales de una persona, y, tomándolos además, a modo de guion personal a la hora de desarrollar el proceso de entrevista sobre educación y teatro.

Aspectos A Recoger En Los Recursos Biográficos

En los recursos biográficos recogidos en este trabajo encuentro cómo los contenidos personales y datos sustraídos a los participantes han sido guiados hacia la recogida de información de interés con referencia a las cuestiones pedagógicas y datos clave que engloban los siguientes conceptos:

- Biografía personal y conceptos clave que modelan la identidad del sujeto,
- Caminos formativos, laborales u opcionales que les hayan llevado a las consecuencias posteriores de interés.

- Percepciones y concepciones subjetivas ligadas a las figuras de apego a nivel de enseñanza formativa o profesional en el ámbito educativo, teatral y específico.
- Metodologías subyacentes de estas relaciones.
- Importancia de la creación de redes activas y pasivas asertivas que produzcan efectos esenciales para el desarrollo formativo del individuo.
- Concepciones relacionadas con la metodología directiva y los modelos de liderazgo dentro de las distintas experiencias teatrales a lo largo de la vida, haciendo especial hincapié en las primeras relaciones que provocasen alguna impresión que derivase en toma de decisiones decisivas.
- Participación ciudadana y teatralidad: capacidad del teatro como herramienta de cambio social.
- Ramas laborales y derivados de la actividad teatral; aplicaciones, usos, desarrollo.

Conceptos clave que modelan La IDENTIDAD

- Biografía personal: recuerdos de una vida
- Experiencia infantil, familiar y social: primero contexto social, construcciones simbólicas y relaciones
- Contexto histórico, político, social y cultural
- Formación y agentes implicados
- Adolescencia, madurez y asentamiento del ser en su contexto
- Prácticas del cuerpo
- Prácticas éticas, valores culturales y agentes influyentes
- Imágenes sociales referenciales
- Autoconcepto, percepción subjetiva del entorno, realización personal
- Camino del arte y percusores de cambio y evolución del conocimiento
- Valor pedagógico y psicosocial de sus técnicas. Aplicación, metodología y perspectiva, expectativas de cambio y experiencias básicas.
- Experiencia vital y puntos de inflexión

Según Cháriez Cordero (2012, p.8), los autores: “Taylor y Bodgan (1984), Viruet (1997) y Atkinson (1998), señalan que el investigador debe tener en cuenta los siguientes elementos:

- Llevar a cabo una reunión individual con el participante para explicarle el propósito del estudio y el alcance de la información que va a ofrecer.
- Garantizar el anonimato del participante.
- Establecer el horario de las sesiones a conveniencia del participante, permitir el tiempo necesario para recoger la información y delimitar la duración aproximada de las sesiones.
- Explicar al participante que se tomarán notas mientras se llevan a cabo las sesiones; estas notas se discutirán

Perfil del personaje.	
Débil, fuerte, seguro, inseguro, decidido, indeciso.....	Pesimista, optimista, depresivo, apasionado, aprensivo, melancólico, complaciente...
idealista, realista, sentimental, racional, calculador...	Resignado, combatiente, derrotista...
Ingenuo, inocente, incrédulo, orgulloso, soberbio, humilde, modesto, austero, gramuroso...	Homófobo, misántropo, filántropo, misógino, xenófobo, solidario, caritativo...
Extrovertido, introvertido, ambivertido...	Tranquilo, nervioso, irascible, tedioso, hostil...
Impaciente, paciente...	Aburrido, divertido, alegre, triste, dicharachero, empalagoso...
Cariñoso, frío, violento, amigable, desagradable, intratable, cercano, envidioso, vengativo, sincero, falso...	Envidioso, rencoroso, generoso, afectivo, amoroso, amigable, maniático, odioso, celoso, confiado, interesado, desint...
Motor psicológico:	
Lo opuesto a su naturaleza. Donde es imposible toda avenencia.	
Contradicciones o/y extravagancias	
Contradicción:	
Extravagancias:	



con el participante al finalizar cada sesión. La historia de vida se grabará únicamente con el consentimiento del participante.

- Permitir que el participante pueda retirarse de la investigación en cualquier momento, y garantizar que de hacerlo así, la información ofrecida no va a utilizarse para propósito alguno.
- Crear una atmósfera segura y de confianza para cumplir con el propósito del estudio y evitar interrumpir al participante innecesariamente.
- Transcribir textualmente cada historia de vida.
- Compartir con el participante cada entrevista grabada y transcrita para corroborar que toda la información obtenida es fiel y exacta.
- Para cumplir con los requisitos éticos, el participante debe firmar una hoja de consentimiento informado para la participación, grabación, transcripción y publicación de la historia de vida.”

Las historias de vida, con respecto al sujeto de estudio (que sería el Personaje), serían las fichas técnicas de personaje. (Ver ejemplo en anexo)

h. Enfoque Cualitativo

Ciclorama

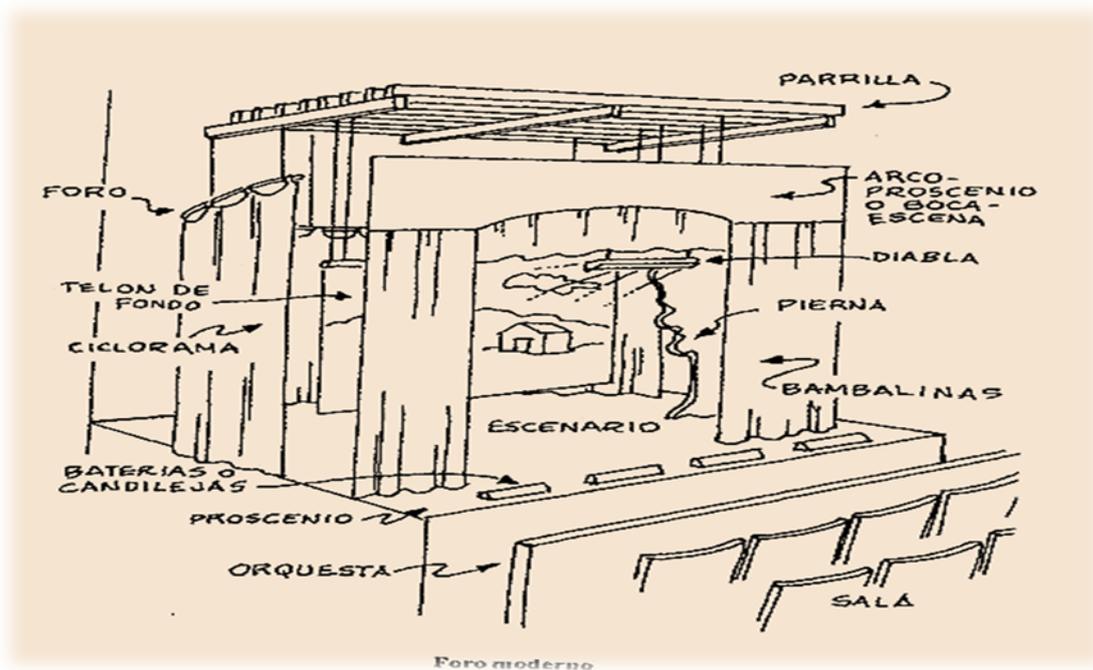


Ilustración 33

En este espacio literal, me permito la analogía de comparar al enfoque cualitativo (quien imprimirá la perspectiva de fondo de esta metodología), con el llamado ciclorama, artilugio de uso estético tanto teatral como cineasta, o de estudio fotográfico, que sirve para dar una determinada luminosidad, profundidad y marco a lo representado en primer plano.

Por lo tanto, partiremos a lo largo de esta investigación de la metodología cualitativa, que es aquella que nos permite trabajar desde una perspectiva humanista para comprender la conducta humana según sus fenómenos y el existencialismo, siguiendo pautas flexibles en lo referente a la metodología y poder captar la esencia de los sujetos, conocimientos y escenarios de estudio de forma total, sin reducir a las personas a variables numéricas, sino tratarlas como un todo tal y como mencionaba Berriós (2000), (citado en Chárriez Cordero, 2012, p.2), construyendo una investigación emergente cuyos ejes estructurales sean abiertos, flexibles, cíclicos, con el fin de que el conocimiento evolucione y usando las construcciones simbólicas, como detalla además Chárriez (2012, p.2), posteriormente sobre los comentarios de Bisquerra (2004), que sólo la experiencia de fuentes primarias y técnicas de recogida de datos como lo son el trabajo de campo, la entrevista semiestructurada o en profundidad, la observación participante en menor medida y en mayor medida las historias de vida, pueden aportar en las fases de la investigación cualitativa.

Desde esta perspectiva fenomenológica (que visualiza y pretende entender la conducta estudiada y cómo se interpreta), usaré una triangulación de metodologías y sistemas de recogidas de datos, como lo son los propios de la etnografía: la entrevista, el trabajo de campo y la historia de vida, según lo vayan permitiendo los diferentes escenarios y sujetos de estudio.

En sus artículos sobre cuestiones pedagógicas, hablando de las historias de vida en educación González Monteagudo (2008) señala que “la mirada cualitativa se desarrolla en la Antropología, la Sociología, la Pedagogía, la Psicología y la Historia oral. Entramos en un momento altamente pluralista de la investigación social. Las perspectivas postmodernistas, postfundacionalistas y postestructuralistas obtienen una progresiva legitimidad” (p.212), dando a las historias de vida un valor importante en cuanto a la recogida de datos sobre el binomio sociedad-rasgos de la personalidad que quiere estudiarse.

i. Reflexiones desde tarima

A veces cuestiono la sinergia de las pasiones. Las pasiones, esas sinestesias tangibles que convierten un deseo en un condicional, que tiene la capacidad y la fuerza de surtir efectos inesperados, generalmente relacionados con lo subjetivo, la comunicación y el talento: en fin, el arte. Cuestiono, como decía, la motivación de estas pasiones. Me descubro a menudo, en casi todos los análisis voluntarios e involuntarios que surgen de las relaciones efímeras con las personas, pensando en términos de Freud o Lacan: me pregunto constantemente si nuestras pasiones, nuestros mayores talentos, nuestros dones y nuestra gloria, no son más que un producto mercantilizado de una etapa infantil o de un ego maleducado que a través de procesos neuronales de control del descontrol, de sistematización de esa nebulosa sentimental, crean y recrean una y otra vez caminos neuronales y conexiones que nos llevan de un salto a la genialidad, sabiendo nuestro sistema límbico y nuestra memoria en todos sus plazos cuáles son las clases subconscientes exactas para llegar hasta ese producto, que será un compendio de

inspiraciones previas, de memorias sucias manchadas por teorías, pensamientos y recuerdos sin objetividad completa, suma además de todas nuestras perspectivas, de la luz que hemos bebido hasta entonces, de lo que hemos comido, oído, olido e incluso tocado. Y resulta, de la transferencia (comprendida aquí a modo de Lacan, como la realización en acto de la realidad sexual del inconsciente) de nuestro contenido, hacia el continente: nuestra obra. Directa, superior a otras cosas que descansan en nuestra mente en compartimentos propios al olvido, ajena de nuestro proceso real de creación, a la emancipación de nuestros traumas, nuestras complejas oscuridades, nuestros infantiloides complejos insatisfechos.

Me pregunto si así surge el arte, disfrazado de genuinidad.

Y si es así, qué amparo me queda. Hablo del arte como fin a un proceso, asequible, realizador y constructivo a la vez que constructor. Hablo de quienes –ceranos a mí– trabajan desde la perspectiva del crecimiento personal y la realización del autor a través de la obra, y no a la inversa. Por consiguiente, he de presuponer que quienes abordan el arte desde la enseñanza se esperan expertos en la materia, maestros de alguna manera (y no sólo a nivel comercial o *marketing*). Pero si entiendo el producto artístico como fin a un proceso no resuelto de infanticidio autoimpuesto, o de *sexualicidio*, o de *autoestimicidio*... ¿no es por tanto obvio que el autor de dicho arte (entendamos a partir de ahora el artista) ha de desear, buscar, y encontrar sólo y exclusivamente procesos de sanación y crecimiento, huyendo de quienes promulgan escuelas de exigencias, direcciones en vez de guías y adoctrinamiento en vez de conocimiento y espíritu crítico?

Desde mi punto de vista, mostrar lo que eres, y lo que dices que eres, y sobre todo, lo que no, a través de tu obra en un proceso artístico resulta de una gravedad interesante. Es una falta de respeto hacia la propia identidad, movido por el deseo de ser mirado, de mostrarse, de infringirse más vergüenza o más deshonor.

En esta Edad en la que vivimos hemos desacatado todas las anteriores normas: ahora el honor es una cuestión deshonorosa. La impunidad de la vida pública (a través de las redes sociales y el consumible vertiginoso de productos de marketing, moda, innecesidad necesitada, etc.), esa necesidad de ser diferentes siendo al fin y al cabo iguales (esclavos de las mismas productoras de identidad: el vestido, la estética, el calzado, el uso de un perfil y el contenido que vuelcas de forma pública hacia los demás), resultan un acicate ciertamente bacteriano en el ego del artista.

El artista precisa de esa (imposible) individualidad que lo diferencie, siempre por encima, del resto en función de la genialidad de su arte. Dicha genialidad está medida básicamente por un baremo tipo *share*: lo que gusta, se comparte, y si llega a muchas personas, es que vale.

Lo que se queda por el camino va cruzando el corredor del olvido. No porque no tengan valor, sino básicamente por la cantidad indigesta e interminable de contenido “presupuestamente artístico” que inunda nuestra vida. Este contenido, según mi presunción, precisa de visibilidad en un 85% al entrar por el sentido de la vista (TV, youtuber, uso de las redes sociales, video, multimedia...). El otro 15 %, opino, lo ocupan las empresas de la música y el sonido, que no podrían subsistir sin usar en gran medida aspectos visuales añadidos a su producto (principalmente estéticos del artista).

El teatro es distinto, pero también es igual. La mayoría de los teatros convencionales están hechos para ser vistos, oídos y sentidos (en el plano emocional), en ese orden. Pese a que



se apuesta en el teatro experimental por nuevas propuestas sensoriales que incluyen, por ejemplo, recorridos a ciegas donde el olfato o el tacto guían al espectador a través de distintos escenarios (por ejemplo “Cuando los árboles susurran” dirigida por Mariana González Roberts), las grandes producciones siguen ese proceso de captación.

Lo cual implica ciertamente la visibilidad del artista. Nos mostramos, nos exponemos, tenemos una fachada visual que no puede jamás superar a la oída, o al tacto de nuestra piel y a lo bien que sepamos transmitir con las manos, o lo extenuante o suave que resulte nuestro propio olor corporal. O nuestro sabor.

Por ejemplo, desde que los eventos de la gran pantalla, como el grandioso estreno en Atlanta de “Lo que el viento se llevó”, estamos acostumbrados a que la publicidad del séptimo arte nos inunde la casa, los carteles de la parada de autobús o los pequeños *spams* que surgen en una *website* cualquiera que decides visitar. La rutina del consumista modelo se registra, es psicoanalizado, capta su perfil para que se parezca lo máximo posible o a otro tanto de millones de perfiles del mundo, que pretenden, como tú, parecer especial y diferentes.

La inteligencia, la elocuencia, la suavidad, u otras muchas cualidades sensoriales que somos capaces de provocar en los demás quedan relegadas a la intimidad de relaciones perdurables. A nadie le interesan esos datos de otra persona dentro de esa vorágine del consumismo, ni superficial ni artísticamente. Pero lo que *parecemos* / (*look*) sigue siendo visible, identificable.

Podemos ver a cientos de Leonardos Di Caprios en escena, y nunca sabremos a qué sabe uno de sus besos (si usa clorofila o tiene halitosis), o a qué huele su pelo sin champú. Y el conocimiento por escrito de esos datos de su persona no nos hará disfrutar más o menos la película que estamos viendo. Pocas personas saben apreciar que el aliento de Clark Gable olía a cebolla en las escenas de besos apasionados, o que Vivien Leight fumaba cajetilla tras cajetilla de tabaco sin moderación porque odiaba la dentadura postiza de su compañero.

Para eso está el teatro.

En el escenario no se pueden hacer pausas para ocultar los brillos de sudores perlados, o para aclararse la voz, usar desodorante o ir al baño en un momento de extrema necesidad. En el teatro están en juego muchos otros aspectos del actor como ser humano que se muestra al público. Y es inevitable porque: *the show must go on*.

¿Por qué dejamos, como dijo Rilke en su poema, que nos suceda lo bello y lo terrible¹⁰? ¿El arte bello, cual ángel, está ligado a lo terrible? Como dice su poema que empieza “¿Quién, si yo gritase, me oiría ... Porque lo bello no es sino. el comienzo de lo terrible?” (1945, p. 27), ¿será, que el “yo” desaparecería ante su existencia, más poderosa, si el verdadero arte (lo bello, el ángel) se hiciera desde el corazón? La eterna lucha de los artistas es ser reconocidos, ser visibles, ser famosos (¿ellos o su arte?), y se advierte en muchas reflexiones de quienes lo han padecido, que el ego es el lastre del artista, el ego lucha por esa visibilidad y a la vez la enturbia, pues el verdadero arte desde mi punto de vista, está hecho desde el corazón pero sin enturbiarse o malograrse con los egos.

Nunca imaginaría que en esa decisión de doblegar egos, encontraría lo máspreciado que he encontrado en mi vida: la revolución, mi revolución. Ella

¹⁰ Rilke en el verso “deja que te suceda lo bello y lo terrible”.

se convertiría desde entonces en mi ruta, mi razón de ser, no solo por ser un proceso histórico de transformación estructural sino porque era una revolución ligada estrechamente al teatro, desde mi perspectiva de mujer. (Millán, L., 2013, p. 135)

Esta reflexión es importante en cuanto que destaco la visibilidad como elemento común de los procesos de desarrollo de los artistas. Sin embargo, es esa misma visibilidad sin medidas, ese ego desbocado quien puede desequilibrar al artista que no ha hallado su propia revolución y razón de ser (en este caso, actor o actriz). Por otro lado, encontramos cierta afinidad del espectador y del público en general hacia estos desequilibrios emocionales. No son pocos los comentarios de opinión que he leído que advierten que los periodos de máxima sensibilidad y creatividad son los periodos de crisis emocional, dando no pocos ejemplos de artistas históricamente reconocidos, que en sus peores momentos emocionales produjeron grandes obras maestras.

No voy a desmentir esto, pues el ser humano ha desarrollado a lo largo de su existencia tal profundidad y complejidad emocional, que las herramientas de resolución de conflictos y de transformación de los sentimientos en emociones: –e – moción – movimiento- acción, y por lo tanto, caminos de expresión, son innumerables. En ello reside la esencia del arte: en la comunicación, y no hay comunicación sin emoción, y es comprensible por lo tanto que en los periodos de crisis emocionales los artistas desarrollen su capacidad de interpretar ese malestar a través de la comunicación intrínseca del arte, como camino de recuperación o como camino de promulgación de sus estados desconcertantes, confundiendo la inspiración con tristeza, y creatividad con miedos y conflictos no resueltos. Es por tanto, que si el agente artístico no está trabajado en estas disciplinas emocionales y en la verdadera escucha, comprensión y sanación de sí mismo, tienda a buscar estos estados críticos y picos emocionales como trampolín hacia la inspiración en un bucle insano de rebeldía y búsqueda de relaciones dañinas para sí mismo.



Ilustración 34

j. Aceptar Las Relaciones Desde La Verticalidad o La Horizontalidad

Cuando miro atrás veo personas que desde las relaciones de poder, desde una jerarquía vertical buscan dirección en el mundo del espectáculo, no guía, dirección.

Presuponiendo en su subconsciente que será todo más sencillo si se les exige que si se auto-exigen: porque exigirnos está sujeto no sólo a la subjetiva percepción de los límites autoimpuestos, si no, también, a cierto atisbo de pereza y culpabilidad ante el posible fracaso. Sin embargo buscamos la dirección puesto que aunque nuestras perspectivas nos parecen decisivas, complejas y conexas, es la mirada externa la que nos aporta variedad, riqueza y objetividad. (Necesitamos, desde el primer momento de la creación, la mirada del otro, o al menos, alguna vez durante el proceso, no sólo la del público).

Entonces aceptamos las relaciones verticales. ¿Pero hasta qué punto?

Busco al maestro.

Los estudiantes han empezado a trabajar en sus escenas fuera de la clase. En esta sesión me asedian con preguntas.

“¿Quién va a dirigir nuestras escenas?”

“Vosotros”, contesto.

“Quiere decir ahora que estamos estudiando... pero en una película será el director quién lo haga, ¿no?”

“No siempre. Con un buen director, que entiende a los actores, los movimientos los propone el actor. Un director sin preparación planea por adelantado todos los movimientos y te conduce de aquí para allá como si fueras una marioneta”.

“¿Cómo se puede llegar a ser un director sin preparación? Es decir, él es el que manda... Tiene que saber qué es lo que está haciendo, ¿o no?”

(Richardson, 1994/2004, p. 183)

En este apartado destaco además una mirada, también, de género en cuanto que las relaciones verticales abogan al uso del poder de influencia, de dependencia y de subordinación que una persona ejerce sobre otra que encuentra o posiciona en un estatus inferior, ya sea políticamente correcto o una subordinación predispuesta y supuesta. En palabras de Stuart Mill al respecto de las relaciones subordinadas, han de salvarse así:

Creo que las relaciones sociales entre ambos sexos,-aquellas que hacen depender a un sexo del otro, en nombre de la ley,-son malas en sí mismas, y forman hoy uno de los principales obstáculos para el progreso de la humanidad; entiendo que deben sustituirse por una igualdad perfecta, sin privilegio ni poder para un sexo ni incapacidad alguna para el otro. (Mill, S., 1897/2008, p. 17)

Y en adelante, continúa en referencia a la actuación propia al respecto:

Las mismas palabras de que necesito valerme para descubrir mi propósito, muestran la dificultad. (...) Si la opinión fuese únicamente fruto del raciocinio, una vez refutado éste, los fundamentos del error quedarían quebrantados: pero si la opinión se basa esencialmente en el sentimiento, cuanto más maltratada sale de un debate, más se persuaden los que la siguen de que el sentimiento descansa en alguna razón superior que ha quedado por impugnar: mientras el sentimiento subsiste, no le faltan

argumentos para defenderse. Brecha que le abran, la cierra en seguida. Ahora bien: nuestros sentimientos relativos a la desigualdad de los dos sexos son, por infinitas causas, los más vivos, los más arraigados de cuantos forman una muralla protectora de las costumbres e instituciones del pasado.. (Mill, S., 1892/2008, p. 17-18)

Es por ello, que, pese a que haya dificultades, hemos de ser conscientes y visibilizar las relaciones de poder y de subordinación, entre ambos sexos o entre iguales, para poder acceder a un aprendizaje honesto y bidireccional, lleno de argumentos (aprendizaje académico) y de sentimiento (aprendizaje afectivo), para contraer mejores y más sólidas relaciones con el prójimo, ser buenos líderes y mejores aprendices, sin relaciones de verticalidad que estrechan y estrangulan los caminos de la enseñanza.



Ilustración 35

INVESTIGACIÓN TEÓRICA: EL TEATRO COMO DISCIPLINA / “ESCENOGRAFÍA”

Este apartado que sitúa el teatro, conocimientos, mis clasificaciones e impresiones al respecto, podría ser metafóricamente hablando, la escenografía de esta obra, ornamentos y murales paisajísticos que orientan y sitúan los contextos espaciales de una obra.

Teatro



Ilustración 36

1. *Qué es el teatro:* definición en el ámbito cultural y limitaciones que lo caracterizan según mis preconcepciones del arte escénico. “El teatro es la primera invención humana” (Boal, 2004, p.25)

Se entiende por teatro el hecho de componer y representar obras dramáticas, y proviene del término griego *Theatrón* (que significa lugar para contemplar). Pese a sus múltiples definiciones, se comprende en el colectivo social al teatro como arte de representar una ficción que sucede cara a cara con el espectador, en tiempo real y con una intención artística definida y elaborada. Aunque las formas, las posibilidades y las técnicas han evolucionado en múltiples facciones de dicho arte. Además, se llama Teatro (como referencia a su término original) al establecimiento predestinado a representar obras dramáticas: dispone de un espacio de representación y de una zona de acomodamiento del público espectador. El espacio de representación está equipado con maquinaria y artilugios para que los efectos de ficción sean posibles (tramoya), y se muestran frente al público (patio de butacas) en el escenario. “El espacio estético existe siempre que se hace la separación entre dos espacios: el del actor y el del espectador” (Boal, 2004, p.35)

Las características que limitan las posibilidades del ser del teatro se basan en sus formas: El teatro se sostiene en base a una dramaturgia, que presenta un conflicto para iniciar el tema, y la evolución del tema y su representación van transformándose según los artistas implicados, sus posibilidades económicas (tiempo y dinero), o pretensiones artísticas.

Está dirigido, creado, jerarquizado y ejecutado por personas, y mostrado a personas, que a su vez utilizan la tecnología y la creación de elementos inertes para efectuar la farándula, el espectáculo. Sin embargo, no hay que olvidar que fue la utilización de objetos personificados que hacen de intermediarios del espectáculo lo que inspiró sin duda estos avances, como los títeres de hilo, de varilla, de viento, sombras chinescas, *bunrakus*¹¹, títeres jinetes o alguna excepción reciente de espectáculos teatralizados por humanoides o fenómenos de fama internacional, como lo fue la aparición de Hatsune Miku, que es el banco de voz del programa VOCALOID (2, 3 y 4) personificado en personaje de origen japonés y con estética *manga/anime*, creada con hologramas (haz de luz), y con voz "sintética". Hatsune alcanzó la fama gracias a las redes sociales y llegó a dar conciertos acompañada de una estupenda banda rock, real, con sus propias coreografías y temas inéditos, así como un equipo de otros personajes ficticios. Su voz está también creada de forma artificial, y en la compañía productora de sonido trabajan codo a codo japoneses y españoles innovadores del momento, siendo sus desarrolladores Crypton Future Media (2007). Además, los espectáculos con robots como elementos actorales están en auge, pues cuentan con la comodidad de que el robot no precisa de ser monitorizado in situ por una persona a diferencia de los títeres, pues los autómatas comenzaron siendo mecánicos y actualmente son programados a base de software que les permite prevenir los movimientos y desarrollar además sensibilidades artificiales, como cita de Diderot la autora López Pellisa en su artículo "Teatro de robots: actores mecánicos con alma de software" (López Pellisa, T., 2013, p.219-234) en el tomo de Teatro e internet en la primera década del siglo XXI (Romera Castillo, J, 2013)



Ilustración 37

¹¹ El bunraku es un títere que expresa las emociones del actor, ya sea por sus grandes proporciones y forma humanoide o por la técnica. El término Bunraku hace referencia realmente a los títeres de Japón, donde se utiliza desde mediados del período *Meiji*, sin embargo proviene de Uemura Bunrakuken (1737-1810), quien creó un pequeño teatro de títere (llamado: *Ningyô Jôruri*) en Osaka en 1805.

Estas referencias me hacen reflexionar sobre el proceso de ejecución de una obra escénica, puesto que la ésta deviene de un proceso previo por parte del agente practicante; ya sea entrenamiento físico, elocuencia verbal y oratoria, rapidez mental, técnicas de voz, cuerpo, ensayos de texto, percepción espacio temporal, e incluso preparación de vestuario, escenografía, luz y sonido.

Aunque los avances en teatro y puestas en escena contemporáneas (que me resultan de gran interés) luchan por dosificar las características prácticas (y las no prácticas) de las artes escénicas, desarrollando nuevas ramas, nuevas proposiciones y contrapuestas al teatro clásico, como lo son propuestas de teatro no presencial, uso de las tecnologías, público interactivo que se implica en la obra o decide su trascurso, nuevas propuestas performances, uso de espacios de representación inusuales como automóviles o autobuses acondicionados, o incluso obras programadas en espacios públicos para visualizarlas desde distintas alturas o perspectivas.

Como redacté en el marco teórico, éstas abren caminos donde las formas se disipan por el bien del arte y del desarrollo personal del intérprete y la capacidad de emisión de su mensaje, primando éste sobre las formas.

Para mí, el teatro no ha sido sólo un *hobby* y una actividad sana de desarrollo y creatividad, sino un espacio de socialización, superación y reconocimiento. El ejercicio teatral me ha permitido acceder a otras disciplinas y profundizar en múltiples obras, incluso llevarlas a otros países y culturas, enriqueciéndome y cultivándome en muchos aspectos.

