

# Promoviendo reflexión-acción a través del teatro aplicado: Dos propuestas emanadas del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile

**CENTRO DE  
INVESTIGACIÓN, ARCHIVO  
Y DOCUMENTACIÓN  
TEATRAL; MARCELA PAZ  
NAVARRO GONZÁLEZ;  
NICOLE CONTRERAS  
ARAVERNA**

Universidad de Chile

## RESUMEN

Para la sección de Teatro Aplicado del N°11 de la Revista *Teatro* buscamos visibilizar dos propuestas teórico-metodológicas elaboradas en años recientes por exestudiantes del Diploma de Extensión en Teatro y Educación del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Luego de una breve contextualización sobre este programa, se presentan extractos del portafolio elaborado por Marcela Paz Navarro, en donde propone un taller para estudiantes secundarios que aborda las ideas de memoria e identidad a través de mecanismos dramáticos y teatrales. Posteriormente, presentamos segmentos del portafolio generado por Nicole Contreras Aravena en el que plantea un taller para artistas sobre teatralidad y performance en espacios públicos. Ambas propuestas demuestran el potencial político, social y cultural del teatro aplicado en contextos de educación formal y no formal para entablar diálogos práxicos en torno a identidades y prácticas individuales y colectivas, proponiendo respuestas a la pregunta sobre el aporte que puede implicar el teatro en la formación de personas y comunidades en nuestro país.

**Palabras clave:** teatro y educación, portafolio docente, memoria, identidad, teatralidad y performance en espacios públicos

## ABSTRACT

For the Applied Theatre section of N°11 of Revista TEATRO we seek to make visible two theoretical-methodological proposals developed in recent years by former students of the Diploma de Extensión en Teatro y Educación of the Departamento de Teatro at Universidad de

Chile. After a brief contextualisation of this program, excerpts from the portfolio prepared by Marcela Paz Navarro are presented, where she proposes a workshop for secondary students that addresses the ideas of memory and identity through dramatic and theatrical mechanisms. Subsequently, we present segments of the portfolio generated by Nicole Contreras Aravena in which she proposes a workshop for artists on theatricality and performance in public spaces. Both proposals demonstrate the political, social and cultural potential of applied theatre in formal and non-formal education contexts to establish praxical dialogues around individual and collective identities and practices in our country.

**Keywords:** theatre and education, teaching portfolio, memory, identity, theatricality and performance in public spaces

## **INTRODUCCIÓN**

En las últimas décadas, el Teatro Aplicado ha ido ganando terreno de manera progresiva al interior del campo de los estudios teatrales en Chile. Si empleamos nociones bourdianas (2011) sobre la constitución de campos, la multiplicación de iniciativas de generación, difusión, formación y diálogo en torno al Teatro Aplicado, al alero de diversas instituciones y agentes culturales en nuestro país, dan cuenta de un lento abandono de dicho ámbito de la posición marginal en la que se origina (Neelands, 2007), para ir avanzando hacia una mayor legitimidad como subcampo. Entre las iniciativas formativas, una de las con mayor data es el otrora Programa de Especialización —actualmente Diploma de Extensión— en Teatro y Educación, inaugurado en 2006 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Las bases históricas e implicancias teóricas y metodológicas de este programa han sido comentadas previamente (Villanueva Vargas y Ponce de la Fuente, 2020), por lo que no nos detendremos en ello aquí. Para esta sección del actual número de Revista TEATRO resulta oportuno, sin embargo, mencionar uno de los objetivos centrales del programa que se ha mantenido vigente desde sus inicios, esto es, el desarrollar marcos teóricos y metodológicos para dar sustento a la labor docente de profesionales del teatro. En busca de dicho objetivo, el programa utiliza el portafolio docente como un dispositivo que permite la aplicación y verificación de los aprendizajes que se espera sean desarrollados por quienes cursan el Diploma. Tal como señalan Revillo et al. (2021), el portafolio docente

es una herramienta con un valioso potencial para dar espacio a la autorreflexión situada en torno a propuestas pedagógicas. En el caso del Diploma de Extensión en Teatro y Educación, para la realización del portafolio cada participante debe elaborar un marco teórico/metodológico sobre el cual ha de construir un programa formativo y su planificación clase a clase. Si bien, en este caso, el portafolio no tiene el objetivo de reflexionar sobre evidencias empíricas de la propia práctica, se considera igualmente como una herramienta situada dado que debe dar cuenta de la aplicación de los conocimientos alcanzados a través de los distintos módulos del Diploma y de la investigación propia, a los intereses y necesidades de cada participante.

A continuación presentamos extractos de portafolios producidos por dos estudiantes del Diploma en años recientes y que resultan ejemplares como propuestas didácticas con enfoques específicos, construidas sobre la base de una reflexión teórica y metodológica. El primer trabajo, creado por la actriz e investigadora Marcela Paz Navarro González, perteneciente a la generación 2022 del Diplomado, se titula “Andar las memorias”. A partir de una elaboración de los conceptos de identidad y memoria, la autora propone un programa de taller que invita a estudiantes secundarios/as a reflexionar sobre estas cuestiones a través de un laboratorio escénico y teatral. Posteriormente, exponemos extractos del portafolio elaborado por Nicole Contreras Aravena, actriz, directora y docente, quien cursó la versión 2023 del programa. Su propuesta, titulada “Taller Escenarios Liminales: Teatralidad y performance en espacio público”, busca ofrecer un espacio para la reflexión crítica sobre la creación en contextos públicos para artistas tanto de amplia trayectoria como recientemente egresados. Esgrimiendo un marco metodológico basado en la idea de praxis, el taller promueve tanto análisis como corporeización, así como el reconocimiento de una colectividad artística.

Ambos trabajos manifiestan el valor de desarrollar una aproximación reflexiva a la labor docente en el campo teatral, a la vez que evidencian el amplio potencial del teatro en educación, tanto formal como no formal, para establecer diálogos práxicos en torno a identidades y prácticas individuales y colectivas, proponiendo respuestas diversas a la pregunta sobre el aporte que puede implicar el teatro en la formación de personas y comunidades en nuestro país.

## **ANDAR LAS MEMORIAS: LABORATORIO ESCÉNICO**

**Autora:** Marcela Paz Navarro González

**Tutor:** Héctor Ponce de la Fuente

Noviembre 2022

La memoria no resulta un acto de nostalgia,  
sino una liberación y un despertar de la vida alienada  
(Cusicanqui, 2015, p. 78)

Sin duda los últimos cinco años han estado marcados por fuertes cambios. La impronta de nuevos acontecimientos sociales ha movido muchas cuestiones, nos ha invitado a objetar, reflexionar y replantear el curso que lleva el relato que colectivamente construimos como país. Desde el mayo feminista del 2018, pasando por el estallido social del 2019 y las cuarentenas que iniciaron en 2020 son distintas las voces, demandas y circunstancias con las que hemos lidiado. A esto se suma el proceso constituyente, cuya propuesta fue rechazada por una mayoría significativa y ahora no existe claridad respecto de qué sucederá con las demandas que emergieron tan claramente tras el estallido social. Estamos en un momento de crisis, habitamos una especie de limbo, un estar en un lugar sin querer seguir ahí pero sin saber con claridad a dónde queremos dirigirnos. Respecto a esto, ¿qué aporte puede realizar el teatro dentro de un espacio educativo para con este momento histórico?

