COLECCIÓN
Haciendo historia

II Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas

Puesta(s) en Escena: Identidades, Gestiones y Transgresiones

Memoria de evento

del 12 al 15 de noviembre, 2014

Ministerio de Cultura y Juventud

Bicentenario del Libertador Juan Rafael Mora 1814 * 2014

Teatro Popular Melico Salazar

INAMU
Instituto Nacional de las Mujeres
el poder de nuestros derechos

II Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas

Puesta(s) en Escena: Identidades, Gestiones y Transgresiones

Memoria de evento

del 12 al 15 de noviembre, 2014

Ministerio de Cultura y Juventud

Bicentenario del Libertador Juan Rafael Mora 1814 • 2014

Teatro Popular Melico Salazar

INAMU Instituto Nacional de las Mujeres

el poder de nuestros derechos

346.001.792
E56me

Encuentro Centroamericano de Mujeres de las Artes Escénicas: Puestas(s) en escena: identidades, gestiones y transgresiones (2°: 2014: San José, CR)
Memoria / Instituto Nacional de las Mujeres; Costa Rica. Ministerio de Cultura y Juventud. – 1 ed. -- San José: Instituto Nacional de las Mujeres; Ministerio de Cultura y Juventud, 2014. (Colección Haciendo Historia, n.6)

1 disco compacto: 4 3/4 pulg.; il.

ISBN 978-9968-25-314-7

1.MUJERES 2. TEATRO. 3.GÉNERO. 4. IGUALDAD DE GÉNERO. 5. EQUIDAD DE GÉNERO. 6.ARTES ESCÉNICAS. I. Costa Rica. Ministerio de Cultura y Juventud. II. Instituto Nacional de las Mujeres (Costa Rica). Título

Créditos:

Producción Ejecutiva
Instituto Nacional de las Mujeres
Ministerio de Cultura y Juventud
Teatro Popular Melico Salazar

Instituciones responsables
Instituto Nacional de las Mujeres
Teatro Popular Melico Salazar
Ministerio de Cultura y Juventud

Coordinación General
María Esther Serrano Madrigal
Coordinadora a.i.
Área de Construcción de Identidades y Proyectos de Vida

Edición
Ericka López Garro
Área de Construcción de Identidades y Proyectos de Vida

Revisión final
Yolanda Delgado Cascante
Dirección General de Áreas Estratégicas

Teatro Popular Melico Salazar
Marielos Fonseca Pacheco
Directora

Ministerio de Cultura y Juventud
Hugo Pineda Villegas
Asesor Despacho de la Ministra de Cultura y Juventud

Coordinación General del Evento y Equipo Técnico

Nerina Carmona Castro
Coordinadora General

Isela Selva Olivas
Producción General

Marta Rosa Cardoso Ferrer
Coordinación Académica

Camila Schumacher
Edición y relatoría

Adrián Bravo Solano
Diseño Gráfico II ECMAE -2014

Ester "Tetey" Molina Figuls
Diseño Editorial Memoria Digital

Ana María Moya Mantilla
(María Pila Molbereque)
Fotografía y documentación visual

Jérico Guerrero / Roberto González
Memoria Audiovisual

Tabla de contenidos

Acto de inauguración 6
Discurso de apertura Elizabeth Fonseca Corrales, Ministra de Cultura y Juventud 7
Discurso de apertura Ana Helena Chacón Echeverría, Vicepresidenta de la República de Costa Rica 9
Discurso de apertura Alejandra Mora Mora, Ministra de la Condición de la Mujer, Presidenta Ejecutiva del INAMU 11
Saludo para el II Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas Teófila Martínez Sainz Alcaldesa de Cádiz 13

Homenajes 15
Semblanza María Bonilla 16
Semblanza Vicky Fonseca 18
Palabras de agradecimiento a Homenaje María Bonilla 20
Palabras de agradecimiento a Homenaje Vicky Fonseca 22

Presentación del Libro. Elia Arce, 25 años de trayectoria 23
Presentación del Libro (inédito). Elia Arce: 25 años de trayectoria. Anabelle Contreras (Autora) 25
Presentación del Libro (inédito). Elia Arce: 25 años de trayectoria. Mariela Richmond (Diseñadora) 27

Agenda del día 12 de noviembre 29
Gestión cultural como agente de cambio. Mari Torres 30
La Gestión Descalza. Lucrecia Ardón 33
Construyendo identidades, entre pequeñas y grandes transgresiones. Mimí Prado 36
Visitaciones. Itziar Sagone 40
De la gestión independiente a los nuevos modelos de gestión participativa (De La Luna a La Casa Tomada). Beatriz Alcaine 45
Proartes/Iberescena (Fondos para la creación y la gestión artística y cultural) Silvia Quirós 49

Agenda del día 13 de noviembre 52
La escritura de sí-el autorretrato: ser arqueóloga de una misma. María Bonilla / Ana Muñoz 53
De cenizas y esperanza. Ana Ruth Aragón 57
Mujeres en las artes escénicas. Bitty Herrera de León 62
Una actriz, un personaje. María Antonia Taylor 65
La danza, un sentimiento hecho movimiento. Yadira Barvulsky 68
Taller Nacional de Teatro. Lianne Solís 72
El circo del pan. Romina Memoli 75
En el Terreno Movedizo de la Incertidumbre. Inma López Mansilla 78
El teatro profesional independiente en la era (obligada) de la autogestión. Experiencia de Teatro La Maga. Silvia Arce 82

Agenda del día 14 de noviembre 85
Trans.form.acción. Joyce Sangolete 86
Construyendo identidades. Dayana Hernández 89
La discriminación puesta en escena. Patricia Oliva 92
Segundo Cuerpo: Cuerpos en resistencia. Erika Rojas Barrantes 96
Estéticas horizontales (Sexo, ética, estética). Susana Bercovich 101
Hablemos de cuerpo a cuerpo. Didine Ángel 108
Del interiorismo al diseño escenográfico: La construcción del espacio escénico como experiencia de comunicación. Jennifer Cob 113
Una mujer en el ocaso de su vida danza con el viento… Tatiana Sobrado 116
Laboratorio de la performance. Elia Arce 119

Agenda del día 15 de noviembre 122

Teatro, desarrollo social y género: procesos, productos y resultados. Luisa Sánchez 123
Memoria urbana del Barrio Amón: ciudad, miradas y arte. Alexandra De Simone 126
La Quinceañera: Un Experimento Teatral Feminista para la Sensibilización en Identidades Diversas y Derechos Humanos. Andrea Del Valle Carro 131
Tipitapa: Impulsando el arte con voluntariado comunitario. Dinah Elana Ipsen 134
El arte escénico transgrediendo la muerte, un paso más allá de la realidad representada. Angie Cervantes 138
Arte-estudio: Curaduría y producción de performance en Santo Domingo 2005-2012. Sayuri Guzmán / Clara Caminero 141
Apuntes sobre el Cuerpo, el Juego y la Transgresión de la Energía Performática. Alexia Miranda 143
El cuerpo: Un accionar político y educativo. Andrea Mármol 148
Extra Teatro: Un proyecto interdisciplinario. Zoa Cuéllar 151
Performances en la Pila: Ejercicio de especulación de una espectadora que terminó siendo participante en un escenario de 272 mil galones 1habitado por un encuentro de mujeres. Grettel Méndez Ramírez 153

Taller Pensar con el Cuerpo 155

Pensar con el Cuerpo. Imparte: Mariana González Roberts 158

Performances 164

Performance 1. Ejercicios de Manipulación I. Alexia Miranda (El Salvador, 1975) 165
Performance 2. Este escenario se construye desde quien lo habita. Andrea Mármol (Guatemala) 170
Performance 3. 125 toneladas. Sayuri Guzmán (República Dominicana) 174
Performance 4. Yo, Doña Malinalli. Zoa Cuéllar (Nicaragua) 178

Obras de Teatro 183

Obra I. Las mujeres no estamos locas. Gráfica Génesis 184
Obra II. Consuela y el agujero. Teatro La Enriqueta, Auditorio de la Casa del Artista 188
Obra III. Triunfo en Paralelo 60. Teatro Raíz, Auditorio Casa del Artista 193
Obra IV. Augustine. Auditorio Casa del Artista 196
Obra V. Cabaret sin nombre. Centro Cultural de España 199

Curriculums de mujeres participantes 204

Alcaine, Beatriz (El Salvador) 205
Ángel, Didine (El Salvador) 206
Aragón, Ana Ruth (El Salvador) 206
Arce, Elia (Costa Rica) 207
Arce, Silvia (Costa Rica) 207
Ardón, Lucrecia (Guatemala) 208
Barrionuevo, Claudia (Costa Rica) 209
Barvulsky, Yadira (Nicaragua) 209
Bercovich, Susana (México) 210
Bonilla, María (Costa Rica) 210
Caminero, Clara (República Dominicana) 211
Cardoso, Marta Rosa (Costa Rica) 212
Carmona, Nerina (Costa Rica) 213
Cervantes, Angie (Costa Rica) 213
Cob, Jennifer (Costa Rica) 214
Contreras Castro, Anabelle (Costa Rica) 214
Cuéllar, Zoa (Nicaragua) 215
De Simone, Alexandra (Costa Rica) 215
Del Valle, Alexandra (Costa Rica) 216
Fonseca, Virginia “Vicky” (Costa Rica) 216
González Roberts, Mariana (España) 217
Guzmán, Sayuri (República Dominicana) 217
Hernández, Dayana (Costa Rica) 218
Hernández, Raquel (Costa Rica) 219
Herrera, Beatriz “Bitty” (Guatemala) 219
Hidalgo, Fiorella (Costa Rica) 219
Ipsen, Dinah (Nicaragua) 220
López, Inmaculada (Honduras) 220
Mármol, Andrea (Guatemala) 221
Memoli, Romina (Honduras) 221
Méndez, Grettel (Costa Rica) 222
Miranda, Alexia (El Salvador) 222
Morera, Ailyn (Costa Rica) 223
Muñoz, Ana (Costa Rica) 223
Oliva, Patricia (Costa Rica) 224
Peytrequín, Katherine “La Pey” (Costa Rica) 224
Prado, Adriana “Mimi” (Costa Rica) 225
Quirós, Silvia (Costa Rica) 225
Richmond, Mariela (Costa Rica) 226
Rodríguez, Vivian (Costa Rica) 226
Rojas, Éricka (Costa Rica) 227
Sagone, Itziar (Guatemala) 227
Sánchez, Luisa (Honduras) 228
Sangolete, Joyce (Costa Rica) 228
Schumacher, Camila (Costa Rica) 229
Sobrado, Tatiana (Costa Rica) 229
Solís, Lianne (Costa Rica) 230
Solórzano, Selma (Costa Rica) 230
Taylor, María Antonia (Panamá) 231
Torres, Mari (Puerto Rico) 231
Urbina, Flor (Nicaragua) 232

Acto de inauguración

Discurso de apertura

Ana Helena Chacón Echeverría
Vicepresidenta de la República de Costa Rica

Agradezco la oportunidad de estar aquí, con ustedes, para hablar de las artes y de algo que no conoce fronteras: el teatro. Durante cinco años fui directora de un grupo de títeres con los actores del Taller Nacional de Teatro. El grupo se llamó Los Muchachos del Barrio y pretendíamos a través del arte, transformar los pensamientos discriminatorios que pudieran existir sobre los niños y las niñas con discapacidad. Aprendí, entonces, que el arte brinda la posibilidad de educar de la forma más entretenida y que además, es un instrumento transformador de las percepciones, maravilloso.

Durante esos años, hice tramoya, un poquito de teatro, dirigí y visité mil escuelas donde enseñábamos a los niños y a las niñas a respetar las diferencias individuales que podían presentar otros chicos que queríamos que se integraran dentro del proceso educativo. Fue una experiencia maravillosa y me acercó al sector para conocer ya no solo como una observadora y una amante de la cultura, sino como una participante, las complejidades que hay en una puesta en escena.

Pero además la vida me dio la oportunidad de ser, durante cuatro años, directiva de la Compañía Nacional de Teatro y desde ahí me tocaba buscar qué pondríamos en escena, que sería importante para que realmente los costarricenses y las costarricenses

generáramos consciencia, aprendiéramos y nos reconociéramos sobre el escenario.

Esas experiencias maravillosas la hacen a una, cada vez más, respetar la labor que ustedes hacen, el inmenso trabajo que conlleva convertirse en actriz, directora, dramaturga, vestuarista. Ustedes, las mujeres que se dedican a las artes escénicas en el país y allende las fronteras, logran darle universalidad a los conflictos cotidianos, logran hacer reír al tiempo que crean consciencia, denuncian inequidades, recrean vivencias y las convierten en arte.

Me resulta maravilloso y gratificante que nos juntemos con muchos otros países para llevar a cabo este evento y poner sobre el tapete de la política pública, el significado que tiene el trabajo que ustedes han desarrollado, la valía que tiene, la enorme aptitud que hay en cada una para transformar el mundo; y la realidad en algo irreal y sin duda mágico.

De izquierda a derecha: Nerina Carmona Castro, Coordinadora General ECMAE 2014 / María Bonilla, homenajeada ECMAE-2014 / Alejandra Mora Mora, Ministra de la Condición de la Mujer y Presidenta Ejecutiva del INAMU / Ana Helena Chacón Echeverría, Segunda Vice Presidenta de la República / Victoria "Vicky" Fonseca, homenajeada ECMAE-2014 / Luis Carlos Amador Brenes, Vice Ministro Administrativo Ministerio de Cultura y Juventud / Elizabeth Fonseca Corrales, Ministra de Cultura y Juventud / Marielos Fonseca Pacheco, Directora del Teatro Popular Melico Salazar.

Discurso de apertura

Elizabeth Fonseca Corrales
Ministra de Cultura y Juventud

El Ministerio de Cultura y Juventud, en su misión de fomentar y preservar la pluralidad y diversidad cultural, así como de facilitar la participación de los diversos sectores sociales en los procesos de desarrollo cultural y artístico, abre espacios y oportunidades que propicien la revitalización de las tradiciones y manifestaciones culturales, el disfrute de los bienes y servicios culturales, así como la creación y apreciación artística en sus diversas manifestaciones.

Su misión, junto con nuestro lema Vivamos el poder transformador de la cultura, significa que a través de estos ejes podemos generar valores deseables para el siglo XXI, cambiar o mejorar actitudes, rescatar jóvenes en situación de vulnerabilidad, prevenir la inseguridad ciudadana, entre otras posibilidades para la mejorar la calidad de vida de las personas.

Esta gestión visualiza a la cultura en el centro del quehacer de todo el gobierno con una enorme posibilidad de articulación con todas las demás carteras ministeriales. Esta visión permite asumir la labor con mucha satisfacción, con inmenso placer; el mismo que me convoca al inaugurar este II Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas.

La cultura nos convoca con el objetivo de crear un espacio de intercambio entre

mujeres para visibilizar su trabajo, generar puntos de encuentro e identificar desafíos en el ámbito de las artes escénicas.

Para ello se reúnen las mujeres centroamericanas en lo que es una muestra fehaciente de los esfuerzos de articulación que desde el Gobierno de la República estamos haciendo; la articulación de esfuerzos como una forma de crear la sinergia necesaria para que los trabajos que realizamos resulten mejores.

Desde el espacio de la cultura, es de mucha importancia el trabajo de gestión para evitar la violencia contra las mujeres, concientizando a través de las diferentes manifestaciones artísticas este problema que aqueja a nuestras congéneres. Desde distintos escenarios, es también muy importante evidenciar el problema de la menor remuneración salarial que reciben mujeres, mejor preparadas que muchos hombres, a las que todavía no se les reconoce ni la capacidad ni la experiencia, de manera que la brecha económica se sigue ensanchando.

Fundamental es, también, crear consciencia desde las artes escénicas del recargo de trabajo que tenemos las mujeres en el hogar. Porque si bien accedimos a trabajar fuera de la casa no se nos eximió de las tareas que asumimos dentro del hogar y eso, cómo no, ha generado un recargo. Frecuentemente, realizamos dobles jornadas -una remunerada económicamente y otra no- y en ocasiones no encontramos en nuestras parejas la oportuna colaboración. Lejos aún está el ideal de la responsabilidad compartida de sacar adelante una familia.

En este contexto, las mujeres participantes del encuentro conocen bien estos temas, los viven, los escenifican y he ahí el origen de mi reconocimiento y gratitud a cada una. Reconocimiento, que, en esta ocasión se volverá patente al homenajear a dos queridas compañeras: Vicky Fonseca, vestuarista, encargada por muchos años de vestir a los actores y actrices de este país, y a María Bonilla que con sus puestas en escena, su interpretación y su labor en las aulas universitarias ha contribuido enormemente a este crear consciencia desde las artes.

El Ministerio de Cultura y Juventud las insta a continuar la vital labor artística o de gestión que realizan a favor de un mayor y mejor reconocimiento de su quehacer y compromisos para con nuestras sociedades.

Discurso de apertura

Alejandra Mora Mora
Ministra de la Condición de la Mujer
Presidenta Ejecutiva del INAMU

Voy a referirme a las artes escénicas desde una experiencia que marco la importancia que le asigno a esta manifestación del arte con gran poder de cambio y trasformación de la cultura, me refiero a la experiencia con las artes escénicas, cuando fungía como Asesora de la Mujer en la Defensoría de los Habitantes, donde se realizaron unos proyectos de capacitación con dos obras de Anton Chejov, que se llevaron a las escuelas.

Los resultados que obtuvimos fueron óptimos al transmitir, a través del teatro, el mensaje de que la gente debe apropiarse de sus derechos, particularmente la experiencia con la obra “Casa de Muñecas” de Ibsen que tiene un gran trasfondo crítico y que le permitió a los y a las estudiantes de los colegios acercarse al tema de género de una manera creativa, distinta.

Es esta ruta la mas eficaz para romper paradigmas, para cuestionarse cómo está construida esta sociedad y descubrir que no es una foto fija, o un discurso que tenemos que tragarnos a la fuerza, sino una posibilidad. Podemos, como en la obra, transgredir lo que está entronizado y fabricar una realidad que nos sirva, en términos de la igualdad y el acceso a los derechos de las mujeres, por ejemplo.

El INAMU, ustedes lo saben, tiene una responsabilidad sustancial en relación con el diseño de políticas para la mujer y, además, la responsabilidad de velar por que el tema de género forme parte de la agenda en las otras instituciones del estado. Créanme que eso no es fácil. En algunos ámbitos el ser mujer no significa nada especial, no hace ninguna diferencia, no hay claridad por que hacer visible las diferencias y del porque se deben hacer acciones afirmativas.

En cambio, con el Ministerio de Cultura y Juventud ha sido de lo más sencillo porque tenemos allí una mujer como Ministra que tiene una sensibilidad extraordinaria. Así que potenciarnos, el Ministerio de Cultura y el INAMU eventos como estos, es el matrimonio ideal. La base para descubrir y denunciar como está entronizada la cultura y, desde allí, idear las herramientas, los instrumentos jurídicos y sociales para transformar nuestra realidad, para transformar a las mujeres.

Este II Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas es muestra de ello y lo vamos a disfrutar, a aprovechar al máximo la posibilidad que nos brinda a todas para aprender no solo desde nuestra realidad sino que, al compartir las buenas prácticas con las otras compañeras de la región, nos abrirnos a las críticas, nos movemos, crecemos.

El reto es cómo llevar las artes escénicas creadas e interpretadas por las mujeres, cada vez más, cómo ampliar los espacios culturales hacia más lugares que transformen esa lógica popular para que cada día el teatro, la danza, el performance sean más accesibles, más comprensibles. Llegar, además, a las comunidades para desarrollar el gusto y la empatía, es una labor que debemos profundiza. En el marco de este Convenio el INAMU aportará la asesoría técnica y el acompañamiento especializado en materia de género.

Desde ya, un abrazo solidario a todas las que desde este espacio, se suman a la tarea.

Saludo para el II Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas

Teófila Martínez Sainz
Alcaldesa de Cádiz

No sabéis el orgullo y satisfacción que para mí representa que un país amigo y hermano, con quien tanto y tan bueno hemos vivido en estos últimos años con motivo de los actos del Bicentenario de nuestra Primera Constitución, consolide en el día de hoy un Encuentro que para nosotros es tan especial.

Y es tan especial porque, como sabéis, aquí, en esta pequeña ciudad, la más iberoamericana de toda Europa, llevamos a gala nuestra larga tradición teatral con un Festival Iberoamericano de Teatro que el próximo año cumplirá sus primeras tres décadas, y con un Encuentro de Mujeres de las Artes Escénicas, al amparo del cual nace el que hoy tenemos y tenéis la oportunidad de inaugurar, que hace unas pocas semanas cumplió la mayoría de edad.

Sí, la mayoría de edad, 18 años de fructíferos y exitosos Encuentros que ya son parte de la ciudad, parte del FIT y parte de la propia vida de los gaditanos.

Como sabéis, el año 2012 de nuestro Bicentenario, y sus intensos años previos, propiciaron una relación aún más estrecha y directa en Cádiz con toda la cultura iberoamericana. Porque nuestra ciudad debe a América y a su cultura gran parte de lo que hoy es. A lo largo de nuestros más de

Mariana González representante de Teófila Martínez

que lo que más marcó el sentir y la manera de ser del gaditano fue esa comunión con los pueblos y ciudades del otro lado del Atlántico.

No me cansaré de agradecer la labor realizada durante todos estos años por quienes fueron durante tanto tiempo las coordinadoras del Encuentro gaditano, Margarita Borja y Diana Raznovich, y a Mariana González, su nueva coordinadora, a quienes mando un fuerte y caluroso abrazo y mi agradecimiento eterno por esta joya que pusieron en marcha en Cádiz al poco de mi llegada a la alcaldía. Gracias también a tantas autoras, directoras, coreógrafas, actrices, editoras, investigadoras y productoras que han participado y colaborado con estos encuentros.

Me gustaría aprovechar estos minutos de protagonismo en vuestro encuentro para felicitar a todos y todas las que, junto con nosotros, trabajáis por este camino para promover el papel fundamental de la mujer en el mundo teatral iberoamericano y por hacer realidad el sueño de muchas mujeres. En especial también, a nuestra querida Nerina Carmona, quien coordina vuestro Encuentro y que tanto colaboró y nos ayudó para abrirnos paso en Iberoamérica durante la preparación del Bicentenario.