Es la rama del arte escénico con carácter educativo, socializador y artístico, relacionada con la actuación de un equipo de actores y actrices, dirigidos en la mayoría de los casos por un director externo a la ejecución, que representan historias frente a un público a través del discurso, gestos, simbolismos, escenografía, vestuario, atrezzo, música, sonido y espectáculo.

Los máximos exponentes del Teatro, son los actores. Éstos se embarcan en un proceso de investigación interna en su actuación, donde han de buscar al personaje al cual han de otorgarle *voz*. La *voz* en sí misma se refiere a la vida y la expresión propia de dicho personaje. Éste, debe estar vivo y completo a los ojos del público, camuflando la verdadera identidad del actor encerrada en sí mismo. Por lo tanto, cabe afirmar que el recorrido que el actor ha de realizar hasta llegar a ensalzar el personaje, está lleno de obstáculos interiores, metas y retos, aprendizajes, exploración, escucha y descubrimiento. Es por ello que encontramos en este proceso un espacio de transformación y crecimiento personal, donde el actor investiga y experimenta con sus propias posibilidades hasta hallar el personaje que sólo ellos y de la mejor forma posible, podrían interpretar.



Ilustración 38

El actor, director y docente Piermario Salerno, con quien he coincidido en varios Encuentros y festivales como el EMIAE de Cádiz 2016, habla de la importancia del actor en numerosos comentarios, entre los que defiende cómo el peso de la obra recae en ellos y en ellas más que en otros elementos artísticos:

Por mi parte sigo estando convencido que el actor (o actriz) es el punto focal del teatro. Si no se le reconoce este lugar, sus acciones no llegarán al público. Si sus acciones no llegan al público, simplemente no habrá Teatro. Incluso si le consideramos una pieza, maquina, engranaje, la responsabilidad de lo que va a pasar en escena está en sus hombros. Si no se respeta este punto tan sencillo, se pone en peligro la puesta en escena desde sus pilares. Piermario S. (2017, conversaciones)

Según mi experiencia acierto a entender que es por esta reflexión o más bien por la falta de ella, que el actor o actriz presume de la búsqueda de un guía que enriquezca su potencial (y no de alguien que les dirija "ocultándolos como esencialidad del teatro en sí"), pero si en su camino formativo e incluso de experiencia intuitiva, el actor se encuentra con falsos líderes, directores de escena o docentes que no saben asumir sus responsabilidades para con la pedagogía teatral y no acierta a darle ese peso ni esa cualificación desde su condición humana y artística, el camino se contamina de distintos venenos de quienes asumen la importancia del papel del actor/triz y la ubican en otros lugares. No quisiera con esto caer en el error de ensalzar un aspecto del teatro sobre otro (al actor sobre el director, o viceversa), puesto que afirmo el hecho de que cada uno (actores, directores, dramaturgos, escenógrafos o técnicos.../as) tienen su importancia particular y han de asumir la suya sin restar a la de los demás. Sólo así cada uno podrá alcanzar su máximo potencial y la suma de todos es el resultado teatral deseado. Al igual que en un museo prima la obra en sí misma, y el conocimiento de información sobre el autor suma pero no resta al resultado, y la importancia del material sobre el que se expone la obra termina siendo de máxima relevancia siendo uno con la intelectualidad de la obra en sí [es decir, si usas óleo bueno (texto), en una porción de 1 x 1cm de lienzo blando (actor), la obra (concepto) que plasma el autor (director) no perdurará en el tiempo y mermará su calidad e incluso la caligrafía de los detalles.] Lo mismo pasa sobre el escenario. El autor o director de escena ha de saber elegir, pulir y enriquecer las herramientas con las que trabaja para servir al arte.

Además, quisiera clasificar el teatro de alguna forma improvisada para poder ubicar mis orígenes. Existen diferentes tipos de clasificación del teatro, sin embargo, personalmente a menudo me llama la atención la clasificación de las obras según los diferentes tipos de públicos a los que se dirige así que he optado por esta clasificación, cercana a la clasificación del veto por edades de las obras cinematográficas o audiovisuales, ayuda al artista a promover su obra, dirigiéndola al público deseado específicamente y concretándolo a la hora de representarla en distintos contextos, espacios o municipios, tanto a través de la nomenclatura por edad, la estética o la cartelería, marketing y publicidad. Como creadora y actriz, este tipo de diferenciación de obras nos ha orientado tanto a mi compañía como a mí a la hora de elegir el proceso creativo de una obra en la mayoría de ocasiones.

2. En función de los tipos de público a los que se dirige existe la *clasificación* ordinaria según la edad de las películas cinematográficas y otras obras audiovisuales comunicados por el Ministerio de Cultura y el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales en la Resolución del 16 de febrero de 2010 del BOE, del ICAA, por la que se establecen criterios para la calificación por grupos de edad de las películas cinematográficas y otras obras audiovisuales, así como pictogramas informativos (BOE 19-02-2010)

Teatro para bebés de 0 a 3 años: “Especialmente recomendado para la infancia”

Esta calificación engloba teatros educativos de estética animada e intención didáctica, con un lenguaje adaptado, no hiriente ni obsceno, ni situaciones de gran tensión, miedo o violencia.

Aunque el teatro para bebés está teniendo su auge, cito a CÍA TELONCILLO, que participó en el FIT de Cádiz 2014, año que comencé a formar parte de la organización de su Encuentro de Mujeres de Iberoamérica de las Artes Escénicas. Con obras como *Nidos*, o *Besos*, esta compañía se acerca a los bebés a través de los estímulos visuales y auditivos, con mucha pedagogía y colorido.



Ilustración 39

Teatro infantil de 4 a 8 años

En este tipo de obra priman las moralejas y las enseñanzas de acción-reacción y consecuencias de los actos y de los sentimientos. En ASeisManos Producciones, de Sevilla, crean escenarios de fantasía y adaptan cuentos infantiles para hacerlos llegar al público a través de sus personajes, títeres y marionetas. Especialistas técnicos y escenógrafos, los componentes de la compañía son artífices de sus propios recursos y del despliegue creativo.



Ilustración 40

Teatro familiar de 8 a 10 años incluyendo a familiares: “No recomendado para menores de 7 años”

En esta etapa se permite ciertos atisbos de tensión, acercamiento a situaciones de miedo leve o sentimientos intensos que desembocan en agradables o fantásticas sorpresas para los espectadores. El espectáculo *Les Irréels*, de la compañía francesa Compagnie Créature, estuvo la pasada Navidad de 2015 en el Espacio Santa Clara de Sevilla, deleitando la curiosidad y las emociones de niños y adultos, con su mundo imaginario, mudo, hermoso e interactivo.



Ilustración 41

Teatro juvenil de 10 a 16 años: “No recomendada para menores de doce/ dieciséis años”

Normalmente es un teatro más social, con recursos específicos, como el musical, hecho incluso por jóvenes, de larga duración y formato clásico, con un despliegue técnico impactante, situaciones divertidas y una historia conmovedora. La valoración según la edad del contexto argumental y visual permite que se muestren algunas conductas incívicas, diálogos eróticos o sexuales, o de violencia visual o verbal con el objetivo de hacer pensar y razonar al público sobre los efectos o causas de estas conductas sin que sirvan como modelo. Estas exposiciones han de ser de previo aviso para el actor y la actriz y deben ejercerlas de libre acuerdo sin que supongan en su integridad física o moral algún

daño real, ni abuso o discriminación, y siempre y cuando además no se trate como apología a la violencia o pornografía. Las tramas suelen tener una complejidad y un raciocinio medio alto, con giros importantes e intrigas en los deseos de los protagonistas, que a menudo muestran sentimientos encontrados como la frustración, el desamparo o la valentía.

Entre los musicales que más me han impresionado, está el de *Wicked*, basado en una adaptación un tanto juvenil de la obra de Gregory Maguire, sobre la Bruja Mala del cuento *El Mago de Oz*, que tuve ocasión de ver en Londres en 2015 tras haber leído su obra.



Ilustración 42

Teatro para adultos “No recomendado para menores de 18” o “Calificación X”

Considerado teatro para adultos, este tipo de espectáculo abarca desde clásicos teatrales de larga duración, hasta teatro contemporáneo de piezas de calle de diez minutos. La calificación se otorga por mostrar emociones intensas, complejidad extrema en el diálogo o en las escenas, situaciones de descontrol, miedo, tensión o incomodidad, tendencias sexuales explícitas, desnudos, estéticas *gore*, así como violencia verbal o explícita impropia en menores de edad.

Ejemplos de sus extremos, de los que yo haya podido ver, son:

La Vida es Sueño (de Calderón de la Barca), representado por la Compañía Teatro Clásico de Sevilla, con Blanca Portillo en el papel de Segismundo.



Ilustración 43

En contraposición, la obra *Crudo Ingente*, de Nacho Vilar Producciones, transforma un coche aparcado en un espacio urbano en un escenario, donde entran al menos dos o tres espectadores dentro del vehículo. A cada uno se les proporciona un sistema de audio y oyen diferentes perspectivas de la historia de agresión y supervivencia íntima que sucede en el asiento del copiloto y piloto, mientras el resto del público espera y observa fuera, percibiendo la obra desde otro punto de vista. Duración aproximada 30 minutos. He aquí una fotografía que tomé de la obra en 2014 durante su representación en el Festival Internacional de Teatro de Cádiz.



Ilustración 44

3. *Sobre las posibilidades del teatro y de lo que mi aprendizaje me ha ido marcando, puedo decir que: Es un arte accesible para todos: teatro de la inclusión.*

En este caso, encontramos cómo los espacios escénicos actuales están adaptados salvando cualquier barrera arquitectónica posible para personas con movilidad reducida, ya sean actores/actrices o espectadores. Encontramos obras e incluso compañías dedicadas a la inclusión de toda clase de público en las representaciones. Labor que realizan entidades públicas como la ONCE, que cuenta con festival de Teatro propio, al que yo misma tuve el honor de acudir, o el festival de "Cuerpos en movimiento" que es la IX edición de las Jornadas sobre la inclusión social y la educación en las artes escénicas de Murcia, Danza Mobile, o compañías con sensibilidad social y gran corazón como Dinamo Creación, que



Ilustración 45

adaptan sus textos a la lengua de signos, trabajando con una sensibilidad humana y social, como en su obra *Callar Para Que No Exista*.

Así mismo, se están actualizando los textos y la puesta en escena, para posibilitar la movilidad del espectáculo (adaptando los textos a

diferentes idiomas, o incluso, realizando obras mudas o en lenguaje onomatopéyico o *gibberish*, lenguaje sin palabras reales basado en la articulación y entonación de sonidos con intencionalidad de diálogo sin contenido pero con sentido).

4. Está explorado en sus **múltiples facciones** dando lugar a varias ramas del conocimiento y aún se están desarrollando y se pueden desarrollar nuevas posibilidades presentes y futuras como detallaré posteriormente en el marco teórico (teorías de teatro, nuevos caminos, internet...).



Ilustración 46

5. **Se sustenta en una dramaturgia** que da cuerpo y sentido a la obra, compuesta de varias partes:

Al igual que en la literatura los cuentos se componen de tres partes identificables (presentación, nudo y desenlace), en el teatro es el *conflicto* quien articula la dramaturgia según la mayoría de estudiosos.

En las obras clásicas, se presenta la siguiente tabla de elementos:

El protagonista	Siempre desea algo (suele ser un personaje fijo, a quien le suceden las cosas, y quien tiene un peso más central en la obra. Suele ser un personaje con valores y llano/plano).
El antagonista	Impide al protagonista conseguir su deseo (aunque a menudo se representa como el villano, este papel puede ir variando a lo largo de la obra de un personaje a otro. Sin embargo, por lo general suelen ser personajes más redondos, maniqueos, con cambios y carisma).
Secundarios	Todos aquellos personajes que de un lado u otro ayudan a desarrollar la trama pero con poco peso y responsabilidad.
Clímax	Momento de la dramaturgia más importante, asociado a la provocación emocional del público y de los personajes.

Esta tabla es un resumen muy breve de un verdadero análisis dramático, y no se debe tomar como referente sin ampliar sus contenidos, (Berger, 2008), pues se basa en mi experiencia y en los aprendizajes no escritos asimilados en talleres de creación dramática, como el impartido por Javier Berger en la Universidad de Sevilla “Taller de teatro. Escritura dramática” al que acudí en 2008.

6. Partimos de la idea de que el Teatro es un arte. Un arte atractivo y provocativo.

- Personalmente, he vivido el teatro como oportunidad de cambio, el teatro como acción irremediamente política, social y conmovedora. Desde que iniciamos nuestra compañía, nos hemos alejado conscientemente del teatro “castizo”, al uso, que no mueve ni cuestiona, optando a nuestro parecer por puestas en escena que impresionan, con un trasfondo histórico o razón social en nuestras obras, y un simbolismo pictórico, habiendo participado como parte organizativa (e incluso, organizando al completo) festivales sobre Género y teatro, violencia de género o infantil, haciendo del teatro una herramienta que da visibilidad y un mensaje de lucha y conciliación.



Ilustración 47

En lo referente a lo provocativo de este arte, la Dra. Jessica Kaahwa, responsable de dar el mensaje por el día mundial del teatro en el año 2011, hablaba del teatro como medio para hacer llegar la paz y provocar una socialización en cadena. En su texto, decía:

El teatro es ese lenguaje universal por el que podemos enviar mensajes de paz y reconciliación. Involucrando activamente a los participantes, el teatro puede hacer que muchas almas deconstruyan preconceptos y, de esta manera, dé al individuo la oportunidad de renacer para hacer elecciones basadas en conocimientos y realidades redescubiertas. (Kaahwa, 2011, p.1)

7. El teatro es un arte liberador y por lo tanto revelador: para el actor, los creadores y creativos participantes.

Una de las facetas más conocidas del teatro es su acción social, su poder de transformación del medio y de las personas: no por algún tipo de mística asociada sino por la capacidad del proceso teatral de llenar de conciencia las mentes (a través de entrenamiento de imaginación y percepción sensorial y mental) de los participantes, y de trasladar ideas, ilusiones, visión de futuro, al espectador. Es por ello que no sólo se recomienda el teatro a personas con cuadros de timidez, problemas del habla o de expresión corporal, sino que además vemos el teatro como actividad terapéutica en múltiples campos del desarrollo psicosocial. Resumiendo los aspectos gratificantes de las prácticas teatrales, podemos decir que esto es así gracias a los aspectos creativos que ofrecen sus procesos, al ejercicio de la escucha y del autoconocimiento o incluso a rituales

asociados a la entidad, al colectivo, al liderazgo o a la utilización o colocación de la voz y la energía personal.

El teatro en escuelas infantiles, en geriátricos, en alas de salud mental, e incluso en hospitales, (ya sea el clown en el ala infantil, o representaciones que involucran a los pacientes), son un referente en lo que a teatro terapéutico se refiere; despojando al “fin” de sí mismo (es decir, a la representación o dramatización de una obra escénica), encontramos en el proceso todo un campo de exploración y de beneficios para el bienestar de los participantes, sin necesidad de hallar el clímax dramático (representación), sino centrándonos tan sólo en los elementos psíquicos y físicos implicados en la preparación previa del espectáculo (e incluso, con ausencia de una posterior puesta en escena).

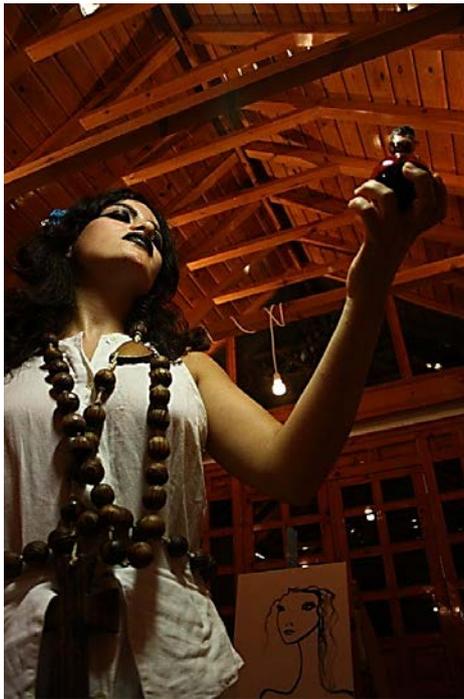


Ilustración 48

Ejemplos de sus beneficios los encontramos en la industria del cine, donde nos acercan retales de historias basadas en hechos reales, donde el teatro es apenas una mención especial entre la transformación del ser humano, una herramienta de cambio, con ejemplos tan distinguidos como:

- *El Discurso del Rey (2010)*, relata la controvertida historia del Rey Jorge VI de Reino Unido, quien padecía una pronunciada tartamudez desde niño, y de su terapeuta del habla, el Sr. Logue, que introduce en las ciencias del habla sus peculiares tratamientos empleados: ejercicios dramáticos y otros basados en la liberación del ser y en la relación de uno mismo con el problema (algunos de estos ejercicios incluso han perdurado hasta la actualidad). Lionel Logue (interpretado por Geoffrey Rush), dejó

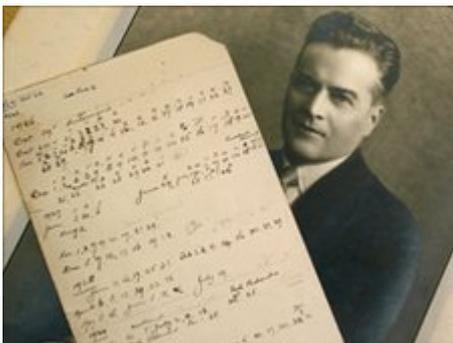


Ilustración 49

escritos en sus diarios sobre la importancia de la relación entre paciente – profesional y su amor por el teatro, puesto que además de la enseñanza de la locución y de viajar por diferentes países para perfeccionar el aprendizaje de la oratoria, poseía formación y vocación en el arte dramático y en cómo hablar en público, (habiendo trabajado en obras de teatro y recitales, y fundando finalmente un club para oradores). (The King's Speech, 2010)

- *Patch Adams (1998)*, (interpretado por Robin Williams), cuenta los inicios de la organización Patchadams.org, que promueve los beneficios de los payasos, clowns y personal de entretenimiento en los hospitales tanto a beneficio de los pequeños como de los mayores o familiares. El doctor Hunter Doherty "Patch" Adams, Fundó el Instituto *Gesundheit!* en 1971 y es el principal promotor de la risoterapia con fines médicos (ejercicio a menudo teatral de relajación y expresión máxima del humor), y promueve una atención médica gratuita basada en la compasión de los profesionales y en el intercambio de amor y de felicidad como base de la sanación, así como la lucha activa por los derechos humanos y la atención a los países subdesarrollados, usando sus intervenciones como medio de conmovir tanto a los participantes como a los posibles espectadores de su trabajo. (Patch Adams, 1998)



Ilustración 50

- *Descubriendo Nunca Jamás (2004)*: pese a que este film se toma ciertas libertades como reflejo de la realidad del controvertido Sir James M. Barrie, narra cómo el dramaturgo llega a escribir su obra más famosa, Peter Pan, gracias a la amistad que mantiene con la familia Llewelyn-Davies (en la historia real el señor Llewelyn-Davies aún vivía cuando su esposa Sylvia conoce al señor Barrie), en uno de sus peores momentos como dramaturgo. En esta historia se destaca el acercamiento al juego dramático y a la exploración de la imaginación desde la realidad, haciendo que la cotidianidad se disfrace y se transforme en mágicas metáforas y en historias cercanas al público, y en cómo los beneficios de éstos ejercicios resultan no sólo terapéuticos sino también inspiradores. (Finding Neverland, 2004)



Ilustración 51

- Personalmente, el teatro y sus múltiples formas de hacernos comprender, conocer, utilizar y experimentar con la única herramienta que posee el actor: “sí mismo”, han moldeado y perfeccionado mis formas, mis pensamientos, dosificando mis inseguridades (más marcadas en la adolescencia), mi voz, mi forma de posicionarme y mostrarme e incluso realizarme ante el mundo.

8. Es un arte conmovedor para el receptor – espectador. Útil.

Como ya hemos mencionado, el teatro social pretende ser un acto político, artístico y transformador de la mirada, que involucre a la sociedad con su realidad a través del reflejo o la exposición de ésta, haciendo participantes a los propios implicados en un contexto social concreto. Para esta rama, y, en realidad, para otras ramas de la dramaturgia también de forma inconsciente, el teatro ha de ser útil. Un medio, no un fin.

En el artículo “El ser teatro. Teatro, vida, oportunidades del ser.” de la revista Telón de Fondo, Juan Carlos De Petre (2012, p.345-375) nos introduce con cierta poética la idea de que el teatro en sí, pese a la presencia del proceso y todo el sustento de su realización, no es teatro hasta que no llega al espectador, se percibe y se evidencia por medio de la sorpresa, a través de los intérpretes como un espíritu, siendo el actor canal del hecho artístico. Es decir, **el fin existencialista del teatro es ser interiorizado, absorbido por el espectador**, siendo el acto e incluso los actores meros transportistas de un mensaje dispuesto a invadir, a modo de espíritu o energía.

En las conclusiones provisionales de El Foro Internacional de las Artes Escénicas (Escenium), encontramos la síntesis: “sin emotividad no hay aprendizaje, y las emociones son el principal activo de las artes escénicas” (Conclusiones del Foro Internacional de las

Artes Escénicas (Escenium¹²), 2010), como idea imperante de que el proceso de invasión que el teatro y su mensaje han de realizar no puede darse si no es a través de un proceso que conmueva afectivamente al espectador, llegando a él desde el arte y llevando ese arte a su ser, su comunidad, a su cotidianeidad.

En su texto pacífico del día mundial del teatro ya citado anteriormente, la Dra. Kaahwa en 2011, continúa:

Para que el teatro prospere entre otras formas del arte, debemos dar un enérgico paso adelante para incorporarlo a la vida cotidiana, tratando temas apremiantes de conflicto y paz. Buscando la transformación social y la reforma de comunidades, el teatro ya existe en áreas devastadas por la guerra y entre pueblos que sufren pobreza o enfermedad crónica. Hay un número creciente de historias de éxito donde el teatro ha logrado movilizar audiencias para construir conciencia y ayudar a víctimas de traumas de post-guerra. (Kaahwa, 2011, p.1)

Este es el verdadero sentido del teatro, expresar su potencial transformador, su capacidad de cambio, y poder llevarlo allí dónde se necesita, poniendo **el teatro a servicio del hombre, y no al hombre al servicio del teatro**.

- Así entiendo yo cómo debería ser el teatro profesional, la perfección del arte. Sacando de contexto la expresión popular anónima “el hombre sólo tiene tiempo para la filosofía cuando tiene el estómago lleno”, podría decir que el teatro, para que dejase de ser social, político, reivindicativo, debería haber cambiado el mundo, al completo, y sólo así, en la paz y en la quietud de la satisfacción plena, debería estar permitido hacer teatro banal, apolítico, asocial, plano. En palabras de la escritora Luisa Etxenike: "La cultura no es una actividad del tiempo libre; es lo que nos hace libres todo el tiempo" (Luisa Etxenike, 2015)

9. La cuestión del ego.

- Tras mi experiencia y la pertinente comparativa, advierto que la tendencia a profesionalizar este tipo de arte, conlleva un desgaste personal psicosocial, provocando ciertas dificultades para mantener relaciones tipo estándar: las giras, los entrenamientos (pese a que ponen el cuerpo a tono y ayudan a mejorar la salud física, a veces el cuerpo es llevado al extremo), los traslados y viajes, las repeticiones de diálogos o personajes durante largos periodos, los estudios, las largas sesiones de ensayo y preparación de una obra, las vejaciones contra el cuerpo y mente si el creativo lo exige, la desnudez pública (tanto de la vida privada como literal a veces), las dificultades económicas que acarrearán este tipo de actividades profesionales intermitentes y las tasas asociadas... llevan a sus

¹² “Encuentro que tenía como fin reunir a profesionales de todos los sectores de la creación, producción y distribución de las artes escénicas del país en un espacio de reflexión y mejora de la gestión cultural teatral. Dichas conclusiones fueron presentadas por el Comisario en el acto de clausura de Escenium 2010 que tuvo lugar el día 12 de febrero a las 13:00” Escenium es un proyecto de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública que se lleva a cabo mediante un convenio de colaboración en el que participan tres instituciones vascas: Ayuntamiento de Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia y Gobierno Vasco. Conclusiones del Foro Internacional de las Artes Escénicas (Escenium). (2010). En Escenium 2010. Bilbao, País Vasco.

practicantes a tener ciertas dificultades para encontrar la conciliación familiar, o incluso relaciones (amistades, parejas, familiares) permanentes que se sometan a este ritmo de vida.

- Cercana ya a tantos tipos de teatro (tanto profesionales como amateurs, como aspirantes a ambos), entiendo distintos aires de los cuales se insufla el espíritu del teatro: aires nuevos, frescos, limpios, posicionados y a veces repetitivos, y aires oscuros, del teatrero profundo, el viciado, el que es pretencioso y reduce al teatro como a una expansión y representación de su ego, siendo irrespetuoso para con el público, el proceso y el actor o las actrices.
- Otro de los problemas más asiduos de los artistas es: el ego. A menudo en las compañías, despunta alguien con cierto genio, duende, o vocación artística, ya sea en la dirección (más común), en la gestión o en la actuación, que acaba haciendo del escenario un *ring de boxeo*, una lucha de egos. Un constante vaivén de focos y cenitales para ser mostrado buscando ser aplaudido.
 - *Yo lo llamo “Egopatía”*

Algunos artículos y estudios psiquiátricos revelan que la profesión del actor/actriz proviene de un conflicto de identidad sumergido en el artista, con necesidades insatisfechas de aprobación (posiblemente por síndrome de la carencia afectiva en la infancia) o aires/delirios de grandeza, (signo que precede a un posible trastorno patológico si se deja realizar con insistente persistencia), que llevan al actor (instrumento del arte) a la búsqueda constante de mostrarse, publicarse, de la mirada del otro como única confirmación de su **existencia**. Estos casos, aunque extremos, sí pueden darse con sutileza en los rasgos personales de varios tipos de artistas, perjudicando periódicamente su vida social, sus relaciones amorosas y personales, e incluso su capacidad para percibir la realidad, sintiéndose continuamente defraudados por el otro; egos insaciables dados a la amargura e incluso a la agresividad pasiva o activa, que perciben incluso leves síntomas de la esquizofrenia como paranoias y trastornos múltiples de la personalidad (sintiendo que todos están conjurando en su contra, que su vida terminaría sin su carrera profesional, o sufren una alteración de la sensación física sobre sí mismos).

Los pasos psiquiátricos que siguen estos cuadros clínicos implican una búsqueda del sujeto por no entrar en un estado estresante que les desestabilice la rutina meticulosamente programada que soportan. Al principio la actividad que supondría un cuadro de estrés para una persona normal, para ellos comienza a ser su estado basal, manteniendo un pico de estrés disfrazado de normalidad y de adaptación. Cuando esto sucede, es difícil no romper ese equilibrio (cualquier pequeño error, cambio en la rutina o mera frustración puede desencadenar un desajuste emocional fuerte en la persona, pues comienza a pensar que nada puede/debe desajustar sus planes puesto que es una persona trabajadora y sacrificada que no *merece* el más mínimo cambio). Esto desencadena un cuadro de obsesión en la programación y en los pequeños detalles que les hacen sentir seguros (y que siguen su rutina), llamado trastorno obsesivo compulsivo (TOC). Cuando el sujeto se permite estas repeticiones para hallar seguridad de forma continuada, el hábito se vuelve indispensable y la obsesión deja paso a la neurosis, paso previo a las paranoias.

Encontramos ilustres ejemplos a dichos procesos:

En el concurso “2013 Rustbelt Regional Poetry Slam” de “Button Poetry” de 2013, en Madison, Neil Hilborn, diagnosticado de trastorno obsesivo compulsivo, usó la repetición, la espontaneidad de sus tics y una excelente teatralidad para obsequiar a los presentes con un impactante poema que representaba las dificultades por las que tiene que pasar una persona con T.O.C.¹³, Pese a que el poeta no desarrolló la enfermedad en pos de su carrera artística, me permito citarlo para volver a la idea mencionada con anterioridad sobre los beneficios del teatro terapéutico, y, enlazo aquí la idea de las desventajas puesto que el poema habla de dicha enfermedad, aunque no haga referencia a las posibles desventajas del teatro sobre dicho artista.