De forma transversal, los movimientos sociales y sus demandas nos dan cuenta de que hay situaciones que ya no debemos perpetuar, que urge hacer las cosas distinto, que hay heridas que aunque hayan pasado décadas siguen palpitando en nuestra sociedad, que hay derechos básicos que debemos defender y conquistar, y que aún no es posible dar fe de que se resguarde la integridad tanto física como emocional de todas las personas. Es por esto que debemos abandonar el individualismo y transitar hacia una colectividad colaborativa. Con las cuarentenas, a causa de la pandemia, pudimos observar con claridad la precaria situación de un segmento importante de la población. Por ejemplo, parte de los estudiantes no podían acceder a sus clases virtuales porque viven en zonas rojas, es decir, lugares donde las compañías de internet no prestan servicios

porque el robo de los cables es tal que decidieron simplemente no cubrir esas zonas. Lo que ya intuíamos se realizó al punto de no poder hacer vista gorda. Hoy, existe un sentimiento de confusión y desesperanza, creímos en una nueva posibilidad, pero se desmoronó y ahora, ¿en qué punto estamos? Sin duda es de forma colectiva que debemos reflexionar y decidir qué queremos para nuestras vidas. Y vuelvo a la pregunta anterior, ¿qué aporte puede realizar el teatro dentro de un espacio educativo para con este momento histórico?

El teatro tiene la posibilidad de ser un medio para conocer y reflexionar sobre los conceptos de identidad y memoria. Pero, ¿por qué estos conceptos? Pues me parece de vital importancia iniciar un viaje para reconocernos como sujetos que construyen realidades y que están en constante cambio, para así reivindicar nuestra soberanía y autonomía.

Vale la pena decir que no pretendo imponer un accionar o un pensar a las personas que decidan participar en *Andar las Memorias*, sino más bien, facilitar definiciones de los conceptos ya mencionados, cuyas definiciones serán articuladas a partir de diferentes miradas, que den cuenta de su complejidad y su multiplicidad. De modo que a partir de dicha información, les participantes puedan experimentar escénicamente las posibilidades a través de cada ejercicio, siendo ellos mismos la piedra angular de las reflexiones en cada experiencia. Además, se incitará a indagar en su propia historia personal, tomándose a sí mismos como materia prima para trabajar creativamente durante las exploraciones.

La posibilidad de abrir un espacio educativo cuyo eje sea la reflexión y, en consecuencia, la construcción de pensamiento crítico atañe directamente necesidades que visualicé durante mi experiencia dentro de la educación, como en la de otras personas con quienes he tenido la oportunidad de compartir. Parece ser que dado el complejo entramado en el que se desarrolla actualmente la educación no es posible concretar ni hacer florecer lo que aparece en los documentos y planes curriculares.

Por otro lado, no creo que el teatro o el arte deban dar respuestas a las grandes preguntas que escudriña nuestra época, sino que debemos propiciar espacios de reflexión, de cuestionamiento y de diálogo, en los que podamos manifestar lo que creemos, sentimos y pensamos, para así reflexionar de forma colectiva, permeándonos

de nuevas miradas y, por sobre todo, reconociendo el valor del otro para nuestra propia constitución y subsistencia. De manera que emerjan discusiones que nos interpelen y generar movilidad interna y colectiva, que nos permita imaginar nuevas posibilidades, donde siempre participemos conscientes de que somos sujetos que construyen realidades y nuestro destino no está trazado, ni determinado por las grandes estructuras.

### **MARCO TEÓRICO**

Para dar inicio al tejido teórico que desarrollaré en las siguientes páginas, es importante mencionar que los conceptos y visiones a abordar no son unilaterales, sino que todas ellas poseen un carácter múltiple, tanto a nivel individual como colectivo. Tal como mencioné previamente, es importante por una lado abogar por la autonomía pero, “¿hay algún modo de seguir luchando por la autonomía en distintas esferas, sin abandonar las demandas que nos impone el hecho de vivir en un mundo de seres por definición físicamente dependientes unos de otros, físicamente vulnerables al otro?” (Butler, 2006, p. 53).

Resulta necesario convocar a este tejido teórico el concepto de Vida Precaria, de la filósofa Judith Butler (2006), quien afirma que este “es un intento de aproximación a la cuestión de una ética de la no violencia” (p. 20). Con el fin de delinear más claramente, la autora añade que “Levinas ofrece una concepción de la ética basada en la aprehensión de la precariedad de la vida, que comienza con la vida precaria del Otro” (Levinas, como se citó en Butler, 2006, p. 20).

Para cimentar de manera más clara la idea de precariedad es necesario contemplar que “hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco y que tal vez nunca conozca. Esta dependencia fundamental de otro anónimo no es una condición de la que puedo deshacerme cuando quiero” (Butler, 2006, p. 14). Reparar en esta cualidad inequívoca que poseemos todos los seres humanos de forma transversal, implica asumir una vulnerabilidad, que siempre ha estado presente pero que aun así no se ha divulgado. Esta precariedad por la interrelación ineludible, se constituye como un eje reflexivo a desarrollar a través de *Andar las Memorias*, y también como un núcleo que dialogará con los conceptos que se revisarán durante las siguientes líneas.

Antes de convocar a este tejido teórico los conceptos de identidad y memoria, es necesario manifestar abiertamente que envolviendo lo anterior “nuestro horizonte de esperanza es la transformación de la sociedad, la restitución de la justicia, el revertir los agravios históricos que han sufrido nuestros pueblos” (Cusicanqui, 2015, p. 307). Este impulso con miras colectivas, en función de un bienestar compartido es otro ámbito que tiñe esta propuesta. Se desprende entonces un tránsito multidireccional, guiado por este horizonte, en el que la identidad desempeña un rol fundamental. Por tanto, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de identidad? El autor Stuart Hall (2013) sostiene que, desde una perspectiva discursiva, este continuo que es la identificación es una construcción, algo jamás terminado, un proceso sin fin que al consolidarse nada asegura que vuelva a mutar y diferenciarse de sí mismo (p. 15). Cabe mencionar que también “es, de hecho, ambivalente desde el comienzo mismo” (Freud, como se citó en Hall, 2013, p. 16).