Por último, mi más sincera enhorabuena a María Bonilla y Virginia Fonseca por el merecido reconocimiento que hoy reciben.

Estoy convencida de que sabréis aprovechar el intercambio de experiencias para enriquecer vuestra carrera profesional.

Sabéis que Cádiz, como siempre, os espera con las puertas y brazos abiertos.

Muchas gracias y un abrazo sincero.

Homenajes

Semblanza

María Bonilla

Apenas había vuelto al país, cuando llegó a la Compañía Nacional de Teatro. María Bonilla, tenía, entonces, 28 años; los justos para convertirse en la directora más joven que iba a tener la “compa”, la segunda mujer en ostentar ese cargo, después de Mimí Prado.

Con la maleta a medio deshacer y el título del Doctorado en Artes Escénicas obtenido en París, aun sin marco; tras años en las aulas, María aceptó un reto que nunca se había planteado y que, como no, la marcó para siempre.

Su paso por la institución, duró cuatro años, del ´82 al ´86; pero su impronta perdura.

La Compañía, en ese momento, tenía no uno sino dos elencos estables (divididos generacionalmente). María se planteó juntarlos. Poner a actuar e interactuar a los jóvenes como Alexandra de Simone, Ernesto Rohrmoser, Vera Ramírez, Irene Solera, Víctor Valdelomar y Maty Crespo y otros tantos, con los grandes, como Sara Astica, Mariano González, Rodrigo Durán, Víctor Rojas, Imilce Viñas y Pepe Vázquez. Todos salieron ganando y, el que más, fue el público.

Esa fue una de las premisas de la gestión de María: el teatro, desde una compañía del estado, era un servicio público, como tantos otros, y, como todos, se debía a la comunidad. Por eso, había que abrir espacios para que las obras en cartelera duraran, en la memoria, la reflexión y el boca a boca de la audiencia por mucho más de dos horas, por más de una temporada.

Así, los lunes (el único día, en aquella época, no se daba función) se instauró un conversatorio abierto; además, semanalmente, desde Radio Universidad, comenzó a emitirse el programa Siempre juglares, producido por miembros del elenco y con invitados especiales en cada edición. La revista Escena publicó los textos teatrales de jóvenes dramaturgos y, junto al programa de mano, le entregaban a cada espectador un boletín. Las obras salían de gira, cuanto más, mejor y cuanto más lejos.

Incluso, se llegó a estrenar fuera de San José. El círculo de tiza caucasiano, obra de Bertold Brecht dirigida por Amanecer Dota, dio sus primeras funciones en Pérez Zeledón, en 1983.

En la zona sur la situación estaba revuelta: la Compañía Bananera no terminaba aún de desalojar sus instalaciones, allí y eran varias las instituciones que se disputaban el espacio. Muchos quienes se quedaban sin trabajo.

La obra que presentó la Compañía Nacional de Teatro tocaba algunos temas sensibles. Planteaba, entre otras cosas, que la tierra debe ser para los que la trabajan. La identificación del público con la puesta en escena fue total y continuó en los debates posteriores, aun en la calle o en las sodas en las que el elenco almorzó el fin de semana que estuvo allí.

Esa reverberación entre la realidad social y el teatro era, para María, fundamental. No buscaba provocar un sino zanjar un compromiso entre el texto que, según ella, señala la posición ideológica de quienes lo ponen en escena y los espectadores.

Al considerar quienes llevan a escena una obra, María, no solo hace referencia a los directores. Sino, también a los actores y a los técnicos. Ella propició siempre que todos participaran, desde la primera lectura hasta el ensayo general. Todos tenían que conocer a fondo el texto, dar sus opiniones, adueñarse de él.

Y esa manera de concebir el teatro estuvo detrás de cada una de las decisiones que tomó al mando de la Compañía e hizo una diferencia fundamental en su administración.

En esos cuatro años, se cambió el horario de trabajo de los técnicos y los actores, para que las ocho horas de la jornada incluyeran las nocturnas que los encontraban sobre el escenario; se mejoraron los salarios; se les ofrecieron talleres para asegurar su formación continúa y, a la vez, se les convocó a ellos para dar capacitaciones en las comunidades y grupos. Pero, sobre todo, caló la idea de que había que dar función. De que, sin importar lo que ocurriera: el show debía continuar.

Así, María sustituyó a todas las actrices cuando se por razones de fuerza mayor no podían dar función e incluso a dos de los actores. No fue la única, la mística instaurada en la institución hizo que se viviera un ambiente fraterno y solidario que les permitió a todos crecer como seres humanos.

María creció con ellos. En esos cuatro años: tuvo un hijo que dormía en un moisés en los camerinos, se aprendió al dedillo la ley de función administrativa, conoció, puso en escena y sacó de gira fuera del país muchas obras nacionales, algunas de ellas, -como Aguas Negras, Magdalena, Como semilla´e coyol-, que no habían logrado pasar del papel y que se convirtieron en hito, de una época y del quehacer de la Compañía.

El repertorio estaba muy planeado, debía incluir cuatro obras anuales, una universal, pero, las otras tres, debían acercar al público a lo contemporáneo y a lo nacional, porque dentro del teatro, según María, es la dramaturgia la que le da identidad a un país: la posibilidad de verse en escena, con su lenguaje, sus paisajes, su indumentaria, sus vicisitudes cotidianas.

María Bonilla dejó la dirección de Compañía Nacional de Teatro con los planos para construir el Teatro de La Aduana y presupuesto para arrancar las obras. Se fue poco antes de que se disolviera el elenco estable.

Según ella, desde ese momento, los técnicos, que fueron los que se quedaron, se convirtieron en el referente de la Compañía. Le dieron estabilidad. A partir de ellos, es que se puede seguir el hilo de la historia de esa institución.

Semblanza

Vicky Fonseca

En el Taller de Vestuario de la Compañía Nacional de Teatro, Vicky Fonseca, se pasó más de mitad de su vida. Desde hace poco más de un año, disfruta de estar pensionada…. cuando se acuerda. Hay días y noches, -cuenta- en las que todavía le da vuelta en la cabeza el ruedo de los pantalones de Ricardo III, las puntillas del delantal de La Novia de Bodas de Sangre o los botones de la camisa del Comendador Fernán Gómez, de Fuenteovejuna (una de sus obras favoritas).

Todavía habla en plural de cada montaje que se estrena, aplaude como la que más y más que cualquiera cada vez que va a una función y tiene “medidos” a casi todos los actores y actrices del país.

Muchas son las vivencias de Vicky en la Compañía, tantos o más que los trajes que ha hecho. La historia se remonta a 1978, la institución se había fundado siete años antes pero, en ese entonces, Vicky estaba lejos: en Peralta de Turrialba.

Allí nació, se crió y comenzó coser todo, más o menos, al mismo tiempo. Su mamá y sus tías tenían en casa una especie de taller de costura, más para hacerle ropa a la prole que para vender. Ella que, por curiosa, resaltaba entre su montón de hermanos y primos. Se fue acercando. Primero, acariciaba las telas, se probaba los dedales, se mecía con el traqueteo de la máquina. Después, se animó: comenzó a hacerle ropa a la única muñeca que tenía y siguió con sus hermanas que eran seis.

Así vistió a los suyos y a sí misma. Para le tocó ir al colegio, ya tenía compañeras que le encargaban el uniforme, año tras año. Hasta que se casó y se vino a vivir a la capital. Entonces, tomando café en casa de una de sus primas, vio un vestuario por primera vez. Enseguida, pidió ir al teatro y la invitaron a una función en el Ángel: Gato por liebre, era la obra, todavía se acuerda.

Recuerda que casi al terminar la función pidió quedarse a trabajar y así lo hizo. Con el apoyo y guía de Alejandro Sievking y Pilar Quirós (su amiga y cómplice), ella debutó como vestuarista con El lindo don Diego.

El teatro la atrapó enseguida. El ajetreo, el estímulo a la fantasía que provoca vestir la escena. Y es que quien hace vestuario debe tener en cuenta cómo cambia cada prenda en función de la luz, la escenografía, el actor o la actriz.

Tres años después de haber comenzado su labor, ya estaba en la Compañía: llegó a meter el hombro con los trajes de Las Brujas de Salem y se quedó. Para siempre, que se dice rápido.

Según ella, fueron años muy intensos, sobre todo, los primeros… había un elenco estable y luego, dos y luego, se comenzaron a graduar los muchachos y muchachas del Taller Nacional de Teatro y, Vicky, desde la Compañía les echaba mano con los vestuarios.

No todo era coser y cantar, como dice el refrán. También había que lavar y planchar y alistar los cambios de cada actor, en cada obra, en cada gira.

De todas la que quizás resultó la más exigente fue El círculo de tiza caucasiano, donde David González, el que más, tenía siete vestuarios distintos. Esa obra, a pesar de darle tantísimo trabajo guarda un lugar especial en la memoria de Vicky que asistió al estreno, en la zona sur, embarazada y trabajó sin pausa en esas funciones y en la gira que la llevó, también a recorrer completo Guanacaste.

Cada obra hace que Vicky despliegue un anecdotario. Se las sabe todas-todas, porque desde que María Bonilla, cuando fue directora invitó al equipo técnico a participar de las lecturas, ella hizo suya la costumbre.

Cada obra, la lleva a hablar de directores, de sus compañeros tras bambalinas, de los actores. Para todos tiene un agradecimiento. Cuenta que alguna vez, impulsada por Pato Catania se animó a subirse al escenario, medio en serio, medio en broma y hasta grabó “actuando” (advierte que hay que recalcar las comillas) unos programas Tío Antonio que se trasmitieron en Canal 13.

“Prestada” por la Compañía, Vicky trabajó haciendo vestuarios para danza, -sus predilectos, los de Bolero-, para ópera y para el programa de teatro infantil Cocorí.

En su tiempo libre (que ahora no sabe cuál era) hizo vestuario para cine y televisión, trabajó en la película El Moto, en La Pensión y en la serie italiana Mosca cieca que se filmó en Turrialba y que se quedó sin ver.

Además, se vinculó con la Compañía de Folclore Pacuare de Uchí donde, además de coser, diseñó los trajes y con la cual, años más tarde, se fue de gira por Europa. Antes, había viajado a Colombia y Venezuela cuando la Compañía llevó El Serenísimo Príncipe Don Carlos.

Vicky habla de la Compañía de Teatro como si hablara de sí misma. Su labor, que como dice el diccionario no es solo acción y efecto de trabajar; sino, adorno tejido o hecho a mano, en la tela, ha sido fundamental para la institución.

Palabras de agradecimiento a Homenaje

María Bonilla

Cuatro sugerentes palabras: Mujer: Identidad, imagen y palabra, en un solo nombre, el del I Encuentro Centroamericano de Mujeres de las Artes Escénicas", (en alianza con el Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas. FIT de Cádiz).

Se realizó el año pasado, durante cuatro intensos días de conversatorios, ponencias, muestras de trabajo, testimonios, espectáculos, deconstrucciones y un homenaje. Más de 80 participantes entre dramaturgas, actrices, directoras, diseñadoras, aficionadas al teatro y algunos hombres venidos del teatro, de la literatura y las ciencias sociales, habitantes iberoamericanos.

Fue un encuentro vital por la recuperación del valor de la producción de sentido en equipo. Vital también porque fue un proyecto en el que fuimos convocadas desde el lugar de interlocutoras válidas, que intercambian en libertad y respeto, experiencias políticas creativas y humanas.

Para las mujeres, habitar la memoria, dejar de moverse en los espacios de pasados coloniales, imperiales o fronterizos (Ribeiro y Escobar, 2008), es una experiencia dura, porque somos uno de los términos cuya visión hay que cambiar de manera radical, ya que somos lo excluido y el problema de género continúa siendo una exclusión que apenas empieza a ser pensada.

La contemporaneidad trajo consigo un mundo donde la identidad, la palabra y la imagen, han dejado de tener valor y credibilidad, porque los seres humanos hemos dejado de tener valor y credibilidad. El teatro es ese lugar en el que encontramos partes de nuestra identidad, de nuestras relaciones y de nuestra historia.

El I Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas fue una sorpresa, un impacto, un hecho contundente y un asombro continuo, que dejó clara la importancia y la trascendencia de encontrarnos, conocernos y debatir sobre nuestro quehacer, desde nuestra geografía, nuestra historia y nuestro complejo presente, en el que tantos puntos en común y tantas diferencias habitan entre nosotras.

Por eso, su continuación era fundamental. Vencer todos los obstáculos que se atraviesan en esta acción política de visibilización, de dar identidad, voz, palabra e imagen a las mujeres trabajadoras del teatro, es fundamental, porque implicará que una nueva cultura de la igualdad pueda instalarse en nuestras sociedades, que históricamente han invisibilizado la creación artística y la producción intelectual de las mujeres, sesgando así más de la mitad del conocimiento humano.

Y hoy más que nunca es importante, ya que nuestras instituciones culturales están amenazadas por la falta de presupuesto y por leyes de administración financiera que obstaculizan su ejecución.

"No hay dinero ni para pagar la luz ni el teléfono" de algunos teatros estatales y no existe una política de redacción de leyes para la inversión cultural del sector privado, primera tarea importante de cada gobierno de turno, co-responsables del patrimonio intangible de quienes lo financiamos con nuestros impuestos. En estas condiciones, la colaboración interdisciplinaria es fundamental en proyectos de alto riesgo, como el teatro, porque implica la posibilidad y la capacidad de trabajar en diferentes opciones de colaboración, tan variadas como sus responsables y sus comunidades lo planteen y requieran.

Hoy, en el marco del II Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas, al igual que el año pasado acepté La GLO, acepto con orgullo y agradecimiento este homenaje y lo dedico a las utópicas trabajadoras del teatro de esta zona turbulenta y violenta que es Centroamérica, que con su acción cotidiana y constante, logran horadar la roca insensible y dura del sistema en que vivimos.

Crear espacios de encuentro es crear memoria, identidad, pertenencia, lugares de vida y no de muerte. Vivan muchos años las creadoras del movimiento teatral centroamericano. Viva eternamente el teatro.

Presentación del Libro

Elia Arce,
25 años de trayectoria

Palabras de agradecimiento a Homenaje

Vicky Fonseca

Las oigo hablar de mi vida dedicada al teatro y todo lo que dicen es verdad. También, hay otras verdades que una se va callando o deja pasar con los años en el vestuario… porque si yo contara todo lo que sé, ¿se imaginan la que se armaría? Mejor, no. Eso también lo he aprendido durante este tiempo y quizás también contribuyó a que fuera tan largo.

Pero me acuerdo de todo. De cuando leí Fuenteovejuna en el colegio y después participé desde mi humilde aporte al montaje tan maravilloso de la Compañía Nacional de Teatro. De las trabajadas en el Teatro El Ángel y después en la CNT, siempre, con la complicidad de Pilar Quirós que fue la que me llevó de la mano, como quien dice, la responsable de todo lo bueno, lo bonito y lo pasado.

Ustedes hablan de que le entregué mi vida al teatro pero lo cierto es que el teatro me dio todo lo que soy. Lo más importante, el orgullo con que hoy me mira mi familia, mis hijos, ustedes.

Por eso y por este homenaje y por la exposición de los vestuarios que pusieron aquí y van a estar durante este encuentro, soy yo la que emocionada, les doy las gracias.

Presentación del Libro (inédito)

Elia Arce: 25 años de trayectoria

Anabelle Contreras
(Autora)

Las andanzas de Elia en el mundo de la performance empezaron veinte años antes de aquella llegada a la luna. La primera performance que organizó, en 1990, poco después de iniciado su exilio voluntario en Estados Unidos, reflejó la experiencia de su primer trabajo ilegal limpiando habitaciones en un hotel. Se llamó *Make up room, please do not dirtub*, y la presentó durante una estadía en el Centro para las Artes de Banff, Canadá. Para su creación trabajó con el personal de servicio de dicho centro y ésta consistió en acciones de limpieza, mostradas casi de forma coreográfica, y entrelazadas con las historias personales de esos trabajadores que resultaron inmigrantes con un pasado en las artes.

El último trabajo de Elia en Estados Unidos, antes de su regreso voluntario a Costa Rica, también fue hecho en grupo y se llamó *Light green, dark green,* en el marco del proyecto Row Houses, en Houston. Consistió en montar, en el interior de una casa vieja de arquitectura shot gun, un sembradío de varias hierbas con las que se hicieron jugos verdes, y que habrían de ser cuidadas por la comunidad. Esto dio como resultado la creación de un jardín comunal, que existe hasta hoy, del que comen sus vecinos y en el que se imparten cursos sobre siembra orgánica. En medio de estos dos trabajos hay casi treinta años de una búsqueda que surgió cuando, después de emigrar, asistió con asombro diario a una transformación de su cuerpo que la convertía en otra a gran velocidad.

Al entrar a Estados Unidos, Elia se sumó, sin saberlo, al gran grupo que, por su apariencia “particular” es racializado según estereotipos y prejuicios existentes, y extendidos a quienes lleguen, resumidos con la categoría “latina” o “hispana”, que estandariza obviando cualquier diferencia entre inmigrantes.

Poco después, estando ya en el mundo de las artes, y en ánimo solidario, varias veces Elia fue invitada a asimilarse a un grupo de gente que no quería asimilarse a la

cultura nacional. Sus compañeros de aventuras artísticas la convidaron a convertirse en chicana. Al no ser Costa Rica un gran emisor de migrantes, no se había generado en Estados Unidos una idea específica de costarricense. Ser chicana, por su parte, hubiera significado hacerse de una identidad ya fuertemente reivindicada. Pero Elia prefirió la dificultad de explicarse y explicar qué es ser costarricense antes que caer en el facilismo de emprender su chicanización, cosa que la habría llevado a difuminarse para asumir un color prestado y reforzar el reduccionismo racial. Al verse en ese espacio de homogenización, ante la singular oferta de esa identidad chicana "lista para llevar", y al negarse a la identidad prestada, Elia se metió en un problema ¿Cómo explicar a sus amigos de teatro y performance, o a su audiencia, que aunque lo que tenían al frente pareciera una hispana, latina, inmigrante y chicana, ella quería ser costarricense? Esto resultó por lo menos difícil, pues ni ella misma sabía exactamente qué era eso que, a partir de aquel momento, buscaría e inventaría incansablemente con sus performances.

Presentación del Libro (inédito)

Elia Arce: 25 años de trayectoria

Mariela Richmond
(Diseñadora)

Tuve el placer de conocer el trabajo de Elia Arce, a través de Roxana Ávila y Anabelle Contreras en el año 2010, nos encontrábamos un grupo de mujeres investigando sobre la maternidad y la locura para el proyecto *Vacío*.

Un texto encantador: *La Rosaria*, fue mi primer acercamiento a lo que después sería un vínculo con Elia: para *Vacío*, *La Rosaria* significó, no solamente un eje trasversal para la parte gráfica que estaba a mi cargo, sino también un eje estructural del espectáculo muy importante.

Posteriormente continué escuchando el nombre de Elia, aún estando ella de manera intermitente en el país. En el 2011, junto con la también artista del performance: Gretel Méndez, recuerdo acercamientos a lo que fue una introducción a material sensible/ performático en el "centro" de San José, para el también espectáculo de Aby Ayala: *Balagán 11 11 11*, del cual Elia, en un principio, formó parte.

En el 2012, como parte del equipo de producción del FIA/Artes Visuales, revisamos la carpeta de trabajo de Elia, y sin titubear la invitamos a exponer como parte de la Ruta de Museos y Galerías y a conformar parte del grupo de artistas visuales de Intervenciones Urbanas, en la cual Elia realizó dos performances, el primero, en el balcón esquinero del Teatro Popular Melico Salazar y el segundo en el balcón central del Centro de Patrimonio, en la Avenida Segunda.

Tal fue el encanto por su trabajo, desde el abordaje/ temática hasta la ejecución, que para el FIA siguiente, en el 2014, en conjunto con Anabelle, decidimos, Hugo Pineda, Florencia Chávez y yo, de la mano con el equipo de producción, poner en marcha una muestra de trabajos de Elia Arce en la Galería Central, la cual contenía: fotografías, videos, audios y dos acciones performáticas a lo largo de las dos semanas de duración del festival.

Fue a medio camino entre ambas participaciones, cuando Anabelle Contreras, me

planteó la idea de trabajar en conjunto la retrospectiva de Elia en un libro. No quedó más que agregar a la solicitud, una fecha de inicio para empezar las labores, este sería ya un material necesario en nuestro país. Desde entonces, tres cabezas (Elia, Anabelle y yo) sistematizamos 25 años de trabajo a través de diapositivas, VHS, fotografías análogas, rollos de película y hasta negativos.

Elia ha dirigido a estudiantes de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica, forma parte del grupo de profesores de la maestría en Danza de la misma Universidad y, más recientemente, la vemos impartiendo clases y dirigiendo con un grupo activo de la Escuela de Artes Dramáticas en el Seminario/Laboratorio sobre Performance, con el que no hace ni un mes que se presentaron en una casa como espacio alternativo con la Fiesta Performática: durante una noche los estudiantes tomaron el espacio, alterando la lógica de la casa para convertirla en un espacio de exploración .

Por mi parte, no queda más que agradecer la enorme labor de Anabelle en la investigación y el trabajo imparable de Elia, su incomparable sensibilidad para abordar no solo su trabajo creativo si no su vida pedagógica y su labor como protagonista del arte de acción en nuestro país. Y es que paralelo a la huella que Elia Arce ha dejado en el performance está la marca que desde las aulas deja en sus alumnos.

Agenda del día

12 de noviembre

Gestión cultural como agente de cambio

"La gestión de la cultura no implica tan solo valorar lo tangible como son los recursos económicos, necesarios para la sobrevivencia del creador o su producto mismo. También lo intangible para asumir la gestión de lo subjetivo".

Mari Torres

La gestoría cultural puede tener una influencia específica sobre la creación de las diferentes manifestaciones de las artes y la cultura y convertirse en un importante agente de cambio social al tiempo que facilita y promueve la labor de los trabajadores y creadores artísticos. Depende, claro, de la manera en que se administran recursos tangibles e intangibles con una finalidad concreta: que tanto el sector gubernamental, privado e individual formen parte del ecosistema cultural que varía de acuerdo a la realidad de cada país, disciplina y del artista mismo.