Ilustración 52

Es también el caso del famoso director de cine Woody Allen, diagnosticado y declarado como neurótico compulsivo, declara que prefiere dormir en su coche antes que en un hotel donde el desagüe de la ducha está centrado y no en la esquina, o que no puede cruzarse con un perro.

“Soy neurótico de una manera apacible, tengo muchos hábitos neuróticos como no subir a un ascensor, no atravesar túneles, no pasar cerca de perros y evitar las alturas”. (Allen, W., 2008)



Ilustración 53

¹³ (Para ver más: el poema grabado con subtítulos en Español: <https://www.youtube.com/watch?v=c25lo2Kqnc>).

Otros trastornos habituales en los artistas del mundo de la actuación son el trastorno depresivo crónico, la baja autoestima patológica, e incluso alucinaciones u obsesiones respecto a su aspecto físico. El famoso actor de comedias Jim Carrey, afirmó en un programa ser depresivo y bipolar, y haber estado a punto de engancharse al *Prozac*¹⁴. Esta enfermedad mental provoca una disociación de las emociones: sus signos son picos extremos de sentimientos opuestos que se dan de un instante a otro, pudiendo cambiar de estado anímico vertiginosamente cuando menos lo esperan sin darles tiempo de asimilar lo que está sintiendo.



Ilustración 54

En el teatro encontramos, entre otros el impactante (y para mí, conmovedor) caso de Sarah Kane, autora de *Psicosis de las 4:48* (*Psychosis 4:48*, escrita en el 1999, año en el que se suicidó a la edad de 28 años y publicada al año siguiente). Para mí, haber descubierto a Kane y su “neo brutalismo teatral, o teatro del dolor”, como algunos lo etiquetaron, y su profunda relación con lo violento, sexualizado e impuro de sus obras en función de sus trastornos mentales y su sufrimiento personal, me supuso un antes y un después en la dramaturgia de la violencia.

La simbiosis entre las obsesiones personales de la autora y los conflictos escenificados en sus obras revelan la profunda convicción de Kane de crear desde la experiencia, desde lo individual que se transforma en universal, frente a un mundo que pareciera no ofrecer salida o, al menos, una no tan expedita. Desde esta óptica se puede entender *4.48 Psychosis*, un largo monólogo con diferentes voces narrativas que se proyecta desde y hacia la muerte, cruzado por la enumeración caótica de decenas de fármacos, ansiolíticos, antidepresivos, calmantes, somníferos, analgésicos, que buscan demorar y desviar el fin ineludible y a la vez ansiado. (Brncic, C, 2006, P.25-43)

¹⁴ *Vademecum: Medicamento*: Medicamento basado en el principio activo Fluoxetina, relacionado con el tratamiento de: la Bulimia nerviosa, Depresión mayor, Trastornos obsesivo-compulsivos.



Ilustración 55

Ejemplos referenciales además, en el mundo del teatro, son los intentos de los dramaturgos y escritores, o incluso directores, por reflejar en sus personajes este tipo de trastornos, como por ejemplo ocurre con Blanche, de la conocida obra (que he tenido ocasión de estudiar a fondo) del excelente dramaturgo Tennessee Williams “Un tranvía llamado deseo” (Williams, T, 1947)

Blanche es una frustrada actriz de teatro, de grave fragilidad emocional y con aires de grandeza, de quienes los hombres se han aprovechado siempre y sin embargo necesita de un hombre para sobrevivir, buscándose sus propias tragedias. Al final de la obra, es internada en una institución mental.



Ilustración 56

La actriz de teatro representada en Noche de estreno/Opening night, (Cassavetes, J., 1977), Myrtle Gordon es otro modelo de representación de crisis psicóticas sufridas por actrices de teatro que pasan la mediana edad. Cuando estuve en mi estancia Erasmus, asistí a varias asignaturas de teatro en la Université de Rennes02, y en una de éstas pude analizar dicho film, de John Cassavetes, los efectos y los trastornos asociados a este tipo de actores y actrices, y la excelente y creativa (casi teatral en su totalidad) forma de trabajar y dirigir de Cassavetes.



Ilustración 57

Myrtle Gordon (interpretada por Gena Rowlands en la película **Opening Night**), es una actriz de cierta edad que se mete demasiado en la piel de sus personajes y desarrolla un cuadro clínico de delirios y desequilibrio emocional al interpretar a una mujer que se niega a admitir que está envejeciendo, provocándole un deterioro personal grave.

10. Observo en estas cuestiones que describo una lectura de género, que asocia cierto tipo de tragedias al género femenino en su mayoría, sobre todo cuando hablamos de situaciones de vejación, denigración, relaciones de poder o de sumisión por parte de las actrices pues existen también, como derivación de estos desequilibrios y problemas psicosociales en los agentes participantes (ya sean en los actores, actrices, o directores), [situaciones de abuso](#) y descontrol dentro del espacio artístico, que a menudo se pagan con silencio. Coincidió, sin embargo, en señalar estas cuestiones como una categoría dentro de la mirada de género tal y como hizo en *La mística de la feminidad* en 1963, Betty Friedan¹⁵, para hacer visible estas alarmantes interpretaciones de la figura de la mujer como elemento desequilibrante y caprichoso en las obras, siendo motor de conflictos. Estos personajes femeninos que pretenden ofrecer una imagen de los desequilibrios generales y emocionales de las mujeres destacando sus infelicidades, da indirectamente un mensaje revelador y acusatorio, pues no se trata de que en el resto de obras los personajes masculinos estén desprovistos de conflictos internos o inmoralidades, sino de que los conflictos integrados por estos personajes femeninos representan y reproducen en su mayoría la continuidad de una imagen sesgada y sexista, los modelos de mujeres mal vistas en la sociedad y que siguen perpetuando las categorías propias de la construcción de la imagen que emana de una sociedad patriarcal, puesto que dichas mujeres se ven afectadas psíquicamente por cuestiones que representan a la mujer infame, como modelo de criatura

¹⁵ Friedan, en *La Mística de la feminidad* (1963), analizó las reacciones sociopolíticas que se delataban contra el sufragismo y el avance social de la mujer estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial por parte de la sociedad patriarcal.

histórica: mujeres inmorales, que desean sexualmente sin control ni moralidad que acaban siendo medicadas, o mujeres que, preocupadas intensamente por su belleza efímera y vejez, mujeres que si no fuesen así, serían repudiadas socialmente, en palabras de Silvia Herreros (2017):

En ningún momento a lo largo del siglo se le concede a la mujer la oportunidad de la eterna juventud. La crisis de los 40 se ha reflejado en innumerables ocasiones en el cine. Por ejemplo, Kevin Spacey en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999). Sin embargo, cuando en la vida real vemos a una mujer que puede tener ese Síndrome de Peter Pan, todavía sentimos rechazo. La sociedad lo siente. La sociedad no está acostumbrada. (Herreros, 2017, párrafo 4)

Mujeres que, de tan preocupadas por sus estados físicos acaban enloqueciendo, o mujeres, al fin y al cabo, hospitalizadas por cuadros clínicos y dementes, destacando como conflicto morboso el histerismo propio de las corrientes freudianas que son rechazadas por una parte del feminismo por su trato vejatorio hacia la figura de la mujer como persona íntegra y completa.

En palabras de Ana de Miguel:

Las críticas de Simone de Beauvoir al psicoanálisis fueron también recogidas por el feminismo radical. Autoras como Kate Millett se refirieron a Freud como “la mayor fuerza contrarrevolucionaria de la ideología que sustenta la política sexual”; otras, como la propia Sulamith Firestone, relativizan el peso patriarcal de las teorías freudianas al mantener que sus posturas sobre la sexualidad y la psicología femeninas son más descriptivas que normativas. Para esta otra línea de interpretación, liderada por Juliett Mitchell, la gran aportación de Freud al feminismo fue haber descubierto la sexualidad como fuerza vital básica (de Miguel, A., 2009, p. 126)

Y señalo, además, la importancia de detectar estas cuestiones de la imagen de la mujer como recurso de cambio, puesto que la imagen es básica y primordial en las artes escénicas, plásticas y medios audiovisuales, el tratamiento que le damos a dicha imagen ha de ser al menos, consecuente y consciente. En palabras de Pilar Domínguez sobre su estudio basado en la publicidad y en la imagen: “Aprender a leer imágenes nos capacita tanto para disfrutarlas más profundamente como para controlar su potencia modeladora” (Domínguez, 1996, p. 123)

De la activista y artista Yolanda Domínguez (2016) aprendí además herramientas de perspectiva para la activación colectiva desde el arte a través de estudios comparativos y dinámicos de la imagen que la publicidad o los medios audiovisuales ofrecen de la mujer y cómo usar el humor para conectar con cuestiones muy serias que nos posicionan psicosocialmente, como esta cuestión.

Por otro lado, en lo referente a las consecuencias que dichos trastornos recogidos pueden llegar a provocar, existen los efectos de auto infligirse el

daño y los que se desencadenan para dañar a los demás. Entre los trastornos más habituales que el agente se provoca a sí mismo están los de tipo alimenticio, los trastornos obsesivos referentes al físico y a combatir los signos de la edad como ya he mencionado antes, más propios entre el género femenino que en el masculino (o al menos, más evidentes), y las adquisiciones de ciertos vicios para mitigar los cuadros de estrés (entre ellos drogas blandas como el alcohol o el tabaco, o adicciones más graves con nefastas consecuencias). Sin embargo, entre los trastornos que el agente refleja en los demás provocándoles algún daño, están por ejemplo los de tipo autoritario y los referidos a las relaciones construidas a raíz del miedo y la abnegación que derivan en dependencias, la exigencia absoluta de requisitos para entrar en un proceso creativo y los abusos sexuales. En el artículo publicado el 26 de junio del 2016, por Valeria Guzmán titulado “Los abusos que esconde el teatro” en el Salvador, descubrí horrorizada varios testimonios de muchachas (sobre todo) que habían denunciado ya sea formalmente o no algún tipo de abuso sexual dentro de las actividades teatrales a las que se dedicaban. Entre los testimonios estaba el de Egly Larreynaga, de El Salvador. Conocí a Egly en el Encuentro de Mujeres, y a su hermana un año antes en el Encuentro Internacional de Mairena, con quien mantengo una amistosa relación. Egly nos deleitó con una obra magistral durante un par de años en los Encuentros, siempre trabajando unos temas controvertidos y de impacto social, y con una interpretación brutal por su parte y por la de sus compañeras, participando en el FIT. Conocer su valentía y su determinación a hacer pública dicha experiencia me conmovió de manera significativa;

La tercera obra (de La Cachada) surge a raíz de que nos damos cuenta que todas, incluida yo, hemos sufrido abusos sexuales. Y que este país es el paraíso de los abusadores. Surge de una necesidad y queremos hacer de una obra, ya en este caso, que La Cachada de artísticamente otro paso más. (Egly L., 2017, en MedioLleno, párrafo 14)

Estas agresiones no se efectúan sólo hacia mujeres o chicas jóvenes, y no era el único caso de personas conocidas, ni desgraciadamente será el último. El artículo habla de cómo la mayoría de mujeres que han vivido estas situaciones en el pasado optaron por el silencio:

Las personas entrevistadas para este texto coinciden en algo: las prácticas abusivas en las relaciones de poder que se establecen en el teatro pueden dar espacio al acoso. Y eso, en palabras de Egly Larreynaga, “pervierte el nombre del teatro, una cosa tan sublime. Conozco casos de compañeras que no quieren trabajar con hombres, y no todos los hombres son así”, dice Egly cuando la noche comienza a cerrarse en el patio de su casa, como una advertencia hacia algo que ella considera un peligro para el desarrollo de los espectáculos y el gremio en general. (Guzmán, 2006)

En mi opinión, hay que romper el telón de asbesto¹⁶. Sólo verdaderos actos de valentía y espíritu de cambio pueden promover un futuro mejor para las artes escénicas, en busca

¹⁶ Telón de hierro o metálico, de seguridad a modo de cortafuegos situado tras el telón de presentación

del arte sano, limpio de aquellos prejuicios y personas que lo ensucian y de aquellos agresores ocultos tras la vanidad y el impulso creativo como espacio abierto a sus fechorías. Y es por ello que indago entre los anales de la experiencia en busca de prácticas sanadoras, liberadoras y cuidadosas con el agente artístico, dentro y fuera de él.



Ilustración 58

11. De las premisas anteriores, extraemos pues que el teatro es una herramienta de expresión y un campo activo de socialización de los individuos, que conlleva a transformar la mirada y la visión, por lo tanto la realidad, pues pretende representar la vida.

Le preguntaron en la entrevista que mantuvo Egly L. con MedioLleno que por qué creía que “el teatro relata y hace que lo cotidiano se vuelva extraordinario”, y esta fue su respuesta:

La realidad la vemos muchas veces en la calle, semáforos, mercado e, incluso, en casa. Y está ahí, siempre ha estado presente; sin embargo, cuando se han presentado, el impacto que causa en la gente es increíble. Esa cotidianidad deja de serlo y te sorprende. A veces, La Cachada Teatro es un balde de agua fría, pero está ahí, sólo bastaba con bajar la mirada y preguntarle a una mujer.

Yo soy hija de la guerra, pero no estoy de acuerdo en esa lucha. No es mi lucha. Para mí, el arte es una herramienta muy poderosa de transformación social. Va más allá del entretenimiento, trasciende a más y mi arma es el teatro, lo que yo sé hacer. Intentar mejorar esto, aunque no sé si lo lograré, pero lo intento. (Egly L., 2017, en MedioLleno, párrafo 7-8)

Por lo expuesto anteriormente, recalco mi siguiente punto de vista: el teatro no tiene como única misión “representar la vida”, es decir, no sólo tiene un

papel simbólico sino también uno imaginario, poderoso y sugerente tanto para el agente activo que lo representa o crea, como para el pasivo que lo recibe. En palabras de Peter Brook:

El teatro es vida. Vida concentrada en un pequeño espacio y durante un corto periodo de tiempo. El teatro permite mirar la vida a través de un microscopio, por eso es tan revelador. La realidad en general se manifiesta diluida y el teatro lo que hace es condensarla para observarla con más detalle. (Brook, 2014)

12. Y, además, es un espacio de crecimiento y desarrollo personal.

- Pero, una vez iniciados en este estudio, partimos sobre todo de la visión personal que yo misma como sujeto expuesto a estudio he ido adquiriendo sobre este campo de conocimiento, respetando los límites objetivos propios de una investigación, y, al mismo tiempo, ofreciendo la subjetividad válida para transmitir mi experiencia como una más a analizar, tan válida como las otras.

“Alma que vas huyendo de ti misma
¿qué buscas, insensata, en las demás?” (De Castro, 1909, p.39)



Ilustración 59

13. Movimientos comprendidos dentro del teatro contemporáneo y las artes escénicas teatrales actuales:

13.1 : Dentro del Teatro Contemporáneo encontramos:

- Teatro de lo absurdo y el vanguardismo: en la línea del teatro onírico de Ionesco (1909-1994), su dramaturgia está regida por un aparente caos en la estructura, dando sensación de teatros oníricos donde las tramas parecen carecer de significado. Autores como Samuel Barclay Beckett (1906-1989) con obras como “Esperando a Godot” (1952) iniciaron este movimiento con el francés Alfred Jarry (1873-1907) que creó la antesala del teatro de lo absurdo con su “Ubú Rey” (1894), aplaudida por los vanguardistas en la época. Además, en la actualidad, encontramos la obra “El deporte de mi loca madre”, de la dramaturga inglesa Ann

Jellicoe (nacida en 1927 y considerada parte de Los Angry Young Men (jóvenes iracundos o jóvenes airados) por sus obras de corte absurdo y vanguardista), su obra fue comparada con “La cantante calva” (1950) de Ionesco por su ingenio y éxito.

- Tras y durante la línea del teatro absurdo, se podían encontrar obras de corte reivindicativo, como los dramas vanguardistas de la dramaturga y escritora alemana Ilse Siebert (1899-1987).
- Teatro del existencialismo Sartriano: El filósofo y escritor Sartre (1905-1980), ahondó e investigó sobre lo que para él debería considerarse teatro en base a unas premisas: el distanciamiento hermenéutico de la obra con respecto al espectador, situaciones de libertad extrema más comunes al ser humano (propone eliminar el teatro de personajes e inducir al autor al teatro de situaciones escogidas) y una acción dramática inexorable e invariable como motor de acción. En relación al teatro existencialista, Nelly Sachs (1891-1970), centró la mayor parte de su obra dramática en la temática judía y recibió el Nobel de Literatura (1966), tras exiliarse en Suecia durante la Segunda Guerra Mundial junto con la famosa escritora también galardonada por El Premio Nobel de Literatura Selma Lagerlöf.
- Teatro épico: que busca distanciarse del público en vez de buscar un acercamiento emocional excesivo para poder desarrollar la reflexión y el raciocinio correcto de la obra. Autores como Berthold (Bertolt) Friedrich Brecht (1898-1956) escritor de obras como “La ópera de los tres centavos” (1931) o “Madre Coraje y sus hijos” (1939/1949), usaban la comedia, los elementos musicales o canciones para provocar ese distanciamiento, con términos como “gestus” para determinar cómo una muestra física del actor es capaz de transmitir sin grandes exigencias emocionales. Cabe destacar que el mismo Brecht dirigió y mandó estrenar las obras de Marieluise Fleisser (1902-1974), dramaturga contemporánea alemana que causó impacto por sus obras y sus tramas.
- Teatro de la crueldad: es un teatro de formas violentas, surrealista, que incluye la danza oriental y otros aspectos creativos para crear un teatro ritualista que impacte al público. Uno de sus creadores es Antonin Artaud (1896-1948), con obras como “El teatro y su doble”(1938), y defiende que para impactar al público la violencia visual y verbal es necesaria. En una línea similar, en el género del psico-drama y de la dramaturgia simbólica e incluso psicótica, encontramos los textos dramáticos de Sara Khane, (1971-1999), cuyos motores de inspiración son temas cercanos al (des)amor, la crueldad, los trastornos o delitos sexuales o la muerte.
- Antiteatro: teatro de lo psicológico o de lo filosófico, este género comenzó a llenarse de obras con elementos inquietantes y tramas psico-dramáticas, dadas al paralelismo y a la simbología. Luigi Pirandello (1867-1936) es considerado el primer autor del antiteatro con obras que ponen en duda la identidad del sujeto e incluso la idea de teatro.
- Realismo Poético: este teatro se caracteriza por tramas realistas y afines a la humanidad, pero con un lenguaje poético y una simbología propias de los recursos poéticos (simbologías en los nombres de los personajes o en sus relaciones, uso de los colores como elementos escénicos y metáforas en forma de elementos surrealistas muy puntuales). Sus precursores son Tennessee Williams (1911-1983) autor de “Un Tranvía llamado Deseo” (1947), y Federico García Lorca (1898-1936), autor de obras de teatro andaluz y poética como “Bodas de Sangre” (1933).

Además, corrientes de alto contenido poético dieron lugar a obras como “Cassandra” (1908), de Lesia Ukraïнка, escritora y dramaturga ucraniana (1871-1913), cuyas obras teatrales de corte neorromántico tuvieron éxito en su época.

- Autores de simbología inconformista y anti burgués, creativos del surrealismo y de drama psicoanalítico y existencialista, comenzaron a despuntar a través de estos géneros, como por ejemplo el teatro feminista de Minna Canth, (1844-1897) dramaturga finlandesa cuyas obras realistas y de alto contenido crítico revelan una sensibilidad política y social que fueron destacables en su contexto, y otros autores como John Boynton Priestley (1894-1984), Arthut Miller (1915-2005), Antonio Buero Vallejo (1916-2000), Suzanne Lebeau (nacida en 1948) con sus inquietantes teatros semi-infantiles, o las innovaciones conceptuales y formales de María Aurelia Capmany (1918-1991), entre otros ya mencionados o no, renovaron las ideologías del manual del teatro, innovaciones que perduran hasta hoy con nuevas fusiones e interpretaciones de lo escénico.



Ilustración 60

13.2 : En la (mi) actualidad:

Encuentro cerca de mis redes corrientes escénicas ligadas a la música, la danza, los movimientos sociales, y la interculturalidad, así como innovaciones en las formas a través del uso de complementos escénicos y elementos adicionales.

- Danza-Teatro: espectáculos de una lírica escénica procedente de movimientos de danza como el *contact*, el *movimiento expresivo* o la *biodanza*, nos ofrecen espectáculos de índole social o política con sensacionalismos visuales. Autores: actualmente, compañías como la de Camille Hanson promueven espectáculos donde la danza y lo político teatral se dan la mano.
- Teatro gestual: o teatro físico, es el que trabaja desde el ejercicio y el entrenamiento del actor o actriz desde el cuerpo, el gesto como motor de la acción y de la interpretación. Autores como: Piermario Salerno trabajan actualmente en Sevilla desde esta escuela.
- Teatro social: no confundir con teatro de lo social, que es otro aspecto ligado pero no ecuánime. Este género es también asociado al Teatro Foro, o Teatro Social-Comunitario- de la Opresión. Autoras como Patricia Trujillo forman y trabajan actualmente en Sevilla este género que se basa en el Teatro de los Oprimidos de Freire y otras corrientes constructivas de lo social, así como en talleres de teatro contra los micromachismos o la violencia en Escuela de Teatro Social SalamandrA.
- Teatro naturalista: aunque nace en el XIX, aún perduran escuelas del teatro naturalista donde el personaje, la acción y la narrativa tienen carácter casi documental, realista o teorías de tipo científicas. El autor alemán Georg Büchner (1813-1837) inicia este género y el del expresionismo, con obras como "Wyozech", que trata de un soldado que asesina a su mujer y los protagonistas son por primera vez en una obra alemana, proletarios (estrenada en 1925).

- Teatro Ritual Andaluz: este tipo de género se da en Andalucía como representación artística, poética y profunda de unos elementos sociales que esconden en sí mismo un legado simbólico etnográfico como lo son el cante, los rezos y tradiciones o la simbología estética. El más famoso de sus autores es Alfonso Jiménez Romero (1931-1995), con sus representaciones más famosas "Oratorio" (1969) o "La Cruz de yerba", por la que recibió el Premio Ateneo de Sevilla en 1981, (obra que yo misma he representado en 2015, representación dirigida por D. Fernández Troncoso, quien realizó el primer montaje de dicha obra, y quien conoció y trabajó con el autor), estas obras representan una de las aportaciones más significativas de al teatro andaluz contemporáneo.



Ilustración 61

- Flamenco-Teatro: en la última década una fuerte corriente de espectáculos mestizos se vienen representando dentro y fuera de España con fuerza y personalidad, donde flamenco y teatro se dan la mano, apostando por instaurar este género tan relativamente joven. Compañías como Varuma Teatro, con representaciones como Ns/Nc se dejan ver en Festivales tradicionales de Teatro (FIT de Cádiz 2016) como propuestas de flamenco/teatro.
- Perfopoesía: representaciones que se determinan por llevar la lectura o la dramatización de la poesía fuera del papel, utilizando elementos escénicos que son apoyo incondicional del texto, así como una teatralización de la interpretación y de lo escénico. Proyectos como el Slam Poetry (mundial) están llegando hasta Sevilla y otros rincones de España con el fin de unir la poesía al lenguaje escénico teatral en la actualidad.
- Musical: pese a que el género no es nuevo, es cierto que en el panorama teatral internacional actual el musical es un género en auge y en permanencia que cada día más pretende innovar de forma arriesgada y con exagerada continuidad en cartel los límites físicos y escénicos del teatro, superando los cambios de escenografías y las composiciones con creces gracias a la utilización de las tecnologías y de la profesionalización del género.

14. El Teatro como herramienta educativa.

Es por ello que a través de mi experiencia y la de otros compañeros, considero que el teatro es una útil herramienta educativa, pero más aún, una herramienta esencial en la educación contemporánea, puesto que encuentro ciertas similitudes entre ambos conceptos.

El teatro es también un reflejo de su cultura y **sociedad**, siendo un arte que se ha visto claramente favorecido por la **urbanización** (pues aumenta la afluencia de público en las grandes ciudades y aldeas), por la **industrialización** (pues se mejoró con diferencia todo el despliegue técnico y la maquinaria de tramoya gracias a la industrialización y sus avances tecnológicos y de transporte), y por la **globalización** (pues el teatro es un arte de masas, y actualmente, como mencionaré más adelante, el teatro pretende también

globalizarse, llegando al mayor número de personas no sólo a través de la publicidad o la grabación audiovisual sino además a través de representaciones *in streaming* como las que podemos ver en cines como Nervión Plaza Sevilla, venidas directamente desde los escenarios más concurridos de Londres, París o Barcelona).

En este punto, evoco las palabras de Pérez Gutiérrez, en su estudio sobre la dramatización como recurso educativo, en el cual, aunque me resulta interesante al destacar que las dramatizaciones aparecieron como recursos e innovación educativa en el primer tercio del siglo XX, tal como indica, he de señalar que en este proyecto englobo los conceptos “dramatización y teatro” en las conclusiones sin diferenciar los matices de ambos conceptos, pues en su estudio expone que al ser distintos los objetivos de la dramatización y los del teatro en el campo de la aplicación educativa, es la dramatización la encargada de ser recurso educativo (y no el teatro en sí), pues ésta destaca por ser una herramienta concreta para la resolución de problemas y reflejo de la vida diaria, (citado en Pérez Gutiérrez, 2004, p. 70)

Sus **competencias** están también construidas en función de unos valores, un contexto social determinado que define el mensaje de la trama, un conocimiento (enseñanza o ejercicio de pensamiento que proyecta la obra), y para sus participantes supone la adquisición de una serie de habilidades que les servirán como recursos potenciales en su desarrollo personal (como lo son la oratoria, el don de gentes, la agilidad mental o el control de la percepción espacio-temporal).

Sus estilos de **enseñanza** son también combinados, pues múltiples ramas del arte, disciplinas escénicas y técnicas se dan la mano para crear un solo espectáculo, siendo siempre procesos dinámicos que impliquen al sujeto activamente. Incluso el análisis de las obras dramáticas y la búsqueda de calidad del personaje conllevan un proceso científico y una actitud abierta de pensamiento en el actor, así como una actitud creativa – activa durante el proceso de creación (valga la redundancia). Por último, cabe justificar el uso de las tecnologías en el proceso de representación de la obra a través de los equipos de luz y sonido, ordenadores, pantallas, cámaras, reproductores de imagen, o incluso App's.

15. Transformación del teatro en la época reciente y potencia educativa

15.1: -Teorías y autores

Soy consciente tras este acercamiento al teatro y a la educación contemporánea, de la trascendencia y la importancia de las redes. **Redes** ha de entenderse en estos párrafos como vínculos sociales, más o menos afectivos, que terminan construyendo una colmena más compleja y eficiente de lo que en su principio de casualidad se refiere, pero siendo su causalidad un laberinto más o menos consciente de su elaborada construcción a demanda.

Como sucede en los casos más cercanos a la cotidianidad, las redes a veces permiten que formemos parte de estructuras más grandes, a veces comprometen y otras sostienen.

Carmen Lamela (2012)¹⁷, por ejemplo, destaca la importancia de redes de casualidad en casos de migración que se implican en el sustento y cuidados de las familias de origen a distancia. Destaca, de este modo, la importancia de los vínculos y las redes femeninas de reciprocidad que compensan la estricta dependencia laboral y las posibilidades de tiempos de cuidados. Así mismo, cabría destacar cómo las redes crecen, no sólo por necesidad sino además por situación geográfica, crecen en número, en posibilidades y en probabilidades de reciprocidad, propiciando a menudo relaciones de similares construcciones educativas que perduran las creencias atávicas propias de un núcleo que migra, en otro contexto distinto. En trabajos como estos, destacan el enfoque de género y la importancia de las demandas y ofertas de cooperación inter e intrapersonal por parte del género femenino, entre iguales mayoritariamente, y, como ocurre en esta investigación, promueve un espíritu de extensión de lo femenino, lo social y lo solidario por necesidad y reciprocidad como cultivo de reproducción y masificación de redes.

No quiero decir con esto que la creación de redes de cooperación sea sólo una cuestión femenina, pero sí destacar que muchas problemáticas en relación a la necesidad del otro con respecto a las relaciones horizontales se resuelven de igual a igual, con vínculos que destacan por su mirada o enfoque de género e igualdad. Sin embargo, en general quiero decir, el ser humano crea, encuentra, percibe incluso, o se esmera por buscar conexiones sociales que favorezcan su entorno, su estatus, sus medios, o su avidez intelectual, social, afectiva, creativa artística, o de crecimiento y desarrollo personal, ya sea para mantener una estabilidad adquirida, o bien para luchar por ella. A menudo la construcción de estas redes se aventuran como una consecuencia de la casualidad o de la cercanía (física o virtual) de las personas participantes, pero lo más destacable de dichas conexiones son los siguientes *puertos* a donde puede llegar a parar la relación.