Este carácter móvil, dinámico y mutable abre un abanico de posibilidades que da espacio a la irrupción de nuevos principios, o al menos a la discusión sobre estos. Cabe mencionar que este proceso de articulación no se desarrolla de forma aislada, sino que “obedece a la lógica del más de uno. Y actúa a través de la diferencia” (Hall, 2013, p. 15). Por tanto, nos lleva nuevamente a la consideración de ese ‘otro’ que no soy ‘yo’, ese afuera sin el que no es posible el propio reconocimiento, pues “comenzamos a mirarnos en el acto de mirar a otras personas” (Cusicanqui, 2015, p. 296). Así se devela ese tejido en el que la unidad no puede desarraigarse de ese afuera que lo contiene y sin el cual no podría identificarse ni existir.

Ahora bien, hilando más fino en las acciones del proceso de identificación, es necesario reparar en su carácter de selección y construcción constante, pues:

Para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con “otros”. Estos parámetros implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con “otros” para definir los límites de la identidad. (Jelin, 2002, p. 24)

Por consiguiente esto nos lleva, de una u otra forma, a reconocernos como parte de un colectivo con el cual se comparten rasgos sin ser estos necesariamente intencionados. La emergencia de esta especie de comunidad, da origen a las identidades.

En este sentido, las identificaciones pertenecen a lo imaginario; son fuerzas fantasmáticas de alienación, lealtad, cohabitaciones ambiguas y transcorpóreas que perturban a yo [I]; son la sedimentación del “nosotros” en la constitución de cualquier yo [I], el presente estructurante de la alteridad en la formulación misma del yo [I]. Las identificaciones nunca se construyen plena y definitivamente; se reconstituyen de manera incesante. (Butler, como se citó en Hall, 2013, p. 36, cursivas en el original)

Se arma una especie de círculo de influencia dentro del tejido, pues el individuo inevitablemente forma parte de un nosotros que puede disolverse, permanecer y/o mutar constantemente, interpelándolo incesantemente, pues la alteridad también posee un carácter móvil, de proceso nunca acabado.

Al inicio del párrafo anterior aparece la importancia de la selección de hitos para delinear los parámetros que contienen y caracterizan una identidad, esto abre una hebra para crear un puente y así convocar al concepto memoria a la discusión. Antes de incluir este término, es importante considerar que el campo al cual recurre el sujeto para seleccionar esos hitos es el pasado, el que más allá de ser un espacio que se abre por voluntad propia “es inevitable y asalta más allá de la voluntad y de la razón” (Sarlo, 2005, p. 159). Dirigir nuestra mirada hacia el pasado nos conduce a sentirnos, observarnos, analizarnos y reconocer nuestro tránsito, igual que el de los grupos humanos que conformamos y nos rodean. De acuerdo con Octavio Paz (como se citó en Cusicanqui, 2015): “nos deja ver las heridas antiguas, aquellas que manan sangre todavía” (p. 285). De modo que “un pasado remoto emerge vivo, imágenes atávicas salen a la superficie y actúan, la furia de los tiempos se desata” (Cusicanqui, 2015, p. 285).

Sin bien es inevitable que lo que ya sucedió nos visite, realizar un intencionado viaje hacia eso que aún duele, es un acto de valentía, examinar los comportamientos y acciones que tienen origen en eso que tendemos a evadir, es profundamente necesario si queremos reconocernos y constituirnos con total conocimiento de quienes



somos y dónde estamos, o más bien, quiénes hemos sido, quiénes estamos siendo y quiénes podríamos ser.

En este viaje intencionado, “los sentidos de la temporalidad se establecen de otra manera: el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (Jelin, 2002, p. 12). Para lo que Kosellec señala que la característica principal de la experiencia es ser un pasado que es parte del presente, pues se han incorporado los acontecimientos y cabe la posibilidad de recordarlos. A lo anterior, es necesario agregar que la experiencia también está interferida y modelada por las expectativas, haciendo referencia así al futuro. Por lo que la expectativa es un futuro que es parte del presente, es aquello que aún no ocurre, que no se ha experimentado y lo que sólo podemos descubrir (Koselleck, 1993, como se citó en Jelin, 2002, p. 12). En consecuencia, Jelin (2002) nos afirma que el presente es un punto de intersección enrevesado, constantemente interferido por el pasado a través de la experiencia al igual que por el futuro a través de las expectativas y ese es el lugar donde ocurre la acción humana (p. 12).

Este multidireccional aborda una temporalidad compartida, que inevitablemente conjuga de forma asertiva pasado, presente y futuro. El tejido que construimos es la vida misma, ese limbo efímero donde somos constantemente visitados, interpelados y cuestionados por la resonancia de, quizá, un mismo acontecimiento en distintos momentos de nuestro devenir.

En esta construcción y creación que sucede en el espacio vivo, es donde la memoria juega un rol esencial. Reparemos entonces en que la memoria “coloniza’ el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente” (Sarlo, 2005, p. 92). Por lo que es imposible acceder a un hecho, episodio, hito o momento sin variaciones, pues nuestra propia constitución está en constante movimiento, al igual que nuestro entorno, entonces la forma en que miremos ese algo se verá influenciada por quiénes somos en el preciso momento en que miramos.

Consecuentemente, detengámonos en el concepto de ‘memoria’, partamos por decir que esta es “un bien común, un deber y una necesidad jurídica, moral y política” (Sarlo, 2015, p. 62). Emerge así un carácter eminentemente colectivo, que atañe diversos ámbitos de

este tejido que constituye nuestra realidad. Se articula un ejercicio en constante presencia y que es transversal a los niveles más íntimos de nuestro habitar, como también está en las instituciones que norman y organizan la realidad.

Para liberarnos de todo indicio de anclaje e inmovilidad, como suele comúnmente denotarse, diremos que “la memoria no resulta un acto de nostalgia, sino una liberación y un despertar de la vida alienada” (Cusicanqui, 2015, p. 78). Por lo que esta se exhibe como una acción necesaria para el reconocimiento, la emancipación y cimentación de un estado de autonomía. Esto nos lleva a resaltar su carácter plural:

La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo. (Jelin, 2002, p. 9)

La memoria es un ejercicio que da espacio para la presencia de aquellos que han sido marginados, pudiendo integrarse a este relato colectivo todas las voces e identidades que lo constituyen. Ahora bien, anteriormente hemos mencionado que la memoria implica una acción, un trabajo, pero:

¿Por qué hablar de *trabajos* de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica “trabajo” es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social. (Jelin, 2002, p. 14)

Este nuevo eje nos da un rol protagónico, a nivel individual y colectivo, en lo que concierne a entregarnos a la posibilidad de ser un agente que genera movimiento y que altera el curso del devenir. Mirar al pasado, habitar el presente e identificar nuestras expectativas hacia el futuro puede estar profundamente influenciado por la idea de “vida precaria” (Butler, 2006). Velar por nuestro propio bienestar, integridad y dignidad es también velar por el bienestar, integridad

y dignidad de ese otro de quien depende mi vida, por lo que hay una invitación a reestructurar nuestra mirada. Entonces, ¿cómo se desarrolla el trabajo de la memoria, que inevitable produce una transformación, si uno de sus ejes es esa precariedad de la vida misma? Hacernos este tipo de preguntas nos lleva a imaginar nuevas posibilidades de futuro y expectativas al margen de las memorias.