De manera muy general, la gestoría cultural se define como el conjunto de estrategias utilizadas para facilitar un adecuado acceso a las artes y la cultura por parte de la sociedad. Estas estrategias requieren una adecuada planificación de los recursos económicos y humanos, así como la definición de objetivos puntuales a corto y largo plazo que permitan llevar a cabo dicha planificación.

En algunos países se refieren a la gestoría cultural como Administración de las Artes

("Art Administration"). Yo lo analizaré desde su definición más amplia tomando en cuenta tres postulados: el arte por el arte, el arte en la educación y el arte como agente de cambio social.

El arte por el arte es la creación del artista sin ninguna definición específica de a quién va dirigido y para qué. Es la inspiración y la manifestación del artista en reacción a sus propios pensamientos, creencias, experiencias e inspiración.

El arte, específicamente en lo que se refiere a las artes escénicas, que es lo que nos compete en este Encuentro, también lo podemos ver como una herramienta que llega y puede influenciar la educación en todos sus niveles.

Y el arte como agente de cambio es el motor que nos lleva consciente o inconscientemente hacia alguna aportación a la sociedad o al artista mismo.

El gestor cultural puede influenciar o simplemente ayudar al creador a poder llevar a cabo su trabajo; no importa la finalidad del mismo. Durante los pasados años he tenido el honor desde mi gestoría de ayudar a trabajadores de la cultura de mi país a facilitarles el proceso de creación y luego presentar su trabajo. Entre muchos otros, doy el ejemplo muy específico del trabajo de la dramaturga y actriz, Carola García, quien entre muchas otras, en su fructífera carrera, creó una obra infantil llamada *Versado, el andarín cuentero; De cómo la princesa Oma acabó con la guerra* y luego *Ombligos; un cabaret de luces y sonidos.*

En la primera, como gestora cultural, solo me encargué de hacer posible que llegara al público general exitosamente y sobre todo a niñas y niños de diferentes escuelas de Puerto Rico. En la segunda, *Ombligos* entré en el proyecto desde su gestación: cuando era solo una idea en la psiquis de la creadora. De la mano, logramos un bello proyecto pues, gracias a mi intervención como gestora cultural, allegamos los recursos económicos, no solamente para la presentación de la pieza teatral.

Ella pudo contar con recursos económicos desde el principio para desarrollar el libreto, contratar al compositor para crear las partituras y canciones originales para la obra y para costear todos los otros elementos teatrales para la puesta en escena. En mis más de treinta años de experiencia este proyecto fue ejemplo lo que más añora un creador y un gestor. Por tanto hoy me atrevo a afirmar que para el sector cultural gestionar significa usar cierta sensibilidad para comprender, analizar, interpretar y actuar sobre y en los procesos sociales y culturales.

La gestión de la cultura no implica tan solo valorar lo tangible como son los recursos económicos, necesarios para la sobrevivencia del creador o su producto mismo. También lo intangible para asumir la gestión de lo subjetivo. Debe encontrar unos referentes propios de su acción, adaptarse a sus particularidades y hallar un modo de evidenciar, de forma muy distinta, los criterios de eficacia, eficiencia, calidad, control y evaluación, efectividad y productividad.

Además del factor económico y la creación de políticas culturales, los gobiernos aportan positivamente a una sociedad cuando tienen una comprensión de la cultura desde los ámbitos filosóficos, sociales y políticos, lo que implica una urgencia de repensar las relaciones entre economía y cultura. Este planteamiento obviamente varía mucho de país a país, aun cuando nos limitamos únicamente a Centroamérica y el Caribe.

En un esfuerzo conjunto entre mi gestoría, el gobierno, (específicamente la Administración de Corrección), y un gran artista coreógrafo y actor puertorriqueño, Javier Cardona, hemos logrado por varios años entrar a instituciones carcelarias juveniles donde además de utilizar las artes escénicas como instrumento de rehabilitación, hemos impactado un número de jóvenes enseñándoles a ellos mismo a crear su propia expresión. En nuestra Escuela de Teatro para niños,

niñas y jóvenes, entre seis y dieciocho años y gracias a las becas del sector gubernamental y de fundaciones privadas hemos logrado la integración social.

En Puerto Rico un nuevo Consejo Asesor de las Industrias Creativas tendrá las funciones de formular recomendaciones de política pública para la promoción y desarrollo de las industrias creativas en el país, desarrollar mayor consciencia y comprensión de las industrias creativas y su contribución a la economía nacional, formular estrategias para que el gobierno, el sector privado y la academia puedan trabajar juntos en el desarrollo y promoción de las industrias creativas y preparar un plan estratégico a corto, mediano y largo plazo para desarrollarlas.

En Puerto Rico al igual que en los Estados Unidos de América el sector privado, especialmente a través de fundaciones, tiene un rol importante al posibilitar que tanto las artes como la cultura sean agentes de cambio al punto que, muchas veces, se olvida de la importancia de la creación, pretendiendo únicamente fomentar el impacto social y educativo. Como si el artista o sus organizaciones fueran una especie de beneficencia social.

Pero, como los gestores somos, también, creativos y sensibles siempre le damos un giro a las nuevas creaciones para que puedan cumplir con las pretensiones de los donantes.

El artista o creador sin duda alguna es el eje principal del trabajo del gestor. Es con quien el confabula para poder llevar su propuesta ante el público cuando todos los elementos se alinean para un resultado positivo.

Estos cuatro grupos (el artista o creador, el gobierno, el sector privado y los gestores) crean un tejido social con gran cantidad de relaciones y redes con enorme potencial para una determinada sociedad y su territorio pero, en la realidad, se evidencian algunas dificultades como la falta de conocimiento y respeto mutuo y la falta de políticas culturales, entre otras.

La gestión cultural ha de redundar necesariamente en el progreso general de la sociedad, teniendo como principios prioritarios el de servir como instrumento fundamental para la redistribución social y para el equilibrio territorial. El gestor cultural, como técnico de cultura, se encuentra por tanto en el difícil plano que existe entre la política cultural y la población receptora de esa política.

El intercambio de experiencias de género, gremiales, empresariales y multiculturales, nos permite identificarnos en nuestros problemas, hermanándonos en nuestras soluciones. Los encuentros de mujeres representan la oportunidad de conjuntar la función educativa de las instituciones de enseñanza, la creación y la experiencia de las industrias creativas destacada en el análisis y propuestas de solución de los problemas inherentes y relevantes que los países de la región tienen en común.

Desafortunadamente el artista o creador se encuentran muchas veces haciendo su trabajo solos, tratando de expresar algo importante para ellos o para la sociedad que les rodea. Algunos lo logran de esa manera pero en un mundo ideal tanto el artista o creador como el gestor cultural deben trabajar hombro a hombro para el beneficio mutuo pero sobre todo para lograr que esa expresión afecte nuestro ecosistema cultural que es tan amplio como la sociedad misma.

La Gestión Descalza

"Ser gestora en la creación no debe significar oponerse al mercado pero tampoco apoyar la voracidad de algunos comerciantes del arte (…) El error, estaría en centrar el proceso creativo en el mercado y no en la creatividad y la dimensión humana"

Lucrecia Ardón

Quisiera iniciar contextualizando en la gestión, la palabra descalza y aclarar que no es en ánimo del lamento, sino el de la visión de una gestión en pasado, sin apoyos; desnuda, despojada, miserable y pobre, me atrevería a decir que en toda Centro América, en donde las y los promotores teníamos que ver desde donde se podía levantar una escena sin recursos, exceptuando Costa Rica donde ya desde los 80´s se tomaba en cuenta el arte no aún como una industria, pero sí como la construcción necesaria de un colectivo cultural.

Al haber pasado por todo tipo de acciones y actividades de producción, animación política, presentaciones nacionales e internacionales de diferentes expresiones artísticas, se espera haber escarmentado de todas las vicisitudes, y vaya que las hemos vivido como mujeres y como gestoras! Pero en la gestión no hay experiencia que asegure que no habrán sorpresas, las puestas en escena si valen como arte, siempre son nuevas; lo que significa que tienen la capacidad sorprender fuera de lo ya conocido.

La experiencia en la gestión facilita y permite obtener mejores resultados, son muchos ensayos, experimentos, aprendizajes, prácticas para llegar a una madurez, pero quizás la pregunta es ¿qué diferencia la gestión de una propuesta artística propiamente dicha? Asumiría que la respuesta es tener apertura de mente, estar dispuesta a negociar, aceptar la otredad, tener por supuesto una opinión, pero no cerrada a otras alternativas.

Hay muchos retos a vencer, lo ideológico personal no siempre armoniza, pero una se sorprende encontrando aprendizajes en obras con las que se está en total desacuerdo, porque la claridad de no tener siempre la razón da la apertura para crecer a través en los regalos que puede ofrecerse a distintos públicos.

La parte más difícil de la gestión, es hablar sobre recursos y de donde salen los mismos. Hay puntos de inflexión en esto y depende del rol que juegan gobiernos, fundaciones y empresas en cada momento. La falta de interés que se refleja en los presupuestos de cultura, las diferencias de retribución por concepto de género, la apatía de patrocinadores, el desinterés por incentivar el desarrollo cultural, que está orientado más al comercio; dan como resultado que los actores naturales de los eventos queden excluidos de los beneficios. Un ejemplo en Guatemala es la industria del Turismo que explota lo maya como un producto histórico

o muerto en el pasado, excluyendo de sus beneficios a la población, que de acuerdo a las estadísticas, es en su mayoría, la más pobre.

Añadimos las construcciones de la contradicción. Como ejemplo actual: oriente y occidente, que delimita territorios, estimula prejuicios y miedo a lo diferente, argumentos creados como sustento para generar guerras y divisiones entre los seres humanos. La globalización, la nueva división internacional del trabajo, la transnacionalización de la industria cultural y la producción de mercados, generan asimetrías entre quienes patrocinan los productos culturales y las y los creadores lo que posibilita que quienes no obedecen a la lógica del mercado queden también excluidas/os.

Ser gestora en la creación no debe significar oponerse al mercado pero tampoco apoyar la voracidad de algunos comerciantes del arte. ¿Quién no desea ser reconocida, económica, social y políticamente? El error, estaría en centrar el proceso creativo en el mercado y no en la creatividad y la dimensión humana.

Tal panorama desalentador, complica la gestión cultural, pero existe la posibilidad de orientar esfuerzos articuladores y desde ésta perspectiva, la gestión se constituye en un puente de comunicación, en agente de cambio si se tiene una visión estratégica de acuerdo al territorio y al contexto:

1. La gestión como acto creativo

Para el arte contemporáneo el acto intelectual de las definiciones es necesario y en algunos casos lo más necesario para una puesta en escena, es decir si se pierde la idea, entonces no es arte. Avelina Lésper dice que “Hay una diferencia enorme entre la transgresión y el exhibicionismo. El performance es la versión políticamente correcta y decente de lo que hacen en los clubes de shows porno. En esos antros los actores que se desnudan, se cagan o se masturban aguantan al público, soportan sus insultos y ni ellos ni ningún cliente consideran que lo que hacen sea arte; saben que es exhibicionismo y que explotan la necesidad morbosa de ver un espectáculo escabroso. Los performanceros, sin llegar a lo que se hace en un burlesque o en un antro, se hacen llamar artistas, quieren escenarios cultos y además exigen respeto del público y becas estatales”[1]

¿Hay algo de cierto en ello? puede ser en algunos casos. Hay artistas que viven ajenos a las vidas que lleva su propio público, sin contacto y por supuesto ellos mismos terminan considerando que el público que no llega a la sala no comprende, tampoco comprenden que su obra transmita insatisfacción o indiferencia al público; ya que los y las galeristas, curadores, etc. le reconocen.

Siguen siendo arte? pueden o no interesarnos, pero tanto los performance de hoy día como el arte objetual u otros lo son porque si no ,entonces, podríamos considerar que las propuestas de Andy Warhol y todo lo que se ha desarrollado desde Marcel Duchamp no es arte.

Por estos distintos criterios, analizar la gestión como acto creativo, lleva a conversar sobre qué es el arte? Hoy que todo es arte, no existe una misma definición, nadie alcanza a tener una definición general aceptada. “si se puede tener en el pensamiento la idea de Dios, por grande que éste sea, es porque parte de una realidad y entonces existe”[2]. Si los curadores, artistas y expertos carecen de una idea del arte, entonces el arte mismo no existe.

Según Aristóteles, “el ser humano es acto y potencia, es realidad y posibilidad. En parte somos y en parte podemos ser”. Así, el ser humano no es estático, en el sentido que tiene la posibilidad de cambio y desarrollo y es esta posibilidad lo que posibilita la creatividad, de acuerdo a la experiencia. En sí, no es posible el acto creativo sin la participación de los seres humanos.

Varias escuelas niegan que la gestión sea un acto creativo, también, se persigue la idea de que un acto creador solo es arte si se comparte o si se tienen otros ojos para que esté vivo. Recurriendo a nuestras citas anteriores, que demuestran que la creatividad ha existido y ha sido reconocida desde siempre, podemos concluir en que de cualquier forma en que conceptualicemos el arte: ya sea tradicionalmente como una actividad creadora por la que se producen una serie de objetos singulares y de finalidad estética; o, como capacidad, habilidad, talento y experiencia; o en última instancia, como designación de una expresión humana; la gestión es arte y es una actividad creadora.

Particularmente nunca viví ni sentí la gestión como un acto artístico, sí algunas veces como un acto creativo, pero más allá de ello, son etiquetas, que se pueden desechar, puesto que la vida es pensamiento, acción, comunicación, contacto y finalmente presencia en esta tierra, eso es lo que cuenta. Entonces, no todas las gestoras somos artistas, pero podemos hacer uso de nuestra creatividad y dotar de belleza al oficio, al que nos entregamos.

2. El quehacer actual como Gestora?

A**ún en este siglo, las personas van al teatro a identificars**e con lo que desean y no pueden, resultado de la represión histórica. Participar a través del arte, en un alto a la violencia en Guatemala parte de una de las regiones más violentas del mundo[3]. ha sido un esfuerzo inmenso que ha estado en manos de artistas y particularmente de artistas mujeres, la transgresión a lo establecido, a lo común, a lo “normal”, ha sido parte del rol de las artistas, al poner en la mente de los públicos y a riesgo personal, su propia identidad; porque usualmente lo correcto y arraigado sigue siendo una identidad de opresión. Aún en las y los jóvenes que tienen otras oportunidades económicas y formas de vida sin violencia, la represión es parte de su herencia.

Parafraseando a Nietzche, *“La sencillez y naturalidad son el supremo y último fin de la cultura”.* La diferencia de esa gestión pobre, descalza, mencionada al inicio es que la de hoy da una perspectiva de futuro al arte que socava, despoja, permite desprenderse y descubrir, transgrediendo lo común y lo tradicional, permitiendo que el y la ciudadana de a pie, tengan acceso.

La gestión descalza, es hacer de las calles un foro callejero, un desafío para circular la cultura en los espacios públicos y apropiarnos de lo que nos es propio con las calles como escenario; ya que sabemos que las calles inundadas de arte, simbolizan la libertad, que como seres humanos, merecemos calzados/as y descalzas/os.

1 Avelina Lésper / Crítica de Arte
2 Anselmo de Canterbury en su prueba ontológica de Dios

3 www.elperiodico.com.gt/

Construyendo identidades, entre pequeñas y grandes transgresiones

"Toda transgresión es valiente: se enfrenta al poder, al miedo, al rechazo. La transgresión que tiene lugar en el proceso de creación de la identidad significa oponerse a lo que es aceptado y común".

Mimí Prado

Las transgresiones femeninas han sido parte esencial de la historia de la humanidad, muy pocas veces registradas y la mayoría de las veces castigadas duramente. Así, mujeres comunes y corrientes pero transgresoras fueron parte esencial de los cambios culturales y sociales de la historia.

En épocas heroicas como la que vivió Juana de Arco (transgresora en una actividad meramente masculina como la de empuñar las armas) lo mismo en épocas más recientes como la de la Guerra Civil Española o como la de los procesos revolucionarios de América Latina en décadas pasadas, estas mujeres fueron alabadas e incluso elevadas al altar de la patria. Sin embargo, en episodios posteriores fueron descalificadas o, peor aún, ninguneadas, negadas o empobrecidas la gran mayoría de ellas.

La transgresión se incuba, entonces, en el malestar producido por la incomodidad del rol impuesto. Este malestar está en la raíz de una rebeldía creativa que propone una organización social y cultural diferente. (Hanna Manzer).

Esta incomodidad, este malestar, esta rebeldía creadora es la que impulsó a mujeres como Yolanda Oreamuno, Chavela Vargas y Eunice Odio a romper con su entorno y buscar otras realidades más pluriculturales, más pluriétnicas, más citadinas para afirmar su libertad creadora. Sus obras las inmortalizan pero el pago recibido por parte de sus contemporáneos fue el rechazo, la soledad, el despojo.

Ellas ilustran una sociedad que nos ubica como mujeres identificadas únicamente como cuerpo y emociones y que reconoce a los hombres como cabeza, creadores, productores, hacedores de la cultura y de la historia. Frente a ello, las mujeres nos hemos encargado del "ser y el hacer" en la práctica cotidiana (H. Manzer). Mujeres comunes y corrientes que, frente a una realidad amenazante, modificaron su existencia y abrieron caminos nuevos.

Toda transgresión es valiente: se enfrenta al poder, al miedo, al rechazo. La transgresión que tiene lugar en el proceso de creación de la identidad significa oponerse a lo que es

aceptado y común; como se enfrenta al estereotipo y al conformismo, conlleva peligro. Se requiere de mucho valor para cruzar las fronteras establecidas. Transgresión significa atravesar los límites sociales, materiales y simbólicos vigentes: romper el tabú. (Kozielecki, 1997).

Cepal define la identidad como los términos en los que un individuo se describe a sí mismo. Construir identidad se relaciona con la autoimagen y con la imagen que los otros tienen de uno. A su vez, la identidad social se basa en el sentimiento de pertenencia y autorreconocimiento. En este ámbito, las diferencias con otros grupos o culturas se tornan importantes.

La identidad es provisional, ambigua y dinámica pero su construcción no nos es tan fácil ya que lo psíquico y lo social operan de manera diferente. Lo psíquico está en el subconsciente y es más difícil de manejar a voluntad. Lo social está sujeto a otras determinantes.

Jung señalaba el eterno y constante conflicto entre los elementos inconscientes y la identidad construida por el yo. Me permito añadir que, además, debemos tener en cuenta las relaciones difíciles entre el individuo y la sociedad.

Según Kant somos libres en la medida en que tenemos consciencia de nosotros mismos. Al igual que la identidad, el género es una construcción social y cultural que cambia con la historia y que organiza las relaciones y las dinámicas sociales.

El género se basa en lo social y lo simbólico y no se puede separar de la clase social, la generación a la que se pertenece, la etnia y la profesión. La historia que nos tocó vivir a las mujeres en Latinoamérica con los

golpes militares, los gobiernos autoritarios, los movimientos revolucionarios, las crisis económicas y políticas profundas, nos lanzó a la luz pública.

Las mujeres costarricenses transgredimos, entonces, los mandatos de la bipolaridad establecidos por la Guerra Fría con su cultura de lo blanco o lo negro; del estás conmigo o estás contra mí; de lo militar. Desde aquí, lo hicimos, apoyándonos en la revolución cultural de los jóvenes del mundo desarrollado que prendió en todos nosotros: “paz y amor” gritaban y cantaban los hijos y las hijas de “las flores”. “Amor libre”, decían las jóvenes mujeres enfrentando la castidad y la educación conventual.

Nosotras asumimos la creación artística, el estudio y el compromiso social como el camino en la búsqueda de una identidad propia, haciéndonos acompañar de nueva música, nuevas formas artísticas, buscando lugares en espacios públicos. Para nosotras, sin restricciones de horarios y de bebidas, jugando con el idioma para enfrentarnos a tabúes: anteponíamos a nuestros nombres el artículo antagónico, cambiándonos de género (a Luis Fernando, se le llamaba la Luisa Fernanda; a Adriana, el Adriano). Una pequeña transgresión que nos equiparó en la diversidad sexual.

Transgresión representó también, el desparpajo con que en pasacalles representábamos a figuras intocables de nuestra sociedad. Transgresión fue apoyar la Revolución Sandinista, al F.M.L.N. Transgresión fue absorber, enamorarse y vivir como propia la cultura afrocaribeña y, con alegría, vivir una nueva forma de camaradería y amistad entre hombres y mujeres en un plano de igualdad mayor que en cualquier otro ámbito de la sociedad nuestra. Todo era posible, eso sí, siempre que no se esperara ascender a lo más alto del poder gerencial, del económico o del político.

Sin embargo, con el tiempo, algo de nuestras pequeñas y grandes transgresiones permeó la cultura y el comportamiento social costarricense.

Cuando desde el Ministerio de Cultura planteamos el proyecto de Ley de Igualdad Real para la Mujer, allá por 1986, trabajamos incansablemente por un cambio cultural y, si logramos la aprobación de la Ley, fue gracias a ese trabajo creativo previo, a la labor de las académicas, a la poderosa organización de las mujeres de las barriadas populares que luchaban por una vivienda digna.

Cuando a la transgresión se sumaron tantas resultó más enriquecedora, menos riesgosa, sin soledad, con alegría.

Dos anécdotas de esta lucha por la reivindicación y los derechos de las mujeres:

La primera de ellas, señala el grado de subordinación de las mujeres en algunas zonas del país. Hicimos una reunión en Nicoya, en apoyo a la Ley. Una vez discutido a profundidad el contenido de la misma, le pedimos a las mujeres su adhesión y corrieron a dárnosla. Solo que, al final, al pedirles la firma le solicitábamos la cédula de identidad: ninguna la traía consigo. Había una fuerte costumbre en la zona: al casarse, las mujeres le entregaban su cédula, su ciudadanía en prueba de amor al flamante marido.