La información (por ejemplo un anuncio viral de un nuevo restaurante que genera buenas críticas) viaja del mismo modo por el boca a boca (presencial o virtual), y crece de forma exponencial gracias a las redes sociales (comprendidas aquí y en adelante en este apartado como conexiones entre personas vinculadas bidireccionalmente).

Profesores, profesoras... maestros, maestras. Compañeros... comprenden nuestras redes y nos sostienen a modo de paracaídas. Reflexiono sobre esto con el fin de mejorar la acción educativa que todos podemos llegar a ejercer sobre el mundo, sobre las generaciones que tocamos con nuestras oratorias, nuestras propuestas de trabajo, nuestras intenciones. Y esta reflexión me lleva durante el proceso investigativo a colaborar en la búsqueda de redes afines a unos valores preestablecidos.

Las teorías teatrales que son comunes a mi propia experiencia y a la actualidad se centran en la creación y en la des-virtualización de los límites y las formas del teatro y su comunidad, es, por tanto, la construcción de mis propias redes y el análisis a distancia de

¹⁷ Lamela, Perez-Caramés, Fernández-Suarez (2012). The effect of networks on the selection of migrants and destinations: Colombians in Galicia (Spain). *Magazine: International Migration* 50(6), pp. 90-108.

Y en la dirección de la Tesis *La inmigración senegalesa en Galicia: remesas y cuidados en familias transnacionales*, de Iria Vázquez Silva (2014), Facultad de Sociología, Universidad de A Coruña, España, (citada en Lamela, C. (23/04/2017). *La difícil transversalidad de género en la investigación social: una auditoría a mi grupo de investigación*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/288993753_La_dificil_transversalidad_de_genero_en_la_investigacion_social_una_auditoria_a_mi_grupo_de_investigacion)

la extensión casi amazónica de las mismas, lo que me lleva a estructurar cuál es la base teórica que me conecta (y conecta mis redes afines) a las teorías teatrales que percibo, he estudiado en mi estancia en el extranjero o en talleres teórico prácticos, o he practicado como métodos de aprendizaje y espectáculos creativos que se basan en un autor o autora concretos, aunando así mis conocimientos previos e inspiraciones con un estudio exhaustivo de recopilaciones teóricas para poder así “comprender el conjunto de las artes y ciencias del espectáculo, trascendiendo lo que pudiera ser específicamente teatral desde un criterio restrictivo” (Gómez, M., 1997/2007), basándome en los datos biográficos y referencias en las recopilaciones enciclopédicas teatrales de Gómez García (1998)



Ilustración 62

15.2: Fusión y transmedialidad

Transformación del teatro en la época reciente y potencia educativa: Fusión entre artes.

Redes y posibilidades de expansión en las posibilidades de las tecnologías.

En contexto de actualidad, donde internet es parte de la educación de los jóvenes en todas las instituciones, incluso fuera y dentro del aula, e incluso de la reeducación de los mayores, es sin duda, un nuevo campo transformador y transfronterizo del *nuevo teatro* contemporáneo que no podemos obviar como recurso innovador y generador de nuevas propuestas. Éste no entiende de límites físicos pues traspasa barreras de localización gracias a las tecnologías y el uso de internet como usos revolucionarios de las formas y potenciadores de innovación.

La motivación generalizada que me impulsa a realizar dicho proyecto investigativo surge de la necesidad de teorizar e instruirme en el aspecto teórico – analítico del teatro como disciplina y rama artística social, y en el interés de explorar sus límites. Esta investigación me conduce en uno de sus momentos de observación hacia las delimitaciones fronterizas de forma y espacio que conlleva el teatro como ejercicio y termino buscando en las múltiples posibilidades que ofrece, una posibilidad de estudio sobre teatro en la Red, un nuevo campo de actuación y divulgación participativa del teatro.

La necesidad de extraer una razón reflexiva y respuestas para mí misma y para otros expertos en el área, respecto a este tema se ve pospuesta por no ser una rama de interés

principal entre los objetivos previos de esta tesis. Sin embargo, en base a cuantas experiencias teatrales he vivido y de contrastar sus múltiples aspectos y puntos de inflexión, este apartado me lleva hacia una búsqueda más ardua y elaborada para futuras investigaciones: la búsqueda de la identidad actual del teatro, de su estado de la cuestión en relación con la innovación y posibilidades en un mundo de transformación y sobreinformación constante, donde el contenido está al alcance de todos en cantidades descomunales y calidades cuestionables. En un mundo actual donde la presencialidad es tiempo, y el tiempo es, aparentemente, sustento de la economía. ¿Qué ocurre en este tipo de sociedades del consumo, la globalidad, las redes, con el arte y los eventos presenciales? ¿Están abogados a extinguirse o evolucionar? ¿O su idiosincrasia es tan rica en sí misma como para vencer los pormenores que ofrece este paso del tiempo?

En la búsqueda y análisis del punto de partida teórico al respecto al planteamiento Teatro e(n) Internet como renovación de las formas artísticas y sus plataformas de divulgación en la edad contemporánea, encuentro un vacío existencial, lleno apenas de obras concretas que pretenden incluir las tecnologías en sus formas y contextos, o, quizás, como excusa del contenido.

Hallamos la inconfundible trayectoria de extravagancia y renovación de La Fura dels Baus, quienes hallaron ya en internet un lugar y modo de experimentación esencial donde explorar sus abyectos y más bellos proyectos sociales de brutalidad y acción social.

Y, por supuesto, desde hace no muchos años contamos con la retransmisión de obras y óperas en directo y filмотeca-videoteca de Palco Digital: Palco Digital es el portal audiovisual del Teatro Real de Madrid en internet, que ofrece producciones del coliseo con la mejor calidad de audio y vídeo, algunas en directo durante la representación, y, otras, grabadas de forma accesible a través de la videoteca. El procedimiento es sencillo, puedes ver obras de la videoteca o bien abonarte por un período concreto de tiempo y acceder libremente a los espectáculos en directo en *'streaming'* ofrecidos para Palco Digital durante la temporada contratada, así como acceso libre a vídeos promocionales, entrevistas sobre el Teatro y sus producciones. También tienes la opción de adquirir *tickets* para ver desde tu ordenador transmisiones (en directo), de la emisión concreta deseada en el día y hora que se indicarán en la página web. Sin embargo no podemos olvidar que, pese a que esta iniciativa no es la única al respecto, y es un gran avance en el campo de estudio (avanzando en la misma línea de trabajo que la deseada aquí), Palco Digital pertenece al Teatro Real, y no es más que una propuesta directa de visualización de lo que sucede en el escenario, un acercamiento al público desde su cuarto propio conectado, sí, pero es sólo una ventana abierta, por la que nunca pasa nadie, un transmisión televisiva del espectáculo en directo o revisión del mismo en la videoteca, a diferencia del planteamiento de Plataforma Teatral de participación activa que propongo en este proyecto, donde los agentes implicados han de interactuar entre sí o bien, con el público a través del uso on-line de salas abiertas a un reducido número de visitantes.

Es por ello que al buscar opiniones de público usuario del servicio no encuentro nada sustancioso en las primeras búsquedas, siendo éstas sustituidas y rellenadas con auto-comentarios del propio Teatro Real sobre sus servicios.

De los pocos recursos investigativos respecto al tema, cabe mencionar el volumen “Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI”, y antiguas ediciones, editado por José

Romera Castillo, que recoge las sesiones plenarias y comunicaciones, impartidas por destacados dramaturgos y críticos, en el XXII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, del 25 al 27 de junio de 2012. Recopilación que reúne comentarios, nuevas intervenciones tecnológicas para aumentar o prestigiar el impacto visual estético, o, quizás la divulgación publicitaria de las obras, visibilizando propuestas en auge o en desarrollo en diferentes lugares del mundo en torno al debate. (Romera Castillo, 2012)

Existen, además, y cada vez con mayor velocidad, un registro de incontables trabajos que van adentrándose en los límites del teatro en las redes y en las tecnologías, como los espectáculos dirigidos por Cristina Blanco y otras muchas compañías extranjeras que se hacen notar cada vez con mejores resultados y aceptación.

Pero el discurso teórico teatral no ha cambiado mucho. Durante este año de documentación y experiencias he realizado varios cursos presenciales y no presenciales en relación al teatro y las artes (de ellos cabe destacar el curso de formación de Adela y de Isabel, sujetos de estudio de esta investigación), y la conclusión abierta que he podido plasmar, tras éstos, y los contactos y conversaciones avenidas del EMIAE 2014 (Encuentro de Mujeres Iberoamericanas de las Artes Escénicas enmarcado dentro del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz), decido abrir una posibilidad de debate, donde se darán cita grandes Mujeres y compañías profesionales para poder poner discusión a esta pregunta concreta:

¿El Teatro en Internet, deja de ser Teatro?

Aún en España, la idea de la (r)evolución hacia lo virtual, el riesgo que supone perder la permeabilidad del acto presencial, supone un gran lastre a este tipo de preguntas y planteamientos. Sin embargo, cabe destacar, como en otros países la evolución contemporánea del teatro es mucho más abierta e incluso, avanzada, como por ejemplo en Francia, donde la institución académica recoge una serie de competencias tecnológicas en continua revisión y renovación en sus currículos, o, como por ejemplo, en Italia, donde, según recoge el estupendo trabajo de recopilación “Teatro italiano e Internet” de Marina Sanfilippo (para la Universidad Nacional de Educación a Distancia) (2013, pp. 522 – 533) , ya se hablan de nuevos términos como el *nuevo teatro*. Éstos son, brevemente recogidos (Romera Castillo, 2013):

- El trabajo del crítico teatral O Ponte di Pino, que ha creado una web, que es un importantísimo punto de referencia sobre “el teatro italiano e Internet”: <http://www.olivieropdp.it> , donde ofrece una webzine que define las líneas y catálogo del teatro contemporáneo de forma enciclopédica y en continua renovación, y, además la versión online de su libro *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Ponte di Pino (1988)
- Autores como Paci Dàlo, quien piensa en este nuevo tipo de teatro como un Teatro pensado como Red, en el que la escritura escénica, el texto, sonido, luz, tecnologías digitales, programación de sistemas interactivos, espacio físico y electrónico, etc. estuviesen en acordado equilibrio, creando “horizontes múltiples

y oposiciones entre bidimensionalidad y tridimensionalidad”, en palabras de María Sanfilippo.

- Mario Martone, se cita como otro protagonista del crecimiento del videoteatro en las artes contemporáneas, implantando la escena virtual en varias de sus obras (que tuvieron un gran éxito y reconocimiento de los críticos y el público, como Tango Glaciale (1981))
- El destacable Giacomo Verde, destacado y emblemático autor en lo que al nuevo teatro italiano se refiere, sobre todo en lo que concierne a performance, videoteatro y escenarios virtuales, realizando todo tipo de obras, como los tecnocuentos, introduciendo además de forma significativa el concepto tecnoteatro: como en su *Historie Mandaliche*, un espectáculo donde el público (en cuadrado alrededor del protagonista) asiste al reto laberíntico que el Mandala System, un sistema informático que emite imágenes, sonidos, iconos..., va guiando al cybernarrador (protagonista), y éste a su vez, es dueño de decidir acortar la duración de cada historia o escena según la representación, puesto que es el espectador el que decide por dónde comenzar.
- Colectivo Fontibón, compañía de teatro chilena, que en su obra *Un Enemigo del Pueblo*, compagina la visualización en directo del espectáculo (en una parte del escenario) con la retransmisión en directo de una parte de la obra que sucede en oculto, grabado con cámaras en primera persona y sesgadas desde el escenario, usando como soporte de proyección una cortina vertical apilable. Podríamos encuadrar estas representaciones en el uso de tecnologías, en teatros que arriesgan sus formas en pos de la innovación.

Sobre todo, es a partir de los años sesenta cuando el binomio teatro-performance comienza a integrar las nuevas tecnologías como nueva línea de exploración, tanto a nivel artístico y potencial, como a nivel investigativo, incluso en las Escuelas Universitarias de formación en Teatro y Performance, pero, cabe destacar sin embargo, que, en la península, casi contemporáneamente, se erige la extravagante compañía catalana La Fura dels Baus a finales de los sesenta, y es sobre todo en los noventa cuando comienzan a eliminar barreras entre las distintas disciplinas: ópera, deporte, (fueron además, encargados de la Apertura de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992), música, teatro, performance, medios audiovisuales, proyecciones, e incluso Internet, donde destacan acciones como *Epizoo*, Marcel.lí Antúnez, cofundador de La Fura, en colaboración con el escultor mecánico Roland Olbeter y Sergi Jordá, creando un espectáculo donde la performance se convierte en un videojuego real, donde el espectador frente al ordenador puede manipular a través de un sistema informático y neumatizado, (a través del ratón), las acciones del cuerpo del performer (Marl.lí Antúnez), que aparece desnudo cubierto de mecanismos y aspecto industrial.

Destacamos, además intervenciones que podríamos englobar dentro de este “tecnoTeatro” de creadoras como las propuestas recogidas en “Ciberneando la escena. Mujer@s innovadoras *muy* teatrales”, casos como “Soy una ciborg... ¿y qué? Por Nieves Mateo. Carola Recio Velázquez”, propuestas de ciberfeminismo y encuentro como la de

“WOW café theater. Teatro comunitario de mujeres en NY., recogido por Susana Cook”...

En el volumen *Teatro e internet SXXI Seminario XXII internacional del Centro de Investigación Semiótica Lit y Teatro y nuevas tecnologías* de la Universidad Nacional Educación a Distancia, Centro de Investigación Semiótica Literatura y Teatro y Nuevas Tecnologías, (Madrid 2013.), encontramos múltiples ejemplos, realizaciones y desarrollo del campo de lo que ya empieza a tener un nombre casi definitorio: tecnoteatro.



Ilustración 63

En él, se habla de ciberteatro o teatro digital como una serie de “espectáculos a distancia mediante sistemas perfeccionados de videoconferencias (...), actores virtuales, escenografías simulada virtuales y textos de creación colectiva e interactiva” (Paz Gago, 2003, p. 84), y se cita el SELITEN@T de la UNED como pionero e innovador en este nuevo desarrollo artístico creativo del teatro, tanto en recopilación como en oportunidades de estudio e

investigación.

Sin embargo, se ha comentado en el desarrollo del contexto (Rodríguez Alonso, 2014, p. 359), cómo internet, pese a sus evoluciones no deja de ser contenido, pudiendo ser forma, quedándose en un mero lugar donde transcurren las historias presenciales con elementos cibernautas y tecnológicos actuales, en vez de ser en sí mismo un eje y recurso transformador del actor en cibernauta y del escenario en simulación virtual del espacio.

Cabe destacar que el vínculo teatro e internet es ya una relación antigua ya que uno se ha nutrido claramente del otro en pos de los beneficios propios:

Previo a los primeros modelos de realidad virtual y juegos de simulaciones, el “juego de rol” en ficción no deja de ser una derivación lúdica de las prácticas básicas provenientes del teatro como arte cuya última definición y finalidad es la de la representación de la realidad a través de roles y escenificaciones ficticias, basadas en las realidad próximas a los participantes.

Y, con el nacimiento de Internet como encuentro y conexión de redes, el teatro se sirve habitualmente y desde los inicios de la época moderna de las múltiples posibilidades que ofrece internet, desde la publicidad de los eventos teatrales, la difusión de imágenes y textos teatrales, e incluso, herramienta de inspiración o búsqueda de recursos.

Y cuál es mi sorpresa que entre libros y documentación, descubro La FURA DELS BAUS.

Sorprendentemente, la idea y la necesidad de explorar los límites más estrechos entre Teatro e Internet nace de forma espontánea, pues mi experiencia teatral ha estado vinculada siempre a un teatro social, presencial y de transformación o enriquecimiento personal, sin ofrecer grandes discursos innovadores en sus formas o tecnología.

Mi (corta) edad y una cuestionable mala memoria para los nombres, me hacen descubrir un cuadernillo de trabajo como caído del cielo, donde comienzo a descubrir que el teatro e internet se conocen casi desde que yo nací, desmitificando mi concepción de innovación absolutamente actual con respecto a este binomio Teatro – Internet, que muchos allegados a las artes escénicas aún rechazan como posible.

Dicho cuadernillo de trabajo (2001), habla sobre la Fura dels Baus, ya citado anteriormente, y descubro que gran parte de este camino que empezaba a transcurrir, ya ha sido transitado por La Fura dels Baus y sus arriesgados profesionales de las artes antes incluso de que Internet tuviese el alcance o existiesen los avances mediáticos actuales para permitirles una amplia difusión, aceptación o participación ajenas.

Profesionales que han desgarrado, hace ya más de un par de décadas, los límites que el teatro se había autoimpuesto. El tiempo, el espacio, las formas, las deformas, lo abyecto, lo irrepresentable, la fusión con otras artes, con la tecnología... todo esto ya había tenido lugar en el fuero interno de La Fura, y por tanto... al parecer, se había también olvidado.

Introducen en España ya el concepto de *nuevo teatro* como concepto tomado de lejos, y, además, ellos sí se atreven a divulgar incluso en sus acciones, el nuevo: teatro digital, el cual, se autodefiniría poco más tarde por los seguidores del movimiento.

Entre sus nuevas perspectivas de trabajo existe una plataforma de teatro virtual donde el espectador puede ver, participar e incluso añadir o modificar el transcurso de una obra *in progress*, proyectos *onlines* y performances de alto contenido digital y tecnológico: por ejemplo en “FURAMÒVIL”, un espectáculo de calle presidido por un gigante que poseía webcams por ojos, éstas, a través de telefonía móvil por satélite, eran controladas por el espectador de su teatro digital, pudiendo controlar el objetivo de las cámaras desde su propio ordenador (en el año 2000).

Ellos parten de la consigna de que el medio no hace al teatro, sino hacer teatro aferrando cualquier medio útil y explorándolo, explotándolo incluso y expandiendo sus límites hasta nuevos horizontes difuminados para, sobre todo, remover conciencias y que el público espectador nunca quede impasible, estancado en los medios de comunicación tradicionales.

Y yo, al menos de momento, parto del contrario. Abrir los medios para que nazcan y se fecunden nuevos teatros. Que Internet deje de ser contenido para que sea por fin forma, lugar de encuentro participativo y en directo donde poder actuar, formar, exponer y mostrar una serie de espectáculos preparados para ello. Abrir los teatros para sacar lo que hay dentro y enseñarlo, sin que la frontera del espacio físico sea realmente un obstáculo, sino simplemente una cualidad de enriquecimiento estético-artístico y participativo.

Sacarle las tripas al monstruo y representar lo abyecto, mientras la belleza se presenta.

Pues, tras observar múltiples de estas acciones, acuerdo que no fueron más que conato, todas estas iniciativas, de nuevos impulsos creadores e innovadores, que al parecer, quedaron traspapelados en tramoya, en algún camerino olvidados, en algún hardware continente, produciendo finalmente una producción de masas que opta por seguir el camino tradicional del teatro *vis-a-vis*, que no se arriesga, que abre, una vez más, las puertas tan sólo al público de orquestas y sainetes. Quedando estos inicios de un nuevo

camino, tras más de dos décadas de gestación y lactancia, alienados, olvidados, deformados... como *spam*.

Comienzo entonces a **diferenciar** los distintos usos de internet y los nuevos soportes con el fin de ubicar sus usos para mis nuevas posibilidades. Este proceso se ve impregnado de los descubrimientos que voy realizando a través de las historias de vida aquí recogidas.

Dos de los sujetos de estudio, e incluso tres, utilizan actualmente las plataformas web, tutorías *on line* o incluso las redes sociales para difundir sus conocimientos e impartir la teoría y sus talleres a través de dichos soportes. Esto me llama la atención, sobre todo en el caso de Adela, quien trabaja desde una perspectiva totalmente humanista, a través del contacto físico y las técnicas de interpretación basadas en la energía, y sin embargo en contra de lo que pudiese parecer, ella se atreve a compaginar las sesiones presenciales de sus trabajos y seguimientos de procesos creativos con sesiones *on line* y *off line*. Además, me llama especialmente la atención plataformas con una filosofía social marcada como la de Relatoras (en función al género y al empoderamiento personal), de quien se recoge también la opinión al respecto y el testimonio en este proyecto, como detallo más adelante.

Por ello pretendo al respecto seguir investigando en nuevos proyectos de investigación sobre este tema, que es camino de empoderamiento y de conexión para todo tipo de personas y sociedades, con la intención futura de dar sentido y lugar a un posible proyecto e incluso crear las pautas necesarias para la creación de una plataforma online donde términos como *teatro digital*, *tecnoteatro* o *ciberteatro* encuentren unión, ejecución, perfección y, en base a unos nuevos parámetros de actuación, o filosofía concreta, quizás además, un nuevo término que aúne estos conceptos relacionados con el *nuevo teatro*. Para ello, actualmente estoy en desarrollo de un proyecto teatral que pretende poner en marcha una obra realizada en su mayoría por actrices *in streaming*, para poder conectarlas desde diferentes partes del mundo, realizando previamente un proceso también *on line* de dirección y de diseño del contenido. La lentitud de los avances al respecto y la desvinculación activa (excepto lo ya mencionado) con los sujetos de estudio de este trabajo, me obligan en cierto sentido a aparcar este apartado hasta nuevas y futuras investigaciones, siendo para mí objeto de gran interés.

*16. Potencia educativa del teatro**El teatro como herramienta de transformación personal y social*

La importancia y la relevancia del teatro como herramienta socio educativa y transformadora es una constancia que se destila de los textos previos y posteriores a este apartado, siendo importante aquí recalcar su presencia y validez dentro del proyecto en general, puesto que la única razón por la que existe una investigación, como esta que engloba el estudio del teatro en la educación contemporánea se debe a que el teatro, como dinámica y rama artística, ha de estar siempre y en todo momento al servicio de la persona, y al servicio de la creación de una buena situación de aprendizaje.

*Ilustración 64*

CAPÍTULO III: PRIMER ACTO

PRIMER ACTO: ESCENA PRIMERA

Mi Historia con la educación y el teatro

*The theatre is a drug (Mi Historia de vida ...)
Monólogo de una investigación*

Y así, los hombres con quienes me encontré, las ciudades que frecuenté, los libros que leí, dejaron en mi espíritu las huellas de una gran experiencia que se fueron integrando en mi personalidad, como esos amores profundos que nos dejan rastros y heridas perdurables y poderosas, hasta ir encontrando nuestra verdad, o, más precisamente, hasta encontrarnos a nosotros mismos. (Sabato, 2002, p. 19)



Ilustración 65

CAPÍTULO V :

TERCER ACTO

TERCER ACTO: RESOLUCIÓN DEL CONFLICTO

En este último Acto, las escenas se esclarecen, se desvelan hilos y misterios que unían a diferentes personajes con sus motivaciones. Las reflexiones se hacen notorias y se abre paso al final.

*

TERCER ACTO: SEGUNDA ESCENA

CATEGORÍAS DE REFLEXIÓN

Después de haber transitado las historias de vida, he encontrado una serie de categorías o palabras clave que son comunes a todos los sujetos:

- ♥ Educación
- ♥ Comunidad
- ♥ Teatro social
- ♥ Mujeres y género
- ♥ Teatro
- ♥ Rol playing y juego
- ♥ Dirección a modo de guía
- ♥ Generar grupos autónomos
- ♥ Relaciones desde la horizontalidad, no desde la verticalidad
- ♥ Estrategias contra quienes promovían unas prácticas educativas con las que no estaba de acuerdo
- ♥ (Auto) Trabajarse
- ♥ Cuidarse para cuidar
- ♥ Propagar la información
- ♥ Crear en coherencia

Glosario de conceptos identificados:

- Juego
- Cuerpo
- Educación
- Teatro
- artes
- Identidad
- Proceso identitario
- Comunidad
- Espíritu crítico
- Preguntas
- Teatro como acción generadora de cambios
- Generar grupos autosuficientes y conscientes
- Pedagogía y procesos educativos en el arte
- Comunicación
- Arte y terapia / sanación
- Responsabilidad
- Subjetividad

En definitiva puedo decir que las palabras claves halladas de los datos recogidos más importantes son:

- Palabras Claves: teatro, educación, género, identidad, cuerpo, voz y arte.

Además de una serie de categorías, las descriptivas y las analíticas:

- Categorías descriptivas de la observación de las historias de vida: educación, género, teatro, docencia
- Categorías analíticas: cuerpo, conciencia, cambio social y comunitario, identidad y desarrollo personal, relaciones horizontales.

REFLEXIONES FINALES



Ilustración 66

Para iniciar estas reflexiones, he de responderme a mí misma una serie de cuestiones derivadas de los análisis de la información, aunando con ella esos tres enfoques protagonistas en este estudio: El teatro, la Educación y el enfoque de Género.

Tras responder a dichas preguntas, represento las categorías identificables de análisis y sus justificaciones conclusivas conceptuales. Esto me ayuda a separar a quienes trabajan de forma similar a los sujetos de estudio y a quienes no a través de unos ítems de estrategias, reflexiones e ideas que he ido desarrollando como parte del aprendizaje derivado de esta investigación.

Para iniciar una reflexión al respecto de los puntos recogidos y los focos de interés de esta investigación, he de separar teatro y educación y enfoque de género en diferentes cuestiones de estudio. Empezando por el final, creo que está justificado que hable de teatro, educación y género en cuanto que la creación implica una serie de procesos de comunicación, sensibilización y expresión que conllevan también un mensaje jerárquico o politizado, una enseñanza al fin y al cabo, y, si esta enseñanza no parte desde una

concienciación y posicionamiento claro de la igualdad, podríamos propagar un mensaje erróneo y confuso durante la creación.

Hablamos de género y de creación:

Existe una lectura de género en este contexto que estoy observando. ¿Qué supone que sea un contexto mayoritariamente feminizado? ¿Por qué he seleccionado a cinco mujeres y un hombre sólo como sujetos en las historias de vida, afines a esta metodología educativa y artística? Principalmente, en referencia a la justificación ya explayada de porqué elegí a los sujetos concretos, he de decir que existe una conexión entre lo femenino con el teatro y la educación porque es desde ahí desde donde la mujer está pretendiendo hacerse aún visible, en los cargos de dirección, en los cargos altos de programación o educación, y es en esa lucha donde resaltan sus cualidades. Necesitamos aún “instar a las estructuras de producción y difusión y agentes culturales a poner en práctica los principios de igualdad de género. Proponer una hoja de ruta y ofrecer colaboración experta.” (Borja, 2014/2016, p. 2)

¿Qué supone que haya una diferenciación de género?

En este trabajo, supone un hándicap a mejorar el hecho de que exista una diferenciación de género, puesto que de ahora en adelante y para futuras investigaciones al respecto, mi deseo es que en los próximos estudios sobre profesionales que se dedican al teatro y a la educación de forma coherente y amable con las prácticas, no exista diferenciación de género y tanto hombres como mujeres trabajen al unísono para cooperar, formarse y formar desde la igualdad, desde lo genéricamente humano (Amorós, C., 2015), y el respeto por las disciplinas y por las personas implicadas en igualdad de género y de condiciones¹⁸.

¿Qué supone ser mujer en el contexto del teatro?

Según mi experiencia, el trabajo de campo no plasmado y las historias de vida sí recogidas en el transcurso de la investigación, mi reflexión al respecto se basa en el hecho de que ser mujer en el contexto del teatro supone para la mayoría de ellas un acceso a un espacio de expresión, de encuentro y de reconocimiento en el otro, de compartir y de encontrar una formación coherente y honesta para con ellas mismas, sus entornos y sus capacidades artísticas, dándoles un espacio íntimo y a la vez público y artístico y de encuentro, aunque sin embargo, aún hay muchos espacios que aún han de adoptar una igualdad real con respecto a las mujeres y los cargos de dirección, las publicaciones o los espacios investigativos (Borja, M., 2015)

¿Qué supone para una persona descubrir la diferencia entre diferencia y desigualdad?