Sin embargo, las memorias no están dadas ni son lecturas ya elaboradas e inmutables, sino que están entregadas al flujo de la sociedad y la cultura. Es de suma importancia contemplar que:

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y materiales, en las huellas “mnésicas” del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas en sí mismas no constituyen “memoria” a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido. (Jelin, 2002, p. 30)

En consecuencia, el sentido que se dé es una elaboración colectiva, en función de las necesidades del presente que escudriñan quienes habitan esa mirada. Y aquí es donde debemos articular luchas que abran el camino, propiciar espacios de reflexión, crítica y atrevernos a desafiar y examinar bajo qué lógicas y principios hemos construido hasta ahora nuestro devenir. Esto implica reconocer cómo ciertas normas operan de forma transversal a los tiempos y las consecuencias concretas que han tenido, desde ahí elegir, decidir y preguntarnos ¿qué queremos para nuestro futuro?, ¿cómo estamos habitando el presente?, ¿cómo miraremos nuestro pasado y qué aprendizajes desprenderemos de este?

“La memoria debía funcionar como ‘maestra de la política’ para que no se repitieran las equivocaciones de la generación anterior, que no fue capaz de entender su propio presente” (Sarlo, 2005, p. 145). El conocimiento nos abre una gama de posibilidades que, sumadas a la autonomía, nos liberan de la supeditación a aquello que parece dicho e inamovible. Traer consigo las enseñanzas de lo que ya sucedió, pero de lo que aún podemos aprender, de una forma u otra, nos da paso a la libertad, a visualizar el futuro como una hoja en blanco, donde somos como lápices compuestos por agua cuyo movimiento no está libre de la marea ni de las corrientes, pero que aun así tienen la posibilidad de dibujar un nuevo ritmo.

En la impronta de esto nuevo, “el sistema educativo y el ámbito cultural son algunos de los escenarios donde se puede llevar a cabo una estrategia de incorporación del pasado” (Jelin, 2002, p. 137). En consecuencia, el ejercicio de la memoria. Un último hilado que integrar a este tejido es la conciencia de que “el montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usarse, no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas” (Cusicanqui, 2015, p. 290). Es por esto que Andar las Memorias será realizado como una actividad extracurricular dentro de una institución educativa y utilizará como metodología procedimientos provenientes de las artes escénicas, específicamente, del teatro.

**Tabla 1.**  
Programa de taller  
“Andar las memorias”

## PROGRAMA

<b>1. Nombre de la actividad Curricular:</b> Andar las memorias
<b>2. Nivel educativo:</b> Enseñanza media
<b>3. Unidad académica/organismo de la unidad académica que lo desarrolla:</b> Unidad académica de Historia, Liceo Politécnico A-120, Talagante.
<b>4. Carácter:</b> Voluntario
<b>5. Semestre:</b> 1° (desde abril hasta junio)
<b>6. Año:</b> 2023
<b>7. Horas de trabajo semanal:</b> 1 hora y 30 minutos (cronológicas - presenciales).
<b>8. Propósito general del curso (descripción de los objetivos del curso o taller):</b> Este taller se desarrollará en un modelo tipo laboratorio escénico, propiciando un espacio para que los estudiantes puedan conocer, explorar y reflexionar a partir de los conceptos de identidad y memoria, a través de la experimentación escénica y mecanismos teatrales. Por ello, la metodología recurrirá a usar el teatro como un medio para, sin relegar los beneficios que intrínsecamente posee. Se incitará a los participantes a trabajar creativamente a partir de su cuerpo, composiciones vocales y espaciales, de forma tanto individual pero predominantemente colectiva. La materia prima para esto serán sus historias de infancia, barrio, país, sus sueños, objetos importantes e hitos de su biografía, entre otros.
<b>9. Relación curricular (indicar si hay relaciones inter o trans-curriculares, si corresponde):</b> Historia, Lenguaje y Orientación.

**10. Resultados de aprendizaje (aprendizajes que deben lograr lxs estudiantes o participantes):**

- Relacionar características del concepto de identidad a través de la creación de una secuencia física y/o vocal.
- Combinar rasgos de la identidad a través de la composición de una partitura vocal en parejas.
- Identificar características comunes a partir de una dramatización de Teatro Espontáneo.
- Reconocer las características del testimonio a partir de la observación de la teatralización de un relato.
- Contribuir al reconocimiento de Huellas para la elaboración de un sentido a partir de la teatralización de un recuerdo.
- Elaborar una memoria narrativa y su transmisión a través de la creación grupal de una escena a partir de objetos escénicos.
- Inventar una memoria literal a partir de una imagen.
- Recoger características de olvido profundo y olvido social a partir de la construcción de estatuas grupales y su posterior descripción e interpretación de estas.
- Reflexionar sobre la 'memoria ejemplar' y los 'emprendedores de la memoria' a partir de la creación de una escena con pie forzado.
- Estructurar un monumento a través de una composición corporal grupal.
- Elaborar una conmemoración a partir de la observación de un monumento creado grupalmente.

**11. Unidades y contenidos:****Unidad I: Identidad****Contenidos:**

- Características del concepto de identidad (identificación y necesidad de "otro").
- Procedimientos para la conformación de identidades (búsqueda de un origen común y selección de hitos).

**Unidad II: Trabajos de la Memoria****Contenidos:**

- Testimonio
- Huellas
- Memoria Narrativa y Transmisión.
- Memoria Literal, encerrada en sí misma.
- Olvido Social y Olvido profundo borramiento por el devenir histórico.
- Memoria Ejemplar y Emprendedores de la memoria
- Conmemoración y Monumento

**12. Metodología de Enseñanza y Aprendizaje (descripción general de la metodología a utilizar):**

La metodología empleada para trabajar los conceptos de 'memoria' e 'identidad' radicará en el campo conceptual del Drama Aplicado y de la Sociología de la Imagen (Cusicanqui, 2015).

- El primero, desarrolla estrategias poniendo énfasis en el proceso, pues busca beneficios más allá de lo artístico y no pretende el montaje de un producto final que será exhibido a terceros, asumiendo así lo teatral como un medio para. Este campo conceptual se aplicará con estrategias como juegos de roles.
- El segundo, implica una forma de estar enraizada en nuestro lugar y geografía, la apropiación de conceptos desde un encuadre propio. Además de un hacer conociendo, conocer con el cuerpo y el diálogo con la materia. Se usarán dos tipos de fuente para trabajar:
  - 1) Fuentes visuales, como imágenes, pues tiene mensajes tácitos que despliegan múltiples sentidos y no un trayecto unidimensional.
  - 2) Fuentes orales que contienen grietas y fracturas de lo normativo, mostrando cómo las cosas son en lugar de cómo deberían ser.