La otra anécdota: realizamos un pequeño documental para nuestra campaña en pro de la Ley. En un cuarto se colocaba un bebé, una vez vestido de celeste y, otra vez, vestido de rosado…. ¡el mismo bebé! Se hacía pasar a diferentes personas al cuarto y se les pedía que interactuaran con él. Cuando estaba vestido de celeste, las personas jugaban activamente con él, le llamaban campeón, lo alzaban en el aire y comentaban que iba a ser futbolista o presidente. Si el bebé estaba vestido de rosado, en cambio, lo alzaban con mucho cuidado -pienso que para que no se quebrara- y hasta le decían princesa: auguraban que iba a ser reina de belleza en el futuro.Sin duda, el ejercicio fue un buen ejemplo de la construcción de la identidad de género.

Se aprobó la Ley: ganamos esa lucha por la unión de dos fuerzas poderosas. La primera, la de las mujeres de las comunidades organizadas que dijeron presente porque querían que nunca más las pudieran amenazar con quitarles los hijos o con echarlas de sus casas.

La segunda, la de los creadores y artistas: músicos, mimos, bailarines y, sobre todo, el gremio teatral. Ellos tomaron cada espacio público, cada plaza, cada rincón para con su arte acercar, conmover, y adherir a la gente en una lucha por los derechos de las mujeres.

Hoy son otros los tiempos. La Postmodernidad se caracteriza por la aceptación desprejuiciada de lo plural y por una tendencia a desjerarquizar las diferentes tendencias e identidades. La actitud postmoderna es menos unitaria (Juan Rodríguez, 1990)

La Postmodernidad representa el rompimiento del absoluto y adopta la diversidad. Hace algunas transgresiones posibles y nos regala imágenes tan bellas como la de las niñas indígenas del altiplano guatemalteco con su vestimenta tradicional aprendiendo Karate para que nadie nunca más se atreva…

Visitaciones

"El arte es una herramienta de desarrollo y como tal debe aportar de manera activa a la construcción de la comunidad".

Itziar Sagone

Me he pasado la vida recorriendo, indagando, recapitulando. He intentado esbozar el transitar de una parte de mi generación, los que hemos estado ligados a las artes y la conciencia, esta es una simple narración de la historia guatemalteca a partir de mi propia piel.

Llegué a vivir a Guatemala en 1996. Año de la Firma de la Paz. Momento que marcaría la pauta para el replanteamiento de la sociedad en las distintas esferas, o al menos, era eso lo que se esperaba entonces. Fragmentada, herida, pero al tiempo expectante y deseosa de sentir en carne propia la tan mentada paz, la sociedad guatemalteca comenzó a abrirse al mundo: un territorio negado hasta entonces y del que entraban apenas unos cuantos rayos de luz.

Entonces más, (y aún ahora), los medios de comunicación guatemaltecos otorgan el 90% de su contenido a la problemática nacional dejando apenas unas cuantas columnas a lo internacional, al mundo. Un reflejo claro del querer mantener a la población aislada y enajenada consigo misma. Las noticias culturales habían ido menguando con el tiempo. Si bien en los años setentas y ochentas, la actividad cultural del país, o específicamente de la capital, ocupaba un espacio importante en la cotidianeidad

del guatemalteco, la guerra se encargó de reducir esos espacios orillándolos a la marginalidad y, por lo tanto, casi los condenaron a desaparecer de la cobertura mediática nacional.

La carnicería de finales de los setentas y del primer lustro de los ochentas provocó un éxodo intelectual que, si bien desarticuló cualquier atisbo de movimiento artístico permitió a su vez (sin quererlo) un enriquecimiento de los creadores. Los que hubieron de irse se relacionaron, alimentaron y crearon en otros escenarios: Costa Rica, México y Europa, esencialmente.

Quienes quedaron en el país, o bien no estaban vinculados con el movimiento social o no habían sido identificados plenamente por el ejército, desarrollaron en su mayoría propuestas hacia lo local. De allí la conformación de colectivos que luego resultarían fundamentales para dar continuidad y comprender el desarrollo de las artes de Guatemala.

En los noventa, "mis" noventa, los creadores se aventuraban a la expresión abierta sintiéndose/nos, arropados por la lupa internacional, pero con la cautela que deja el olor a muerte. La mítica Bodeguita del Centro abrió sus puertas a principios de la década y le dio un respiro a artistas y a los sectores más alternativos de la sociedad guatemalteca. El tejido social, desenhebrado casi en su totalidad, encontró un espacio en cual iniciar un diálogo. Artistas e intelectuales se apropiaron del espacio inyectándole vida propia. En 1994, Luis Argueta se atreve a producir y exhibir el primer filme de ficción luego de décadas de silencio cinematográfico: El silencio de Neto, que cuenta la historia de un niño de 12 años y sus vivencias durante los seis meses posteriores a la renuncia del presidente Jacobo Arbenz Guzmán en 1954 durante la caída de la Revolución del Octubre, en un clima agitado políticamente para el país.

En ese mismo año, en México, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional haría su aparición en la palestra pública. Una impresionante marcha multitudinaria que recordó a todos los mexicanos los pasos contundentes de su tan aplaudida revolución de 1910, saldría de Chiapas hacia el Distrito Federal el mismo día que entraría en vigor el tratado de Libre Comercio (1 enero 1994). Un país conmocionado e ilusionado a su vez me tocó y me movió, como nos mueve y nos duele a todos. Las noticias que daban cuenta de la realidad de los indígenas chiapanecos me hicieron relacionar de inmediato las historias robadas a sorbos de las charlas de mis padres con sus amigos, con sus compañeros. Quedar impávida ante ello me era imposible.

Seis o siete amigos, hijos casi todos de exiliados argentinos, chilenos, guatemaltecos y uruguayos decidimos ingenuamente que desde la solidaridad y la empatía podríamos aportar algo para modificar la historia y, así, nos embarcamos en producir *La noche de Burundanga*, una fiesta mítica que esperaba tocar los corazones de 500 personas y a la que terminaron asistiendo un poco más de cinco mil gentes. La idea de "cobrar" la entrada por medio del trueque: una bolsa de frijoles y de arroz para Chiapas dio resultados: una montaña de comida llegó una semana después a las comunidades empobrecidas de ese estado mexicano. De esta manera, *la Noche de Burunganga* se convertiría en referente de la escena *underground* de los años noventa en México y en lo que sería mi primera gestión/producción artística.

Dos años más tarde, en el corazón financiero de una ciudad a la que apenas conocía pero en la que había nacido y en la que trataba de rescatar mis raíces, conozco a los *bizarros.* Un grupo de jóvenes que habían decidido alquilar una casa y compartirla en el centro histórico de la ciudad de Guatemala. Su forma de vida me seduce, la libertad con la que se manejan, los sueños que elaboran en comunidad. Me uno a sus fiestas y más tarde a sus intenciones: abrir un espacio de creación colectiva que permita el diálogo entre generaciones pero también entre sectores de la población. La casa sería un espacio alternativo de encuentro, conciertos, proyecciones, talleres, galería, estudios de creación. Todo reunido bajo un mismo techo

y manejado por post adolescentes. Eso fue muy similar a una aventura *Peterpanesca* tardía. Todos experimentamos y aprendimos *freireanamente* del otro.

La noche de Burundanga regresó a mi vida cuando me fue encomendada la tarea de divulgar el evento de apertura de la Casa Bizarra. Había aprendido allí y en el casi año que llevaba trabajando para una galería de arte, que invitar a los sectores más favorecidos económicamente era importante si se quería tener eco mediático. Por supuesto, a la Casa Bizarra le ayudó muchísimo que uno de sus integrantes fuera Giovanni Pinzón, cantante del mítico grupo noventero guatemalteco, Bohemia Suburbana. Entre la estrellita del grupo, la propuesta artística alternativa y las argucias aprendidas en comunicación, logramos atiborrar de gente la inauguración y mantener la convocatoria hasta el último de sus días. La Casa Bizarra sobrevivió unos meses con el aporte de algunos, con los giralunes en los que cocinábamos mientras presentábamos poesía o cine o realizábamos conciertos alternativos. Con eso más alguna esporádica venta de nuestras producciones artísticas.

…*"Guatemala por ese entonces vivía una de sus tan acostumbradas oleadas de optimismo, pues muchos creían que los Acuerdos de Paz anunciaban nuevas reglas en el tablero del ajedrez político, lo que no fue más que otra vana ilusión que duró lo que dura un Latin American Idol en las listas de popularidad. Sin embargo la vitalidad que los nuevos artistas traían al medio cultural guatemalteco parecía no claudicar con el vaivén ideológico de la posguerra. Se trataba de la primera verdadera generación emergente de artistas desde hacía muchas décadas, con la rabia situacionista de la década del sesenta, pero sin la militancia y censura que impuso la Guerra Fría". (* Sergio Valdés Pedroni, Columna Crónica de las Almas refiriéndose a Casa Bizarra. Periódico Vespertino La Hora, Guatemala 2007).

El desgaste de "lo urbano", la incomodidad de no conocerme, de no encontrarme en las miradas de mi familia o en la mía propia y la propuesta de comenzar un nuevo proyecto en el lago de Atitlán, me hicieron tomar la decisión de dejarlo todo y comenzar de nuevo. Ahora frente a un lago que me daba más incógnitas que respuestas. Viví en Panajachel a saltos, en ellos hice pequeños festivales, produje y locuté un programa de radio, y en el último de los saltos fundé La Cumbancha. Una galería-restaurante-café-bar que pretendía ser un escaparate-espacio de diálogo y reconocimiento cultural.

Atitlán es quizás uno de los sitios más cosmopolitas de Guatemala, allí habita gente de todo el mundo pero además quien visita el lago lo suele hacer por placer, lo que sin lugar a dudas, favorece que tanto habitantes como viajeros sean receptivos. En la Cumbancha exhibí artistas de la ciudad pero sobre todo del lago, los buscaba en los pueblos, los convencía y me los llevaba a exhibir. Sobreviví con la Cumbancha casi dos años hasta que quebré. Me cansé y simplemente me fui.

El regreso a la ciudad fue duro. Con una niña, divorciada, sin trabajo y con muy escasos vínculos laborales. Luis Urrutia, cineasta guatemalteco-mexicano comenzaba el rodaje de El Pájaro Sobreviviente, un documental que narra la vida del artista Arnoldo Ramírez Amaya, quizás el más grande dibujante guatemalteco que además de ser un gran artista, fue de los pocos que se quedaron y arriesgaron su vida en los tiempos de la represión más dura, alzando su pluma y denunciando a través de sus dibujos, intervenciones y pinturas por lo que pasaba Guatemala. Ayudarle me pareció lo que debía hacer y me dediqué a ello. El filme se rodó, se terminó de editar, se presentó y Luis vendió los derechos dejando a todo su equipo de rodaje incluso sin créditos. La película está hecha y sigue sentando un precedente.

Por la misma época, el Instituto de Enseñanza para el Desarrollo Sostenible (IEPADES), una entidad no gubernamental que trabaja por la reconciliación y la paz de Guatemala de forma activa, me contrató para organizar un festival de arte que concientizara al país sobre el uso de las armas: el tema siempre me había apasionado y asustado. En Guatemala un ciudadano puede tener cinco licencias de portación de armas y por cada licencia se pueden obtener tres armas, es decir, en Guatemala un ciudadano puede hacer una pequeña guerra legalmente si es el deseo de su merced.

Con la ayuda de artistas amigos organizamos el festival *Manos Libres de Armas, Manos Libres de Violencia* en el que por primera vez se realizaron grafitis de forma legal en el centro histórico de la ciudad de Guatemala, organizamos ciclos de cine, una gran exposición con artistas comprometidos con ese tema pero especialmente con la indagación del mismo. Cientos de gentes pasaron por allí reconociéndose como parte del problema: las acciones en contra de las armas siguen teniendo vigencia y realizándose hasta el día de hoy.

La cooperación internacional, que me había ignorado en la solicitud de fondos para las diversas actividades que realizamos en el lago de Atitlán, resultó ser quien financiara mis últimos trabajos. Así, por causalidades de la vida, llegué a la Cooperación Italiana como coordinadora de comunicación bajo la dirección de quizás la mejor de mis maestras, la italiana Emanuela Benini, una mujer que tenía claro que lo aparentemente inconexo es precisamente lo que debemos esforzarnos por conectar. Emanuela me dio rienda suelta y yo le propuse crear un proyecto en el que las artes trabajasen de manera activa y como mecanismos de comunicación y encuentro en un proyecto que desarrollaba la cooperación italiana con jóvenes trabajadores del basurero. El proyecto fue un reto, los chavos sedados los sentidos: no tenían tacto ni sentían el frío o el calor. Lo primero fue devolvérseos y darme cuenta que los estaba condenando al hacerlo, pues sus manos seguirían tocando, por algún tiempo más, los desechos de la sociedad… . Los jóvenes terminaron empoderándose y formando un grupo que sigue activo y que ha recuperado los espacios públicos de su comunidad. Ahora, son ellos quienes dan talleres.

La cooperación internacional, que tanto me dolía por dejar tirada a la gente, en este caso, acompañó el proyecto permitiendo dejarles volar. Y yo, volé con ellos a trabajar en la presidencia del país. Llegué a la Secretaría de Comunicación del Gobierno de Álvaro Colom como directora de producción.

Mi labor fáctica: coordinar todas las producciones de televisión, radio, prensa y BTLs que salían de allí; mi labor real: hacer de la comunicación un agente de cambio. Fue a partir de allí que producimos cortometrajes de ficción que hablaban de la Guatemala de ayer y de la de hoy, analizamos a través de un festival artístico la tan olvidada Paz. Llevamos al país el mural La Gloriosa Victoria, de Diego Rivera que narraba la historia de la pre y de la revolución de octubre y que visitaron miles de niños que jamás se habían parado frente a una obra de esa dimensión. La posibilidad de gestionar y producir desde el gobierno para la construcción de un país más humano, consciente y solidario fue viable en ese momento gracias a que la tendencia ideológica de ese gobierno, permitía y se fundamentaba en los mismos intereses que me movían.

En ese mismo momento, y para el desarrollo del festival del aniversario de la Paz, me entrevisté con Sandra Monterroso, artista contemporánea guatemalteca que ha trabajado mucho sobre el autoreconocimiento como mujer y como mujer de origen indígena. Sandra trabajaba una pieza para la Bienal de Arte Paiz, al hablar de ello me dijo una frase que me marcaría por sobre todas: “uno no puede quejarse de las instituciones, a las instituciones se les debe transformar desde dentro”.

Dos años más tarde me invitaron a trabajar a Fundación Paiz que hoy dirijo y que nos ha permitido transformarla. Fundación Paiz para la Educación y la Cultura nació en la década de los setenta para trabajar en educación a través de becas y en cultura fomentando y facilitando plataformas de creación y difusión de las artes. Creó la Bienal de Arte Paiz, (la más antigua de Latinoamérica: este año se realizó su decimonovena edición), el Festival Internacional de Arte Paiz, que invita, desde hace veintiséis años, a artistas escénicos a presentarse en un país al que llegan escasas propuestas serias o alternativas y que ha estado copado únicamente por producciones de índole comercial.

Producir, gestionar desde Fundación Paiz ha sido una tarea interesante. Por un lado porque trabajar de la mano con el sector empresarial requiere de un discurso adecuado a ese sector y por otro lado porque en el sector cultura el empresario no es necesariamente bien visto. La credibilidad de la institución se había visto lastimada los últimos años por una serie de factores internos, a pesar de haber sido ésta receptiva a las demandas del sector cultura y haber accionado en la transformación de la configuración tanto de la Bienal como del Festival.

Cuando la nueva administración tomó en sus manos la Fundación, ésta debe de re entablar, trabajar y conciliar relaciones tanto con los artistas como con los propios empresarios. Hoy, cuatro años después de que trabajamos en esta *re invención*: Fundación Paiz tiene programas educativos en los que el arte funciona como herramienta de transformación social. Hemos becado a más de mil jóvenes en carreras técnicas que de forma horizontal y como mecanismo de sensibilización reciben clases de arte: el teatro de conciencia, la danza, los coros, los ensambles de guitarra, las clases abiertas de artes visuales, han permitido que estos chicos de escasos recursos que han sido violentados socialmente desde su nacimiento, se planteen de forma consciente ser parte de un proceso de deconstrucción y reformulación.

La Bienal, el festival y los distintos proyectos de programa permanente de cultura de Fundación Paiz, han sido “tocados” también partiendo del principio de que el arte es una herramienta de desarrollo y como tal debe aportar de manera activa a la construcción de la comunidad.

Aunque seguimos en esa reformulación y/o evolución, en estos pocos años, hemos conseguido transformar a una institución que solo pudo ser dinamizada gracias a que estaba viva y a que la gente que la sostiene creyó en el poder trasformador del arte. Me ha quedado claro en este recorrido de vida que es fundamental dejar a un lado el activismo cultural y, a la vez, es imprescindible escuchar el latir de la comunidad y trazar objetivos precisos para transformaciones puntuales.

De la gestión independiente a los nuevos modelos de gestión participativa

(De La Luna a La Casa Tomada)

“La cultura, como derecho, mecanismo y proceso, es la única fuerza capaz de generar transformación positiva y duradera en el mundo”.

Beatriz Alcaine

Cuando nos adentramos en un bosque, vemos los troncos de los árboles, la vegetación que crece alrededor de ellos, el follaje; sentimos sus olores y su temperatura. Pero sólo vemos el bosque cuando hemos salido de él y nos hemos alejado.

Hace 25 años, de manera ingenua, me interné en el bosque de la actividad cultural y allí sigo. Durante más de dos décadas fui dueña y señora de La Luna, Casa y Arte, proyecto independiente, y en el último tramo, he tenido la experiencia de la gestión desde la cooperación, trabajando en el Centro Cultural de España en El Salvador, y de la formulación de nuevos modelos participativos, en La Casa Tomada.

Apenas ahora -dos años después de su final feliz- empiezo a dimensionar la gran escuela que fue La Luna. Veo que fue en esa práctica, de ser espacio para los demás, que me volví gestora. Estas son mis primeras reflexiones sobre cómo ha sido dedicar mi energía a tender puentes, a hacer

conexiones, a facilitar espacios, a crear condiciones, a ayudar a producir y proyectar el trabajo de artistas, creadores y creadoras de las distintas disciplinas.

Es un reto condensar todo lo que sucedió en ese espacio a lo largo de 22 años. Identificar cuáles fueron los factores principales que permitieron que perdurara un proyecto independiente, con tan pocos recursos económicos. Encuentro tres elementos claves: responder a una necesidad, ser amplios y sin prejuicios, contar con un espacio.

Por un lado, La Luna era una necesidad vital para nosotros mismos, los que volvíamos de largos exilios, porque nos permitía desarrollarnos en el campo de la creatividad y generar recursos para vivir de esto. Por otro lado, llenamos un vacío, respondimos a una necesidad real de la población, en el momento preciso de firma de unos acuerdos de paz que ponían fin a una guerra demasiado larga. La Luna alumbró la larga noche, llenó de música y colores la transición. Fue un espacio de encuentro y contribuyó a suavizar la polarización.

El segundo factor determinante, fue el haber diseñado una programación amplia, incluyente y divertida, que permitía ir cambiando de públicos, sin agotarlos. Trabajé con artistas y movimientos de todas las expresiones. Presentábamos danza contemporánea y bailes populares, teatro, trova, jazz; impulsamos la salsa, proyectamos cine independiente, programábamos conciertos de rock, de pop, de metal, de reggae, de ska, de tango, de boleros, de músicas del mundo, de música electrónica.

Teníamos los Crepúsculos Literarios, hacíamos conferencias sobre literatura, historia del arte y otros temas que la gente quisiera compartir, conversatorios con los artistas, clínicas de jazz, safaris fotográficos. Montamos exposiciones y noches de pintura en directo. Invitamos a los políticos a presentar sus plataformas. Servimos de foro para un programa de televisión, produjimos programa de radio, hicimos varias publicaciones y desarrollamos un estilo de diseño gráfico a mano, en blanco y negro.

Las tardes de los sábados eran para los niños, con talleres de creatividad. Los lunes teníamos a artistas, como chefs invitados. Más adelante, las tardes de los martes y jueves, se reunían unos 40 jóvenes a bailar breakdance. Montamos varios festivales de tatuaje, presentamos circo. Establecimos La Luna Danzante, un estudio de danza y bailes populares. Produjimos espectáculos teatrales y musicales como Sócrates Light o Los Años Dorados. Tuvimos La Tienda de los Milagros, donde vendíamos libros, discos, artesanía y antigüedades y El Ropero de La Luna: diseño y confección de ropa chiva.

Además, abrimos La Luna del Centro, una sucursal que pretendía promover la recuperación del Centro Histórico. Montamos varias Lunas Errantes, instalaciones funcionales en ferias y parques, incluyendo una en Spejl in Dansk, un festival multicultural en la ciudad de Arhus, Dinamarca, en 1995. Para la una marca comercial y la Alcaldía de San Salvador, montamos coloridos pasacalles, ofreciendo formación gratuita en confección y manejo de zancos, maquillaje, títeres gigantes, acrobacias y batucada, dando inicio a un movimiento que ha crecido y se ha convertido en modus viviendi para muchos.

Le apostamos a la Patria Grande, trabajando por la integración cultural centroamericana junto a gestores de la región y proyectos hermanos. Estuvimos siempre abiertos y dispuestos a las colaboraciones y trabajamos junto a la Alianza Francesa, a varias embajadas, instituciones y ONG`s. Coordinamos exitosas actividades junto al Museo de la Palabra y la Imagen.

Hicimos todo lo que quisimos, con nuestros propios recursos, sin pedirle nada a nadie, sin deberle nada a nadie, sin burocracias. Del gobierno, lo que recibimos fueron trabas, cargas fiscales y amenazas de cierre. Dedicamos tiempo preciado a defender el proyecto, una y otra vez, con juicios y abogados y ganamos ante la Corte Suprema de Justicia, el derecho a seguir trabajando. A pesar de que La Luna era un referente claro, dentro y fuera del país, nunca se nos ofreció ningún tipo de apoyo o reconocimiento que nos garantizara un poco de estabilidad. Tampoco hubo relación de trabajo con CONCULTURA, excepto cuando ellos querían algo de La Luna.

El tercer elemento clave que permitió que La Luna existiera por tanto tiempo fue la casa. Montamos el proyecto en mi casa de infancia. Gracias a eso, pudimos hacer todas las transformaciones necesarias para poner el escenario en el centro del espacio y que todo lo demás girara en torno a lo que se estaba presentando.