Lo que se plantea desde el feminismo (Amorós, C., 2015) es que mirando al pasado existe una exclusión normalizada y estructural de las mujeres en los ámbitos del conocimiento y del saber y de la esfera pública y una vinculación a las tareas relacionadas a la

¹⁸ *Las Temporadas de Igualdad MH en las artes escénicas* de la Asociación Clásicas y Modernas, por ejemplo, tienen como objetivo el recuento de estas prácticas a través de una recapitulación de “estructuras de producción y difusión de artes escénicas que deseen alcanzar la igualdad profesional Mujeres Hombres en colaboración con organizaciones civiles del ámbito de la creación que impulsan el cumplimiento de la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva Mujeres Hombres 3.2007”.

reproducción y al cuidado y con el trabajo no remunerado del hogar o de lo familiar, pero el feminismo fue una vindicación de lo genéricamente humano. El identificar que los seres humanos somos diferentes y que hay diversidad es positivo, pero el hecho de utilizar esa diferencia para construir y generar diferentes oportunidades para ser en la vida e identidades, eso es negativo y ahí está la desigualdad. Descubrir esa igualdad te posiciona en un estado de la cuestión y de análisis hacia dentro y análisis del afuera, que permite cuanto menos mejorar los matices de actuación. Personalmente, descubrir la diferencia me ayuda a estar consciente, a colaborar con los mecanismos de igualdad para hombres y para mujeres, y me supone un punto de no retorno en cuanto que, una vez aprendido, es una fuerza motora que te impulsa a desarrollar más la lucha contra la desigualdad. En el teatro sucede lo mismo, son muchas las distintas circunstancias y localizaciones desde donde las creadoras pueden partir, y, si encuentran apoyo institucional, y desarrollan en su arte un mensaje social, el mensaje se difunde y además, está cada vez más vivo al compartirse y divulgarse (Borja, M., 2015.).

¿Cuáles son las condiciones que en teatro y educación alimentan esa desigualdad y qué aspectos nos ayudan a igualarlas? ¿Cómo identificar los elementos que generan desigualdad?

Principalmente hay que saber identificarlos desde la formación y el aprendizaje de teorías actualizadas sobre feminismo e igualdad, conocer las características socioculturales endémicas y construir desde la honestidad de las limitaciones y las capacidades, para saber identificar los elementos que generan desigualdades en el lenguaje, en las prácticas educativas y artísticas y en los procesos creativos de creación de relaciones, además de en las obras dramáticas, donde los autores y autoras, o la persona a cargo de la dirección no desvirtúe los propósitos para con el alumnado o a los participantes, evitando abusos de cualquier tipo y sabiendo usar un lenguaje integrador y una política de honestidad hacia el respeto por las personas.

He identificado vertientes que determinan que uno de estos elementos surge de la necesidad de salir de la vida propia, como algo que aprieta y deforma la identidad, que duele, y surge el deseo de salir al teatro y a la creación como vía de escape, de liberación y compartir experiencias, como vía para encontrar al otro y compartir vidas, reconocernos con iguales. Las condiciones que en teatro y educación alimentan o generan desigualdad (como por ejemplo una creación estética que utiliza códigos del lenguaje visual que se sirve de los cánones de belleza femenina que son irreales o perjudiciales por su lejanía para con la realidad, o el uso de lenguaje sexista en las acciones o en los textos dramáticos por tenerlas interiorizadas socialmente, o que exista una diferencia en los salarios de los hombres con respecto a las mujeres), podemos identificarlas no sólo en un análisis sociológico sino también cuantitativamente en cuanto que aún se discrimina por género y no por calidad (cuando se puede evidenciar) la elección de personas para puestos laborales específicos (Borja, M., 2015), coordinación de grupos o participación en grandes ámbitos públicos. Cuando somos capaces de ver que existe una cantidad de personas de un mismo género muy diferente a la del otro, aun dependiendo de su bagaje, trayectoria o incluso calidad y formas de trabajo, o en su lenguaje sexista, o en el uso de la imagen de la mujer o del hombre o la infancia en relación al género con connotaciones peyorativas adquiridas socialmente, es que somos capaces de identificar la desigualdad.

Pero es también en el lenguaje, o en las representaciones y creaciones de personajes o dinámicas creativas donde debemos recapacitar y buscar elementos de sean propicios a la igualdad y al respeto por ambos sexos y géneros.

¿Por qué tres de los cuatro sujetos: escogidos son mujeres?

Encuentro, en mi trayectoria personal y bajo mi prisma propio, un vago feminismo en algunos directores teatrales o directores o directoras de escuelas o centros, personas que sí se proclaman feministas, sin haberse formado o sin saber auto cuestionarse, pero que luego exigen relaciones de dependencia y precariedad laboral, e incluso precariedad emocional¹⁹. Este aspecto fue importante a la hora de rechazar ciertas corrientes y sobre todo de alarmarme huyendo incluso de ciertos talleres o escuelas con las que tuve contacto inicial en mi primera fase de investigación. Y he de decir que no todos los docentes que malversaban la bandera del feminismo fueron hombres, pues me encontré además con al menos dos mujeres en distintos contextos del mismo perfil.

El caso es que detecté una serie de perfiles de personas que sí respetaban el trabajo desde la perspectiva feminista de la igualdad, que explico a continuación.

Estrategias para trabajar desde el enfoque de género en las prácticas creativas artísticas como el teatro y también en la educación:

En sus espectáculos, las personas que trabajaban desde un enfoque de género real no permitían estructuras tipo. No existían personajes descritos por los cánones de belleza arraigados al género, ni el aspecto físico impedía desarrollar papeles protagonistas.

En los discursos durante la docencia, el lenguaje estaba limpio de presunciones de humor o bromas con respecto a desigualdades de género, sexistas o micromachismos.

En los talleres, no se referían al alumnado con motes, insultos o chascarrillos, sino que se tomaban su tiempo para aprender los nombres y para que se presentase cada persona, para no olvidarlos.

Pese a que en la mayoría de talleres todos los asistentes eran mujeres, los y las docentes impartían partes dedicadas al cuerpo del hombre para aprenderlo, tras haber aprendido estrategias similares referidas al cuerpo de la mujer, sin obviarlos sólo porque no estuviesen presentes.

Hablaban de herramientas educativas emocionales referentes a las masculinidades y a las feminidades que todos poseemos, cualquier persona, sin importar si eres hombre o mujer.

¹⁹ Entendiendo deontológicamente la precariedad como falta de estabilidad o seguridad, la *precariedad emocional*, según mi punto de vista, estaría presente en aquellas relaciones verticales donde el alumno entiende que existe una amistad o una simpatía exigente hacia quien dirige o gobierna (jefe), que pende las emociones y la visión personal del alumno según acepta sus órdenes o se subordina sin debatir opiniones o proponer, haciéndole ver que su estabilidad en la actividad o puesto de trabajo, depende de dicha simpatía que ha de ganarse.

Educaban en la igualdad real y no la supremacía de ninguno de los sexos.

Buscaban llegar a mujeres para empoderarlas, pero buscaban también llegar a hombres para hacerlos partícipes de esta unión y del verdadero empoderamiento que es el del ser humano.

Procuraban no favorecer al colectivo femenino sobre el masculino ni viceversa.

Ofrecían el mismo proceso creativo y de aprendizaje tanto a hombres como a mujeres, sacando de ellos sus emociones, vibraciones, voces, conexiones corporales y memorias sin distinguir ni feminizar o masculinizar los procesos.

En todo momento ofrecían una relación de igual a iguales, de respeto, de escucha y de horizontalidad con respecto al docente-alumnos.

Anunciaban felices al final de cada clase qué habían aprendido ellos del grupo, pues alimentaban el deseo de aprender mientras enseñaban y viceversa.

Mantenerse y construir de forma crítica con el modelo preestablecido, crítica con lo dado en pos de una mejora de igualdad.

Son personas que se entrenan y nos entrenan en no idealizar todo esfuerzo enmascarando el dolor y el conflicto de las vivencias y de las relaciones personales, dándome cuenta del tono prosaico del día a día.

¿Cuál es su forma de incluir la educación en sus prácticas cotidianas?

En sus prácticas cotidianas, encuentro en los sujetos de estudio una unanimidad a la hora de ser coherentes en su vida cotidiana con lo que respecta a incluir la educación en sus vidas: como punto de partida sus espacios de trabajo son tipo “eco” (económicos, ecológicos y proponen el reciclaje material y humano, prestando el sitio a otras personas o bien generando desarrollo autónomo en esos espacios o retroalimentándose), además, al ser docentes activos y en continuo crecimiento y reciclaje formativo, en su día a día suelen ir mejorando aprendiendo nuevas técnicas y formaciones. Por otro lado, son personas esmeradas en utilizar la educación como medio para transformar las comunidades, lo cual les posiciona como sujetos de interés social en su comunidad y generan con ello grupos de trabajo que a su vez son movimientos de cambio, que a su vez, generarán otros grupos de trabajo con las mismas metodologías y proyectos de igualdad y dinámicas creativas de grupos autosuficientes.

Ejemplos de ello son las acciones comunitarias de Teatro comunitario, o las escuelas ambientales pedagógicas y oportunidades que se han generado en Sevilla.

En la mirada del pasado: según sus procesos educativos, sus frustraciones, autodidactas, formación reglada, la afición atraviesa el género:

En sus historias de vida encontramos una repetición de la idea general de ser niñas y niño de personalidad activa, curiosa, con necesidad de experimentar y expresar con su cuerpo, personas ligadas al aprendizaje, personas que han sido criadas en el campo y en contacto con la naturaleza, que han ido acercándose al teatro como forma de interactuar y de ofrecer herramientas a grupos sociales problemáticos o con necesidades de empoderarse en su identidad y pertenencia, y que posteriormente comprobaron cómo iban desarrollando sus prácticas en grupos de mujeres, puesto que alguna vez se toparon con historias de mujeres, grupos de mujeres, o con hombres que no supieron trabajar desde la igualdad y, los sujetos en cuestión activan su capacidad de aprendizaje, enseñanza y ayuda comunitaria.

Otra cuestión importante: Las categorías identificables del análisis de este trabajo son, por lo tanto:



Ilustración 67

La relación intrínseca que comprenden a estos tres conceptos se basa en la presunción inherente que posee la **educación** como proceso de adquisición de conocimientos y crecimiento personal, en relación con la construcción de la identidad en base a sus términos y a sus elementos asociados, y cómo el teatro depende transversalmente de ambas: el **teatro** como proceso de aprendizaje o incluso como proceso creativo conlleva una base educacional y pedagógica asociada a la docencia y al desarrollo natural del proceso e inseparable, y, según el análisis de los datos recogidos en este investigación, queda expresado con la debida coherencia cómo el teatro en sí mismo conlleva un proceso de construcción y moldeamiento de la **identidad** de los sujetos y agentes activos como causa colateral del proceso creativo, que crece (si así uno se esfuerza) en coherencia y en consonancia con un compromiso de igualdad y de enfoque de **género** realista.

Sobre identidad, quisiera resaltar la idea de Bauman con respecto a la ubicación que nos ayuda a construirla como pilar de referencia:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin

de que ambas partes sepan cómo actúa en presencia de la otra. “Identidad” es un nombre dado a la búsqueda de salida de esa incertidumbre. De allí que si bien la palabra es de manera notoria un sustantivo, se comporte como un verbo, pero un verbo extraño, sin lugar a dudas: sólo aparece en el futuro. (Bauman, 2005, p. 41) (citado en Prado Sánchez, M., 2014, p. 3)

Además, dentro de las entrevistas biográficas y aproximaciones de recursos biográficos recogidos, señalo cómo la iniciación a los ejercicios teatrales (como nos indica en su entrevista biográfica B.) es un hecho en sí mismo inspirador e intuitivo en los niños a través del *rol playing*, y destaco la advertencia de que el **juego** es un proceso de inventiva innata como herramienta de trabajo teatral de liberación del sujeto, que normalmente posee una personalidad inquieta, curiosa y con preguntas o conflictos a los que desea dar respuesta y su intención es disfrutar proactivamente de ello. Por ello, todas las personas entrevistadas utilizan el juego y la conversación personal que nace de una relación afectiva con los alumnos como punto de partida para la creación de una obra. La mayoría de los sujetos, excepto Y., que no ha ejercido y no la mencionamos en estas cuestiones, además, coinciden en haber entrado en el mundo del teatro con cargos de responsabilidad sin formación previa, pero una vez ya dentro del camino de la educación, y sobre todo, que perciben en sí mismos una determinación clara de ayudar al otro, de servir al alumno o alumna como portadores de conocimiento y seguridad.

El juego es una actividad social que nos reporta ciertos beneficios intelectuales, desarrollo de la lógica cultural, respeto conductual de las normas o incluso méritos de socialización y creatividad; por ello es además la base primordial del teatro y de sus formas de aprendizaje en niños y adultos, puesto que los procesos de acercamiento o formación del teatro consisten en una serie de repeticiones, entrenamientos, dedicación y perfeccionamiento de la oratoria, la tonificación del cuerpo y la utilización de dichas herramientas como elementos de la dramaturgia.

Es por ello que es posible que en los procesos de dicho desarrollo existan grietas insanas, pues la línea que separa *el arte por y para el hombre y el hombre por y para el arte* es muy fina; y es posible que entre esas grietas se camuflen grandes gurús o profesionales que en el proceso de conversión de artistas a profesionales pervierten el arte, lo maniquean, lo vuelven indigno a cambio de una cuantía monetaria, de un sueldo estable, de una clientela segura, y así es posible que se pueda llegar a someter a los participantes a cometer verdaderas atrocidades (y así lo denuncia en sus memorias, A.) en relación al cuidado de su cuerpo y del amor y el respeto que son capaces de sentir por sí mismos y la percepción del amor que son capaces de dar a los demás. “El arte no debería de ser profesionalizado” (Adela, 2015), el arte es un lenguaje, un medio de expresión, si se limita esa capacidad de comunicación a unas directrices que van en contra de la espontaneidad de los procesos de creación de la creatividad, entonces esa comunicación deja de ser una conversación intencionada y pasa a ser posiblemente un monólogo, un soliloquio, haciendo del artista en cuestión una persona sensible a las críticas, hermética a nuevas formas de aprendizajes o visiones de compañeros del gremio, una persona hiriente en sus defensas pues le flaqueará el argumento, puesto que no se ha acostumbrado a escuchar sino a exigir ser escuchado, como profesional. Esto no quiere decir (tal y como me han mostrado y enseñado I. y L.) que la profesionalización del arte sea el principal motivo de ruptura del binomio arte-comunicación, pues dicha elección no tiene por qué estar

contaminada de negatividad y de *egopatía* en todo momento; muchos ejemplos de profesionales del arte nos dan ejemplos de profesionalización consciente, o aquellos profesionales que son capaces de crear, crear continuamente aprendiendo del alumno y enseñando al mismo tiempo, pues han sido capaces de destilar esas corrientes de la exigencia y de la decosificación del actor de las cuales han mamado, y han sido consciente y coherentes a la hora de crear sus propias escuelas, transmitiendo valores más expansivos, relacionados normalmente con escuelas energéticas, corporales o incluso, espirituales dentro del arte. Estos profesionales son aquellos que se mantienen continuamente en perpetuo reciclaje formativo y son considerados con la realidad del otro a la hora de dar, de ofrecer y de tomar, ya sea en su puesto de trabajo (artístico o no) o en sus creaciones. Es por ello que el camino hacia la dirección de una obra va plagado de lugares de encuentro y desencuentro. Las experiencias que llevan hacia la dirección comienzan mayoritariamente después de haber tenido un acercamiento al teatro desde las tablas, desde el lugar del actor. Una vez que el actor descubre el entramado mundo de la profesionalización y organización del teatro como elemento escénico (no sólo actoral), comienza a especializarse según sus gustos o cualidades, llegando a experimentar la técnica de luces y sonido, la gestión cultural y difusión de actos, la creación y diseño de escenografía y vestuario adecuados para su transporte, o la dirección y actuación.

Es por ello destacable desde qué lugar se accede a esos nichos tan necesarios e importantes todos para la realización del espectáculo, como desiguales en prestigio, puesto que las expectativas, la formación cultural o las (in)seguridades ocupan un lugar importante en estas tomas de decisiones con respecto al grupo o compañía.

Tras las reflexiones, personalmente podría decir que la forma más básica para diferenciar a quienes se dedican a esta profesión, es la que radica en una simple cuestión pues encuentro que existe un modelo de dirección que todos los sujetos mencionan:

- a) Quienes trabajan con dedicación, disciplina marcial y constancia para producir con periodicidad y construyen relaciones herméticas, sin un futuro más allá que el camino de lo estético, de la forma sin contenido; siendo capaces de estructurar sus relaciones sociales en base a conceptos como la autoridad, la jerarquía vertical e inamovible, las emociones absorbentes o contaminadas y las mociones de vanidad, absolutismo y poder, sin prestar verdadera atención al significado real de la docencia pedagógica, ya sea ejerciendo la docencia teatral en lugares institucionales o formativos o escuelas privadas.
- b) O, en cambio, quienes trabajan desde una humildad profesional palpable, dados al aprendizaje del otro en todos los estados, siendo maestros y alumnos al mismo tiempo, personas dadas al trabajo irregular o personalizado, humanizado y sobre todo con valores. Son personas que se han trabajado a sí mismas y han desarrollado o perfeccionado la sensibilidad necesaria para poder ver, escuchar, comprender o acompañar al otro como finalidad del proceso creativo por encima de la obra en sí. Pese a tener el mismo compromiso para con el arte que quienes institucionalizan el teatro, al centrarse más en el aporte de contenido que en las formas convencionales, sus producciones pueden sufrir el hecho de considerarse descalificadas o infravaloradas por el colectivo o gremio, obviando el proceso de

crecimiento personal previo a la producción de la obra y valorando en demasía lo estético-formal en su contra.

Quienes pertenecen al segundo grupo, a diferencia de los primeros, tal y como dice Isabel, entienden que “la forma ha de estar muy trabajada y ser muy buena técnicamente pero la forma es *la forma de un contenido*, la forma por la forma no tiene ningún sentido.” Es por ello que hay que saber lo que se quiere contar y esto tiene que estar en tu cuerpo como un impulso que te mueve; este impulso es sólo visible y utilizado como motor de la creación por los segundos tipos de agentes creativos teatrales más que por los primeros, puestos que los segundos guían, comparten, acompañan, y los primeros se dedican más a crear, hacer que sus acompañantes ejecuten sus ideas mentales, cuadros escénicos y representen sus propios sentimientos. Los segundos respetan los tiempos de la persona en aprendizaje, y a modo de guía gurú o maestro zen, descubren al ciudadano occidental las múltiples variedades a la hora de vivir en consonancia con uno mismo y con el mundo. Los ejercicios, entrenamientos o procesos teatrales están tizados de una corriente humanista dada a la fenomenología, al estudio de los mapas personales y a las diferentes partes que componen el ser según estudios antiquísimos procedentes de las culturas ancestrales orientales, latinoamericanas o incluso *chamánicas*. Estas corrientes no deben abrumarnos por su misticismo, pues tan sólo se contextualizan en dichos orígenes a la hora de ser explicadas en lo teórico; en lo práctico son una serie de ejercitaciones de la escucha de nuestro propio ser en todos sus planos (como método de ejercicio mental y físico) para prepararnos para trabajar con otras personas: Básicamente se trata de aprender a conocerme y reconocerme en todos los aspectos que puedo llegar a percibir o imaginar de mi identidad, para luego ser capaz profesionalmente de tratar a las otras personas sintiendo también su humanidad, sus identidades y sus sentimientos porque conozco los míos.

Este tipo de prácticas suponen una capacidad de comprensión y de profundización de la sensibilidad global de una persona, superior, pues se trata de trabajarla para la mejora a través de las artes y de su talento para poder transformar nuestra realidad y sociedad más próxima a través del ejemplo y de la calidez humana.

La tan perseguida *Verdad*, se asoma como posible en la horizontalidad de aceptar la fragmentación escénica a través de sus creadores dando batalla desde las identidades. El teatro se fortalece cuando se sabe hijo de su entorno, contexto determinante, eco ideológico, económico, histórico y político de la geografía humana y territorial que nos ubica en un lugar del mapa y no en otro. Soy, sin necesidad de comparación. Las producciones ajenas nos sirven para reflexionar sobre lo propio, procedimientos sistematizados que nos ayudan a ordenar. No a seguir. Las tendencias son para la moda, no para la creación. ¿Cuál es el trabajo de un director? O dicho desde otro punto de vista, ¿cómo se entrena, cómo crece, cómo se desarrolla? La entrega, entrenar el yo. El yo se entrena con: estudio, pienso, reflexión, opinión, vivencia personal, observación, sistematización, error-ensayo-error, capitalizar la adversidad, materializar el obstáculo en conflicto dramático, (...), no enojarse, tener paciencia, negociar, saber esperar, eso es ritmo, saber cuándo detener el ensayo. Siempre se debe exigir, pero no se debe exigir de la misma manera. (Morena, M., 2016, p. 69)

Es aquí donde entra en juego el **teatro** como proceso de expansión y de creación y afinamiento de la identidad (como menciona L. en lo referente a sus usos del teatro como herramienta terapéutica), con un gran potencial y papel protagonista por dos motivos:

- ❖ Es la una de las mejores formas artísticas de llegar a esas corrientes de crecimiento personal si se desconocen, de forma productiva, proactiva y creativa.
- ❖ Es además una propuesta excelente, de hacer que este tipo de ideas se propaguen pues no sólo serás capaz de ser coherente contigo mismo y tus sentimientos, sino que además serás capaz de dar ejemplo y tratar a los demás desde este punto de vista, creando piezas que dilaten esta sensibilidad respetuosa que llegará a más personas, y así sucesivamente.

La **educación**, por tanto, es un elemento clave en la formación de las personas con las que he trabajado. Existe un foco de atención con respecto a la educación como elemento integrante de su práctica creativa y/o profesional actual. Es decir, existe una doble dimensión que observo en relación a la educación: como parte de las biografías en tanto que su experiencia en la formación del pasado fue una experiencia educativa significativa, y en tanto que la educación forma parte de sus prácticas actuales. En el pasado estaban posicionados como sujetos que *reciben* (conocimiento, experiencias, experiencias educativas), y ahora se han convertido en sujetos que idean, intervienen y practican (*donan*), como docentes, esta práctica educativa. Esta evolución de sus prácticas y capacidades es un elemento clave donde la educación ha sido motor de cambio y razón de ser (docentes).

Este deseo de propagación de la educación no viene dado por ninguna otra motivación, bajo mi punto de vista, que la de abolir todo tipo de situaciones visibles e invisibles, pero al fin y al cabo sutilmente injustas, incómodas, dañinas, para los alumnos y alumnas, para los niños, los adultos, el director o directora, o el equipo de producción y técnica, para el actor, la actriz, o como diría Egly Larreynaga en la entrevista citada anteriormente (Guzmán, 2006), para algo tan sublime como lo es el teatro.

Aunque son muchas las líneas abiertas que operan como base para futuros trabajos, quisiera, señalar las siguientes ideas que han supuesto para mí un aprendizaje y descubrimiento:

- Analizando los distintos *savoir faire* del teatro, fuera de lo estrictamente convencional motivada por las experiencias negativas de separación, negación y frustración o incompreensión (situaciones políticas y fuerzas de poder) que encontré dentro de mi compañía teatral, mi experiencia como alumna de algunos directores y directoras de los que me alejé inmediatamente y la disolución de los componentes de la escuela de teatro que creamos en mi municipio. He de decir que la idea de hallar una forma de identificarlo y hacerlos visibles, ofreciendo además, estrategias distintas, que se encuentran en el teatro y en la educación es

una de las mejores formas de aprendizaje que he podido experimentar a lo largo de esta tesis.

- He pretendido ser sensible y consciente de esas pequeñas malas intenciones o malinterpretaciones que suceden en el ámbito teatral cuando surgen relaciones verticales de poder.
- He aprendido que un texto académico puede mantener y preservar las formas de la autora sin necesidad de desprestigiarse, valorando la calidez artística de otros códigos de lenguajes.
- Que he sido una persona proactiva que ha pretendido hallar el valor esencial de mis aficiones en mi contexto formativo, ya sea el pedagógico como pedagoga, el universitario como estudiante interna y estudiante de varias asignaturas de profesionales que valoran el teatro o la creatividad como formas opcionales, o como persona innovadora entre mis colectivo que ha ido buscando una profesionalización comedido de su actividad teatral amateur. Es más, encuentro una importante autorreflexión en el transcurso de esta tesis como investigadora y creadora, ya que gracias al autoanálisis y al análisis de la temática en sí, hallo en mí cierto valor que a través del desarrollo de mi voz y además de la inclusión de mi historia de vida que justifico como interesante a través de un proceso autoetnográfico de identificación y pertenencia, además de aprendizaje y transformación. En palabras de M^a Luz Esteban (2004, p. 45-48):

Este hacer consciente y explícito el entrelazamiento entre la experiencia corporal propia y la investigación, al que voy a referirme a continuación, lo resumo en el término antropología encarnada, mediante el que pretendo reivindicar un ejercicio antropológico que tenga en cuenta la doble dimensión, la de lo auto (observación de una/o misma/o, autoanálisis) (Hernández, 1999), la pertinencia de partir de una misma para entender a los/as otros/as, sobre todo cuando “se ha pasado por las mismas cosas”, y, en segundo lugar, la que se refiere al hecho mismo de la encarnación conflictiva, interactiva y resistente de los ideales sociales y culturales. (...). No podría decir que en mi caso la investigación haya sido exactamente una forma de terapia, aunque es seguro que ha sido curativa.

- Que soy consciente de la importancia de las redes creadas entre personas, y las redes teatrales surgidas a través de los procesos de creación que son capaces de crear otras redes y nuevos caminos de posibilidades y crecimiento personal.
- Que soy capaz de percatarme de que personas tan dispares o inconexas como los sujetos de estudio en función de los datos aportados en sus historias de vida, me resultan finalmente personas afines y relacionadas o parecidas entre sí en algunos aspectos específicos como en la crianza, el modelo familiar o la perspectiva visionaria a la hora del uso del teatro como herramienta socializadora y educativa, haciendo de éste un lugar propicio para la discusión de los conflictos y la atención a la creación de estrategias de buenas prácticas educativas y teatrales, elaboradas para, por y desde personas implicadas en los procesos.
- Que estas personas seleccionadas como objeto de estudio encaminan el teatro hacia unas prácticas respetuosas y amables para con el alumno y bajo una perspectiva de género, siendo líderes, guías, compañeras, y promotoras del espíritu crítico y activo, antes que jefes, directoras o maestras.

- Que esta elección de posicionamiento de iguales hace crecer al individuo en seguridad y autoestima de forma eficaz y creativa, produciendo obras con un toque esencial y visible, lleno de sensibilidad y humanidad tangente.
- Que no por ello dejan de ser (tanto las personas como sus producciones) profesionales o valiosas.
- Que en el contexto en el cual se basa esta investigación, estas tendencias siguen sonando a novedosas en contraposición con el avanzado panorama latinoamericano, y, sobre todo, siguen sonando demasiado místicas como para ser más valoradas pese a que he disociado la mística espiritual de sus prácticas profesionales.
- Que este tipo de corrientes y formas de “dirección” ayudan al individuo a crecer, a ser más coherente, más responsable con la toma de decisiones que ha de afrontar cada día y más consecuente, creando adultos completos y complejos capaces de ser sinceros y honestos para consigo mismos y con el entorno, apoyados además por el grupo como aporte de seguridad.
- Que este tipo de teatro enseña habilidades de la personalidad y de la responsabilidad y madurez extrapolables a otros contextos psicosociales.
- Que el teatro debe ser para y por el público, no por y para el ego (ni del director/a, ni del actor/actriz), evitando maltratarlo (al público) del mismo modo que al actor o actriz, pero que sus formas técnicas y medios de llegar a él están hoy en día evolucionando hacia nuevas propuestas (video teatro, teletransmisiones en directo, teatro e internet...).
- Que las historias de vida poseen un gran valor de contenido creativo para la dramaturgia o la intención artística, siendo esencial transformar el contenido personal en contenido humano, común, social, recalcando lo vivo y lo humano como ejes de interés en lo transcrito.
- Que he sido capaz con esta recopilación y análisis de contexto de producir algún tipo de alerta y visibilidad en el contexto escogido, puesto que el compendio de esta información y su análisis posterior y transformación del contenido es valorado a la hora de la búsqueda de información al respecto y recopilación de la misma, habiendo sido útil para los sujetos de estudio la realización de las entrevistas biográficas para poder utilizarlas en sus páginas web, currículos o memorias de proyectos.
- Que este camino está aún por explorar y que este estudio queda siempre abierto a nuevas reinterpretaciones, remodelaciones y nuevas propuestas de hipótesis, sin ánimo de destrozar o entorpecer a mi juicio otras teorías al respecto.
- Y, en definitiva, que este estudio da pie a nuevas prácticas creativas y proyectos teatrales o publicaciones de investigación al respecto.