**13. Evaluación**

Las evaluaciones que se utilizarán serán de tipo formativas y son las siguientes:

- Bitácora.
- Retroalimentación al trabajo realizado en clases (híbrida: a nivel individual y grupal según corresponda).

**14. Requisitos de aprobación:** No aplica.

**15. Bibliografía Obligatoria:** No aplica.

**16. Bibliografía Complementaria:**

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado*. Siglo XXI.

**17. Recursos y Materiales:**

- Espacio amplio, con piso en buen estado, con ventilación, libre de muebles u otros objetos que impidan el desplazamiento
- Radio o parlante para música
- Impresión de texto e imágenes
- Ropa cómoda
- Papel y lápiz para cada estudiante
- Papelógrafos, Plumones, Maskin Tape
- Objetos para la creación escénica
- 1 resma de hojas blancas

## **TALLER ESCENARIOS LIMINALES:**

### **TEATRALIDAD Y PERFORMANCE EN ESPACIO PÚBLICO**

**Autora:** Nicole Contreras Aravena

**Tutora:** Gabriela Basauri

Diciembre 2023

¿Por dónde “comenzar” a hablar de los Escenarios liminales cuando lo liminal no tiene ni principio ni final? Lo liminal es todo lo que está en medio, un estado de paso. El concepto de Escenarios liminales proviene de la investigación de Diéguez (2007) y Dubatti (2016). Quise utilizar este concepto para unificar las prácticas escénicas realizadas en espacios públicos como la teatralidad, performance, instalaciones, intervenciones urbanas, arte acción, etc., y que están relacionadas con la esfera social del momento. Si bien, cada una de estas prácticas se diferencia en su estética, son similares desde el punto de vista antropológico. Tanto la teatralidad como la performance y otras prácticas escénicas ayudan a la percepción del mundo, de la vida, y a los procesos de transformación.

El taller Escenarios liminales nace desde mi inquietud formativa personal de expandir y profundizar lo que de manera intuitiva adquirí con mi trabajo artístico en el espacio público y que luego analicé a través de una investigación cualitativa, con el propósito de identificar la naturaleza de la teatralidad y performance en el estallido social del 2019. Desde allí viene la necesidad de transmitir aquella experiencia que estaba surgiendo.

Cabe destacar que el marco teórico del taller emerge a partir de mi tesis de la Licenciatura en Artes: “CAOS FECUNDO: La relación entre los escenarios liminales y el movimiento social en Chile a partir del 18 de octubre del 2019”. Esta investigación me dio a entender la importancia de las prácticas escénicas en estos tiempos. El teatro y la performance, durante la crisis social, fomentaron la experiencia de socialización y convivencia, además de crear espacios de debate y diálogo. Este fenómeno artístico que ocurrió luego de un estallido social, y de manera espontánea, debe replicarse en el tiempo, no por un deber de producción artística, sino para dar una experiencia a los cuerpos, para indagar en la sensibilidad, fomentar el pensamiento crítico, darle sentido a la vida, y un encuentro con la dignidad.

Ha surgido en mi entorno artístico la necesidad de encontrar un espacio para percibir sus propias prácticas. Los artistas que se encontraron en el estallido social, eran artistas consolidados, artistas que se consolidaron en ese momento, estudiantes de arte y ciudadanos que nunca pensaron tener un espacio de expresión artística en las calles. Es aquí que se comienza a conformar una comunidad de practicantes que reconocen la necesidad de compartir experiencias por medio de prácticas corporales para instalar la reflexión crítica en torno a cada una de sus propias prácticas, en distintas situaciones, en un espacio de comunicación y respeto en todo momento.

Este taller quiere entregar un espacio de traspaso de conocimiento y experiencias en función de una colectividad. Está dirigido a personas que no han tenido la oportunidad de percibir la teatralidad y performance en espacios públicos como parte integral de los programas académicos en sus escuelas de teatro o artes. El taller convoca también a artistas que no han tenido una educación formal, que quieran indagar en lo teórico y dialogar con respecto a sus propias experiencias.

Como se puede deducir del trabajo realizado por Richard (2018) en su libro *Arte y política 2005-2015*, las prácticas artísticas dentro de la vida social se perciben como prácticas aisladas y que no han tenido un reconocimiento de sí mismas y de la posible unión entre ellas. En este sentido, las prácticas artísticas, tales como el muralismo, la performance, murgas, batucadas, entre otras, no se suelen percibir conscientemente a sí mismas y por parte de la sociedad como un arte crítico que, más allá de la espontaneidad de su origen y lo intrínseco de la necesidad de representar, son prácticas artísticas que deben ser reconocidas por la sociedad y los mismos artistas que las practican.

Es por esto último que se teje un marco teórico de conceptos como teatralidad, performance, espacio público, escenarios liminales, política y cuerpos, ejes principales de la problemática. No son categorías que se puedan conceptualizar de manera universal, sino que siempre estarán en constante cuestionamiento y rearticulación en función del contexto histórico y sus modificaciones. Por lo tanto, es necesario volver a repensar la relación entre las prácticas escénicas y la esfera pública, y que esta reflexión venga desde el mismo artista. Por este motivo es que el taller entrega, en primera instancia, un marco teórico, que luego será debatido, y para finalizar, puesto en práctica.



## MARCO METODOLÓGICO

El taller *Escenarios liminales* da la oportunidad de repensar las prácticas escénicas en espacios públicos mediante el pensamiento crítico. Este taller se centra en potenciar las habilidades inherentes de cada artista/participante, reconociendo la experticia que ya poseen en términos de creación artística; entregar un marco teórico para presentar problemáticas actuales con el fin de ejercitar el pensamiento crítico; y proporcionar un espacio para poner en práctica el contenido de este taller por medio del cuerpo. Se da la oportunidad de reflexionar, tomar conciencia y redefinir la experiencia artística, reconociendo su identidad como creadores.

La metodología del taller se estructura en dos ámbitos interrelacionados: la fase teórica, como una primera instancia, y la fase práctica, para concluir la clase, ambas igualmente indispensables. La elección de esta metodología busca establecer, en primer lugar, un marco teórico que sirva como base para la discusión de cada unidad. Esto permite a los participantes obtener un panorama actualizado de las prácticas escénicas en espacios públicos, explorar diversas perspectivas de teóricos, investigadores y artistas, así como recibir conceptos relevantes que enriquecerán la discusión. El taller pretende ser un espacio dinámico en todo momento, fomentando un diálogo constante donde las preguntas y comentarios se consideran necesarias para la realización de cada sesión. En segundo lugar, posterior a la presentación teórica, la clase se enfoca en ejercicios prácticos. Estos ejercicios involucran al cuerpo de manera completa, permitiendo una conexión tangible con la palabra previamente explorada en la teoría. Esta fase es tan relevante como la primera, ya que reconoce que el conocimiento no puede ser plenamente asimilado sin una aplicación práctica. La práctica corporal complementa y solidifica los objetivos establecidos en cada sesión, asegurando una comprensión integral y experiencial del arte escénico.