Desde el inicio, decidimos ser una empresa cultural. Nos constituimos como sociedad anónima de capital variable, con fines de lucro, porque era la única figura legal a la que podíamos acceder, pero en la escritura de constitución establecimos que los beneficios o utilidades, serían invertidos en proyectos culturales.

A principios del 2012 supe que tenía que parar: el proyecto ya no se sostenía solo, empezábamos a acumular deuda y no podíamos ni darle mantenimiento a la casa ni mejorar los equipos. Me había ausentado durante largos periodos y las consecuencias se sentían. Pero sobre todo, percibí una pérdida de mística en la mayoría de los grupos, pocas propuestas interesantes y un público dispuesto a gastar en cerveza pero no a pagar el trabajo artístico. San Salvador se había frivolizado mucho y se había desplazado la “movida¨ hacia otra zona. Así, anunciamos que parábamos nuestras actividades; preparamos un Final Feliz para la Luna: un mes entero de programación en que cada género y expresión hacía su última noche. Todo lo que sube baja, todo lo que nace muere.

El mismo mes del Final Feliz empecé a trabajar como gestora en el Centro Cultural de España, a petición de su director, Fernando Fajardo, para quien La Luna había sido el gran referente cultural, cuando vivió en El Salvador entre 1992 y 1994. El Centro Cultural había alquilado una casa grande, frente a sus instalaciones y estaba iniciando el proyecto de La Casa Tomada –nombre de un cuento de Julio Cortázar- con la idea de brindar espacio a los colectivos locales para desarrollarse y fortalecer todo el movimiento cultural.

No fue fácil para mí pasar de la gestión independiente a la institucional. Tuve que aprender a la brava los procedimientos y encajar en el trabajo de un equipo que ya tenía su propia dinámica y que no podía parar para integrar a alguien nuevo. La primer labor que se me encomendó fue la coordinación entre la naciente asociación de músicos -AFIMES- y el Fondo de Población de Naciones Unidas –UNFPA-. Era un proyecto de promoción de la convivencia pacífica que, también coordinaba con la Alcaldía de San Salvador, el Instituto de la Juventud y la Corte Suprema de Justicia: los músicos crearon un tema musical, grabamos junto a la gente de una comunidad, un video del tema 2 y cerramos el proyecto con una feria participativa con talleres para los jovenes, intercalados con conciertos de las bandas. En esta experiencia pude valorar todas las relaciones que se habían construido en La Luna y la capacidad de convocatoria y confianza que ésta había generado.

La Casa Tomada tenia, entonces, actividades interesantes, pero no lograba mantener el calor humano. Después de un cine foro o

de una presentación, los visitantes tenían que irse porque no había donde sentarse a conversar. A pesar de mi resistencia, terminé transformando un rincón gris del estacionamiento y una bodega llena de chunches viejos, en el corazón de La Casa. Con muebles y objetos que venían de La Luna, monté el Café de La Casa Tomada, que alimenta a los habitantes y a los visitantes y que ofrece un espacio cómodo y agradable para encontrarse, trabajar o descansar. Ha contruibuido a que se mantenga el calor humano y dinamiza la acción cultural. Es el punto que genera la red.

En febrero de 2014, La Casa Tomada se volvió sede del Proyecto Cultura Entre Todxs, coordinado por Paula Álvarez, gestora cultural Española, con financiamiento de la Unión Europea. Lo anterior implica que se desarrollarán, durante casi tres años, talleres y actividades de formación y fortalecimiento que beneficiarán a jóvenes de entre 18 y 35 años, con un interés marcado en apoyar el desarrollo de la Comunidad de Las Palmas, ubicada en el mismo distrito.

La Casa es un espacio que busca posicionar a través de la acción, un modelo de gestión cultural colectiva, sostenible y replicable. Promueve la producción artística por medio de la formación de agentes culturales para fortalecer las industrias y emprendimientos creativos y promociona la cultura salvadoreña con el fin de favorecer la transformación social y la participación ciudadana.

En estos años, he visto crearse y crecer un hermoso huerto del proyecto de permacultura, he visto desarrollarse un colectivo de mujeres malabaristas –Las Burukas-, he visto surgir a un colectivo de radialistas –La Radio Tomada-, trabajar a tres coros –entre ellos el de Adultos Mayores-, construirse un espacio de co-working y una incubadora de proyectos –Yawal-, dos espacios para las artes visuales –DaLab e Insitu-, un estudio de grabación –AFIMES-, el espacio de ensayo de Sesión Cirku, la construcción de la Asociación de Cine –ASCINE-, fortalecerse a Factory, una tienda de diseño inteligente y el Café que, además, se ha convertido en un emprendimiento de mujeres selenitas con un taller de costura de reciclaje y bisutería creativa.

En conclusión, es claro que la flor siempre muere para que nazca el fruto. Toda la energía acumulada en 22 años de La Luna, ahora está para aportar al fortalecimiento del proyecto de La Casa Tomada, que es el presente de la cultura. Presente quiere decir ahora y significa además regalo. Contar con este espacio es un gran regalo que estamos recibiendo más de 32 colectivos.

La casa donde fue La Luna sigue siendo mi casa y poco a poco se transforma.

Deseo caminar el resto de mi vida en este rico bosque. No tengo la menor duda de que la cultura, como derecho , mecanismo y proceso, es la única fuerza capaz de generar transformación positiva y duradera en el mundo.

Proartes/Iberescena

(Fondos para la creación y la gestión artística y cultural)

Silvia Quirós

Apoyar, promover, difundir, preservar e incrementar las manifestaciones artísticas escénicas de Costa Rica a través del apoyo económico a proyectos puntuales concebidos por el sector cultural y artístico independiente., esa es la razón de ser del Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas (Proartes).

Creada en el 2007 por Decreto Ejecutivo Nº 33925-C, como unidad presupuestaria del Teatro Popular Melico Salazar, Proartes ejecuta fondos para proyectos que se someten a una rigurosa convocatoria.

Ya sea en categorías como las que abrimos en el 2014: producción escénica y circulación, producción audiovisual, fortalecimiento comunitario, investigación y fortalecimiento organizacional, pueden participar organizaciones artísticas costarricenses independientes que estén legalmente inscritas, cuenten con objetivos específicos de creación, un comprobable desarrollo cultural específico de una comunidad, región o del país. Pueden trabajar en cualquier campo de las artes escénicas. Además, pueden postularse personas físicas con larga trayectoria artística.

La convocatoria es abierta y masiva. Se difunde a través de los medios de comunicación y los sitios web. Una vez cerrado el proceso de admisión de propuestas, el jurado las analiza una por una y decide cuales serán beneficiarias de los fondos. Luego, la Junta Directiva del Teatro Melico Salazar ratifica las elecciones y gira, en tractos, el dinero correspondiente.

Tanto el jurado convocado para seleccionar a los beneficiarios, como la Junta Directiva del Teatro Melico Salazar, deben tener en cuenta que los proyectos contemplen tres dimensiones fundamentales: el desarrollo del sector cultural independiente, el fortalecimiento y democratización de la acción institucional y la vinculación con el Plan Nacional de Desarrollo.

Sobre el primero de ellos, se busca promover y facilitar el desarrollo de las manifestaciones culturales y las artes escénicas como medio para impulsar el movimiento cultural del país. A su vez, reconocer y estimular la libre creación artística, la animación cultural, la recuperación de tradiciones y manifestaciones culturales diversas, la preservación del patrimonio cultural y el mejoramiento comunal y organizacional, que fortalecen la cultura como eje del desarrollo nacional. Finalmente, propiciar la investigación en temas en temas relativos a la administración y gestión en organizaciones que sirvan como

instrumentos de desarrollo y mejoramiento del sector en sus capacidades de propuesta y ejecución.

Creemos que los costarricenses deben tener un acceso equitativo a la oferta cultural mediante la democratización de la inversión pública en todo el territorio nacional por ello, buscamos racionalizar y optimizar la inversión a través de la coordinación y la sinergia interinstitucional tanto a lo interno del Ministerio de Cultura y Juventud como en el resto del aparato público nacional y local.

Pero la senda la marca el Plan Nacional de Desarrollo, por ello, identificamos contenidos que puedan contribuir a que las fuerzas vivas del país participen en el cumplimiento de los objetivos y metas en el ámbito de la cultura.

Ya hemos sido contraparte de más de 300 proyectos que cumplían con estos requisitos. Para este año, distribuimos los fondos de la siguiente manera: 30% para producción escénica, 40% para producción audiovisual, 20% para fortalecimiento comunitario, otros 20% para fortalecimiento organizacional y, finalmente, un 10% para investigación.

Pero los aportes de Proartes van más allá de esto ya que los requisitos para la elaboración de un proyecto que se solicitan le permiten muchas veces a los creadores y gestores sistematizar sus propuestas. Tomando de base, por ejemplo, el texto de Carlos García Martínez, “Cómo elaborar un proyecto cultural (y no frustrarse en el intento)”1.

Así, resulta fundamental para nuestros postulantes plantear el propósito de su proyecto cultural teniendo en cuenta que debe “alcanzar resultados concretos y de impacto en su público, dentro de los límites de un presupuesto y tiempo determinados, de acuerdo con los objetivos previstos en su diseño.”

Sobre los objetivos, conviene aclarar que tienen que ser realistas y bien fundamentados, no basta con exponer factores, hay que indicar las razones por las que tiene posibilidad de acontecer el fenómeno cultural en estudio.

Tampoco se espera una exposición de buenos propósitos, plantearse a partir de supuestos, de elementos frágiles o de interpretaciones parciales o vagas, sino objetivos precisos y completos que señalen todos los factores externos que condicionan el éxito del proyecto, aunque estos factores no sean sujetos de control.

Ese ejercicio, más la fórmula diseñada, que incluye desde el título hasta el cronograma e incluye una plantilla específica diseñada por Proartes para organizar el tema presupuestario, es fundamental para recibir la ayuda pero, además, es una herramienta útil para los artistas.

Pero Proartes no está solo sino que es la contraparte nacional de Iberescena, un fondo de ayuda para el fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas, que fue creado en noviembre del 2006 por decisión de la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo (Uruguay).

El Fondo Iberescena está actualmente ratificado por doce países que financian el programa: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Perú, Uruguay y por la Secretaria General Iberoamericana (SEGIB).

Iberescena está dirigido por el Comité Intergubernamental IBERESCENA (CII), para el cual cada Estado integrante designa una autoridad de las Artes Escénicas como su representante (Antena). Este Comité define la política, las modalidades de ayuda y toma las decisiones, de conformidad con las reglas enunciadas en el Reglamento de Funcionamiento del Programa Iberescena. Se realizarán una o dos reuniones ordinarias del Comité, así como todas aquellas que se consideren extraordinarias, para decidir los proyectos a los que se apoya y la cuantía de los mismos. Dentro de esta estructura, la Unidad Técnica de Iberescena (UTI) asume la responsabilidad de la ejecución y el funcionamiento del programa.

Los recursos económicos del Fondo provienen de las contribuciones de los Estados miembros del Fondo y de otros posibles recursos negociados por la Unidad Técnica Iberescena.

Agenda del día

13 de noviembre

La escritura de sí-el autorretrato:
ser arqueóloga de una misma

"En las excavaciones arqueológicas de urgencia, que tienen que ver con la transformación del espacio y documentan sus restos ya que el sitio va a ser destruido, descubrimos que cada mujer se reinventa muchas veces durante su vida, reinventa su espacio físico, geográfico y emocional, su salud, sus afectos(…) Descubrimos que nuestro cuerpo, resulta un espacio en proceso, en transformación, que siendo del más estricto orden de lo privado, ha sido durante siglos, espacio público"

María Bonilla / Ana Muñoz

Si la arqueología es la ciencia que estudia los restos materiales de la vida humana desaparecida, en contextos espaciales y temporales concretos, en busca de la reconstrucción de la vida de los pueblos antiguos, a nivel metafórico, ésta es una definición posible del trabajo que durante los últimos 15 años hemos realizado Ana Muñoz y yo en ese frágil umbral entre la fotografía, el teatro y la escritura, trabajando en los restos de dos vidas en proceso de deconstrucción-reconstrucción, en un espacio y tiempo delimitados: somos mujeres artistas, en los siglos XX y XXI en el país más feliz del mundo, un pueblo con historia pero sin memoria, terreno fértil para la arqueología.

Trabajo en la búsqueda de una imagen que pudiéramos llamar propia, que nos remonta al nacimiento del retrato y del autorretrato, poco menos antiguos que el teatro, que está en los orígenes mismos del ser humano:

1. En el relato mitológico de Plinio el Viejo (23-79), vemos a un soldado que parte al frente y la noche de su despedida, la lámpara de aceite proyecta, sobre la pared, su sombra. Su mujer dibuja su silueta siguiendo esta sombra, guardando así el recuerdo del amado, considerándose el primer retrato de la historia.
2. Por otro lado, mirándose en el agua, Narciso compone en el reflejo el primer autorretrato de la historia, imagen que lo lleva a la muerte. (JOPECK, 2004, 8)

Curiosa herencia la que recibimos: una mujer de la que no se conserva el nombre, que por la sombra, preserva la imagen perdida de su amado ausente y un hombre, que sí tiene nombre, del que se hizo un mito, que al no poder distinguir la realidad de las apariencias, se enamora de su propia imagen y se ahoga en ella.

El dibujo de la imagen de sí (bajo la forma del teatro, ritual de atrapamiento, conjuro y exorcismo de la realidad, como la fotografía y la escritura de sí) tiene desde sus inicios, un rol de testigo, de intérprete del individuo, de desciframiento del sentido, la duración y vulnerabilidad de la existencia, por la necesidad e importancia de guardar el pasado -fijar la propia imagen- interrogar sobre la identidad, hacer metáfora o metonimia del recuerdo, exhumar yos antiguos, olvidados, confundiéndose su historia con una victoria sobre el tiempo, acto social que asume el rol de memoria, de espejo o de salvaguarda, dimensión performativa concreta. (Jopeck, 2004).

Hemos asistido a la acción de la Humanidad en su intento por atrapar la realidad, por definirla, por articularla, hasta llegar a su invención misma e incluso, como diría Baudrillard, a la vivencia de su simulacro. Hemos asistido al paso de un mundo con dioses creados a imagen y semejanza del hombre, como en la civilización griega, a la inversión en la que el hombre es creado a imagen y semejanza de un Dios verdadero, como en la Edad Media, para asistir hoy al fenómeno de un mundo de dioses sordos, mudos, distraídos, o a un mundo sin dioses. Hablamos, por supuesto y como diría la Loca de Chaillot de Giraudoux, "de la Humanidad macho". Es decir, de una acción de la que la mujer ha sido excluida, negada, ignorada e invisibilizada.

En *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Manuel Alberca recupera el término autoficción, inventado por Dubrovsky en 1977 y lo define como una novela o relato ficticio, en el que el autor noveliza su vida, y el narrador y/o protagonista, carga el mismo nombre del autor, en una relación identitaria entre ambos. Por eso parece una autobiografía, pero *también* "su simulación, es decir, una pseudo-autobiografía en la que el autor es un personaje novelesco" que desea recuperar el pasado con la veracidad del autobiógrafo, pero con la libertad imaginativa del creador, relacionando la autoficción con el sujeto contemporáneo, inestable, envuelto en la incertitud y en busca de la posibilidad de autorepresentarse, ya que no hay nada que lo represente.

José Luis Brea *en El ruido secreto*, afirma que es una producción de autor, de sujeto (BREA, El ruido, 75):

> *Toda obra de arte es un epitafio, el puro monumento a la memoria del haber existido un sujeto. Más exactamente, su lugar de ser, precisamente allí, en ella, como el nombre propio que ella, secretamente escribe.*

Tema que nos reenvía al problema de ese proceso contradictorio, siempre en cambio, siempre inconcluso, al que llamamos identidad.

Ya Dalí lo refería, al decir que la pintura era el rastro visible del iceberg de su pensamiento (http://www.muface.es/revista/Cultura_Dali.html); o Picasso, cuando afirmaba: *"Todo retrato pintado con sentimiento es un retrato del artista, y no del sujeto. Este último sólo es un factor accidental, ocasional. No es él quien desenmascara al pintor, es más bien el pintor quien, sobre el lienzo, se desenmascara a sí mismo"* (http://www.elcalamo.com/benardet11.html). O como dice Fontcuberta, *"Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal"* (Fontcuberta, 2000). Y recordemos finalmente, que para cada cultura, sus mitos son historia sagrada.

En las excavaciones arqueológicas de urgencia, que tienen que ver con la transformación del espacio y documentan sus restos ya que el sitio va a ser destruido, descubrimos que cada mujer se reinventa muchas veces durante su vida, reinventa su espacio físico, geográfico y emocional, su salud, sus afectos, pasando a través de sus roles de hija, hermana, novia, esposa, madre, profesional. Descubrimos que nuestro cuerpo, resulta un espacio en proceso, en transformación, que siendo del más estricto orden de lo privado, ha sido durante siglos, espacio público. En las excavaciones de investigación descubrimos que nuestras lagunas nos referían una y otra vez a la pregunta sobre quiénes somos, sobre cómo llegamos a este no-lugar en el que tratamos de sobrevivir. Las de patrimonio cultural nos hicieron enfrentar el hecho de que a las mujeres se nos considera parte fundamental del turismo sexual de los países, de la trata de blancas, que nos implican en nuestra esencial condición femenina, aludida constantemente en imágenes publicitarias, noticieros, redes sociales.

Y si fuéramos aún más precisas, diríamos que nuestro caso sería de etnoarqueología, ya que nuestros espectáculos se han constituido en nuestra cultura material, siempre en busca de nuevas formas de expresión, a partir de la unión y la exploración de los límites y barreras del lenguaje artístico: desde la música en vivo y grabada, original para el espectáculo, el uso de poemas, micro-ficciones, fragmentos de novela, teatro, danza, flamenco, mimo, fotografía proyectada. Y también, en mi caso personal, con la escritura novelística.

Nos hemos abordado como si fuéramos el *Manuscrito de Voynich*, con la pasión y el cuidado que requiere y como el Manuscrito mismo, seguimos en vías de ser descifradas. Tal vez nuestro destino sea crear una versión del *Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos* de Borges, donde calzaríamos entre las sirenas y las mujeres que acaban de romper el jarrón. O como diría Foucault (1999), como imposibilidades de ser pensadas. Nuestras ruinas se componen de laberintos, de construcciones medievales, de templos renacentistas, de "casas azules", "papillas lunares" y Guernicas personales, porque cada una de nosotras es la manera en la que nos apropiamos de la mirada de los otros y hemos vivido experiencias en las que nuestra humanidad fue reducida a cero, fuimos llamadas "locas" porque al no reconocernos nadie, no nos reconocimos a nosotras mismas, como diría Jauma Mascaró y porque *recuperar "... cualquier instante de todos los instantes",* como diría Fontcuberta, *"basta para saber la historia del universo"* (2000, 104) ya que *"tanto el principio básico de la memoria como el de la fotografía es que las cosas han de morir en orden para vivir para siempre*". (FONTCUBERTA, 2000, 70)

Para ello, hemos escarbado en las palabras de mujeres creadoras, escritoras, fotógrafas y artistas visuales y escénicas. Hemos articulado nuestras propias palabras en fragmentos proyectados. Hemos hurgado en nuestras memorias, creado imágenes propias y recreando imágenes de otras, de las que nos hemos apropiado, igual que de palabras y memorias, en el sentido de que las hemos recontextualizado y resignificado, manteniendo siempre el derecho de autor intelectual de la autora original.

Hemos hecho "fotobiografías" en el concepto de Fina Sánz, o mejor aún, "escenobiografías", es decir, instalaciones de puestas en escena, crónicas audiovisuales y reescriturales de nosotras mismas. Hemos reinventado nuestra propia mitología.

Aunque, como afirme Brea (Auras 47), que *"el lugar problemático del arte actual sea la desaparición del hombre -ese invento reciente, como descubrió Foucault- del universo del discurso", "desaparición del sujeto -no sólo como "objeto", sino incluso como posición en la herida del discurso",* así como se fracturan las piedras en una excavación arqueológica, así nosotras hemos intentado hacernos cargo de nuestro cincel en la fractura del discurso tradicional,

buscando el desciframiento del sentido de nuestra existencia.

Y haraposo y evanescente, como define Brea (BREA, 2007) a los autorretratos de Van Gogh, al no mostrarnos su existencia sino su evanescencia, este proceso arqueológico nos significa salir de la liminalidad, poniendo en imagen y palabra los trayectos internos de nuestras biografías, hablando en primera persona, como sujetos, recuperando así, no la condición humana, ya que la Humanidad se ha devaluado a sí misma hasta el infinito con las atrocidades que en su propio nombre ha cometido, sino nuestra condición de partes significantes y activas en el universo y la herida del discurso.

> *"Hemos hecho "fotobiografías" en el concepto de Fina Sánz, o mejor aún, "escenobiografías", es decir, instalaciones de puestas en escena, crónicas audiovisuales y reescriturales de nosotras mismas. Hemos reinventado nuestra propia mitología".*

Bibliografía:

- ALBERCA, M. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción,* Biblioteca Nueva, Madrid, España.
- BREA, J. L. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.* Se publica como copia de autor para descarga libre en www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf en julio 2009 bajo licencia Creative Commons: www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/
  Las auras frías. El culto a la obra de arte en la época postáurica.
  Se publica como copia de autor para descarga libre en www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf en abril 2009 bajo licencia Creative Commons: www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/
- FONTCUBERTA, J. (2000) *El beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, España.
- FOUCAULT, M. (1999) *La escritura de sí,* en *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, España.
- JOPECK, S. (2004) *La photographie et l´(auto) biographie.* Antología comentada de Sylvie Jopeck, La bibliothèque Gallimard, Éditions Gallimard, París, Francia.