Asimismo, creo también importante enfatizar que:

- 1) Todos los sujetos entrevistados, de forma espontánea nombran, advierten y señalan que la cualidad más viva del teatro y el gen de su esencia es que parte del **juego**, y es este juego el que inicia la creatividad, la motivación y la iniciativa casi por intuición.
- 2) El juego conlleva un conocimiento del **cuerpo** y un dominio de nuestra individualidad que nos desarrolla la empatía, la escucha, el autoconocimiento y la

identidad o los límites, y la capacidad de comprensión del entorno. Estos tres elementos (identidad individual, colectiva y el entorno), acompañados de un elemento que nos guía sin coaccionarnos, sin autoridad vertical sino con crecimiento expansivo y relaciones horizontales de creatividad, nos induce a un sentimiento de sentirnos importantes para con esa sociedad, buscando la comunicación idónea, que se encuentra a través del juego y del arte para mejorar el entorno desde nuestras propias inquietudes.



Ilustración 68

- 3) Todos los sujetos entienden el teatro como unas tablas de entrenamiento donde ejercitar, mejorar y trabajar los procesos individuales (en primer lugar) de identidad, y los **procesos identitarios** colectivos (en segundo lugar) siempre y cuando el individual se haya trabajado antes.
- 4) Destacan, además, que la profundización en estos procesos de identidad conllevan un crecimiento creativo y proactivo en el agente, que determina su coherencia y consciencia a la hora de la toma de decisiones y de la convivencia para con la sociedad.
- 5) Además, señalan aspectos básicos del “buen hacer/*savoir faire*” del buen director de teatro / artes escénicas, vital como guía y persona de referencia que va marcando y generando espacios de desarrollo y crecimiento para que dichos procesos de identidad y comunidad se den de manera autosuficiente y sana. Este *savoir faire* del buen director pasa principalmente por una formación consciente, de igualdad bajo el enfoque educativo, artístico y de género, y un trabajo coherente para consigo mismo, “sanando”, limpiando y destilando cualquier conflicto interno permanente antes de trabajar con otros.

Entre todos los sujetos, existe un ejercicio o sentimiento del deber que les anima a seguir la senda del arte pese a las malas experiencias si las hubiera. Desarrollando su crecimiento personal en el camino de la escucha, asumiendo consecuentemente la toma de decisiones y creando una dinámica entre sus

alumnos de desarrollo del espíritu crítico y la escucha a través de preguntas y creación artística de acción comunitaria (participando todos poniendo sus virtudes y capacidades a servicio del proceso, sin sufrimientos innecesarios asociados), y a través del juego intuitivo, en palabras de De Rivera (2010):

Nos referimos pues al juego como elemento esencial en el desarrollo del ser humano. En la infancia se trata de un vehículo espontáneo y natural que facilita a los niños el acceso a experiencias y aprendizajes básicos para su desarrollo. Durante la adolescencia y la juventud la actividad lúdica se aplica sobre todo a los aprendizajes sociales y deportivos, para ocupar más tarde ámbitos de ocio y lúdico-recreativos. En realidad, está presente, en menor o mayor grado a lo largo de toda nuestra vida. (De Rivera, 2010, p. 18)

Por ello señalo el juego, siempre y cuando sea, como bajo la perspectiva de todos los sujetos estudiados, respetando a la persona para que aporte, no para que haga lo que el director creativo desea exponer.

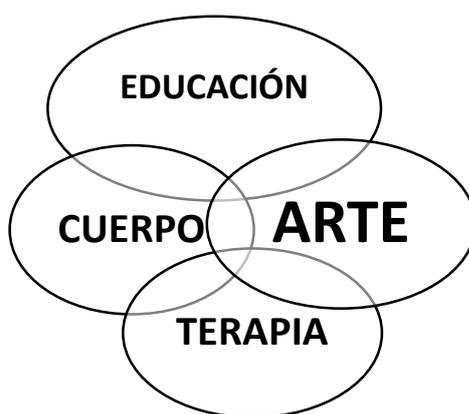


Ilustración 69

- 6) Existen, entre otros, conceptos principales extraídos del análisis de este trabajo que son: **cultura contemporánea** como desarrollo de valores empáticos, (sin caer en el todo vale) refiriéndonos a desarrollar el relativismo cultural a través del **teatro y la educación**.
- 7) Entre los aspectos negativos de los procesos educativos por los que han pasado los sujetos, encontramos:
 - a. El hecho de la aparente necesidad de una cierta sensibilidad espiritual o tolerancia a lo místico, aspecto de la personalidad que no se da tan libremente en la sociedad. Esta leve apariencia mística tiene el don de perjudicar la objetividad de los análisis externos de quienes se acercan a Escuelas que promulgan la escucha o el arte terapia. El arte terapia, en palabras de Domínguez, M^a P., quien señala que el arte terapia ya tiene un

lugar propio en la investigación psicológica y pretende dar definición al término, dice así (2006, p. 73): el término arteterapia “designa un conjunto de prácticas clínicas o formativas que utilizan la creación plástica como centro de la triple interacción sujeto-imagen-terapeuta (SCAPT, 1989²⁰), y que tienen como objeto la integración psicosocial del sujeto”, y, más adelante, concluye: “es una práctica indicada para personas (...) que encuentran difícil la articulación verbal de sus conflictos”, y señala que no es una educación artística, ni una terapia ocupacional, ya que no tiene como fin la organización de exposiciones (p. 183), por ello no debe ser una rama del arte infravalorada, o menor de la ciencia, pues su fin es social, no económico ni perjudicial.

- b. A menudo los sujetos se refieren, en voz en off, a que el arte como profesión está en ciertos contextos considerado una disciplina menor, de carácter humanístico-femenino, asociado a lo manipulativo y a profesiones artesanas pero de producción de beneficios menores. Pese a que el arte como herramienta social y de desarrollo está avanzando y conquistando hoy en día ya su propio terreno dentro de las acciones educativas o re-educativas en general todavía se considera una herramienta poco valorada y apoyada por las Entidades Públicas bajo el punto de vista de las personas implicadas en esta investigación.
- c. Es posible que la subjetividad que se sustrae de estos conceptos y la subjetividad de las formas de expresión por las que se han apostado en este trabajo enturbien la visión meramente investigativa y la objetividad de este proyecto y es un riesgo que he de correr.
- d. Estos conceptos y procesos educativos más respetuosos con el actor y actriz suelen estar desmitificados y desprofesionalizados en el contexto profesional – artístico.
- e. Los sujetos escogidos suelen generar grupos afines a su trabajo, por lo que las opiniones recogidas en el trabajo de campo o en las entrevistas están, al igual que la mirada de la investigadora algo sesgada por la subjetividad de las relaciones previas y los vínculos que profesan hacia esas personas docentes de los talleres presenciados. Este aspecto debe de ser sufragado gracias a la variedad de sujetos escogidos y a la cantidad de alumnas y alumnos que han ido acudiendo a los talleres durante la observación de los mismos, así como, por la rigurosidad propia de un proyecto científico como este.
- f. La responsabilidad de los sujetos que siguen estas pedagogías sobre el alumnado o colectivo con los que trabajan es mayor al ser consciente y consecuente con su trabajo, demandando del agente-docente un trabajo constante de escucha, auto-análisis y formación reciclada.
- g. Dicha responsabilidad, acompañamiento, zona “de no-comfort” o descontrol y constante escucha del alumnado, actores y actrices para conocerlos y permitirles crecer y generar desde su propio ser conlleva un desgaste de tiempo, atención e implicación emocional mayor que el de

²⁰ SCAPT (1989): Standing Committee of Arts Therapies Professions. Artists and art therapies. London: Carnegie UK Trust. (Citado en Domínguez, M^a P., 2006, p. 73, ref. 4)

personas que dirigen desde sus preconcepciones e ideas artísticas y dirigen al grupo sin un trabajo previo de conocimiento, respeto y creación colectiva, puesto que el ejercicio de autoridad vertical proyecta las órdenes que han de ser cumplidas de forma unilateral.

- 8) Esto es **lo que el teatro aporta a la educación contemporánea**: un espacio de **juego**. Y por lo tanto, un espacio de socialización enmarcada en un contexto de disociación de la realidad, de juego con las construcciones sociales y sistémicas, de lucha y reivindicación política de nuestros mayores deseos (comunes y afines a toda la humanidad en su estado más básico) y nuestras libertades (los límites que nos definen, como individuos o como sociedad, o como especie. Límites a veces racionales y otras simbólicos) a través de la expresión máxima, la **comunicación** más directa, la conversación obligada actor-espectador, el arte y sus múltiples formas de ser grandilocuente, hacernos pensar, y hacernos movernos de nuestro asiento (zona de confort emocional y física). Esto es lo que aporta el teatro a la **educación** contemporánea, multidisciplinar, proactiva y pedagógica social: un **laboratorio** artístico experiencial²¹ con posibilidades educativas y creadoras (o al menos, moldeadoras) de la **identidad** del agente.

Partiendo de las hipótesis de partida, entiendo la educación y el teatro como campos generalizados dispares entre sí, pero con herramientas, estrategias y estructuras generales similares en cuanto a la construcción de la identidad de la persona similares en sus procesos de enseñanza-aprendizaje. Con lo cual, entiendo que podríamos ejecutar un proceso educativo sin elementos teatrales, pero sería difícil hacer uso de la didáctica sin dramatizaciones de los contenidos, sin ejercicios de memoria con movimiento o cante, o incluso sin roles de juego. Pero es imposible iniciar un proceso teatral artístico creativo sin pasar por una fase educativa. Ambos conceptos se unen gracias al juego como elemento socializador y de estructuración de normas y contenidos sociales, y cuando se ponen en marcha escuchando al alumno/actor/actriz/artista, se produce una escucha de sí mismo y un cambio en su identidad, una complementación de su *incompletude*, y esta sensación consciente como proceso identitario puede ser individual, colectivo o comunitario, buscando siempre *generar grupos autónomos y comunicativos* para con su entorno social y cultural.

Por ello, puedo sugerir que:

1. Las formas metodológicas de las pedagogías de los sujetos de estudios difieren de otras teorías teatrales actuales que se han nombrado con anterioridad (basadas en el existencialismo y el psicoanálisis más simbólico) en cuanto que: generan procesos creativos sanos y agradables, donde los valores aprehendidos se basan en la confianza, la aportación, el trabajo corporal consciente, la potencialidad de las virtudes personales y emocionales y la creatividad, generando individuos autónomos, conscientes y consecuentes, en un proceso de acompañamiento y no de autoridad ni relaciones de poder verticales, sino generando un proceso o un grupo de inteligencias múltiples que genere, desarrolle y perpetúe su autonomía y

²¹ En palabras de Zafra, R. (2017, p. 15): “hablaría de un enfoque *posthumano* y *postgénero*, un movimiento hacia la imaginación como propuesta de formas alternativas de subjetividad”.

capacidad de expresión social y política una incluso una vez el guía / director / partera se hayan desvinculado del mismo.

2. Lo que el teatro, en su fin y utilidad subyacente aporta a la educación contemporánea es la libertad de la utilización de un espacio de juego como herramienta psicopedagógica de seguridad y desarrollo de inteligencias múltiples donde los agentes pueden encontrar un espacio de socialización en un contexto de creación y transformación o repetición de la realidad (en una zona de confort emocional y física que nos permite trabajar el análisis real del entorno y las personas que participan de él y comunicarnos abiertamente). Sin embargo, lo que el teatro aporta a la persona es: un ejercicio de activación de un proceso identitario multidisciplinar, proactivo y social: un laboratorio artístico experiencial con posibilidades educativas y creadoras (o al menos, moldeadoras) de su identidad que le ponen en autoconocimiento del cuerpo y del ser.
3. Las nuevas posibilidades que ofrece el teatro tal y como lo hemos tratado y trabajado en este estudio van desde nuevas aplicaciones de las tecnologías, las redes e internet, hasta un nuevo bloque de ejercicios donde arte, cuerpo, terapia y teatro se dan la mano con la responsabilidad y seriedad que esta nueva pedagogía proyecta, poniendo el arte al servicio del artista y nunca a la inversa. De hecho, tras una mirada de género, hemos de rescatar términos de empoderamiento a través de herramientas educativas que favorecen la igualdad y de representaciones culturales que propagan dicha imagen igualitaria, como diría Martín Casares (2006, p. 256) sobre “la consecución de la igualdad con los hombres se conseguiría, entre otras medidas, a través del llamado *empowerment* femenino, término que en español se ha venido traduciendo mayoritariamente por *empoderamiento*, aunque prefiero hablar de *potenciación*”, y es que es a través de esa potenciación de las capacidades comunicativas y expresivas, e incluso creativas de las mujeres y su empoderamiento, que hemos de hacer visible la desigualdad ofreciendo modelos de igualdad a través del ejemplo y la cultura social.

Y para finalizar, mi aporte concreto se basa en la recopilación de estrategias educativas propias a estas prácticas metodológicas en teatro, con enfoque de igualdad y creatividad y en la cocreación de un proyecto teatral vinculado a los enfoques formativos de educación con enfoque artístico y de género con mi compañía teatral y mis actuales compañeros.

Presento una serie de estrategias útiles para la educación y el teatro que son extraíbles desde la lectura e interpretación de los relatos biográficos y otros datos recogidos en este proyecto:

Que para formar una base educativa sostenible y segura para el alumnado, el docente tiene que estar de alguna manera en sintonía con el proceso de enseñanza aprendizaje y sostener una base de valores para con el alumnado.

La docencia a la que se hace alusión en sus relatos de vida son docencias pedagógicamente didácticas, que responden a las necesidades de aprendizaje y a los potenciales de evolución y desarrollo del sujeto.

Se basan en una docencia tipo “buen liderazgo” donde el líder es un guía y mantiene una relación de igual a igual, desde la horizontalidad con el alumnado y es desde esa horizontalidad que el sujeto puede identificarse como ser valioso (pues su líder es un igual, y su líder lo es) y así va motivándose, responsabilizándose y puede comenzar a desarrollarse, creando matices y complementando el proceso psico-creativo que acontece en los espacios de educación seguros, y es ahí donde de igual a igual se crea una red de cohesión de grupo que se transforma con el proceso en sí, se vuelve autónomo y se vuelve capaz, incluso de cambiar su realidad.

El teatro ayuda a crear esa cohesión y fortaleza de grupo, incluso cuando el grupo está formado por pocas o por una persona y el docente. El teatro, en su modo de iniciación de dinámicas, de juegos de supervivencia y de complicidades no competitivas sino cooperativas, va creando una relación constituyente y diferente que enriquece y empodera al grupo en el proceso creativo, dándole herramientas de conocimiento del otro, de compartir, de encontrarse y de reencontrarse, para poder crear desde la capacidad, la honestidad y la verdadera potencialidad artística.

Para desarrollar además, una completa conexión con el proceso educativo y artístico, el individuo ha de tener formada su identidad. Para ello es necesario un proceso de auto conocimiento y experimentación con el cuerpo, conexión y expansión de las capacidades corporales, físicas, emocionales o mentales, para hallar la verdadera fuerza creativa.

A menudo, personas en fase de desarrollo se acercan al teatro para compartir y encontrarse pero sobre todo para desarrollar su verdadera identidad o darle espacios de expresión y liberación. Cuando se habla de que el teatro construye y dignifica de forma coherente y honesta la personalidad del sujeto gracias a la expresión, al control corporal y a la conexión con su imaginario-mente-simbólica, para expandir y comunicar todo su potencial creativo, en esa coherencia y en esos procesos autocríticos se introduce de forma consciente y consecuente también un mensaje, estudio y reflexión enfocados a cuestionar la realidad social sobre la igualdad y el enfoque de género, o feminista de la igualdad. En este trabajo destaco la labor de las mujeres que desarrollan lugares de encuentro y visibilidad en igualdad de condiciones, lugares de compartir y de mimarse (entre mujeres y entre hombres) de cara a la galería artística laboral o a las entidades públicas, que según sus testimonios parecen aún delegar a la mujer a planos secundarios como lo son: cargos condescendientes o nomenclaturas relacionadas exclusivamente con ayudas de igualdad o de género, actividades propias a la comunicación y al diseño, así como a la

monitorización de grupos o a la dirección de grupos infantiles, pero siguen alejando a la mujer de los cargos directivos, los grandes encuentros o festivales o incluso las publicaciones.

En conclusión, podría decir que:

Una vez revisados y cumplidos mis objetivos generales, tras una fase de aprendizaje por mi parte, donde he reflexionado y analizado las historias de vida y otros datos etnográficos a través de un discurso abierto con autores y teorías mencionados en el marco teórico, posicionándome finalmente cercana a un enfoque de género crítico en cuanto a lo femenino en el teatro, pretendo que el campo de actuación de estas revelaciones sean, no sólo un planteamiento artístico, sino además, una posibilidad de mostrar el contenido posteriormente en futuras mejoras y ampliaciones en publicaciones. Por tanto, cierro señalando estas cuestiones:

En referencia a la cuestión de diferenciación de contenido de las historias de vida según el enfoque de género, siendo sólo un hombre en contraposición a cuatro mujeres en las historias de vida, el ratio es poco significativo como representantes de los géneros en sí, pero he de destacar que uno de los aspectos más destacados es que todas las mujeres hablan del contexto socio político de su época escolar, excepto Leonardo, el hombre, que omite estos datos sin intencionalidad, y no menciona por tanto profesores o maestros y maestras significativos en su infancia.

Tras el trabajo de observación, he observado que la feminización del teatro se basa principalmente en la masificación de participación femenina en las artes. Las mujeres implicadas aportan además una preocupación concreta por los cuidados y un ritmo concreto, un ritmo que va de la mano de la escucha de la comunidad y la llamada a formar a personas implicadas y autosuficientes, cosa que también se ve en sus docencias, en sus creaciones teatrales o en sus aulas taller y en la construcción propia de sus identidades, buscando lugares de iguales y de encuentro.

En torno a las capacidades del arte escénico como motor de cambio y herramienta educativa, según las estrategias destacables, el teatro es referido en este estudio como conducto de unas **prácticas** (clasificadas como *positivas* tras el análisis general de las historias de vida y los datos proporcionados), que desarrollan a la persona como individuo completo, potenciando sus capacidades:

- conociendo y utilizando su cuerpo,
- sus tomas de decisiones como actitud práctica y honesta ante la vida,
- conectando su *ser* con su *soy*,

Es decir, conectar mente, imaginario, movilidad y creatividad, con las experiencias y con las decisiones y la implicación que desarrollan en su cotidianidad, en activo y conectar eso con lo que el sujeto puede llegar a ser *encima de un escenario* o practicando las artes escénicas y con *la autoidentificación* porque al conocerse, conoce a las personas y reconoce en ellas los sentimientos, expresiones y mecanismos físicos de las mismas, y conoce por tanto el funcionamiento crítico de la sociedad como grupo. Por ello, es capaz, tras estos procesos de interiorización, acercarse y perfeccionar la posterior expresión artística de la identidad y de lo que el ser humano, hombre o mujer, es. Siendo capaz

además de proyectar en su imagen matices de mensajes de igualdad, de cambio social, de género, de defensa del *ser*, a través de la educación, y para servir a la educación (como propósito contemporáneo y futuro para coeducar en la igualdad).

Quiero decir con esto, que observo en los agentes practicantes del teatro y la educación, varias situaciones que lo posicionan como sujeto: existe un *yo* que es y que se comparte a través de sus historias de vida, un *yo* que representa (si actúa o dirige) según un contenido simbólico y un mensaje de pretensión comunicativa, un *yo* que se encuentra entre iguales y un *yo* que se transfiere al personaje cuando se identifica con éste durante el proceso creativo. Es por esto que, según esta investigación, el proceso educativo teatral ha de ser un proceso consciente de los momentos por los que van transitando los agentes activos ya que intercede directamente desde su *identidad* individual y grupal, y ellos mismos han de sintonizar su *cuerpo*, su *escucha* psíquica y emocional y su conexión con el grupo para hacer latente el mensaje desde la honestidad de lo que se presenta al público, y, sobre todo, para crear desde, para y por la comunidad, implicando el **gen educativo** en todo proceso artístico **teatral**.

Iluminación

Propuestas y líneas de trabajo e investigación abiertas

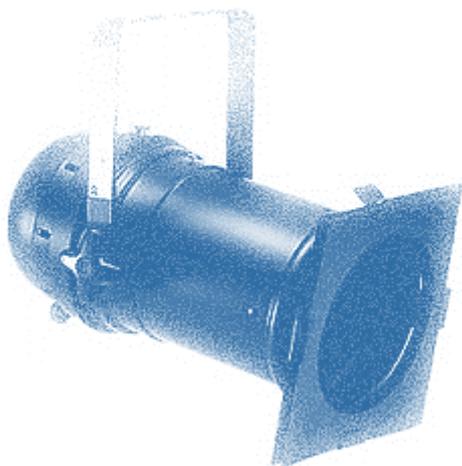


Ilustración 70

“Mi habitación propia han sido el teatro y la escritura, en tanto espacios donde más cercana estoy a eso que llamamos libertad, porque la labor sobre una misma es una forma de reinventarse”. (Borja, M., 2014, p. 28)

En cuanto que el teatro es referido en este estudio como motor de cambio y vía de conocimiento y mensaje como herramienta coeducativa, deo abiertas las líneas de esta investigación, y, añadido, además, como propuesta, la creación de la nueva obra teatral de mi compañía. La nueva obra nace tras, situaciones de cambios y de politización de lo

que las oportunidades teatrales que nuestro entorno municipal nos ofrecía, decidimos formarnos y trabajar desde ahí, desde la búsqueda de la igualdad como *modus operandi* de las relaciones internas en la compañía y como mensaje en nuestras futuras obras.

La obra habla de eso, de quienes han de surgir o resurgir de las relaciones verticales, de las denigraciones y desigualdades de género, y de quienes ponen sus testimonios como objeto de conocimiento y de valor. A través de la selección de escenas clásicas de obras que se desarrollan o se estrenaron entre el año 1800 y el 1900, descontextualizamos y extirpamos de ellas a los personajes que, según un estudio analítico y una mirada actual de género y de igualdad, han sufrido una serie de abusos al respecto. Cada escena, con estética contemporánea y a veces circense- cabaret, tiene una temática asociada a la que nos acercamos a través de personas allegadas al grupo de diferentes nacionalidades que nos hablan de ellas:

Escenas de las obras y temas que representan:

- Don Juan Tenorio de Zorrilla: La trata de blancas
- La Celestina de Rojas: Matrimonio infantil
- Carmen de Bizet: Violencia de género
- La Vida es Sueño de Calderón de la Barca: Las relaciones verticales

La obra es representada por cuatro mujeres, independientemente del sexo del personaje a representar, y pese a que la dirección cae en manos de un hombre, es también una propuesta creativa colectiva donde cada actriz presenta sus aportaciones de dirección y creación y se discuten en grupo. Cada escena comienza con un testimonio real de mujeres o compañías teatreras o noticias relacionadas con esos temas por videoconferencia o

grabaciones, y al finalizar la obra, estas personas implicadas envían un mensaje de esperanza contando cuáles fueron sus estrategias para salir de esa situación y generar el cambio.



Ilustración 71

Esta línea de trabajo teatral real, abre y propone otras muchas proposiciones que podrán surgir al respecto, con el ánimo y la convicción de que a través del teatro y de la educación contemporánea podemos mejorar, crear y construir un entorno mejor, consciente, de igualdad, y de libres oportunidades para todos.

Motor que queda abierto en esencia, expectante de nuevas intervenciones, innovaciones artísticas en su forma, y sobre todo, motor que queda abierto como generador de ideas y de pedagogías respetuosas con el agente de cambio, naciendo desde la intuición primera y participativa del juego teatral como elemento de cohesión social y activación a través de la consciencia y trabajo del cuerpo, para producir, para crear, para ser autosuficientes, completos, coherentes, conscientes, dentro y fuera del escenario. Para saber buscar y encontrar donde

los haya, a quienes sepan guiarnos y potenciarnos en grupo y en la individualidad sin coartar nuestras capacidades, sin imponernos su creatividad enjaulada, su autoridad sin liderazgo, para llevar a los escenarios (caldo de cultivo social y político) nuestras mayores virtudes, capacidades y generar cambios y mejoras en la sociedad.



Ilustración 72

CAPÍTULO VI: REFERENCIAS

BIBLIOGRAFIA



Ilustración 73

BIBLIOGRAFÍA:

- Álvarez Pedrosian, E. (2010). *Etnografías de la subjetividad. Alcances filosóficos de la práctica antropológica contemporánea*. (Tesis Doctoral). Facultad de Filosofía, Universidad de Barcelona, España.
- Amorós, C. (1985). *Crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, España: Anthropos Editorial del Hombre.
- Amorós, C. (2008). *En el aniversario de Simone de Beauvoir: feminismo y nihilismo, "Mujeres e imaginarios de la globalización"*. Buenos Aires, Argentina: Homo Sapiens editores.
- Aznar Minguet P. (2008). *Educación, Género y Políticas de Igualdad*. Valencia, España: Paz Cánovas Leonhardt, eds. Universidad de Valencia.
- Benjamin, W. (1934/1975). *El autor como productor*. Trad., Aguirre, J. (1975). Madrid, España: Taurus Ed.
- Berger, J. (2008). *Taller de Teatro. Escritura dramática*. Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS).
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona, España: Alba Editorial, s.l.u.
- Bohannan, L. (Agust-September, 1966). Shakespeare in the busch. *Natural History*, 75, pp. 28-33.
- Bona, C. (2015). *La Nueva Educación*. Madrid, España: Plaza & Janes Editores.
- Borja, L. (2014). La Glo distingue a... Nerina Carmona y María Bonilla. En Sales, D. y Borja, M. (Ed.), *Dossiers creadoras escénicas en el FIT de Cádiz (4): El Teatro, Campo de Fuerza y Juego Experimental*. Castellón, España: Dora Sales Ed.
- Borja, L. (2015). Itinerancias de un taburete de cuatro patas... En Sales, D. y Borja, M. (Ed.), *Dossiers creadoras escénicas en el FIT de Cádiz (6): Un Planeta Propio. Espacios transfronterizos en el arte*. Castellón, España: Dora Sales Ed.
- Bowen, J. (2009). *Historia de la Educación Occidental (T. I): El Mundo Antiguo, Oriente Próximo y Mediterráneo 2000 Ac-1054 DC*. España: Herder editorial.
- Bueno Maqueda, F. T., Guzmán Rodríguez, M^a D. y Sánchez Garrido, M. J. (2008). Nuevas Propuestas de Lectura en el Aula: Teatro Contemporáneo y Educación en Valores. *En Revista Caleidoscopio, revista de contenidos educativos del CEP de Jaén*, nº 1. Pp. 112-130.
- Callejón Chinchilla, M^a D. (2016). *Arte social y mediación artística: el teatro negro como técnica para intervención artística multidimensional*. Comunicación llevada a cabo en el congreso: 4th International Congress of Educational Sciences and Development. En Santiago de Compostela (A Coruña), España.
- Callejón Chinchilla, M^a D. y Granados Conejo, I. M^a, (2009). *Arteterapia: Dinámicas y Recursos para la Escuela*. España: Fondo Editorial de la Fundación San Pablo Andalucía CEU.
- Calmet, H. (2005). *Escenografía. Escenotecnia. Iluminación. [Manuales]*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Flor.
- Campoamor, R. (1888). *Las dos linternas*. Barcelona, España: Montaner y Simón.