La decisión de abordar esta metodología radica precisamente en la combinación e interrelación entre lo teórico y lo práctico, ambos elementos cruzados por el ejercicio del pensamiento crítico, pues “el acto de conocer no es producto de una inteligencia separada del cuerpo” (Le Breton, 2002, p. 24). El conocimiento pasa por la experimentación, por cada una de las acciones que el cuerpo realiza, ya sea el habla, la representación, la exploración, etc. En

consecuencia, se anticipa que los estudiantes no solo analicen desde la palabra hablada, sino que también reflexionen a través de prácticas que utilicen el cuerpo como herramienta principal. También, como explica la investigadora y bailarina Alena Arce:

junto a la reflexión racional existe una comunicación silenciosa, de cuerpo a cuerpo, que comprendemos sin tener las palabras: El aprendizaje, el proceso de incorporación, como modificación del cuerpo y de sus disposiciones naturalizadas, se basan en la repetición, la imitación y la capacidad de adaptarse a situaciones nuevas como una forma de reflexividad en acción. (Arce et al., 2018, p. 15)

Por lo tanto, en esta práctica también existe un diálogo fuera de la palabra, presente en las modificaciones del cuerpo, en cada gesto o representación, un diálogo que puede tener el estudiante consigo mismo, con un compañero o con el espacio. Esas sensaciones y emociones son las que finalmente nos hacen esclarecer ciertos pensamientos.

Por otra parte, esta interrelación teórico-práctica, pretende problematizar ciertos ejes. Para aquello se requiere una conciencia del yo, conciencia de la otredad y de lo que ocurre alrededor, lo que es parte fundamental para la metodología del taller. Inmersos en la modernidad, llevamos un estilo de vida agitado, con carencia de vínculos, con una individualidad exacerbada, que puede desencadenar en depresión o en otras enfermedades psicológicas. Le Breton ratifica esta relación del cuerpo moderno con sus vínculos:

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social del tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte) y consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. (2002, p. 8)

El cuerpo moderno tiene relaciones fragmentadas y es imperativo resolver desde el cuerpo, conocer el cuerpo y comprender a través del cuerpo. Porque no es que tengamos un cuerpo, somos un cuerpo, que ha estado alejado de las distintas experiencias de

autoconocimiento y convivialidad. Este taller insiste en la experiencia corporal y en su intelectualidad como una forma de emancipación de la vida humana.

A continuación se explicarán con más detalles los beneficios y contenidos de cada fase:

### **Fase 1: Teórico**

Gran parte de la clase es expositiva, para luego dar lugar a la pregunta: ¿Por qué? Es relevante que los artistas/estudiantes se planteen nuevos desafíos en el área teórico-teatral. La idea es generar diálogo, reflexión, tensionar ideas que aporten tanto al área artística como a lo social. Como explica Dubatti, “parecería que necesitamos producir precuelas teóricas porque el teatro va por delante del pensamiento y siempre pensamos el teatro en pasado, no en presente: hace falta tiempo para pensar lo que se hace en el acontecimiento teatral” (2016, p. 9). Esto es precisamente lo que el curso pretende entregar a los estudiantes, un tiempo de diálogo para la reflexión crítica de las artes escénicas en la actualidad, sobre todo luego de los últimos acontecimientos en el país. Dar un espacio de confianza y respeto para concientizar la relación que tenemos con el mundo como artistas y ciudadanos. El punto de partida de la reflexión radica en la persona misma:

Sin embargo, como no hay hombres sin mundo, sin realidad, el movimiento parte de las relaciones hombre-mundo. De ahí que este punto de partida esté siempre en los hombres, en su aquí, en su ahora, que constituyen la situación en que se encuentran ora inmersos, ora emersos, ora insertos. (Freire, 1987, p. 66)

Pensar las prácticas escénicas en el ahora, en este contexto. Además de unir nuestro pasado, presente y futuro, unir nuestra biografía con la creación artística.

Resulta pertinente aplicar esta metodología para el estudio de los contenidos fundamentales de este taller, por un lado, el concepto de escenarios liminales, y por otro, el de espacio público. Con respecto al concepto de liminalidad, Diéguez (2007) busca analizar la utilización de estrategias artísticas en las acciones políticas y en las protestas ciudadanas, y reflexionar sobre su posible teatralidad. A la autora le interesa “observar la liminalidad como extrañamiento del

estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera social” (Diéguez, 2007, p. 62). Por otro lado, para Dubatti, el concepto de liminalidad es muy productivo, porque:

- a) nos permite reconocer una cantidad ilimitada de fenómenos de tensión liminal en las prácticas artísticas y no-artísticas del presente; b) nos permite reconocer una cantidad ilimitada de fenómenos de tensión liminal en el pasado, incluso el pasado más remoto. (Dubatti, 2016, pp. 8-9)

El uso del concepto liminal, para ambos autores, da énfasis en desactivar estructuras binarias y jerárquicas de las prácticas escénicas. La liminalidad también se encontraría en las posibilidades de estas prácticas dentro de la esfera social y política, por lo que es pertinente el desarrollo del pensamiento crítico como metodología para este taller. Los tiempos de repolitización en torno a los últimos acontecimientos en Chile, luego de protestas masivas, pandemia y procesos de cambio a una nueva constitución, enfrentan la problemática del activismo político que utiliza estrategias estéticas o artísticas. La liminalidad aquí podría servir para pensar la relación arte y política, al mismo tiempo que permitiría pensar los soportes y aparatos expositivos de los que se valen las prácticas escénicas.

En cuanto a las prácticas escénicas en espacios públicos es propicio establecer conexiones. Y es que el arte no se trata tan solo de grandes ideas en galerías, museos, universidades o centros culturales, sino que también de la vida misma y de pequeñas acciones con un gran sentido. Cuando se habla de arte y espacio público también se menciona frecuentemente la palabra ‘intervención’. Como explica Sanfuentes, “intervenir se puede pensar como venir entremedio de las cosas” (2016, p. 2). Es decir, el arte entremedio de la ciudad, pero sin dejar que la ciudad cambie, sino que permanezca tal cual con sus cualidades. Ahí el artista puede dejar marcas llenas de sentido y significado. El arte no opera en una lógica de superposición sino en un gesto alterado de quien lo recibe. En palabras de Sanfuentes: “Una intervención siempre viene llegando, pero nunca termina de consumarse, siempre es una especie de relación entre la intervención del artista, la realidad, la carga, el peso, la densidad de un espacio tratando de acomodarse, y entremedio de eso sucede algo” (2016, p. 3). Cuando explica que una intervención nunca termina de

consumarse, puede dar a entender que el gesto realizado por el artista provoca una extrañeza que es captada por el espectador, la que genera un mundo de ideas sin acabar, entrelazadas con la vida misma, ideas que acompañarán al transeúnte hasta su trabajo o al hogar.