Sitios Web:

- http://elpais.com/diario/1979/02/24/cultura/288658809_850215.html
- http://es.wikipedia.org/wiki/Arqueolog%C3%ADa
- http://www.muface.es/revista/Cultura_Dali.html
- http://www.elcalamo.com/benardet11.html
- http://es.wikipedia.org/wiki/Arqueolog%C3%ADa

De cenizas y esperanza

> *"Como actriz y como maestra, innumerables veces me he preguntado si la puesta en escena de nuestras obras ha tenido relación con la identidad salvadoreña, si la ha reafirmado o si la ha alienado. La respuesta no es tan fácil".*

Ana Ruth Aragón

Siempre que se habla de la identidad de un pueblo, uno tiende a caer en contradicciones porque eso que llamamos identidad no es algo que se pueda atrapar y podamos decir "aquí les presento la identidad salvadoreña". La identidad es una construcción que se relata en la cual se establecen acontecimientos fundadores que marcan y han marcado lo que somos los salvadoreños y las salvadoreñas y lo que otras y otros ven en nosotros.

En el contexto salvadoreño, esos acontecimientos fundadores, los enumero, a grandes rasgos, a continuación:

1° la colonización española, que nos hizo romper con la cosmovisión, que nos impuso una religión y un idioma

2° los movimientos sociales que desembocaron en la independencia en 1821

3° la formación de la república

4° la represión y masacre de 1932

5° las dictaduras militares

6° la guerra de las cien horas con Honduras en 1969

7° la guerra civil de 1981 a 1992

8° la negociación y los Acuerdos de Paz en 1992

9° Los problemas sociales surgidos después del conflicto armado.

Todos ellos, inmersos en catástrofes naturales como erupciones volcánicas, inundaciones y terremotos, así como por fenómenos sociales y económicos, como golpes de estado, a lo largo de la historia salvadoreña. Ellos nos han marcado y nos han dado elementos que conforman nuestra memoria o nuestra identidad, lo que somos como nación. A veces hemos dado un gran paso en la construcción de esa identidad, pero de repente todo se ha venido abajo por acontecimientos como los enumerados anteriormente.

¿Cómo se ha hecho teatro en El Salvador a la luz de tantos acontecimientos traumáticos?

¿Ha sido el teatro luz o ha sido oscuridad?

Dentro de la temática de este encuentro, permítanme señalar mis experiencias como actriz, como maestra y como salvadoreña a partir de mediados del siglo XX.

Por esos años en El Salvador se funda la Dirección de Bellas Artes como parte de lo que en ese entonces era el Ministerio de Cultura. Se sabe que durante esta etapa, Bellas Artes se dedicó a honrar el teatro clásico español.

Como contrapropuesta nace también el Teatro Obrero que se dedicó a representar temas que surgen de las necesidades de los trabajadores enmarcadas en un ambiente patronal de la época.

De esta etapa es también el Teatro Universitario de la Universidad de El Salvador, que en cierta medida vino a sustituir a Bellas Artes.

A finales de los sesenta, específicamente en 1968, se da una reforma educativa y se crean los bachilleratos diversificados, dentro de estos, el bachillerato en artes. Insertando de esta manera la formación artística al sistema educativo, como opción académica y diplomada. Para atender la Escuela de Teatro se contratan maestros españoles, estadounidenses y argentinos que proponen un currículo innovado y muy completo, con la visión de formar hombres y mujeres de teatro. El graduado o graduada de este bachillerato automáticamente adquiría la calidad de docente. Pertenezco a la tercera generación egresada de esta escuela.

Entre 1970 y 1975 se formaron una gran cantidad de grupos de jóvenes actrices y actores que estábamos decididos a fortalecer el sentido de pertenencia en la población salvadoreña. Eran los años previos al conflicto armado, en los que los sectores menos favorecidos de la sociedad salvadoreña exigían reivindicaciones sociales. Los tambores de guerra ya se escuchaban. Uno de estos grupos fue el TGI. Creíamos en la importancia del teatro para hacer conciencia sobre la injusta realidad. Queríamos ahondar en la salvadoreñidad, ser espejo de lo que nos acontecía como sociedad, inspirar al público para la acción social.

Ante la escasa dramaturgia salvadoreña decidimos adaptar la obra de Luis Valdés El Soldado Raso. Hablamos de la persona que abandona el pueblo para irse a San Salvador, la capital; de la que parte con sueños hacia Estados Unidos, la que se va a trabajar a las extensas tierras en Honduras. El Soldado Raso le dice al público que nos pasamos la vida añorando esperanzas.

La formación innovadora adquirida en el Bachillerato en Artes, nos llevó a una parte de nuestro grupo, recién graduado a trabajar en la Televisión Educativa. Propusimos la adaptación para TV de los cuentos de nuestro consagrado Salarrué, uno de los artistas propositivos de la identidad Salvadoreña. Grabamos en vídeo algunos de Los Cuentos de Cipotes.

En este contexto, inicié mi formación en psicología y educación en la universidad. Al mismo tiempo comencé mi trabajo como maestra de teatro. Debido a que el currículo nacional adolecía de este tipo de programas, creé mis propios documentos para la enseñanza del teatro. Esta realidad la he enfrentado a lo largo de toda mi carrera. Con mis estudiantes fuimos descubriendo, juegos y ejercicios que a la par de mi investigación bibliográfica se fueron convirtiendo en los contenidos de mis programas. En ese momento, lo importante era estimular y desarrollar en los estudiantes sus variadas formas de expresión, potenciar su creatividad para que comunicaran sus ideas, sus necesidades, sus temores con deleite. Lo maravilloso de este proceso es que el alumnado internaliza, como una necesidad, las reglas y códigos que se definen según su edad, para que todos y todas disfruten y se expresen con respeto y cordialidad. El ofrecer programas de juegos dramáticos y teatro en la infancia, que promueven una convivencia más humana, con menos prejuicios, que estimulan su capacidad de crítica y autocrítica, aumenta, en un alto porcentaje, las posibilidades de contar en el futuro con seres íntegros y con mejor capacidad de convivencia, y por lo tanto seres que promuevan una cultura de paz. Además se forma público teatral que demandará con mayor interés y criterio.

En los años ochenta la explosión de la guerra era ya inminente. Muchos de mis colegas actores y actrices tuvieron que salir del país por razones políticas, otros y otras se incorporaron a la guerrilla, y otra parte decidimos seguir haciendo teatro en esas circunstancias. Muchos grupos de teatro se disolvieron.

Con todo y lucha armada, en los años ochenta surgen festivales de teatro estudiantil, auspiciados por empresas

comerciales. Son momentos de incertidumbre, apatía y miedo en la población.

Simultáneamente, el teatro infantil empieza a tener auge. Se trabajan temas sobre valores, maltrato, trabajo infantil, etc. Teníamos que cuidarnos, para poder continuar haciendo teatro.

En 1992 me incorporo al Grupo de Teatro Sol del Rio, un grupo consolidado por su trayectoria, y que regresaba de su exilio de 8 años. Entre otros proyectos, el mismo año que se firman los Acuerdos de Paz, montamos la obra **San Salvador Después del Eclipse**, -una metáfora del fin de la guerra, - escrita por Carlos Velis, compañero de promoción de la Escuela de Teatro. Esa obra rescata algunas contradicciones de nuestra sociedad, porque tenemos una idea de lo que deberíamos hacer y otra es lo que realmente hacemos. De cómo nuestros hogares se fraccionaron entre los que se fueron a los Estados Unidos y los que se quedaron, y como en los reencuentros se nos mezclan nuestros valores, nuestros sentimientos de pertenencia. Esta obra provocó en el público Salvadoreño, dentro y fuera del país, sentimientos fuertes de identificación con la historia y la puesta en escena. Al final de la obra la gente se nos acercaba, y entre lágrimas, nos decían “esa es mi historia”.

Posteriormente el director de teatro Roberto Salomón, recién galardonado con el Premio Nacional de Cultura en nuestro país, nos invita, a Sol del Rio, a coproducir Tierra de Cenizas y Esperanza, para el Festival Iberoamericano de Cádiz, edición 92. La obra está llena de imágenes concebidas como un vía crucis de exilio y de regreso. Trece estaciones inspiradas en el tiempo de gestación del ser humano según el calendario religioso de los Maya- Quiché.

A pesar de los aciertos desde los escenarios, en El Salvador, la mayoría de la gente de teatro, no podemos vivir solamente de este. Cada quien realiza otros trabajos que le permitan ingresos estables. En mi caso, para mi fortuna, como lo mencione antes, me dediqué a la docencia, en el área de teatro. Desde allí hice mi trinchera.

He trabajado con jóvenes de diferentes condiciones socioeconómicas. En el INFRAMEN, un instituto nacional de secundaria, con una población estudiantil proveniente de barrios muy pobres, y uno de los institutos con más conflictos inter-estudiantiles y con pandillas. Desde allí trabajé en el aula, sirviendo la materia de Creatividad, que se incorporó en los años 90 dentro del curriculum para educación secundaria. Como había un poco de flexibilidad en cuanto a contenidos, aproveché para trabajar a partir de las ideas, necesidades e intereses de los estudiantes y fuimos creando una especie de festivalitos de teatro. Se creó un ambiente de camaradería, y formas de trabajo solidarias entre las diferentes secciones de clase. También dirigí el grupo de teatro de este instituto

Al mismo tiempo trabajé con el grupo de teatro de un colegio privado, clase media alta. Convenimos entre dichas instituciones hacer un intercambio de la experiencia desde el teatro, y ambos grupos entraron por primera vez con temor y asombro al Teatro Nacional de San Salvador. Se presentaron ante el resto de estudiantes de ambas instituciones. Fue impresionante el ambiente de alegría, respeto y amistad que generó esta experiencia, contradiciendo las predicciones del personal del Teatro Nacional. Era muy común, en esos momentos las riñas entre instituciones estudiantiles.

Otra de mis satisfacciones en este campo ha sido comprobar que estudiantes que tuvieron formación en las artes escénicas en su infancia ahora son parte de los elencos de teatro en su universidad o se han preparado para ingresar a grupos de teatro profesionales. También ha sido muy gratificante comprobar que muchos de mis estudiantes con problemas de conducta y con entornos familiares problemáticos, ahora son adultos propositivos, con calidad humana y mucho respeto en el trato con los demás.

También fui maestra de teatro por una década en una de las instituciones donde estudian jóvenes privilegiados económicamente, hijos de diputados y presidentes de la república. Desde otra perspectiva, pude confirmar una vez más que el teatro como herramienta básica en la educación es un agente de cambio incuestionable. Es un espacio donde se comparten ideas, actitudes y sentimientos, donde las ideas se acomodan a las que surgen del grupo y se crean hábitos de organización y cooperación mutua con mucha más facilidad que en otras materias.

En mis clases he logrado que estudiantes con tartamudez, o con mucha timidez, o con un problema físico se suban al escenario y actúen con naturalidad, fluidez y alegría inexplicable, como un acto mágico.

En estos momentos, parte del éxito de grupos como, Acento Escénica, Los del Quinto Piso, y el Teatro del Azoro, probablemente se deba a que están apostándole a su propia dramaturgia.

Quizá ha crecido la necesidad de vernos en escena como salvadoreños y salvadoreñas, sentirnos y vernos representados y representadas. Movida por estos ideales, me he incorporado al trabajo del Grupo Teatro del Azoro.

El Salvador mantiene las esperanzas de construir una sociedad con principios de humanismo más solidario, que se contraponga a tantos años de violencia, olvido, injusticia, autoritarismo e inestabilidad. Quizá nos falten muchos años para llegar a tener las condiciones políticas y económicas adecuadas, pero si como país, el arte, específicamente el teatro, deja de ser acompañamiento del plato fuerte y se coloca en el mismo nivel de otras prioridades, estaremos en la ruta correcta.

¿Cuál es esa ruta? Donde importe tanto el crecimiento del espíritu, como el crecimiento del producto interno bruto; donde importe ser eficiente y competitivo pero también donde importe disfrutar, apreciar, compartir y dignificar las ideas, y la cultura.

Si ofrecemos a la niñez y a la juventud herramientas como el teatro de una manera sistematizada dentro de la educación, estaremos apostándole a la creación de una sociedad más sensible, más humana.

Si como gente de teatro avanzamos en la creación de nuestra propia dramaturgia y expresión estética, una que nos haga vibrar, debatir, que nos deleite, que nos cuestione, que nos haga imaginar y que nos refleje como salvadoreños y salvadoreñas, como centroamericanos y centroamericanas, quizá entonces tengamos teatros más llenos. Y serán los escenarios, y no solo los estadios, los que también nos den razones para mantener viva la esperanza entre tanta ceniza de nuestra historia.

Mujeres en las artes escénicas

"La falta de participación femenina en el teatro no es por ausencia de talento, ni de consagración artística, sino más bien es producto del contexto socio histórico"

Bitty Herrera de León

Deseo comenzar destacando la importancia del rol de las mujeres en el quehacer teatral guatemalteco y centroamericano. Eventos como este que hoy nos congrega dignifican el papel de las mujeres como gestoras, actrices e intérpretes, en el ámbito teatral.

Es indispensable estudiar y profundizar en la realidad tanto artística como social de las mujeres en Centro América, partiendo de un hecho: por mucho tiempo la actividad escénica fue exclusividad de los hombres. Es innegable que históricamente el papel de la mujer en el teatro ha sido marginal. En la historia del teatro universal, desde la antigua Grecia y la Inglaterra de los Tudores, la participación de la mujer no existió.

La falta de participación femenina en el teatro no es por ausencia de talento, ni de consagración artística, sino más bien es producto del contexto socio histórico.

Hoy, el teatro no puede prescindir de las mujeres, por tanto es necesario re-conceptualizar tanto el teatro, como la educación y la cultura entre otros, no de manera aislada, sino como un proyecto colectivo para pensar un mundo mejor.

Es imprescindible el desarrollo de eventos como el actual, dada la socialización y la búsqueda de procesos creativos desde la perspectiva femenina, ya que este tipo de actividades se enfoca claramente en la dignificación del papel de la mujer en las artes escénicas.

Igualmente es necesario e importante enfocar el teatro, desde una perspectiva femenina en espacios de reflexión y crítica constructiva.

Un reto fundamental es visibilizar el trabajo femenino dentro de las artes escénicas, que fue invisible ante el trabajo de los hombres, que escribieron, dirigieron o desarrollaron la interpretación. Es por ello imprescindible evidenciar el trabajo femenino en el teatro.

En el espacio geopolítico centroamericano, excepto Costa Rica, los países han estado sometidos a procesos políticos complicados. Digo esto porque el teatro o la teatralidad han estado ligados a los movimientos sociales y políticos, aportando resistencia cultural y poder popular con una concepción de teatro-movimiento, por ejemplo: teatro para los derechos humanos, teatro de empoderamiento de género, por mencionar solamente dos, razón por la cual el teatro se convierte en una forma alternativa de superar lo micro político y, por qué no acotarlo, lo micro ético también.

Es inevitable señalar que el peso de la cultura y las artes escénicas deben llevar necesariamente, un acompañamiento paralelo de opción formativa, algo que no corresponde con la realidad de nuestros países. En la ciudad de Guatemala, en un estudio realizado por OIKOS, Observatorio Andaluz para la Economía y la Cultura de España, el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, Urbanística de la Municipalidad de Guatemala y la Agencia Española de Cooperación Internacional, se identificaron 101 grupos artísticos y 72 centros de formación artística.

Este estudio pone de manifiesto que: las artes escénicas representa a un sector industrialmente estructurado, en el cual los roles están bien definidos. Sin embargo, es necesario determinar cuáles son las necesidades específicas de formación, ya que los artistas no solo crean, también educan, diseñan, buscan opciones de presentación y realizan los contactos para la difusión.

El estudio en mención, contempla el desarrollo de una cartografía cultural (con la ubicación de espacios escénicos), donde puedan converger oferta y demanda. No está de más recalcar la urgente necesidad de preparación académica tanto de artistas, como de técnicos y gestores culturales.

Me refiero ahora a un proyecto común que va más allá de la escena, para discutir el teatro como un acontecimiento convertido en experiencia de vida. En mi país, Guatemala, considero importante nombrar a Norma Padilla, quien estableció el movimiento de "Muestras de Teatro Departamental" y que Miriam Monterroso continuó impulsando, después de la muerte de Norma, con el vigor que siempre la caracterizó, dejando una huella imborrable hasta hoy. Por medio de estas muestras departamentales, el teatro salió de la ciudad y dejó de ser una actividad elitista, para trasladarse al interior, permitiendo de esta forma que la población tanto urbana, como rural conociera de la propuesta de obras, así como de grupos teatrales emergentes, posibilitó el desarrollo de varias carreras artísticas, valores que se fueron descubriendo y que lograron consolidarse en este camino de las artes escénicas y, fue también por medio de estas muestras que yo descubro y afirmo mi amor y pasión por esta hermosa profesión, soy producto de las muestras departamentales de teatro y me siento muy agradecida de serlo.

Es el teatro y su múltiple desarrollo pro formativo, donde puede incluso plasmarse la historia de la sociedad. Son estos pequeños espacios donde las actrices podemos ser eficaces, viviendo pequeñas historias, apostarle a la verdad por medio de nuestro trabajo apropiándonos de "la otra" y fundirnos con el personaje, es el teatro el que es capaz de mover nuestro universo interior dirigido hacia los eventos concretos, siendo éste el canal de comunicación.

También es de vital importancia evidenciar el protagonismo de las mujeres en los distintos sectores. No puedo dejar de mencionar que se debe observar la producción de contenidos culturales que obedecen a la lógica comercial, tan de moda en la actualidad. Se hace necesario impulsar espacios desde donde se apoye y estimule las manifestaciones culturales relacionadas con el teatro tomando en cuenta las preferencias tanto de los actores, como del público, lógicamente.

Es muy importante dar a conocer el esfuerzo del Grupo Musical Na'ik Madera, quienes

durante seis años han organizado el Festival Ixchel, en esta ocasión el VI, bajo el lema "Unidas Construyendo el Presente". En el que se dieron cita cerca de 200 artistas mujeres de Guatemala, Costa Rica, El Salvador, México y Estados Unidos, del 30 de octubre al 8 de noviembre.

Según Herbyn Galicia, guitarrista, cantante y cofundadora de Na'ik Madera, el Festival busca "mantener la plataforma donde convergen mujeres artistas de diferentes disciplinas. Una cosa es iniciar y otra es mantenerse. Y eso es lo queremos, seguir proyectando". "Lo bonito es que poco a poco hay nuevas mujeres que se ven interesadas. En su mayoría jóvenes y otras no, que han tenido años de involucrarse en una disciplina específica, pero es hasta ahora que aprovechan el espacio para darse a conocer". Tomado de El Periódico, artículo escrito por Jorge Sierra, páginas 24 y 25 de fecha 30 de octubre de 2014.

Una actriz, un personaje

"El arte como un hecho necesario del hombre de manifestar su vida, de representarla y exponerla tal y como es, tiene en el teatro una forma única."
Yamil Cuéllar, Artista cubano

"Cada vez que hago un papel, éste debe tener muchas cosas de mí misma..."
María Barranco, Actriz española

"¿Dónde termina la actriz? ¿Dónde empieza el personaje?"

María Antonia Taylor

Comenzaré mi ponencia con una anécdota personal, en una tienda de moda en Panamá. Los ojos, míos, recorrían los maniquíes, deslumbrados por tules, satén y lentejuelas. "¿Vestido de fiesta?", me pregunta la dependienta que se me acerca y luego de mirarme de arriba a abajo dice, con la boca arrugada, el ceño fruncido y sonrisa burlona: "No, de fiesta para su talla, no vendemos aquí". La que está aquí, ahora, hablándoles de su ser como actriz soy yo; la vivió la experiencia anterior también soy yo, en mi vida cotidiana, un día que podría haber sido cualquiera.

En la invitación a crear e inventarme un personaje a través de un viaje, un recuerdo o una historia personal surgió la necesidad de contar por medio de la teatralidad las posibles historias de mujeres que habitan conmigo en este trayecto llamado vida.

En nuestra realidad social que nos oprime, nos sesga, nos destruye y que a la vez nos vanagloria, nos mitifica, nos encumbra como pretexto para hacernos sentir que somos valoradas. En un país donde la voz de la mujer aún es minimizada por una sociedad machista intentamos reflejar nuestro quehacer cotidiano y sacudir y estremecer al público no con el grado de educar, ni edificar, ni aleccionar, sino con la intención de lograr la identificación en la relación Mujer – Hombre y sobretodo en la relación Mujer – Mujer.

Teatro Carilimpia es un grupo que apuesta al poder del teatro para la transformación social comprometido con entregar al público una experiencia teatral diferente que impacte los sentidos e invite a la reflexión. Promueve el valor del arte para la expresión de ideas y la reflexión sobre temas de interés común, como violencia de género, salud, educación,

identidad, memoria histórica, educación ciudadana, corrupción y rescate de espacios públicos, entre otros.

Está conformado por dos panameñas actrices y gestoras culturales, Maritza Vernaza y Mariela Aragón Chiari, desde 2011. Yo me integré a él, en ese mismo año, cuando se me hace la invitación a formar parte de un nuevo proyecto teatral “Mujeral, performance de Mundos Femeninos”.

Mujeral (por mujerío: muchedumbre de mujeres) es una obra que cuenta historias femeninas en formato de micro-teatro y performance. Catorce mujeres y cuatro actrices en plena complicidad escénica juegan a ser la princesa que espera a su amante acartonado, a aquella mujer que siempre buscará el amor en el lugar equivocado, a la que se rinde ante el exigente molde social de ser mujer y a esa que entiende que si ha de volar ha de hacerlo para sí misma.

Catorce juegos que retratan sin quejas ni lástima la historia de muchas para que no se diga que nadie lo hizo, que nadie avisó y que ninguna de nosotras contó su historia para dejar constancia de cómo somos y para ver si algún día, desde ese mujeral que somos todas, contamos historias llenas de un futuro distinto.

Mujeral no es una obra de teatro. Es una experiencia multi-sensorial. Un recorrido por una galería de imágenes vivas. La imagen y el cuerpo de la mujer. El uso y abuso en los medios. Las relaciones, la búsqueda de la identidad y la voz propia. De la mujer objeto a la mujer sujeto. Humor, belleza, grotesco, sencillez, sensualidad, se unen para mostrar fragmentos de realidades femeninas.

Este proyecto teatral ha ido evolucionando hasta convertirse en un referente para públicos panameños por su calidad, su trayectoria, su empuje y su identificación.

Cuando me integré, sólo tenía en mi haber una colección de trabajos surgidos de un taller de creación con la Directora Teatral argentina, Mariela Asensio y así fue como nació mi primera escena para la obra, escena llena de olores, sabores, colores y con una impronta personal muy definida.