- Cantos Casenave, M^a E. (2012). Música escénica en el Cádiz de las Cortes (1812-1813). En: *ADE Teatro Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N^o 143, pp. 76-80.
- Castaño Y, Martín Centeno O, Mezquita N, Montoto N, Manzano J Franco, Berger J, et al. (2011). *Perfopoesía. Sobre la Poesía Escénica y sus Redes. Colección Arte y Pensamiento N^o 1*. España: Cangrejo Pistolero Ediciones.
- Castillejo Brull, J.L. (1976). *Nuevas Perspectivas en las Ciencias de la Educación*. Valencia, España: Editorial Anaya.
- Clifford, G. (1994). Conocimiento local. El arte como sistema cultural. Ensayos sobre la interpretación de la cultura. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Cobo, R. (2015). *El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad*. Madrid, España: Universidad de A Coruña, ed.
- Cobo, R. (2017). *Investigaciones Feministas*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, ed.
- Conclusiones del Foro Internacional de las Artes Escénicas (Escenium). (2010). En Escenium 2010. Bilbao, País Vasco.
- Corona Aguilar et al. (2007). *Guía para la realización de trabajo en Grupo: el trabajo en grupo como herramienta de aprendizaje*. España: UCUA, ed.
- Corona Aguilar, A. (1991). *Necesidad de la utilización del Enfoque Integrado de Género en las estrategias de Conciliación*. En: Acciones e investigaciones sociales n^o 22. VI Congreso de Escuelas Universitarias de Trabajo Social. Zaragoza, España.
- Cortés, R. (2015). *Retablo incompleto de la Pureza*. Logroño, La Rioja: España: Pepitas De Calabaza Ediciones.
- Crapanzano, V. (1980). *Tuhami. Portrait of a Moroccan*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- De Beauvoir, S. (1949). *El Segundo Sexo. Los hechos y los mitos*. España: LibroArt.Com, ed.
- De Beauvoir, S. (1963). *La force des choses*. Trad., De Rius, E. (1980). *La fuerza de las cosas*. Barcelona, España: Edhasa.
- De Castro, R. (1909). *En las orillas del Sar*. Madrid, España: Librería De Pueyo, Mesonero Romanos, 1o.
- De Miguel Álvarez, A. (2009). El legado de Simone de Beauvoir en la genealogía feminista: la fuerza de los proyectos frente a “La fuerza de las cosas”. En *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, N^o 0, págs. 121-136
- De Miguel, A. (2005). *Teoría Feminista: de la Ilustración a la Globalización*, 3
- De Rivera, M^a A. (2010). *El teatro escolar en la España contemporánea (1870-1970), catalogación de 1001 textos dramáticos escolares*. (Tesis Doctoral). Facultad de Educación, Dto. De Historia de la Educación y Educación Comparada, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
- Deleuze (1989): *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Morey, M. trad. (2005), Barcelona, Paidós.
- Derrida, J., Caputo, J., D. (2009). *La deconstrucción en una cascara de nuez*. Argentina: Prometeo libros.

- Deveau, J-M. (2001). *Mujeres Esclavas de Todos Los Tiempos*. España: Martínez Roca editorial.
- Díaz Gavira, I. (2015). Desde las cicatrices. Proyecto Entre Dos Pielas: Acción plástica desde nuestras cicatrices. En Sales, D. y Borja, M. (Ed.), *Dossiers creadoras escénicas en el FIT de Cádiz (6): Un Planeta Propio. Espacios transfronterizos en el arte*. Castellón, España: Dora Sales Ed.
- Domínguez Toscano, M^a P. (2005). *Arteterapia. Principios y ámbitos de aplicación*. Tomares, España: Gráficas Gilmo.
- Domínguez Toscano, M^a P. (2006). *Arteterapia. Nuevos caminos para la mejora personal y social*. Sevilla, España: Impresores del Aljarafe.
- Escaño, C. (2001). *Deconstruyendo a Peter Pan. El concepto de infancia en la mirada posmoderna*. Pag. 25-42. (Viadel, coord.). En: *Infancia, Mercado y Educación Artística*. España: Aljibe.
- Esteban, M^a L. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra, S. A.
- Freud, S. (1970). *Paranoia y Neurosis Obsesiva: dos historiales clínicos por Sigmund Freud*. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedan, B. (1963). *La Mística de la feminidad*. España: Cátedra ed.
- García Cortázar, M. y Ortega, F. (1996). Sociología de las mujeres españolas. *Revista de Anemopologie, Social*, N^o 5. Madrid, España: Servicio de Publicaciones UCM
- García De León, M^aA., García De Cortázar, M. y Ortega, F. (coordinadores). (1996). *Sociología De Las Mujeres Españolas*. Madrid, España: Complutense Madrid Ed., 421 Pp.
- García Lorca, F. (1928/2005). *Mariana Pineda*. España: Cátedra, ed. Letras Hispánicas.
- García Lorca, F. (1930). *Poeta en Nueva York*. Barcelona, España: Verticales de Bolsillo.
- García Lorca, F. (1933/2005). *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. España: Cátedra, ed. Letras Hispánicas.
- García Lorca, F. (1933/2005). *Bodas de Sangre*. España: Cátedra, ed. Letras Hispánicas.
- García Lorca, F. (1934/2006). *Yerma*. España: Cátedra, ed. Letras Hispánicas.
- García Lorca, F. (1940/2006). *Poeta en Nueva York*. España: Cátedra, ed. Letras Hispánicas.
- García Lorca, F. (1945/2006). *La Casa de Bernalda Alba*. España: Cátedra, ed. Letras Hispánicas.
- García Pastor, C. (2005). *Educación y Diversidad*. Málaga, España: Ediciones Aljibe.
- Garro, E. (1977). *Un hogar sólido*. De Antología de la literatura fantástica, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gavira Mateos, M. (2007). *Don Andrés Almonaster y Rojas, un mairenero universal*. Sevilla, España: Ayuntamiento de Mairena del Alcor, servicio de publicaciones.

- Gichot, E. (2017). “Esa era la idea: que después, como una receta, quedara esta confesión”: Entrevista a Ana Correa del Grupo Cultural Yuyachkani. En *Latin American Theatre Review*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Pp. 5 – 12.
- Goffman, E. (1959). *Representation of Self in Everyday Life / La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Edinburg: University of Edinburg, Social Sciences Research Centre.
- Gómez G., M. (1997/2007). *Diccionario AKAL de Teatro*. Madrid, España: Ediciones AKAL S.A. / Diccionarios (14).
- González Monteagudo, J. (2008). Historias de vida y teorías de la educación: Tendiendo puentes. *Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla Cuestiones Pedagógicas*, volumen 19, (2008/2009), pp 207-232.
- Gutierrez Carbajo, F. (2013). *Teatro Breve Actual*. España: Castalia.
- H. Hethmon, Robert, (2014). *El Método Del Actors Studio: Conversaciones Con Lee Strasberg* (13ª Ed.). Madrid, España: Fundamentos
- Hammersley, M. y P. Atkinson, (2005). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- Hartmann, H. (1980). *Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo*. Trad., en Zona Abierta. (1980). pp. 85-113.
- Hernández González, I. (2012). *El Teatro Como Herramienta En El Trabajo Social*. (Trabajo de fin de Grado). Escuela Universitaria de Trabajo Social.
- Hofstadter, Douglas R. (2008). *Yo soy un extraño bucle*. Barcelona, España: Tusquets.
- Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. Madrid, España: Historia. Alianza Editorial / Emecé Editores.
- Ibsen, H. (1882/2007). *Un enemigo del pueblo*. Trad., Lacruz, M. (2007). España: Editorial Funambulista
- Jara, J. (2014). *El clown, un navegante de las emociones*. Colección Recursos, nº 142 serie Educación: Pedagogía de lenguajes artísticos. (Mantovani, A.) (coordinador). Barcelona, España: Octaedro ed.
- Kane, S. (2000). *4.48 Psychosis*. London, UK: Bloomsbury.
- Kelly, P. K., (2008). Mujeres y poder. Capítulo I del libro Por un futuro alternativo. En Limón Domínguez, L. (Ed.), *Ecociudadanía: Participación, ética y perspectiva de género*. Xativa, España: Diálogos·red.
- Lamela, C., Perez-Caramés, A. y Fernández-Suarez, B. (2012). The effect of networks on the selection of migrants and destinations: Colombians in Galicia (Spain). *Magazine: International Migration*, nº 50, (6), pp. 90-108.
- Layton, W. (2016). *¿Por qué?: Trampolín del Actor* (9ª Ed.). Madrid, España: Fundamentos.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del Cuerpo y Modernidad. [Anthropologie du corps et modernité]*. (Mahler, P., 2002). España: Nueva Visión Editorial.
- Lebeau, S. (2003). *El Ogrito. Zapatos de Arena*. Trad., Iris Fasola, C. (2012). Madrid, España: Colección Internacional de Teatro ASSITE España.
- Madoo, P. y Niebrugge-Brantley, J. (1992). Teoría feminista contemporánea. En Ritzer, G. (1997) *Teoría sociológica contemporánea*, McGraw Hill, Madrid, España, p. 392.

- Marcellino, C. y Rivas, P., *et al.* (2009). *Persona y Derecho*, 60. Navarra, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. pp. 415-419.
- Martín Casares, A. (2008). *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.)
- Merlos, L. B. y Mora, A. S., (2014). *Circulaciones. Cuerpos, Espacios y Textos en torno a las Jornadas de Intercambio: Investigaciones sobre y desde el Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas*. La Plata, Argentina.
- Mignon Paul L, (1973). *Historia Del Teatro Contemporaneo*. Madrid, España: Guadarrama SA Ediciones.
- Mill, S. (189?). *La esclavitud Femenina*. (Pardo Bazán, prólogo, 2088). España: Artemisa Ediciones.
- Millán, L. (2013). Ay amor y mi propia revolución. En Sales, D. y Borja, M. (Ed.), *Dossiers creadoras escénicas en el FIT de Cádiz (3): Después de “La Pepa”. Intervenciones teatrales*. Castellón, España: Dora Sales Ed.
- Monleón, J. y La Fura Dels Baus (2001). *Las Fronteras del Teatro. Tercer Milenio II. Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas. / Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro Digital: La Fura Dels Baus. Aula de Teatro Cuadernos de Estudios Teatrales (ed.) Cuaderno (17)*. Málaga, España: Escuela superior de arte dramático de Málaga.
- Morena, M., Díaz Gavira I., *et al.* (2016). Diario. De la Poesía a la escena, de la palabra al sudor. En Sales, D. (Ed.), *Dossiers creadoras escénicas en el FIT de Cádiz (5): La Piel de la Serpiente. Poéticas de la transformación*. Castellón, España: Dora Sales Ed.
- Morin, E. (2001). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Nanclares, S. (2917) *Quién quiere ser madre*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
- Navarro Solano, R. (2006). Drama, Creatividad Y Aprendizaje Vivencial: Algunas Aportaciones Del Drama A La Educación Emocional. *Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla Cuestiones Pedagógicas*, volumen 18, (2006/2007), pp. 161-172.
- Navarro Solano, R. (2009). Dramatización, Educación y Compromiso. En: *Alternativas. Serie: Espacio Pedagógico*. Vol. 54. Pag. 151-164
- Navarro Solano, R. (2011). Drama y transformación: su metodología y práctica educativa. En: *Revista de Ciencias de la Educación*. 2011. Núm. 227.
- Navarro Solano, R. y Mantovani, Alfredo. (2012). *El juego dramático (de 5 a 9 años)*. España: Octaedro recursos.
- Negrín Fajardo, O. y Vergara Ciordia, J. (2014). *Historia de la educación. De la Grecia Clásica a la Educación Contemporánea*. España: Dykinson S.L. ed.
- Ngozi Adichie, C. (2015). *Todos deberíamos ser feministas*. Barcelona, España: Literatura Random House.
- Ngozi Adichie, C. (2017). *Querida Ijeawele, cómo educar en el feminismo*. Barcelona, España: Literatura Random House.
- Nolla Cao, N. (1997) Etnografía: una alternativa más en la investigación pedagógica. *Revista Cubana de Educación Media y Superior*, 11. pp. 107-115.

- Nuñez Cubero, L y Navarro Solano, M^a R. (2007). Dramatización y Educación: Aspectos Teóricos. En: *Teoría de la Educación*. Vol. 19. Pag. 225-252.
- Nuñez Cubero, L. (2016). *Tejer vínculos. Pilares para una Pedagogía de la Proximidad*. Sevilla, España: Editorial Universidad de Sevilla.
- Nuñez Cubero, L. (Coeditor/a), Asensio, J.M. (Coeditor/a), García Carrasco, J. (Coeditor/a), Larrosa, J. (Coautor/a). (2006). *La Vida Emocional. las Emociones y la Formación de la Identidad Humana*. España: Ariel.
- Oksenberg Rorty, A. (2007) The Vanishing Subject. The Many Faces of Subjectivity. En Biehl, J. Good, B. Hleinman, A. (eds.), *Subjectivity: ethnographic investigations*. p. 48. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Ortega, F. (1998). Imágenes y representaciones de género. *Revista Asparkía, investigació feminista*, N° 9. Pp. 9-20.
- Pardo Bazán, E. y Sotelo Vázquez, M. (2007). *Un poco de crítica*. Alicante, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Paz Gago, J.M. (2003). Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003). En Romera Castillo, J. (Ed.), *actas del XIII seminario internacional del Centro De Investigación De Semiótica Literaria, Teatral Y Nuevas Tecnologías* (pp. 81-88). Madrid, España: Visor Libros.
- Pérez Cavana, M^a L. (2000). Feminismo y psicoanálisis. En Amorós, C. (Ed.), *Feminismo y Filosofía*. Madrid, España: Síntesis.
- Petre, J.C. (2012). El ser teatro. Teatro, vida, oportunidades del ser. *Revista de teoría y crítica teatral Telón de Fondo*, N°(15), (345 – 375).
- Prado Sánchez, M. (2014). *Lugares del (Des)Nombrar: Preguntas Sobre Identidades en la Creación Teatral: Escribe Su Nombre Aquí*. (Trabajo de Fin de Máster). Máster Teoría y Crítica de la Cultura, Universidad Carlos III de Madrid, España.
- Prados Megías, M^a E. y Acuña Delgado, Á. (2003). *La construcción cultural del cuerpo: un estudio etnográfico en una población de mujeres universitarias de Almería*. (Tesis doctoral). Dto. De Antropología y Trabajo Social, Universidad de Granada. Almería, España: Universidad de Almería, ed.
- Rebollo, M^a A. y Mercado I. (2004). *Mujer y desarrollo en el siglo XXI: voces para la igualdad*. Madrid, España: McGraw Hill/Interamericana de España, S. A. U.
- Reboratti, C. y Castro, H. (1999). *Estado de la cuestión y análisis crítico de textos: guía para su elaboración*. Buenos Aires, Argentina: Ficha de Cátedra, FFyL, UBA.
- Richardson, D. (1999). *Interpretar sin dolor. Una alternativa al método*. (Santos, F., trad.). Madrid, España: Serie: Teoría y práctica del Teatro n° 15. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. (Obra original publicada en 1994).
- Rilke, M. R. (1945). *Las Elegías de Duino. Colección Poesía Mejor dirigida por Juan José Domenchia*. México: Editorial Centauro, S. A.
- Rodríguez, V. (2014). Consuela Y El Agujero (Con intertextos de la novela La Inmortalidad de Milan Kundera). En Sales, D. y Borja, M. (Ed.), *Dossiers creadoras escénicas en el FIT de Cádiz (4): El teatro, campo de fuerza y juego experimental*. Castellón, España: Dora Sales Ed.

- Ruíz Fernández, M^a J. (1990). *La poética del personaje en el lenguaje romancero, Teoría del arte y teoría de la literatura*. Cádiz, España: servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, pp.243-258, ed. de J.A. Hernández Guerrero.
- Sabato, E. (2002). *Creación y tragedia: La esperanza ante la crisis*. Sevilla, España: Fundación José Manuel Lara.
- Sanfilippo, M. (2013). Giacomo Verde: la palabra tecnológica de un *digital storyteller*. En Romera Castillo, J. (Ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (pp. 522-533). Madrid, España: Verbum ensayos Editorial.
- Scanlon, G. M. El movimiento feminista en España. En Astelarra, J. (1990), (coord.) *Participación política de las mujeres, Siglo XXI*, Madrid, pp. 95—96.
- Serra, C. (2004) Etnografía escolar, etnografía de la educación. *Revista de Educación*, volumen 334, pp. 167-168. España.
- Shostak, M. (1981). *Nisa: The Life and words of a ¡Kung woman*. Cambridge, USA: Harvard University Press.
- Torres Ramírez, I. y Muñoz Muñoz, A.M. (2000). *Fuentes de información para los estudios de las mujeres*. Granada, España: Universidad de Granada, Colección Feminae, n^o 1.
- Torres, J. (1988). La investigación etnográfica y la reconstrucción crítica en educación, en J. Goetz y M. D. Lecompte, *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid, Morata.
- Tristán, F. (2003). Por qué menciono a las mujeres. En De Miguel, A. y Romero, R. (Edic). (2003). *Feminismo y socialismo. Antología. Flora Tristán*. Madrid, España: Los Libros de la Catarata.
- Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 9. B. pp. 30-32.
- Vaamonde, M. (17/03/2016). *Dewey y el feminismo*. Pamplona, España: Comunicaciones del Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos, Universidad de Navarra Pamplona.
- Valcárcel, A. (1991/1994). *Sexo y Filosofía: Sobre “mujer” y “poder”*. (Biblioteca A, 14. Conciencia. I Mujeres y filosofía 2. Feminismo I. Título II. Colección Pensamiento Crítico/ Pensamiento Utópico, 60). Barcelona, España: Anthropos, Editorial del Hombre (1991). Santafé de Bogotá: Siglo del hombre (1994).
- Valiente, P. (2000). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de ciencias de la comunicación.
- Valle Moreno, A. (2014). *Una lectura sociológica de la obra de Concepción Arenal: un enfoque precursor de la Sociología del género*. (Tesis Doctoral). Dto. de Sociología y CC Política y de la Administración. (De Miguel, A. y Lamela C., directoras). Universidade Da coruña.
- Vázquez Recio, N. (2006). *El día de la ballena*. España: Algaida.
- Vázquez Recio, N. (2011). *La velocidad literaria*. España: Castalia.
- Vázquez Silva, I. (2014). *La inmigración senegalesa en Galicia: remesas y cuidados en familias Transnacionales*. (Tesis doctoral). Facultad de Sociología, Universidad de A Coruña, España.
- Velasco, H. (1993). *Lecturas de Antropología Social y Cultural: La Cultura y las Culturas*. Madrid, España: UNED, pp. 75-85.

- Velasco, H; Díaz de Rada, A. (1997). *El trabajo de campo. La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Madrid, España: Ed. Trotta.
- Vidal Egea, A. (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*. (Tesis Doctoral). Facultad de Filología. Dto. De Literatura Española y Teoría de la Literatura, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) vols. Madrid, España: Minerva.
- Wilde, O. (1890/2010). *El retrato de Dorian Gray*. España: Biblok, (sic) Idea y creación editorial, S.L.
- Wilde, O. (1905). *De profundis*. Madrid, España: Biblioteca de Ensayo, Siruela.
- Williams, T. (1947). *El zoo de cristal . Un Tranvía llamado deseo*. Nueva Orleans: Alba ediciones de artes escénicas / obras.
- Wollstonecraft, M. (1998). Vindicación de los derechos de la mujer. *Revista Asparkia, investigació feminista*, Nº 9. Pp. 181-186. (Obra original publicada en 1792)
- Woolf, V. (1967). *Una Habitación Propia*. (Pujol, L., trad., 2008). Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado, (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid, España: Fórcola Ediciones.
- Zafra, R. (2013). *(h)ADAS, Mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean*. Madrid, España: Páginas de Espuma.
- Zafra, R. (2017). *Mujeres que están leyendo*, en Cruces, F. (coord): *Maneras de leer. Diversidad y transformaciones de la lectura en el siglo XXI*. Madrid, España: Fundación Telefónica. pp. 105-125.
- Zambrano, M. (1989). *De la Aurora*. Madrid, España: Ed. Mondadori. p.43

Webgrafía y fuentes recuperadas o consultadas a través de páginas web:

- Albarreal Núñez, I. (1986). Almenara. *Agenda Atalaya* , # 89 octubre 2014 digital, pp 2-3. Recuperado de https://issuu.com/agendaatalaya_campi_a_sierra_sur/docs/_89_agenda_atalaya_digital
- Álvarez Álvarez, C. (12/02/2013). La etnografía como modelo de investigación en Educación. *Gazeta de Antropología*, Nº 24 (1), Artículo 10 (2008), Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/6998>
- Asociación Clásicas y Modernas (2016). Temporadas Igualdad MH En Las Artes Escénicas. Lugar de publicación: Asociación Clásicas y Modernas, Asociación para la Igualdad de género en la cultura, <http://www.clasicasymodernas.org/>: Recuperado de: <http://www.clasicasymodernas.org/wp-content/uploads/2016/06/Que-son-las-Temporadas-IGualdad.pdf>
- BOE, (Resolución del 16 de febrero de 2010). ICAA, Ministerio de Cultura y el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales, España. 19/02/2010. Recuperado de: http://www.mcu.es/gabineteprensa/notas/19592010/criterios_de_calificacion.pdf
- Borja, M. (2014/2016). Para más información véase: www.clasicasymodernas.org

- Brncic, C. (2006). Sarah Kane y el Espectáculo del dolor. *Revista Chilena De Literatura. Universidad de Chile. Número(69)*, pp 25-43. Recuperado de: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1470/1359>
- Bubblegum Senpai. (03/12/16). Miku Hatsune - An Anime Pop Star. *HubPages Network*. Recuperado de: <http://hubpages.com/entertainment/Miku-Hatsune-An-Anime-Pop-Star>
- Cabrera, N. (2015). Domesticar al Personaje. *Revista: ADE Teatro*. N° 151. pp. 102-105. Recuperado de: <http://teatrolarepublica.com/tag/nacho-cabrera/>
- Castello, C. (19/11/1995). Una entrevista de Cristina Castello (a Osvaldo Soriano). *El Orbita*. Recuperado de: <http://www.elortiba.org/soriano.html>
- Cerri, C. (diciembre 2010). La importancia de la metodología etnográfica para la investigación antropológica. El caso de las relaciones de valores en un espacio asociativo juvenil. Universidad Complutense de Madrid y Centro de Ciencias. En: *Perifèria Revista De Recerca I Formació En Antropologia*, número 13. Recuperado en: www.periferia.name.
- Chárriez Cordero, M. (12/2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*, (ISSN 1949-4742), Volumen 5, (Número. 1, 51). Recuperado de: http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/portal_social/index/assoc/miso1098/9_0_02.dir/miso10989_002.pdf
- Cortés, P. (2001). El sentido de las historias de vida en investigaciones socio-educativas. Una revisión crítica. En Hernández, F.; Sancho J.M., y Rivas J.I. (Ed.), *Historias De Vida En Educación: Biografías En Contexto*. (pp. 68-75). ESBIRINA RECERCA: Núm.4. Universitat de Barcelona, España: Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/15323>
- Cromos (2010). Los problemas mentales de los famosos. *Cromos Revista*. Recuperado de: <http://www.cromos.com.co/entretenimiento/articulo-los-problemas-mentales-de-los-famosos>
- De Miguel, A. (2011). *Los feminismos a través de la Historia*. En "Mujeres en Red", El periódico feminista, de Modemmujer. Recuperado de: <http://www.nodo50.org/mujeresred/>
- Etxenike, L. (2015). Entrevista a Luisa Etxenike por Txema G. Crespo: La cultura no es una actividad del tiempo libre; es lo que nos hace libres todo el tiempo. *El Diario*. Recuperado de: http://www.eldiario.es/norte/cultura/cultura-actividad-tiempo-libre-libres_0_380062062.html
- Fábrica de la Memoria, Biografías sobre mujeres. Recuperación de la historia de las mujeres. (n.d.). *Biografía sobre Pedagogas y educadoras*. Consultado: diciembre 2015. Recuperado de: <http://fabricadelamemoria.com/>
- Galiana, M^a., (11/01/2015) entrevista a María Galiana por Collell, J.: María Galiana: Una mujer en la tercera juventud. En *La vanguardia*. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/gente/quien/20150111/54422514102/maria-galiana-mujer-tercera-juventud.html>
- García, J. (10/02/2011). El problema del observador en la mecánica cuántica. *Circuito Aleph*. Recuperado de: <http://circuitualeph.net/2011/02/17/el-problema-del-observador-en-la-mecanica-cuantica/>

- Hernández, F.; Sancho J.M., y Rivas J.I. (2001) *Historias De Vida En Educación: Biografías En Contexto*. ESBINA RECERCA: Núm.4. Universitat de Barcelona, España: Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/15323>
- Herreros, S. (01/05/2017). Entrevista a Silvia Herreros de Tejada: “En el siglo XXI nos creemos muy feministas y a lo mejor no lo somos tanto”, por Eugenio Viñas. *Culturplaza*. Recuperado de: <http://www.valenciaplaza.com/silvia-herrero-de-tejada-en-el-siglo-xxi-nos-creemos-muy-feministas-y-a-lo-mejor-no-lo-somos-tanto>
- Hevia Bernal, D. (2010) Arte y Pedagogía. *Red de salud INFOMED, Departamento de Docencia Hospital Pediátrico Universitario “William Soler”*. Recuperado de: https://issuu.com/aidee5/docs/arte_y_pedagogia
- Hilborn, N. (2013). 2013 Rustbelt Regional Poetry Slam, Button Poetry. Presentation, Madison. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=c25Io2Kqnc>
- Jodoroski, A. [Publicado por el usuario: Carmen Guerrero & Paco Bou]. (2012, 11, 02). Alejandro Jodorowsky: "El Uso De La Voz". Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BeSj6igmQKE>
- Kaahwa, J. (2011). *Mensaje Internacional del Día Mundial del Teatro 2011 por Jessica A. Kaahwa, Uganda*. Uganda: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Traducción por Proyecto ÑAQUE. Recuperado en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/mc/teatro/2011/presentacion/presentacion.html>
- Lamela, C. (23/04/2017). *La difícil transversalidad de género en la investigación social: una auditoría a mi grupo de investigación*. Conferencia llevada a cabo en el Congreso: I Feminario del Centro de Estudios de Género y Feministas, At Universidade da Coruña, A Coruña, España. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/288993753_La_dificil_transversalidad_de_genero_en_la_investigacion_social_una_auditoria_a_mi_grupo_de_investigacion
- Larreynaga, E., por Guzman, V. (26/06/2016). *Los abusos que esconde el escenario*. Recuperado de: <http://www.laprensagrafica.com/2016/06/26/los-abusos-que-esconde-el-escenario>
- León Hernández, L. S., (2011). François Poullain de La Barre: Feminismo y Modernidad. En *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 2010, Núm. 11. pp. 257-270. Departamento de Filosofía Moral y política UNED. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Astrolabio/article/viewFile/239029/321290>
- Manso, D. (10/12/2010). Liliana Felipe: Ya no sé para qué es la música. *Revista Ñ*. Recuperado de: http://www.clarin.com/rn/escenarios/Entrevista_Liliana_Felipe_0_BJa4kVFTvml.html
- Martí Ciríquian, E. (2008). *Identidad, Cuerpo y Nuevas Tecnologías: o cómo ven las artistas españolas del último tercio del siglo XX a la mujer contemporánea*. (Tesis doctoral). Dto. De Sociología I y Teoría de la Educación, Universidad de Alicante. Recuperado de: <https://www.yumpu.com/es/document/view/4078886/identidad-cuerpo-y-nuevas-tecnologas-as-mav-mujeres-en-las-artes->

- MedioLleno Redacción. (30/03/2017) “*El teatro me salvó la vida*” -Egly Larreynaga. Recuperado de: <http://mediolleno.com.sv/entrevistas/el-teatro-me-salvo-la-vida-egly-larreynaga>
- Monistrol, O. (Mayo-junio 2007). El trabajo de campo en investigación cualitativa (I). *Nure Investigación*, n° 28, (1), Área de calidad, docencia e investigación del Hospital Mútua de Terrassa. Recuperado de: [file:///C:/Users/Levita/Downloads/339-1334-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Levita/Downloads/339-1334-1-PB%20(1).pdf)
- Mujeres que crean: <http://www.mujaresquecrean.org>
- Ojeda, A. (17/10/2014). Peter Brook: “El teatro es un microscopio para observar la vida”. *El Cultural*. Recuperado de: <http://m.elcultural.com/revista/escenarios/Peter-Brook-El-teatro-es-un-microscopio-para-observar-la-vida/35309>.
- Para más información de actualidad y feminismo véase: www.tribunafeminista.org
- Para más información sobre los artículos de De Miguel, A. (2011), Cobo, R. (2017), Amorós, C. (1985), véase: <http://www.mujaresenred.net/>
- Para ver la definición breve sobre lo que es feminismo, de Celia Amorós (2015), véase también: <https://vimeo.com/33350423>
- Peláez Malagón, E. (2002). El Grabado Referente al Teatro Romántico en la Prensa Valenciana Del Siglo XIX. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/teatro.html>
- Pérez Gutiérrez, M. (2004). La dramatización como recurso clave en el proceso de enseñanza y adquisición de las lenguas. *Glosas Didácticas*, n° 12 otoño 2004, pp 70-73. Recuperado de: <http://www.um.es/glosasdidacticas/doc-es/GD12/04mapegu.pdf>
- Planella, J. (2006). Corpografías: dar la palabra al cuerpo. En: *Organicidades* [nodo en línea]. *Artnodes*. N.º 6. UOC. [Fecha de consulta: 2016-2017]. Recuperado de: <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/planella.pdf>
- Rodríguez Alonso, M.A., (2014). *El Discurso Crítico sobre el Teatro: del Franquismo a la Transición (1966-1982)* (Tesis doctoral). Facultad de letras, Universidad de Murcia. Recuperado de: <file:///C:/Users/Levita/Downloads/Mar%C3%ADa%20C3%81ngeles%20Rodr%C3%ADguez%20Alonso-%20tesis.pdf>
- Sánchez Gala, L. (julio 2007). Teatro y Educación. *Revista RecreArte* n° 7, (sección II-III). Recuperado de: <http://www.iacat.com/Revista/recrearte/Indice07.htm#seccion2>
- Sandoval Lutrillo, M. A. (2003). *Tú: moda y belleza más allá del texto, un análisis de recepción*. (Tesis de Licenciatura). Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de las Américas Puebla, México. Recuperado de: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/sandoval_l_ma/
- Sobre Masculinidades y feminismo. Blog de opinión de Octavio Salazar. Véase: <http://www.huffingtonpost.es/bloggers/octavio-salazar/>
- Zafra, R. (23/01/2015). Máquinas del tiempo propio: ideas sobre prosumo, feminismo y tecnología. *Pueblos – Revista de Información y Debate*, n°64. Recuperado de: <http://www.revistapueblos.org/?p=18687>

Filmografía y referencias a películas o films dentro del estudio

- Cohen, B. y Jinks, D. (Productores), Mendes, S. (director). (1999). *American Beauty*. Estados Unidos. Jinks/Cohen Company.
- Emilio Aragón Álvarez (director). (2010). *Pájaros de Papel*. España: Versátil Cinema.
- Farrell y varios. (Productor), Shadyac, T. (director). (1998). *Patch Adams*. Estados Unidos. Universal Studios.
- Feldman, C. K. (producer), Kazan, E. (director) (1951). *A Streetcar Named Desire*. USA: Warner Bros.
- Gladstein, R. y Bellflower, N. (productores), Forster, M. (director). (2004). *Finding Neverland*. Estados Unidos. FilmColony.
- Hooper, T. (director). (2010). *The King's Speech*. Reino Unido: UK Film Council, See-Saw Films y Bedlam Productions.
- José Antonio Félez (producer). Achero Mañas (director). (2003). *Noviembre*. España: Tesela P.C.
- Maribel Martín y Julián Mateos (productores). Fernando Fernán Gómez (director). (1986). *El viaje a ninguna parte*. España: Ganesh S.A.
- Mary Dore (directora). (2014). *She's Beautiful When She's Angry*. Estados Unidos: International Film Circuit.
- Ruban, A. (producer) y Cassavetes, J. (director). (1977). *Opening Night*. Estados Unidos: Castle Hill Productions.
- Selznick, D. O (producer) y Fleming, V. (director). (1939). *Lo que el viento se llevó*. Estados Unidos: Selznick International Pictures.