## **Fase 2: Práctico**

El cuerpo moderno, hasta ahora, ha mantenido su valor utilitario convirtiéndose en un cuerpo cansado y dócil. Es necesario emancipar la vida humana, al igual que su educación, asumir experiencias que le den sentido a cada vida, un derecho fundamental. Es imprescindible un cuerpo consciente que experimente la vida, que se libere de las opresiones de un sistema basado en el capital. Debemos mantener prácticas educativas que nos entreguen autonomía. Como explica Freire:

La educación que se impone a quienes verdaderamente se comprometen con la liberación no puede basarse en una comprensión de los hombres como seres “vacíos” a quien el mundo “llena” con contenidos; no puede basarse en una conciencia especializada, mecánicamente dividida, sino en los hombres como “cuerpos conscientes” y en la conciencia como conciencia intencionada al mundo. No puede ser la del depósito de contenidos, sino la de la problematización de los hombres en sus relaciones con el mundo. (1987, p. 60)

En este párrafo Freire menciona “el cuerpo consciente”, ya que es el cuerpo el que interactúa con el mundo, a través de él tomamos decisiones y ponemos a disposición nuestras acciones, que radican en nuestras ideas. El estudiante no puede ser un depósito de contenido, algo tiene que hacer al respecto. Como prosigue Freire: “La liberación auténtica, que es la humanización en proceso, no es una cosa que se deposita en los hombres. No es una palabra más, hueca, mitificante. Es praxis, que implica la acción y la reflexión de los hombres sobre el mundo para transformarlo” (1987, p. 60). Por lo tanto, necesitamos esa praxis para entender el mundo, no podemos dejar al estudiante como una vasija, debe aprender a modelar para que obtenga autonomía en este mundo, para que su hambre por el conocimiento esté siempre presente, no por codicia, sino que para transformarlo, para evitar agregar más dolor, para hacer revolución.

El contenido de esta segunda fase estimula la construcción de identidad desde el rol de artistas, el proceso de elaboración de

significados del espacio público para las prácticas escénicas, ejercicios para comprender la emancipación del espectador y por lo tanto la relación entre el arte y la política, y por último, ejercicios de conciencia corporal.

Luego de estas fases, para concluir, el taller otorgará la instancia de crear pequeños caos que se transformen en revoluciones internas y externas, a la deconstrucción de las normas establecidas, especialmente en los ámbitos donde el poder imponga una verdad absoluta. En este contexto, el artista tiene la capacidad de cuestionar y encontrar nuevas formas de expresión y pensamiento que se alineen con su propia esencia. El artista, además de formarse, también se deconstruye. Tal vez tenga mucho más que ver con lo humano la deconstrucción que la formación, consecuentemente, puede ser la auténtica liberación.

Este taller intenta desjerarquizar ciertos aspectos de las prácticas escénicas, llevarlas a un espacio democrático. Gran parte de “la escuela” del arte callejero ocurre en la misma calle, en la experiencia de cada artista. Por lo tanto, este taller confía en las experiencias adquiridas y por adquirir de los participantes, confía en el carácter espontáneo de cada creador o creadora. Este taller trabaja en torno a esas experiencias vividas, y a partir de esto, promueve que cada artista reflexione sobre su propio oficio, que rompa con las convenciones, que encuentre nuevos sentidos y cree comunidad. La tarea de cada artista es tomar conciencia y redefinir la experiencia artística, darle sentido al oficio del artista, su importancia y sus consecuencias. La tarea de este taller es proporcionar experiencias, y, a su vez, dignidad a una colectividad artística, formar comunidad, incluso en el aula, en un espacio pedagógico.

## PROGRAMA

<p><b>1. Nombre de la actividad Curricular:</b> Escenarios liminales: Performance y teatralidad en espacios públicos.</p>
<p><b>2. Nivel educativo:</b> De 18 hasta 35 años. Artistas profesionales, estudiantes recién egresados e interesados en la materia con alguna experiencia artística.</p>
<p><b>3. Carácter:</b> Voluntario</p>
<p><b>4. Año:</b> 2023</p>
<p><b>5. Horas de trabajo semanal:</b> 4 (Presencial: 3; No presencial: 1 ).</p>
<p><b>6. Propósito general del curso:</b></p> <p>El taller “Escenarios Liminales” pretende ser un aporte para las personas creadoras y artistas, entregar argumentos que reconozcan su trabajo sensitivo como una práctica relevante en la esfera social, por medio del desarrollo del pensamiento crítico mediante clases teóricas y prácticas.</p> <p>El taller procura tensionar ideas que aporten tanto al área artística como social. Como explica Dubatti, “parecería que necesitamos producir precuelas teóricas porque el teatro va por delante del pensamiento y siempre pensamos el teatro en pasado, no en presente: hace falta tiempo para pensar lo que se hace en el acontecimiento teatral” (2016, p. 9). Y es precisamente lo que el taller pretende entregar a los participantes, espacio y tiempo para la reflexión crítica de las artes escénicas en la actualidad, sobre todo luego de los últimos acontecimientos en el país. Y no tan solo a través de la palabra, sino que también por medio de la conciencia corporal y su relación con el contexto de cada artista.</p> <p>Este curso no pretende enseñar técnicas de teatralidad o performance, no porque no sea relevante compartir formas de creación o interpretación, sino porque en cada artista/estudiante ya hay una experticia. La intención no es entrar en el proceso creativo de cada artista, en algo tan íntimo y puro, sino que brindar un marco teórico para abordar problemáticas contemporáneas, fomentar el desarrollo del pensamiento crítico y de mantener viva la voluntad de creación.</p>
<p><b>7. Resultados de aprendizaje (aprendizajes que deben lograr lxs estudiantes o participantes):</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Identificar elementos y estéticas de la teatralidad y la performance en Chile mediante archivos fotográficos y audiovisuales.</li><li>• Identificar elementos y estéticas de los escenarios liminales a través del diseño y producción de una obra escénica.</li><li>• Reflexionar sobre alguna experiencia como espectador del arte en espacio público de forma grupal en una ronda de preguntas y debate.</li><li>• Utilizar el espacio público para ejecutar su creación escénica basándose en el manifiesto personal como artista.</li><li>• Investigar una obra chilena en relación a la política según la teoría de Nelly Richard (2011; 2018) y Rancière (2007; 2009).</li></ul>

- Comparar los diferentes puntos de vista sobre una misma obra en forma grupal por medio de didácticas, creación de imágenes o estatuas y descripción objetiva y subjetiva.
- Relacionar el cuerpo con las actividades modernas mediante el diálogo y relatos de experiencias personales y observación.
- Reconocer su propio cuerpo en escena, y compararlo con su cuerpo en el ámbito cotidiano, luego de haber realizado la creación escénica de su manifiesto personal como artista.