La obra repitió temporada y en esta nueva ocasión me lanzaron la genial idea de adueñarme de dos personajes que habían sido interpretados por otra actriz. Sin vacilar un instante respondí: “Claro que sí”. Así, mi evolución personal creció como bola de nieve.

Paralelo a mi proceso, se estableció un contacto con el público desde antes de su llegada al espacio teatral, por medio de un mercadeo a través del cual nacieron “mecenas” que aportaron no sólo dinero para la puesta en escena sino un entusiasmo vívido y estremecedor a través de sus mensajes y su asistencia como público.

En el proceso de la creación de mis personajes, el trabajo grupal con Teatro Carilimpia, la relación que se creó con el público a través de los mecenas y las transformaciones por las cuales ha atravesado la obra a lo largo del tiempo han abonado a mi proceso evolutivo como actriz, como mujer, como portadora de voz y palabra hacia el género femenino.

Crear y dar vida a un personaje teatral desde un punto muy básico en el quehacer teatral, entendido como una tarea en un taller se ha convertido en un proceso de vida, de entrega, de evolución, de entendimiento, de empoderamiento, de poder expresar lo que llevo por dentro gritándolo desde mis entrañas y aceptándolo y logrando la identificación del otro que me observa.

Lo mismo que he hecho en esta obra lo había realizado anteriormente en las acciones performáticas en las que he participado: una de ellas, en la que me fajaba, decenas de veces para ajustar mi figura a la del ideal femenino, generándome dolor, el mismo que la sociedad inflige sin querer cuando nos exige adaptarnos a los estereotipos hizo que el público reaccionara de diversas maneras, ayudándome a veces y otras, repudiando el daño que me inflingía. Viviéndolo en carne propia.

El resultado ha sido el surgimiento de un público deseoso de recibir más propuestas de este tipo, estremecedoras, reales y sinceras. La realidad de la sociedad panameña, donde este tipo de experiencias teatrales y creativas son totalmente innovadoras y disruptivas para las cuales aún los públicos son incipientes y hay que crearlos, nos invita a seguir luchando porque nuestra voz femenina sea escuchada y vista.

En mi proceso personal se ha intensificado la certeza de que cada personaje tiene de mí tanto como me deja. Que es a partir de mi ser: mujer, actriz, esposa, que me subo a escena y vuelvo a la vida al acabar la función. Siempre tocada. Siempre distinta. Habiéndome manifestado y a la vez aprendido en el proceso.

Crear y dar vida a un personaje teatral se ha convertido en un proceso de vida, de entrega, de evolución, de entendimiento, de empoderamiento, de poder expresar lo que llevo por dentro, gritándolo desde mis entrañas y aceptándolo y logrando la aceptación del otro que me observa.

La danza, un sentimiento hecho movimiento

"Cada uno de nosotros está preparado para crear y mostrar su visión del mundo, su originalidad"

Yadira Barvulsky

I. La creación danzaría nace de la percepción subjetiva e individual de nuestra realidad.

La danza es un sentimiento hecho movimiento, que nace de la vida. Como seres humanos interactuamos en un medio natural y social, este último se encuentra lleno de situaciones, acontecimientos y emociones que nos influyen a través de distintos medios y que tras sensibilizarnos internamente, nos permiten crear conceptos o ideologías que configuran la concepción que percibimos de la realidad, nuestra manera de sentir y de ser.

Estas experiencias se transforman y traducen en una forma artística de movimientos que nacen de los más íntimos de nuestro interior y a su vez expresan nuestros sentimientos emociones y opiniones o ideas acerca del mundo y la sociedad en la que vivimos. Como artistas - creadores e intérpretes de la danza- recepcionamos información del mundo de forma subjetiva y emitimos respuesta a dicha información en forma de movimientos que muestran nuestra visión del mundo, los acontecimientos que vivimos y expresamos nuestra visión crítica de la praxis social. En otras palabras podemos plantear que es través de la danza que hablamos, ella misma es el medio que lleva al exterior nuestro corazón forma de movimiento.

Por tanto las ideas y la creatividad que se expresan a través de la danza son el resultado de la realidad en que vivimos y de la necesidad natural de expresarla según nuestros criterios de valoración. Cabe señalar también que no podemos desligar al bailarín o coreógrafo de sus interacciones sociales, pues toda sociedad influye en las acciones del individuo.

II. La necesidad de utilizar medios objetivos en el análisis y preparación de nuestra creación danzaría.

Para denominar una creación obra artística no es suficiente utilizar mecánicamente las técnicas asimiladas o aprendidas en nuestra formación profesional .Aunque tales técnicas son una herramienta importante deben considerarse solamente como un elemento referencial pues debemos buscar elementos inéditos, innovadores y poco comunes que ennoblezcan nuestra creación, elementos con tales características los encontramos en la vida diaria. Nuestra misión es transformarlos poéticamente a través de la danza.

Muchas veces me pregunto: ¿como artistas, creadores e intérpretes verdaderamente estamos reflejando nuestro sentimiento y nuestra identidad a través del movimiento en la danza? Pienso que con asiduidad, caemos en el error de adecuar nuestros sentimientos y situaciones al discurso teórico cuando debería de ser lo contario, es indispensable plantearnos una forma de movimiento en la creación danzaría y de igual manera buscar nuevas alternativas prácticas que permitan plantear tanto la subjetividad de la información como la objetividad del análisis lógico de lo que queremos expresar al crear la base de nuestro tema.

El autoestudio, la observación, la innovación y experimentación conscientes acompañados de la originalidad y sensibilidad propia son esenciales para un resultado final satisfactorio al crear una expresión y creación. De igual modo, acompañarlos por los sentimientos que nos resultan importantes o que forman parte de nuestra vida nos permitirá alcanzar la transformación metafórica deseada. Esto debe ser un campo siempre abierto a una investigación permanente que nos lleve alcanzar nuevos niveles de calidad.

La danza es un momento limitado por el tiempo que debe trasmitir nuestras ideas a través del movimiento, conviene destacar, que lo que pretendemos expresar solo será entendido y leído por el espectador cuando se haya sido capaz de impresionar sus sentidos, de despertar emociones que lo unan con el artista que se expresa a través de la danza, que lo hagan pensar sentir y reflexionar ya que un movimiento sin sentimiento o un sentimiento frio y mecánico que no trasmite nada al espectador, no puede llamarse danza.

La danza nace de la vida misma y en vista de que la percepción individual de nuestro mundo y realidad despierta en nosotros sentimientos y emociones que suponen crear una aceptación, un rechazo o sencillamente un desinterés, es realmente importante definir un tema de interés personal y hasta de interés colectivo sobre el cual queremos decir algo puesto que con nuestra visión u opinión podemos incidir en la sociedad y en su dinámica, siempre y cuando seamos capaces de generar un discurso propio.

III. La importancia de la incorporación de la interiorización, gestualidad y voz (actuación) en el proceso de creación danzaría.

Es fundamental para construir la propuesta danzaría tener en cuenta todo el conocimiento adquirido a través del estudio, la experiencia, la información diaria, la observación entre otras. El movimiento y la dinámica de las cosas, los tipos de reacciones, actitudes, gestos corporales y faciales; voz, tonalidad y volumen de la misma son partes de esta expresión natural humana ante las distintas situaciones y acontecimientos de la vida.

Todos estos elementos vienen a enriquecer el lenguaje danzario por eso la actuación misma basada en las reacciones naturales debe fundirse en unidad con los movimientos que deben originarse con base en la vida cotidiana pero estilizados a través de la técnica de la danza. En las puestas en escenas para expresar un mensaje no deben valer las posiciones predeterminadas de las clases teóricas (posiciones de los brazos, piernas, cabeza etc.**),**en primera in instancia deben tomarse en cuenta las reacciones naturales en la vida real, como movemos las manos, los brazos, como caminamos; las expresiones que hacemos ante el dolor, la fatiga, la alegría, la desesperación , el miedo; se debe analizar de acuerdo a la situación planteada el movimiento, a partir de ahí enriquecerlo con las habilidades técnicas alcanzadas a través del estudio de la danza.

Tal procedimiento no debe darse de manera inversa, ya que el movimiento en el espacio y las ideas han de nacer de nuestra sensibilidad ante los acontecimientos y , al combinar esto con la actuación, la danza logrará atrapar al espectador. Así como la gestualidad de manos y brazos son realmente importantes; la introducción o incorporación de la voz en una escena danzada debe surgir como necesidad de la misma, como parte, complemento o finalización del movimiento y de acuerdo a ella adquiere su tono.

IV. Movimientos y figuras en el espacio, líneas, escenografía, iluminación.

Los grupos instintivos, las formaciones de masas o conglomerados humanos influyen en tanto en una situación como lo hace el ambiente, aire, luz, la estructura física etc. Aquí seguimos refiriéndonos a la percepción sensorial que recibimos de estos factores y que en un momento dado transformaremos en nuestra creación. De dicha sensación partirá el motor que impulsará el movimiento y la puesta en escena, la impresión que nos proporciona una determinada situación la reproduciremos de manera elaborada y consciente en nuestra obra.

Elementos como la iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje etc. son importantes para dar una correcta indicación del ambiente y de manera simbólica dan a entender un mensaje o una emoción sin reproducir exactamente una realidad y propiciar que el espectador ponga trabajar su imaginación y creatividad.

V. Si hay que romper esquemas, hay que hacerlo.

Cada uno de nosotros está preparado para crear y mostrar su visión del mundo, su originalidad y de ello depende todo el trabajo. La interpretación es una parte básica , nunca debe perderse el contacto con el espectador, se debe incluir al público en la obra a través de la trasmisión de las ideas, emociones y sentimientos con los que se baila y actúa, hacerlo sentir parte de la obra, sostener el contacto visual para desarrollar un diálogo emocional que nos permitirá lograr nuestro objetivo: trasmitir nuestro mansaje a través de la piel.

Taller Nacional de Teatro

"El Taller Nacional de Teatro seguirá creciendo, con la misma visión que le dio origen ser la institución de vanguardia a nivel nacional, en la capacitación del actor-promotor capaz de utilizar el teatro como arte de representación y herramienta de desarrollo cultural y socio-educativo y propulsor de espacios de confrontación e investigación teatral a nivel profesional"

Lianne Solís

El *Taller Nacional de Teatro* es una institución adscrita al Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. Fue creado el 22 de setiembre de 1977 bajo decreto ejecutivo No. 7505-C publicado en La Gaceta 190 de ese mismo año. Su misión que ha permanecido intacta desde el origen es la de ser el programa institucional formador y capacitador de gente para ejercer el teatro como arte de representación e instrumento para la gestión artístico cultural y socio-educativa y mantener en constante crecimiento artístico al sector profesional teatral.

Así, por una juventud creativa y que trabaja, por profesionales de teatro en movimiento y por educadores creativos afrontamos, nosotros, nuestra labor cotidiana.

Cuando asumió la Dirección Gladys Catania el Taller Nacional de Teatro se convirtió en una institución totalmente independiente adscrita al Ministerio de Cultura y Juventud; a partir del 2000, otra vez mediante un decreto ejecutivo (el número 27992-C), pasamos a ser un programa del Teatro Popular Melico Salazar.

Seis son nuestras áreas de trabajo: el Ciclo Básico, que desde 1977 se dedica a la formación en Actuación y Promoción Teatral; la capacitación a docentes y profesionales capaces de aplicar técnicas y herramientas teatrales a su quehacer en las aulas, que comenzó a impartirse en 1979; el Encuentro Nacional de Teatro que desde el 2005 gestionamos junto a otras instituciones como el Teatro Popular Melico Salazar, la Compañía Nacional de Teatro, las Escuelas de Artes Dramáticas de las universidades públicas y grupos independientes; la gestión sociocultural inclusiva (que responde al Plan Nacional de Desarrollo) y se enfoca en propiciar el desarrollo cultural autogestionario en comunidades, desde el 2007 hemos realizado anualmente 20 talleres, en los que se han inscrito 320 personas, quienes al finalizar la capacitación, realizan presentaciones públicas que han sido vistas por aproximadamente por 840 personas.

Además, existen dos ámbitos, relativamente nuevos (en comparación): el programa Teatro en el Taller que se abrió en el 2011 y los cursos libres de Actuación, Títeres, Ritmo y Pasacalle, Cuentacuentos, Papalotes, Arte

de hablar en público y Principios de guión para cine y televisión con los que arrancamos este año.

El trabajo del taller es intenso: quienes asisten al programa de formación Actuación y Promoción Teatral reciben clases de actuación, expresión corporal, expresión oral, educación musical, seminario de cultura teatral, dramaturgia, teoría de promoción teatral, práctica de promoción teatral y práctica profesional de lunes a viernes, de 5 a 10 pm. Para el cuadragésimo aniversario, tendremos cerca de 600 egresados, capaces todos ellos de ejercer el teatro como arte de representación, como instrumento de promoción artístico cultural y socioeducativo.

Al finalizar sus estudios en el Taller de Teatro, los estudiantes deben presentarse ante el público con una puesta profesional y, además, llevar a cabo prácticas en las comunidades con poblaciones diversas (desde niños hasta adultos mayores y personas con capacidades especiales).

Luego, tras la graduación, todos tienen la posibilidad de volver al Taller Nacional de Teatro, a través de un concurso de puestas en escena. Las propuestas que envían se someten a criterio de un jurado y las cuatro que resultan favorecidas se presentan durante un mes en el Auditorio Oscar Fessler.

Nuestra labor con los educadores de primaria y secundaria también resulta exhaustiva. Con el fin de que en sus lecciones de matemáticas, español, estudios sociales, ciencias y demás puedan incluir herramientas escénicas, confeccionamos con ellos títeres, escenografías y pequeños guiones.

Se imparten cerca de 18 capacitaciones al año de 40 horas cada una que benefician no solo a los docentes (que obtienen el reconocimiento por parte del Servicio Civil) sino en efecto cascada a miles de niños, niñas y adolescentes, día tras día.

No trabajamos, únicamente, dentro de la Gran Área Metropolitana sino que nos

trasladamos a Puntarenas, Aguirre, Limón, San Carlos y muchos otros.

Más lejos aún nos trasladamos cuando se trata de propiciar el desarrollo cultural autogestionario en comunidades: en los próximos años visitaremos Osa, Golfito, Coto Brus, Corredores y Buenos Aires (2015); Gaácimo, Matina, Siquirres, Limón y Talamanca, (2016); Tarrazú, León Cortés, Parrita y Sarapiquí (2017); Upala, Guatuso, Los Chiles, La Cruz y Abangares (2018).

Y es que el futuro del Taller Nacional de Teatro está, desde ya, planificado y cargado de nuevos proyectos que nos permitirán no solo continuar y extender la labor sino llegar a nuevos públicos a través de los programas infantiles y juveniles que se abrirán el año entrante.

Para albergar a esta nueva población y mejorar las condiciones de trabajo para todos y todas es que emprenderemos la remodelación del edificio que alberga el Taller. Haremos rampas de ingreso hacia las oficinas y hacia el teatro. Reconstruiremos la cabina de grabación de sonido (instalándole aire acondicionado y extractor de humedad).

Modernizar las instalaciones implicará, entre otras cosas cambiar todo el techo, el cielo raso, toda la instalación eléctrica, los pisos de madera y los servicios sanitarios. Construir

Vamos, también, a duplicar la cantidad de aulas, de cuatro a ocho, construyendo un segundo piso. En él, vamos a instalar dos aulas acondicionadas para danza y expresión corporal con espejos y barras, bodegas de escenografía, vestuario y utilería, un quiosco y una lavandería.

Finalmente, hemos proyectado ampliar el Teatro Oscar Fessler logrando que tenga un aforo de 135 personas.

Así, el Taller Nacional de Teatro seguirá creciendo, con la misma visión que le dio origen ser la institución de vanguardia a nivel nacional, en la capacitación del actor-promotor capaz de utilizar el teatro como arte de representación y herramienta de desarrollo cultural y socio-educativo y propulsor de espacios de confrontación e investigación teatral a nivel profesional.

Podremos siempre que nos pregunten quiénes somos contestar: reflejos de vida, memoria del alma, poseedores de magia, sueños y máscaras; ilusión sombra cuerpos en diálogo, voces trenzadas en el aire. Parte de un juego verdad/mentira, capaz de transformar al ser humano.

El circo del pan

"Mi creación artística, más que complacer paladares refinados, pretende contrarrestar la influencia de una cultura de masas: el bombardeo mediático y sus campañas de desinformación, y la publicidad y su sugerencia del deseo".

Romina Memoli

Yo sabía que quería estar en un escenario desde que tenía tres años, tomaba prestadas las fajas reductoras de mi mamá, pedía que me pusieran la canción de *La Patita* y montaba un espectáculo para quien estuviera presente. Al año siguiente empecé mi entrenamiento en ballet pero a los doce decidí cambiar de ruta y dedicarme al fútbol. Era una medio-campista decente, corría sin parar y ocasionalmente metía un gol pero a los quince años volví a sentir necesidad de estar en un escenario, me inscribí en un taller de actuación para principiantes y al poco tiempo decidí que me quería dedicar al teatro.

Entonces estudié tanto como pude, apliqué a varias universidades y tras recibir dos cartas de aceptación escogí una, Hamilton College. Mis catedráticos allí eran verdaderos maestros, buscaban mi crecimiento intelectual y artístico y me ayudaban a encontrar inspiración, sensibilidad, creatividad, e intuición. Hamilton College era una pequeña burbuja con espacios escénicos, actores ansiosos, y técnicos serviciales que estaban siempre disponibles para realizar mis locuras pero no podía quedarme allí por siempre, y día inevitable de la graduación llegó.

Habiendo completado mi licenciatura en Artes Liberales con orientación en teatro, decidí ir a trabajar a El Teatro Campesino de Luis Valdez y la Vida comenzó a dosificar la realidad: la compañía estaba pasando por una crisis económica y creativa y yo no tenía más opción que acomodarme. Sin embargo encontré amigos y disfrutaba trabajar en espectáculos con música en vivo y aprender de la cultura Chicana. Fueron diez meses felices, hasta que mi mamá me llamó diciéndome que se le bajaba la presión a cada rato y pidiéndome regresar a Honduras. No tuve opción. Aterricé en Tegucigalpa un miércoles de abril de 2010 y casualmente el día anterior había comenzado el *Festival Internacional de Artes Escénicas Bambú*, así que fui a cuantos espectáculos pude.

Durante esa semana, vi *Canícula* de Teatro Taller Tegucigalpa y sentí que sí era posible hacer algo en las condiciones (pos golpe y agitadas) en las que estaba mi país. Mi mamá se mejoró pronto (intuyo que lo que tenía era *musepo*) pero yo no conocía a ningún artista escénico, y así no podía crear nada, por lo que decidí ir a meterme a la Escuela Nacional de Arte Dramático en busca de compañeros. Comencé a tomar la clases

de actuación avanzada y (en efecto) conocí a cinco locos con los cuales comencé el trabajo de Pandas con Alzheimer, un grupo escénico por la justicia social. De esos seis, uno se fue a vivir a Estados Unidos, otra decidió (más bien, le tocó) ser mamá y dos más se fueron a trabajar con un director de renombre.

Así que, después de nuestra primera producción quedamos solo dos, un músico y yo. Juntos decidimos empezar a hacer teatro con música para niños con la condición que el me enseñara a entonar y yo le enseñara a actuar. Como la obra que queríamos hacer tenía siete personajes, convocamos a una audición y no llegó nadie, nadie. ¿Qué podíamos hacer? Ya teníamos la obra y ya habíamos creado las canciones, pero no teníamos actores. Títeres, esa fue la solución. Nunca habíamos construido ni manipulado títeres pero no nos quedaba de otra, y llamamos a dos amigos artistas para que nos fabricaran los títeres. Ellos tampoco sabían como construirlos pero los armaron de maché y los pintaron con acrílicos y en el proceso, uno de ellos (el Céfiro) decidió que quería dedicar el resto de su vida profesional a los títeres. Un año después, el Céfiro, el músico y yo nos fuimos a estudiar elaboración y manipulación de muñecos para televisión en República Dominicana y tras nuestros regreso, nos aliamos con una cineasta quien nos metió el gusanillo del audiovisual.

Para finales de 2012, ya estábamos haciendo teatro, música, muñecos y audiovisuales. Teníamos más de treinta canciones para teatro, dos cortometrajes y tres obras montadas, pero no teníamos espacios ni público. Otro cambio: decidimos convertirnos en una banda de rock, optamos por una puesta mas *light* y empezamos a llevar nuestras canciones para teatro y por la justicia social a bares y cafés. Muy pronto nos volvimos populares y tocábamos al menos un par de veces por semana. La cosa estaba mejorando.

Vargas Llosa menciona en *La civilización del espectáculo* que "[…] El arte light, da la impresión cómoda […] al espectador de ser culto, revolucionario, moderno, y de estar a la vanguardia, con un mínimo esfuerzo intelectual. De este modo, esa cultura que se pretende avanzada y rupturista, en verdad propaga el conformismo a través de sus manifestaciones peores: la complacencia y la autosatisfacción." (Vargas, 10) Y, ¿por qué habría alguien de invertir más que el mínimo de esfuerzo en sentirse culto? ¿Por qué leer un libro en lugar de ver la película que hicieron a partir del mismo? ¿Por qué un artículo en lugar de un tweet? ¿Por qué una obra de teatro complejo, en lugar de un espectáculo pop? Está claro que el público, hoy en día, es complaciente y auto-satisfecho, que quiere verse celebrado en escena y no confrontado.

Entonces, ¿por qué insistimos en hacer un producto de consumo gourmet? La verdad es que no toda puesta en escena tiene que ser una tragedia griega con tono poético-indisciplinario-vanguardista. Si hacíamos arte escénico *light*, seguro llegaría más público a las salas y por ende, nuestra creación y discurso alcanzaría a más personas. Me puse a pensar en cómo *light-ificicar* mi propuesta escénica, sin generar frivolidad y conformismo y esto fue los que inventé:

Lightificar

verbo transitivo

Dar levedad, hacer ligero

Cinco tips para Lightificar responsablemente

1. *Lightificaré* el contenido o la forma, jamás ambos (Pondré dulces en una caja de oro u oro en una caja de dulces).
2. Lo *light* requiere disciplina, atención y trabajo: la claridad y la precisión no se comprometen (Se *lightifica* para popularizar y no para disminuir nuestra cantidad de trabajo).
3. Si *lightifico* la forma, ofreceré una propuesta estética evaluada (Pondré oro en una caja de dulces ingeniosa).
4. Si *lightfico* los contenidos, procuraré la justicia social. (Serán dulces saludables como un pedazo de chocolate negro).
5. El cliché, el cursi y el ridículo podrán ser utilizados únicamente si han sido examinados (Servirnos de ellos, no ser víctimas de ellos).