TABLA DE IMÁGENES

Tabla de imágenes según el orden de aparición:

Los usos de las imágenes en este proyecto constituyen una triangulación de sus usos, confluyendo así el uso dialéctico, usos de fuga y de documentación biográfica.

- ✚ Ilustración 1. Público. En Agradecimientos. Imagen tipo Grabado del Teatro Municipal (Santiago, Chile), (1863), imágenes ilustradas de la colección: Centro de Documentación de las Artes Escénicas del Teatro Municipal de Santiago, autoría no mencionada. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75304.html>
- ✚ Ilustración 2. Entre bambalinas. Referida en el estudio de Peláez Malagón, E., *El Grabado Referente al Teatro Romántico en la Prensa Valenciana Del Siglo XIX*, “referencia 4: “Escena teatral”, El Fenix, nº47, del 23 de agosto de 1846, p.239”. Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/teatro.html>
- ✚ Ilustración 3. Engranajes, Leonardo Da Vinci (1508/1510). Lámina comprendida dentro del ‘Código Hammer’ o ‘Codex Leicester’: Compilación de 18 hojas separadas que podrían formar un cuaderno de observaciones científicas de 72 páginas, de Leonardo Da Vinci realizadas entre 1508 y 1510. No fue diseñado para editarse o publicarse. Fue escrito a la inversa — de derecha a la izquierda — y solo puede apreciarse en un espejo con diagramas y bosquejos incluidos. Es un libro ‘único’ escrito a mano por él mismo. Su nombre proviene de su antiguo dueño, sin embargo actualmente está en manos de Bill Gates.
- ✚ Ilustración 4. El vuelo. Proyecto fotográfico realizado por Inma Díaz Gavira (IDG) (2016) para el espectáculo teatral El Viajero, dirigido por Mariana González Roberts y protagonizado por Aaron Samuel Jean Crombé de Cie de títeres “Les Travelling Títeres”.
- ✚ Ilustración 5. Retrato de Inma Díaz. Foto original: Bruno y Garea Fotógrafos de emociones, 19/09/2015
- ✚ Ilustración 6. Cabezas de Teatro. Dibujo personal de IDG para el logotipo del Encuentro Internacional de Teatro Joven de Mairena del Alcor. (2013-2016).
- ✚ Ilustración 7. Fotografía tomada durante la celebración del día mundial del teatro, 27 de marzo 2014-2015 (representando “La Vida es Sueño” de Calderón de la Barca en la calle, con Dos Lunas Teatro, junto con José M. Navarro).
- ✚ Ilustración 8. Cartel realizado por IDG para el II Encuentro Internacional de Teatro Joven de Mairena del Alcor. “Arle queen”. (2014).
- ✚ Ilustración 9. Koilon. Representación de la forma y disposición del teatro/koilon griego, ilustración modificada. Original tomada de *Guía de Grecia: guía turística de Grecia, del mito a la realidad*. Guía web, apartado sobre teatro (última consulta 27/04/2017). Recuperado de: <http://www.guiadegrecia.com/general/teatro.html>
- ✚ Ilustración 10. Fantasmas. Fotografía tomada por Inma Díaz Gavira, en una sesión de privada de art-book (201/2016). Modelo: Fátima Chamorro.
- ✚ Ilustración 11. Boceto personal “Ideas”, Inma Díaz Gavira (2013).

- # Ilustración 12. Señalar. Del *Specimen Book Cincinnati Type Foundry* (1882), imagen Fist1406.
- # Ilustración 13. Fotografía de Depero entre luces de camerino, presentada en la Exposición Depero Futurista (1913 a 1950) en la Fundación Juan March, (2014/2015).
- # Ilustración 14. Representación de la obra “The old woman”, de Robert Wilson, Willem Dafoe y Mikhail Baryshnikov, representando «The old woman», citados en ABC, 16/03/2013. Recuperado de: <http://www.abc.es/cultura/teatros/20130616/abei-baryshnikov-defoe-wilson-201306131934.html>
- # Ilustración 15. Nuria Espert se prepara para interpretar 'La Celestina' en 2004.
- # Ilustración 16. Diagrama. El conocimiento y el aprendizaje personal sobre la educación.
- # Ilustración 17. Fotografía tomada de Inma Díaz, en “De Nueva York a Jerez”, representando el poema “El Niño Stanton” de García Lorca. Compañía Cerrado Por Obra, (dirigido por JJ M, Tate). (2009/2010).
- # Ilustración 18. Diagrama. El uso de mi voz.
- # Ilustración 19. Adaptación Teatral de “La Princesa Mononoke”. Imágenes: San, la Princesa Mononoke, y sus hermanos lobo. Foto: WHT, 26/04/2013. Recuperado de: <http://www.elcomercio.es/multimedia/fotos/fotos/119414-adaptacion-teatral-princesa-mononoke-0.html>
- # Ilustración 20. Fotografía tomada por Ana Donoso (2008).
- # Ilustración 21. Madrid, S. XVIII. Teatro de sombras. En: Grace Morales (09/09/2015). *La Pantalla De Madrid: Linterna Mágica, Teatros De Sombras Y Fantasmagorías. El Cine Antes Del Cine*. En Madrid, Relato De Una Ciudad Especial. Recuperado de: <http://www.madriz.com/la-pantalla-de-madrid-linterna-magica-teatros-de-sombras-y-fantasmagorias-el-cine-antes-del-cine/>
- # Ilustración 22. Ojos de mujer. Imagen libre modificada. Created by vector portal. Recuperado de: www.vectorportal.com
- # Ilustración 23. Fotografía tomada de la representación (2016). En conmemoración del segundo centenario de José Zorrilla, la Delegación de Cultura, Ludiligencia Teatro y Mairami Teatro organizaron el Encuentro de Teatro “Don Juan X Alcalá” en el que participamos con nuestra compañía Cerrado Por Obra, junto con otras compañías en noviembre 2016.
- # Ilustración 24. Diagrama sobre mi aprendizaje.
- # Ilustración 25. Fotografía tomada durante mi comunicación sobre las participaciones educativas y universitarias en relación al teatro en los jóvenes de mi edad. 2010.
- # Ilustración 26. Mariah Gale interpretando a Ophelia en la RSC. Fotografía de la publicidad de la obra Hamlet de la compañía, RSC. (2009).
- # Ilustración 27. Fotografía tomada de la representación (donde actúa Inma Díaz) “Aquel que se va” 2010.
- # Ilustración 28. Fotografía del equipo de producción y organización del Encuentro La Otra Mirada, (2008) con Liliana Felipe y Jesusa Jiménez tras su actuación. Yo: segunda fila, la segunda a la derecha, junto a Patricia Davis.
- # Ilustración 29. Mi Cuaderno Rojo a modo de “Bitácora/diario de campo” utilizado en esta tesis.

- # Ilustración 30. Fotografía tomada durante la grabación de un vídeo/teatro realizado durante mi periodo universitario. 2009.
- # Ilustración 31. Telón de boca de Tramoya representación: ArsTheatrica Parnaseo 510 × 295. Ilustración de Ramón Rodríguez.
- # Ilustración 32. Ficha de personaje, modelo concreto utilizado en la compañía Cerrado Por Obra (2009).
- # Ilustración 33. TP11: Cielorama, grabado. Escenografía (M. Àngels Jover Casanovas). Diseño a mano. Recuperado de: http://3.bp.blogspot.com/_XjriH5WmFZw/SRmuhB1jdbI/AAAAAAAAAADQ/Kj19BZ9M0A0/s1600-h/partesteatro.jpg
- # Ilustración 34. Imagen fotografía de cuerpo de mujer de avanzada edad (actualmente pasa los 73 años, Cathie Jung) que ha desfigurado su constitución por el uso del corsé: el estudio en moda sobre el perjudicial uso del corsé. “El corsé de la muerte” por Cami, (2015) Recuperado de: <http://www.taringa.net/posts/salud-bienestar/17936317/El-Corset-de-la-muerte.html>
- # Ilustración 35. I., S., Inma Díaz. En la representación de “Cruz de Yerba”, Dos Lunas Teatro en 2014.
- # Ilustración 36. Fotograma de la película Noviembre. José Antonio Féliz (productor). Achero Mañas (director). (2003). Noviembre. España: Tesela P.C.
- # Ilustración 37. Espectáculo: Ifigenia peep show. Compañía: The winged cranes. En el FIT de Cádiz 2016. Recuperado de: <http://www.fitdecadiz.org/obra/ifigenia-peep-show>
- # Ilustración 38. Objetos varios de la escenografía de mi microespectáculo “Ophelia”, dentro del “Shakespeare, Imágenes — palabras” de Cerrado Por Obra.
- # Ilustración 39. Fotografía de la compañía CÍA TELONCILLO, que participó en el FIT de Cádiz 2014 con su espectáculo infantil. Fotografía de GerardoSanz Fotógrafos
- # Ilustración 40. Cartelería de la Compañía A 6 MANOS PRODUCCIONES, que participó en el Encuentro Internacional de Teatro Joven de Mairena del Alcor.
- # Ilustración 41. Fotografía de la publicidad del espectáculo *Les Irréels*, de la compañía francesa Compagnie Créature que estuvo en 2015 en el Espacio Santa Clara de Sevilla.
- # Ilustración 42. Fotografía de la publicidad del espectáculo musical *Wicked*. Londres, 2015.
- # Ilustración 43. Fotografía de la publicidad del espectáculo *La Vida es Sueño* (de Calderón de la Barca), representado por la Compañía Teatro Clásico de Sevilla, con Blanca Portillo en el papel de Segismundo.
- # Ilustración 44. Fotografía tomada por Inma Díaz, en el Fit de Cádiz 2014 de la obra *Crudo Ingente*, de Nacho Vilar Producciones.
- # Ilustración 45. Fotografía de la publicidad de la obra *Callar Para Que No Exista*, interpretada en lengua de signos, por la compañía Dinamo Creación, Sevilla, 2015.
- # Ilustración 46. Representación de la obra *Ubú Rey*, de Cerrado Por Obra. (2007).
- # Ilustración 47. Fotografía del equipo de organización del Encuentro teatral contra la Violencia de Género que organizamos en Mairena del Alcor 2011, con el grupo guatemalteco Las Poderosas, en nuestra escuela Teatro Habitado.

- ✚ Ilustración 48. Fotografía del personaje de “Ophelia” (Inma Díaz), dentro del espectáculo “Shakespeare, Imágenes—palabras” de Cerrado Por Obra.
- ✚ Ilustración 49. Fotografía de Lionel Logue, el terapeuta del habla del Rey Jorge VI de Reino Unido, quien padecía una pronunciada tartamudez desde niño. Archivo. Recuperada de: <http://galileus.blogspot.com.es/2011/04/la-historia-detras-de-el-discurso-del.html>
- ✚ Ilustración 50. Fotografía de la acción social realizada por Patch Adams, quien se muestra jugando con niños vestido de un personaje *clown*. Recuperada de: <http://www.patchadams.org/>
- ✚ Ilustración 51. Sir James M. Barrie y uno de los miembros de la familia Llewelyn Davies. J.M. Barrie playing Captain Hook with Michael Llewelyn Davies in 1905 in the garden of his Surrey cottage. Recuperada de: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3025673/J-M-Barrie-predatory-passion-real-Peter-Pan-charming-picture-millionaire-Edwardian-author-playing-Hook-muse-belief-darkly-sinister-truth.html>
- ✚ Ilustración 52. Neil Hilborn Leyendo su poema en el Slam Poetry “2013 Rustbelt Regional Poetry Slam” de “Button Poetry” de 2013, Madison . Recuperado de: https://www.google.es/imgres?imgurl=http://24.media.tumblr.com/1d0e518415f5fe9f120dbec38288efb4/tumblr_mx4sno3Urd1shxe70o1_250.gif&imgrefurl=http://rebloggy.com/post/love-my-gifs-oed-poetry-poems-obsessive-compulsive-disorder-button-poetry-neil-h/61507619970&h=160&w=245&tbnid=7du86BkJ3bGUiM:&docid=Xo1P7BF-tCq1NM&ei=CgvUVp6-FoO6afLbgeAJ&tbn=isch&ved=0ahUKEwie7NurOJzLAhUDXRoKHfItAJgQMwh1KEswSw#h=160&imgdii=7du86BkJ3bGUiM%3A%3B7du86BkJ3bGUiM%3A%3Bms9v28A4fVtJdM%3A&w=245
- ✚ Ilustración 53. Retrato del director Woody Allen. (citado en Tiquet, Ag. Mariana, 14/09/2016, *Frases de Woody Allen para los amantes del humor negro: 30 frases escritas por el neurótico, obsesivo y auto crítico Woody Allen*. Recuperado de: <http://www.tomatazos.com/articulos/209286/Frases-de-Woody-Allen-para-los-amantes-del-humor-negro>
- ✚ Ilustración 54. Retrato del actor Jim Carrey. Recuperado de: <http://www.hdfondos.eu/imagen/721200/peliculas-hombres-jim-carrey-actores>
- ✚ Ilustración 55. Representación de 4:48 en NYC. Posts Tagged ‘sarah kane’ *Sarah Kane, Theatre: In ten years time she’ll still be dead* In classics long after, quotables on 02/11/2010. En *Subjectiviste*. Recuperado de: <https://subjectiviste.wordpress.com/tag/sarah-kane/>
- ✚ Ilustración 56. Vivien Leigh interpretando a Blanche DuBois en Un tranvía llamado Deseo / A Streetcar named Desire, (Williams, T, 1947). Recuperado de: <http://es.fanpop.com/clubs/vivien-leigh/images/3841770/title/blanche-dubois-photo>
- ✚ Ilustración 57. El personaje de Myrtle Gordon interpretada por Gena Rowlands, en la película *Opening Night* de Cassavetes (1977). Recuperado de: <http://vidaen35mm.blogspot.com.es/2011/06/noche-de-estreno.html>
- ✚ Ilustración 58. Fotografía tomada por Inma Díaz, de la propuesta del colectivo La Revolución De Las Mariposas, “Yo también soy Frida”, XX Encuentro de Mujeres Iberoamericanas en las Artes Escénicas. 2016.

- # Ilustración 59. Fotografía tomada por Inma Díaz en una sesión privada de art-book. Luces y sombras. Modelo: JM Lozano. 2009.
- # Ilustración 60. Rinat Izhak durante la muestra de fin del taller de May Serrano, en el XX Encuentro de Mujeres Iberoamericanas en las Artes Escénicas. 2016.
- # Ilustración 61. La artista y actriz Nieves R. Rosales. Con la obra “Retablo Incompleto de la Pureza” de Raúl Cortés y la compañía SilencioDanza. 2015.
- # Ilustración 62. Fotografía tomada en el taller de teatro de Teatro Habitado, escuela municipal de Teatro de la compañía Cerrado Por Obra.
- # Ilustración 63. Logotipo de las jornadas Teatro e Internet, para padres. Recuperado de: Facebook personal de la compañía que oferta la charla sobre Ciberteatro, Proyecto Mentés Libres. Recuperado de: <http://www.proyectomenteslibres.com/juego-anti-grooming/>
- # Ilustración 64. Fotografía tomada en el taller de teatro de las actividades extraescolares del C. Internacional Europa 2016.
- # Ilustración 65. Diseño gráfico de la obra “Cuerpo Yo Soy” dirigida por M. G. R., del aula de cultura y teatro de la Universidad Pablo de Olavide, creado por Inma Díaz.
- # Ilustración 66. Fotografía tomada por Inma Díaz en el EMIAE 2015 en la propuesta “Sí me quiero” organizada por May Serrano que consistía en casarse consigo misma, con ceremonia y todo, boda colectiva (Cádiz, 2015).
- # Ilustración 67. Carmen (Leva) y Pepe (Gandul), mis abuelos, cuando se conocieron en el paseo de la Feria de Mairena del Alcor. (No consta fecha exacta)
- # Ilustración 68. Manos entrelazadas: mi abuela Carmen y yo, 2016, últimos días en el hospital.
- # Ilustración 69. Mi tío Manuel Gavira Mateos sujetando uno de sus libros de carácter histórico sobre la vida de Andrés Almonaster y Rojas, que residió en Mairena del Alcor, Isabel e Inés. 2009.
- # Ilustración 70. Manuel Gavira Mateos con sus dos primeras nietas, Isabel e Inés (2008).
- # Ilustración 71. Fotografía tomada el día de la cuestación de la Junta Local de la AECC en Mairena del Alcor. Mi Abuela Carmen a la izquierda y mi madre a su lado le tiende el brazo.
- # Ilustración 72. Composición: el cáncer de mama — el cáncer de mamá.
- # Ilustración 73. Mis padres abrazados en la II Marcha contra el cáncer de la Junta Local de la AECC en Mairena del Alcor. 2016.
- # Ilustración 74. David Hernández Ortega, composición y fotografía artística, IDG (2013).
- # Ilustración 74 b 1. Gabriel Díaz Gavira, mi hermano en mi boda (19/09/15). Fotografía tomada por: Bruno y Garea Fotógrafos de emociones.
- # Ilustración 75. Mis abuelos paternos, el día de mi boda. (19/09/2015). Fotografía tomada por: Bruno y Garea Fotógrafos de emociones.
- # Ilustración 76. Mi primera obra de teatro: Don Quijote de la Mancha en el IES Los Alcores.
- # Ilustración 77. Representación de la obra Ubú Rey, de Cerrado Por Obra.
- # Ilustración 78. Ensayando: Inma, Isabel, Fátima y Lozano. Cerrado por Obra en Teatro Habitado.

- # Ilustración 79. Centro Moderno Teatral de Rennes, sala de trabajo UBU, Bretagne. (Francia, 2010)
- # Ilustración 80. Yo, en la Ópera de Rennes, Francia 2010, a la que acudí a una *master class* y actuación.
- # Ilustración 81. Fotografía del personaje de “Ophelia” (Inma Díaz), dentro del espectáculo “Shakespeare, Imágenes — palabras” de Cerrado Por Obra.
- # Ilustración 82. Representación de la obra “Aquel que se va” de Cerrado por Obra.
- # Ilustración 83. Grupo de Teatro Los Quijoteseos, que vinieron a la universidad con la asignatura de Atención y Diversidad para compartir con nosotros la experiencia de sus ensayos y su obra “La zapatera prodigiosa” de Lorea, 2009.
- # Ilustración 84. Fotografía tomada en el taller de teatro que dirigí de las actividades extraescolares del C. Internacional Europa 2016.
- # Ilustración 85. Esquema diagrama de redes: mapa modificado. Uniones y conexiones sociales con los sujetos de estudio.
- # Ilustración 86. Gran teatro Falla. Cádiz 2015
- # Ilustración 87. Retrato de M. para la colección de acuarelas del EMIAE 2016, por Inma Díaz.
- # Ilustración 88. Cosiendo la faja, en la obra Las Mil y Una Noches, en el IES Los Alcores de Mairena del Alcor.
- # Ilustración 89. Grupo del taller impartido en la Otra Mirada, Encuentro Internacional.
- # Ilustración 90 Cartelería del grupo guatemalteco Las Poderosas.
- # Ilustración 91. M.G.R. en su obra “Ar Lan Amor”, publicidad. Dos Lunas Teatro.
- # Ilustración 92. Diseño gráfico serie de la obra “Cuerpo Yo Soy” dirigida por M. G. R., del aula de cultura y teatro de la Universidad Pablo de Olavide, creado por Inma Díaz.
- # Ilustración 93. Recopilación artística del proyecto artístico “Desde las Cicatrices”.
- # Ilustración 94. Retrato de LEONARDO, por Inma Díaz para la serie EMIAE 2016.
- # Ilustración 95. Ellos charlando. Fotografía tomada por Inma Díaz durante la obra “El viajero” 2015.
- # Ilustración 96. Fotografía tomada durante mi comunicación en Assilah sobre las participaciones educativas y universitarias en relación al teatro en los jóvenes de mi edad. 2010.
- # Ilustración 97. Fotografía tomada el día de mi comunicación en Assilah sobre las participaciones educativas y universitarias en relación al teatro en los jóvenes de mi edad. 2010.
- # Ilustración 98. Fotografía, durante una instalación artística, autopublicada.
- # Ilustración 99. Fotografía, durante una danza, con frase incluida por ella misma. Autopublicada.
- # Ilustración 100. Retrato fotográfico A./B, por Inma Díaz en el EMIAE 2015.
- # Ilustración 101. Stand de libros de Relatoras en el encuentro internacional La Otra Mirada, 2007, fotografía realizada por Dos Lunas Teatro.
- # Ilustración 102. Cenefa de la web de Relatoras, 2015.
- # Ilustración 103. Fotografía de las dos, tomada por Inma Díaz en el EMIAE 2014.
- # Ilustración 104. Cenefa extraída de la web de Campus Relatora, del taller “Julietas y Medeas”, 2015.

- # Ilustración 105. Annie Jones, registrada como La Mujer Barbuda, fotografiada durante su número circense.
- # Ilustración 106. Telón, vector. Recuperado de una búsqueda de imágenes libres en [https://www.google.es/search?q=telon+teatro+vector&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwizx9q-
xdPTAhXJ0hoKHVbzCQ0Q-AUICCgB&biw=1280&bih=543#imgre=FOL8TtLltwCMZM](https://www.google.es/search?q=telon+teatro+vector&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwizx9q-
xdPTAhXJ0hoKHVbzCQ0Q-AUICCgB&biw=1280&bih=543#imgre=FOL8TtLltwCMZM):
- # Ilustración 107. Fotografía de Inma Díaz en la Royal Academie to Dramatic Art en Londres 2015.
- # Ilustración 108. Fotografía tomada en el taller de teatro de las actividades extraescolares del C. Internacional Europa 2016.
- # Ilustración 109. Fotografía tomada en el taller de teatro de Teatro Habitado, escuela municipal de Teatro de la compañía Cerrado Por Obra.
- # Ilustración 110. Fotografía del elenco de la compañía Cerrado Por Obra 2016-2017, al grito de “¡va compas, va!”
- # Ilustración 111. Grabado: “Strolling actresses Dressing in a barn, 1738”, del libro Uglow, J. (2008) *Words & pictures. Writers, artists and a Peculiarly British Tradition*. England: faber and faber, pag. 68.
- # Ilustración 112. Diagrama: teatro, educación e identidad.
- # Ilustración 113. Diagrama: el éxito.
- # Ilustración 114. Diagrama: arte, cuerpo, terapia y educación.
- # Ilustración 115. Representación de un Foco tipo PAR, alumbrando lateral. Calmet, H. (2005). *Escenografía. Escenoteenia. Iluminación. [Manuales]*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones La Flor, p. 121.
- # Ilustración 116. “She”. Fotografía realizada por Inma Díaz, sesión artística para Ana Donoso previo a su parto (Pepa), 2014.
- # Ilustración 117. Fotografía del elenco de la compañía Cerrado Por Obra 2017-2018, ante la nueva camiseta de la compañía.
- # Ilustración 118. Fotografía de la caja de costuras de mi abuela Carmen, 2016.
- # Ilustración 119. Se refleja mi tío Manuel Gavira Mateos en el espejo. Yo, “De Nueva York a Jerez”, Cerrado Por Obra, dirección J.J. Morales. 2009.
- # Ilustración 120. Foto: En el EMIAE 2015, por Inma Díaz.
- # Ilustración 121. Foto: En La Casa Despierta, por Inma Díaz, 2016.
- # Ilustración 122. Foto personal, 2015.
- # Ilustración 123. Foto “el regalo.”, en el taller de EMIAE 2014. Por Inma Díaz.
- # Ilustración 124. Foto: calma en la Casa Despierta, por Inma Díaz. 2016.
- # Ilustraciones de anexos, pag. 359 a 366. Referentes a la comunicación de la presentación y comunicación del proyecto “Desde las cicatrices” EMIAE 2014, por Inma Díaz. Díaz Gavira, I. (2015). Desde las cicatrices. Proyecto Entre Dos Pielas: Acción plástica desde nuestras cicatrices. En Sales, D. y Borja, M. (Ed.), *Dossiers creadoras escénicas en el FIT de Cádiz (6): Un Planeta Propio. Espacios transfronterizos en el arte*. Castellón, España: Dora Sales Ed.

- ~~Portada: Inma Díaz, composición artística sobre imagen de Ophelia (I.D.G.), 2017.~~
- ~~Contraportada: Por Inma Díaz, 2017, composición artística sobre imagen de “Mónica de espaldas”, el original forma parte del Diseño gráfico de la obra “Cuerpo Yo Soy” dirigida por M. G. R., del aula de cultura y teatro de la Universidad Pablo de Olavide.~~

CAPITULO VII:

ANEXOS

ANEXOS



Ilustración 74 Se refleja mi tío Manuel en el espejo



t

e

vida

arte

contemporánea

Historia

género

ARTÍSTICO TEATRO APOYADO
ZATIVO ENFOQUES ARTÍSTICO
teatro y educación
GENERO EDUCATIVO
contemporánea

UN ESTUDIO CREATIVO
SOBRE HISTORIAS DE VIDA
TEATRO APOYADO EN
ENFOQUES ARTÍSTICO
ATIVO EDUCATIVO
DE VIDA
ADO EN
ARTÍSTICO
ATIVO
EN