## **8. Unidades y contenidos:**

### **Unidad 1: Escenarios liminales: Teatro y performance**

#### **Contenidos:**

- Diferencias y similitudes entre teatralidad y performance
- Estética de los escenarios liminales

### **Unidad 2: Arte y espacio público**

#### **Contenidos:**

- La reflexión cotidiana
- Intervención en el espacio público

### **Unidad 3: Arte y política**

#### **Contenidos:**

- El arte y la política según Nelly Richard
- “La política de la estética” según Rancière

### **Unidad 4: Cuerpos modernos**

#### **Contenidos:**

- Cuerpo y sociedad moderna
- El cuerpo del artista

## **9. Metodología de Enseñanza y Aprendizaje:**

La metodología del taller se estructura en dos fases interrelacionadas: la fase teórica, que actúa como punto de partida, y la fase práctica, que cierra cada sesión, ambas igualmente fundamentales. En la primera fase se establece un marco teórico que sirve como base para la discusión de cada unidad, proporcionando a los participantes un panorama actualizado de las prácticas escénicas en espacios públicos y enriqueciendo la discusión con perspectivas de teóricos, investigadores y artistas. El taller se concibe como un espacio dinámico que fomenta el diálogo constante, dando espacio a preguntas y comentarios que son fundamentales para cada sesión.

La segunda parte de la clase se enfoca en ejercicios prácticos que involucran el cuerpo en su totalidad, estableciendo una conexión tangible con los conceptos teóricos previamente explorados. Esta fase es tan relevante como la primera, ya que reconoce que el conocimiento no puede ser plenamente asimilado sin una aplicación práctica. La práctica corporal complementa y solidifica los objetivos establecidos en cada sesión, asegurando una comprensión integral y experiencial del arte escénico.



<p><b>10. Evaluación</b></p> <p>La evaluación de esta clase será formativa, mediante retroalimentación al trabajo realizado por los/as estudiantes a lo largo de la clase.</p> <p>El taller contará con cuatro evaluaciones formativas, las cuales se realizarán al terminar cada una de las unidades.</p> <p>Habrà una rúbrica que oriente la reflexión de artistas/estudiantes en torno al desarrollo de las habilidades del aprendizaje profundo relevadas durante este curso: colaboración y pensamiento crítico. Cada habilidad se encontrará desglosada en subdimensiones con niveles progresivos de aprendizaje.</p> <p>La rúbrica identificarà los avances de los participantes. Ésta se utilizarà como guía de conversación, pidiendo a cada estudiante que revise y reflexione en torno a la información e ideas entregadas por la docente, y que construyan conocimiento que articule saberes y experiencias previas con nuevos conocimientos</p>
<p><b>11. Requisitos de aprobación:</b> 100% de asistencia y la realización de una obra escénica.</p>
<p><b>12. Bibliografía Obligatoria:</b></p> <p>Diéguez, I. (2007). <i>Escenarios liminales: Teatralidades, performance y política</i>. Atuel.</p> <p>Giannini, H. (1987). <i>La Reflexión Cotidiana, hacia una arqueología de la experiencia</i>. Editorial Universitaria.</p> <p>Jones, A. (2006). <i>El cuerpo del artista</i>. Phaidon Press Limited.</p> <p>Rancière, J. (2009). <i>El reparto de lo sensible</i>. Estética y política. LOM.</p>
<p><b>13. Bibliografía Complementaria:</b></p> <p>Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socio estéticas. <i>Archivo Virtual de Artes Escénicas</i>. UCLM.</p> <p>Le Breton, D. (2002). <i>Antropología del cuerpo y modernidad</i>. Nueva Visión.</p> <p>Richard, N. (2011). <i>Lo político en el arte: arte, política e instituciones</i>. Universidad Arcis. <a href="http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-miserica-62/richard">http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-miserica-62/richard</a></p>
<p><b>14. Recursos y Materiales:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Computador</li> <li>• Proyector</li> <li>• Parlante</li> <li>• Celular con cámara</li> <li>• Te o café / Colación</li> </ul>

**Tabla 2.**

Programa de Taller “Escenarios  
Liminales: Teatralidad y  
performance en espacio público”

## REFERENCIAS

- Arce, A., Campos, O., Gómez, C., & González, C. (2018). MOV 360: Práctica en el cuerpo y teoría para la danza contemporánea desde el territorio sudamericano. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Bourdieu, P. (2011). *Cuestiones de sociología*. Editorial Istmo.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Contreras A., N. (2021). *CAOS FECUNDO: La relación entre los escenarios liminales y el movimiento social en Chile a partir del 18 de octubre del 2019*. [Tesis Licenciatura en Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <https://catalogo.academia.cl/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=60127>
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales: Teatralidades, performance y política*. Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Freire, P. (1987). *Pedagogía del Oprimido*. Siglo XXI
- Hall, S. (2013) Introducción: ¿quién necesita <<identidad>>?. En *Cuestiones de identidad cultural*. (pp. 13-38). Amorrortu.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Neelands, J. (2007). Taming the political: The struggle over recognition in the politics of applied theatre. *Research in drama education*, 12(3), 305-317.
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo: política y filosofía*. Nueva Visión.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM.

- Revillo, D. A., Pereyra, P. A., Viale, C. M., & Arias, C. (2021). El portafolio docente. Un estudio de caso sobre su implementación en la ciudad de Córdoba: entre la autoevaluación y la rendición de cuentas.
- Richard, N. (2011). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Universidad ARCIS. <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica62/richard>.
- Richard, N. (Ed.) (2018). *Arte y política 2005-2015*. Ediciones Metales Pesados.
- Sanfuentes, F. (2016). *Arte y calle: precariedad y desaparición*. Material del curso Arte y Espacio Público, UAbierta. Universidad de Chile.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado*. Siglo veintiuno editores.
- Villanueva Vargas, C., & Ponce de la Fuente, H. (2020). Teatro y educación en la Universidad de Chile. *Apuntes de Teatro*, (145), 38-47.

**Recepción:** 26/07/2024

**Aceptación:** 08/08/2024

#### **Cómo citar este**

**artículo:** Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral, Navarro González, M. P., Contreras Aravena, N. (2024). Promoviendo reflexión-acción a través del teatro aplicado: Dos propuestas emanadas del Diploma de Extensión en Teatro y Educación de la Universidad de Chile. *Teatro*, (11), 67-93. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76759>