Tengo claro que no puedo crear arte escénico con la intención de deslumbrar a mi compañeras artistas, cultas y académicas (aunque me encantaría). De hecho, quien más necesita sensibilización e inspiración es la población general, la que quiere pan y circo; la que, como dice Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* es "terreno fértil para cualquier aventura autoritaria" (Eco, 54). Mi creación artística, más que complacer paladares refinados, pretende contrarrestar la influencia de una cultura de masas: el bombardeo mediático y sus campañas de desinformación, y la publicidad y su sugerencia del deseo.

Estuve luchando con Pandas con Alzheimer durante cuatro años por el ambientalismo, la educación, la diversidad, el laicismo, etc; a través de audiovisuales, muñecos, música, y teatro, hasta que comencé a darme cuenta que estaba buscando justicia social para todos, menos para mí: mis deberes se multiplicaban y mi labor estaba siendo invisibilizada. Entonces decidí divorciarme de Pandas con Alzheimer (es reciente y aún arde) e inventarme un nuevo Proyecto: Las Paredes Hablan HN.

En él, yo soy la directora escénica y mis actrices son diseñadoras gráficas e ilustradoras a quienes les gestioné talleres de derechos reproductivos, arte callejero y conceptual para crear empapelados y esténcils por la auto-determinación de las mujeres y la legalización de la *Píldora Anticonceptiva de Emergencia* en Honduras. Somos diez y en las calles nos conocen como *Las Vándalas*. Todas utilizamos disfraces (Yo interpreto a la Pince-rafa, una princesa con máscara de jirafa), todas asumimos nuestros papeles con entrega y veracidad y tenemos nuestros objetivos actorales muy claros: empoderarnos como mujeres creadoras y luchar contra la dictadura moral.

Mi escenario antes era rectangular y ahora es Tegucigalpa. Sigo *lightificando* responsablemente, luchando por la justicia social y trabajando con el corazón. Lamentablemente, he llegado a un momento de decepción, estoy cansada de vivir con miedo en mi ciudad y de sembrar en tierra infértil. Creo profundamente en las bondades del cambio y sé que se aproxima nuevamente. No sé para dónde voy ni qué haré, pero sé que soy una mujer creativa y creadora y que seguiré buscando arte para sanarme a mí y l@s demás. ¡Adelante!

En el Terreno Movedizo de la Incertidumbre

"El conocimiento en el arte se mueve en el famoso péndulo, que cambia al son que quieren tocar las irrevocables necesidades de la urgencia. Y lo que era válido, certero y razonable en una época, se vuelve rabiosamente irracional, incierto e inaceptable para otra".

Inma López Mansilla

El filoso polaco Zygmunt Bauman nos comenta las dificultades del hombre contemporáneo, nos expone con claridad el problema de las tres "ies" que definen según él, las premisas sobre las cuales se debate en este nuevo contexto de posmodernidad.

Las tres "ies" son:

La incertidumbre, la inseguridad y la insatisfacción.

Estos tres axiomas filosóficos pueden ser analizados para entender lo que pasa en la cabeza de nuestros contemporáneos, pero a su vez podrían ser también usados para definir lo que pasa con nuestro oficio teatral. Nos debatimos constantemente entre estas tres "ies". La incertidumbre llena nuestras expectativas al emprender un nuevo proyecto teatral, no sabemos cómo empezarlo, tenemos infinidad de dudas e infinidad de preguntas. La inseguridad también forma parte de nuestras experiencias cambiantes, no hay nada estable ni nada seguro, nos movemos en terreno movedizo, todo está en constante evolución. Y la insatisfacción reina en nosotros cuando hemos concluido un proceso y todavía consideramos que faltaron muchas cosas por resolver. Así que nos debatimos constantemente con la idea de empezar de nuevo.

Vivir en un constante riesgo es una condición en el trabajo creativo, claro que en Honduras no hablamos solo de manera metafórica, sino de manera real y objetiva, las calles siempre son un amenaza para las mujeres, no solo por la delincuencia sino también por el machismo que se manifiesta en el acoso. Y así se sobrevive, en esta violencia que se vuelve normal y cotidiana en las calles de Tegucigalpa.

Aun así creo que la fortuna me ha dado la posibilidad de estar en Honduras y emprender un proyecto teatral. Me siento afortunada a pesar de las dificultades. Hemos logrado crear una sala de teatro que está revolucionando la manera de realizar el oficio en este país, nuestro arte.

Pero ¿Qué es el arte, y porque es tan importante realizar un proyecto artístico en el país y cuál es nuestra responsabilidad? Nos regimos bajo el principio que el arte es una forma de conocimiento que puede ser tan válido como la ciencia. Nos aventuramos a decir que: en el transcurso del desarrollo del conocimiento en algunas ocasiones, no siempre, el arte ha sido la vanguardia y se ha adelantado a la ciencia en varios terrenos. Podriamos citar como ejemplos la tragedia griega, el teatro isabelino, el teatro psicológico o el teatro del absurdo.

El conocimiento tanto en la ciencia como en el arte se mueve en el famoso péndulo, que cambia al "son" que quieren tocar las irrevocables necesidades de la urgencia. Y lo que era válido, certero y razonable en una época, se vuelve rabiosamente irracional, incierto e inaceptable para otra. Así es que tanto en la ciencia como en el arte nos movemos en el terreno de la incertidumbre. Nada es absolutamente correcto, todo está en duda, todo se encuentra en cuestión, como en el famoso To be or not to be! La duda es la reina de la creación artística y de la investigacion cientifica.

Y es aquí donde nos atrapan la principales dudas: ¿Lo que estoy haciendo es realmente una forma de conocimiento? ¿Logro realmente colocar preguntas cardinales o me limito a reproducir de manera conductista una forma de mensajes propagandísticos, ideológicos o políticos que no logran dibujar todas las aristas del fenomeno que trato de develar? Porque si realmente aspiro a que mi arte logre ser una forma de conocimiento este debería trascender a la política, a la moral y a la ideología cualquiera que sea.

El arte tambien ha sido tentando a querer ser ciencia y se ha valido de la historia, de la psicología, de la economía, la sociología o de cuanta información aparece por ahí,a tal grado que hemos escuchado comentarios de colegas donde afirman que "su obra ha trascendido, ha dejado de ser una obra de arte para convertirse en un tratado cientifico".

Y ahí nos internamos más en la incertidumbre. ¿Es el arte ciencia? ¿Puede suplantar a la historia?¿Es el arte un tratado psicológico? ¿Puede ser sociologia? Si puede, puede ser eso y más, porque efectivamente el arte es sensorialidad, una sensorialidad que a veces se les escapa a nuestros cientistas sociales preocupados por el rigor cientifico y racional de la hipotesis y de las premisas.

Por ello lo que esencialmente buscamos con nuestro trabajo es lo sensorial y lo profundamente humano, que trascienda a la politica y a la propaganda.

Para ello nos esforzamos con cada nuevo proceso en encontrar el lenguaje que haga posible este gran milagro del arte, que pueda convertirse en una forma de conocimiento.

Al llegar a la comprension del arte como fenómeno cognitivo es necesario ubicarlo en el contexto social y cultural. ¿Cómo lo vemos en la sociedad y cómo participa como agente de cambio? ¿Cómo refleja la realidad, de manera objetiva o subjetiva? ¿El arte se inhibe en su contexto o se expande a otras latitudes? ¿Cómo es la relación con la cultura que lo engendra, de subordinación o de transgresión? Es el arte un reflejo de la sociedad? ¿Las identidades nacionales juegan un papel determinante en la forma y creación artistica? Esta son preguntas que constantemente nos hacemos.

Para empezar quisiera afirmar que la identidad y la cultura del hombre y la mujer de hoy, es a la que apostamos todo nuestro trabajo.

Qué le aflije, cómo se ve influenciado/a por los medios de comunicación,como se comporta frente a la politica, a la religión,la

educación, a su sexualidad,que opina frente a temas de hoy como la homofobia, el aborto, la ecología, la corrupción,la violencia, el racismo, el abuso estatal, o también, temas como el amor,el poder o la muerte.

Como pueden observar, para nosotros no hay tema pequeño ni tema intracendente y más que dar respuestas nos interesan contar historias que coloquen grandes preguntas y que sea el público l@s que las diluciden.

Por ello creemos que el arte parte de la cultura pero no creemos que el arte sea un reflejo de ella, consideramos que el arte trasciende la cultura que lo engendra y además, el arte cuestiona, trasgrede y a veces pulveriza a la cultura, sobre todo cuando hablamos de cultura de corrupción,de la homofobia, el machismo o de tradicionalismo.

Nos gusta más el término de identidades en plural que el término de identidad a secas, ya que un país como Honduras no podemos hablar de una sola identidad, es un pais multiracial, multicultural y por ende con muchas identidades.

Las culturas híbridas son un reflejo muy palpable en la configuracion de la hondureñidad. Al conocer las multiples variantes en su idiosincracia,nuestro quehacer artístico se enfoca en aglutinar las diferentes identidades que conforman esta cultura.

El tema de la identidad y la cultura en nuestro quehacer tiene una importancia cardinal,pero no significa que nuestras temáticas están enfocadas a resaltar estos temas,ya que como lo dije antes nuestro arte esta dedicado a encontrar puntos de encuentro en todas las identidades y no a enfocarnos a la conservación de una en especial.

Las nuevas identidades de género tambien juegan un papel importante en nuestro trabajo, queremos que nuestro teatro sea un espacio de discusión de todos los temas.

Para la realización de actividades artistico culturales nos vemos en la disyuntiva de escoger entre los eventos y el fomento .

Hemos trazado una división entre estas dos visiones del trabajo en la cultura y el arte aunque ambas son muy importantes para el desarrollo de cualquier actividad artística cultural.

Los eventos son aquellos que pueden ser realizados siempre y cuando haya una buena actividad de fomento. A veces se salta directamente al evento y se pierde mucho.Para nosotros es importante primero desarrollar el fomento.

¿Y qué es el fomento en una actividad artística? El fomento tiene que ver con la formación, la creación y la presentación. Es la visión a largo plazo,es la estrategia, son las bases del entramado.

Es la formacion del actor, del director de los gestores en toda su dimensión: humana, politica,social y artística.

Una etapa que en realidad nunca termina y está en constante cambio. La investigación, reflexion y experimentación depende de la producción y de la creación, también depende de la implementación de métodos y metodologías que logren crear lenguajes que tengan verdadero impacto.

De esta actividad de fomento se desprenden las demás. La gestión de recursos, el mercadeo de las obras que a su vez hacen que llegue el público a la sala que es el fin último del espectáculo. La formación de públicos es un actividad ligada y fortalecida con el fomento.

El evento para nosotros es el paso lógico después de desarrollar el fomento, teniendo un público ansioso empezamos con los eventos.Los eventos son el techo de la casa,el decorado los muebles, todo lo bonito,que se pueden realizar,siempre y cuando, tengamos unos buenos cimientos con la actividad de fomento.

En Honduras desgraciadamente se le ha dado prioridad a una politica de eventos.

El gobierno y algunos organismos de cooperación, algunos gestores culturales y grupos artisticos se dedican exclusivamente a la organización de eventos, sin tener una política de fomento.

La mayoría de estos eventos no logran crear un público permanente,tampoco logran formar adecuadamente a los actores y directores, ya que se capacitan solo para el evento y luego desaparecen, no tienen constancia, sólo están mientras el evento dure.

Ojalá pudieramos cambiar la idea y se lograra encauzar más actividades a largo plazo que no se queden sólo como la expresión de un evento.

La Casa del Teatro Memorias desde su fundación a principios del 2013 ha venido a crear un movimiento importante de creación teatral y de público. En menos de dos años de existencia, pero después de casi siete años de trabajo constante, la sala ha estrenado 12 espectáculos de renombrados autores latinoamericanos y europeos, se han realizado 20 temporadas teatrales de por lo menos de tres semanas de duración, han surgido 3 nuevos directores y directoras, y aparecido en escena 15 nuev@s actores y actrices.

Con la inauguración de la Casa del teatro Memorias se incrementó considerablemente la oferta teatral de la ciudad que antes aparecía como dispersa y esporádica. Por fin la ciudad tenía un espacio alternativo que ofrecía propuestas de calidad, contenido social y de manera sistemática.

Nacía un teatro de repertorio con un sentido de servicio público, entradas baratas, obras de gran pertinencia y montajes de gran nivel, tanto en la interpretación como en la puesta en escena y en la producción.

Desde su inauguracion se convirtió en un espacio de teatro alternativo,con una programación pluralista, diversa, trasgresora y comprometida con los grandes temas que abaten la población hondureña. El público se ha incrementado considerablemente.

El último proyecto que realizamos es la I Muestra centroamericana de Teatro “Memorias de Centroamérica”. Duro todo el mes de octubre con representaciones de los cinco países, tuvimos llenos todos los días de funciones, hemos creado una expectativa tan grande que la gente por primera vez en Honduras llegaba asiduamente durante todo el mes a presenciar las propuestas centroamericanas.

Y estamos haciendo Memoria, una memoria orgánica viviente en nuestro ciudadanos para que puedan recuperar la vida que constantemente nos arrebatan los que viven de crear una cultura del miedo y de violencia, necesitamos recuperar la memoria para entender que tenemos derecho a salir a las calles por la noche y disfrutar del espacio público, de los espacios de recreación que la ciudad nos ofrece, con orgullo y sin miedos.

El teatro profesional independiente en la era (obligada) de la autogestión.

Experiencia de Teatro La Maga.

"La toma de conciencia de que el producto artístico cumple alguna función más discursiva y no solo estética emerge de las grandes luchas contra el poder hegemónico y se erige como un canal efectivo y subversivo para agremiar personas y desde luego, opiniones"

Silvia Arce

El teatro profesional independiente ha evolucionado a lo largo de las últimas décadas a partir de las necesidades y dificultades que han ido surgiendo en sus relaciones con el estado y las instituciones académicas que, otrora, propiciaron su surgimiento. Así, lo que alguna vez se concibió como "grupo de teatro", no es lo que se entiende en la actualidad, ya que, aunque no se ha detenido el surgimiento de agrupaciones, sí han tenido que variar los propósitos para agremiarse, trabajar y proponer su visión.

Aunque han existido programas específicos para apoyar al sector independiente (enlaces, coproducciones, proyectos), la misión y visión de las agrupaciones ha tenido que sufrir una transformación notable, pues nos encontramos en una especie de "era obligada de la autogestión", por lo que si no se tienen claros los objetivos por plantear, así como las proyecciones en el mediano y en el largo plazo, estos famosos colectivos, compañías escénicas, grupos o el nombre que elijamos para referirnos a ellos, está destinado al fracaso (que no solo es mesurable por la afluencia de público a los espectáculos.

Para hablar de la auto gestión como proceso que toma forma dentro de la práctica artística. Tomaré como referencia a Ricardo Basbaum, agente cultural brasileño, quien observa su desarrollo obligatorio y desenfrenado, durante los últimos años: *"Nada de lo dicho es necesariamente nuevo, pues ya en el arte moderno se veía a los artistas organizar, contactar grupos, producir eventos, publicaciones, exposiciones, entre otras actividades"*. La cuestión es entender, o mejor aún, ver qué tanto de lo dicho está por discutirse en una revisión más consciente. Por ejemplo, se deben identificar los procesos de obtención de recursos, difusión, circulación, transmisión y adquisición de conocimiento, elaboración de proyectos, entre otros.

En épocas antiguas se contaba con populares formas de mecenazgo artístico, lo cual permitía un desarrollo sostenido (y en la mayoría de las veces, sesgado) del arte. En un rápido tránsito por la historia, se puede apreciar al estado "apadrinando" ciertas prácticas artísticas por razones como el expansionismo cultural, el prestigio, o bien, porque encontraban en el arte una forma de ostentación de poder frente a otras naciones. En realidad la concepción del hecho artístico como algo que podría proporcionar beneficio o perjuicio social es bastante reciente. La toma de conciencia de que el producto artístico cumple alguna función más discursiva y no solo estética emerge de las grandes luchas contra el poder hegemónico y se erige como un canal efectivo y subversivo para agremiar personas y desde luego, opiniones.

La autogestión se mueve en aguas pantanosas cuando ese estado que una vez protegió la actividad artística cae en la cuenta de que le vale más convertirse en una especie de cofre que contiene el único tesoro que parece nunca estar destinado a los artistas: el dinero.

Ya no será más un estado creador, o rector o al menos protector de las actividades artísticas, porque las exigencias del mercado han elegido otro puesto para él: el de productor, pero con los peligrosos matices que conlleva esta palabra en la contemporaneidad. Se autodenomina "gestor", pero en realidad me atrevería a afirmar que es un agente, al mejor estilo del quehacer bancario: él tiene el dinero y del otro lado se encuentra el recurso humano, el recurso creativo.

Para entender este vertiginoso cambio debemos echar un vistazo a las políticas culturales de las últimas dos décadas. Rafael Cuevas y Andrés Mora en su estudio del 2013 "Vendiendo las joyas de la abuela", nos muestran un panorama claro y tristemente sencillo de entender: existen políticas culturales. Por lo que esa no es la lucha que se debe escoger. Lo que ocurre es que esas políticas culturales ha tenido que acomodarse al salvajismo de los procesos neoliberales que han marcado el rumbo de nuestro país en los últimos años y que concede, por ejemplo, un poder extraordinario a la empresa privada como contraparte que, por supuesto, se lleva siempre la mejor parte.

Asimismo, la nece(si)dad del estado de implementar un lenguaje (en el más amplio sentido de la palabra) empresarial a la actividad artística ha provocado que al hablarse de producto artístico se piense en él como se pensaría en un producto agrícola o tecnológico y es sometido a la misma rúbrica para defender o no defender su participación activa en la sociedad.

Quisiera plantear un problema de fondo que es la tendencia a confundir o enredar maliciosamente los términos de autogestión, autosostenibilidad y autofinanciamieto. Para ciertas empresas u organizaciones estatales resulta de cierta manera cómodo plantear programas que parecen ser la tabla de salvación del sector artístico en esta era en la que "sostenibilidad" y "proyectos" parecen ser palabras de última moda. Pero hay algo de ficticio en esa situación, pues en la actualidad no existe un apoyo económico real, siquiera un acompañamiento en el difícil tema del dinero. Hoy, un grupo independiente que no tenga capacidad de autofinanciamiento queda fuera de línea por su incapacidad de "autogestión. Y ahí es donde caemos en la trampa.

Estamos en la era de una autogestión malentendida y obligada que acorrala a los artistas, pues muchas veces no queda más remedio que generar productos artísticos a medida de los proyectos-iniciativa del estado, agremiándose para fines específicos y en el peor de los casos para llevar a

la escena temas que ni siquiera son de su interés.

Así, cada año surgen gran cantidad de colectivos escénicos que defraudados se dan cuenta de que constituir un grupo independiente profesional no sirve de mucho en un lugar donde las obras se enmarcan dentro de intereses comerciales y/o institucionales.

En mi caso particular, he fundado Teatro La Maga, un grupo independiente de teatro profesional surge en el 2011. A partir de un plan y una estrategia clara para la constitución de este grupo, surge un interés por estudiar y balancear lo que ocurre en el medio teatral con los grupos independientes, tanto desde el amparo de ciertas instituciones, como desde su necesidad, y a veces obligación, de tener claras las pautas de la autogestión.

Teatro La Maga ha ganado dos convocatorias que le han ayudado a montar dos espectáculos en co producción con una institución estatal. El aprendizaje de estas dos experiencias ha sido poco halagador para poder afirmar que se está hablando de una coproducción en términos reales. Lo que ha sucedido en realidad, y por la forma en que están pautadas las bases, es que La Maga ha producido, gestionado público, ejecutado estrategias de difusión, etc y después la institución ha pagado “contra obra estrenada”, el importe correspondiente.

¿Es esto autogestión? No creo que sea el término correcto.

Lo que sí ha tratado de tener este grupo como una máxima de su quehacer artístico es que no se va a acoplar a las exigencias de cada proyecto que aparezca, sino que más bien le va a seguir apostando a un plan de gestión de público (este ha sido un punto particularmente fuerte en los espectáculos presentados, por ejemplo, “La razón blindada” en 2012 y “Dramas íntimos” (co producción con el T.U. en 2014 (con una afluencia de público de 1100 personas en tan solo 12 funciones). Asimismo, sostener la agrupación en términos de un proyecto en sí mismo, y no sucumbir ante el llamado de sirenas de programas o proyectos que entienden que autogestionar es hacer el trabajo de otros.

De acuerdo con nuestra experiencia, uno de los aspectos más importantes para resistir más que sobrevivir solamente, estaría en conformar equipos de trabajo sólidos, sobre todo en el ámbito técnico, así como construir redes colaborativas que trasciendan el ciberespacio para conjuntar propuestas éticas y estéticas semejantes.

Agenda del día

14 de noviembre

Trans.form.acción

"A partir de una historia real, se expone la situación de personas trans y sus derechos humanos, la transformación y empoderamiento personal, la situación de los privados de libertad y la manipulación de los medios de comunicación"

Joyce Sangolete

Esta es la introducción a una creación escénica que surge como resultado de mi proyecto de graduación de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Nacional (CR); el proyecto "Trans.form.acción", que parte del Universo Trans y de la relación cuerpo-cárcel como metáfora de punición social.

Se entiende que el concepto *trans* está relacionado con el sujeto protagónico de todo el proceso investigativo, la *acción* es un concepto teatral que ha sido abordado desde varias metodologías, que requiere una manera de trabajarse a sí mismo desde la acción dramática, y que a la vez implica modificaciones de una *forma*.

En cuanto al proceso, se trató de una creación colaborativa. La primera etapa del proceso se realizó con la colaboración de Sherlyn Tatiana, una mujer *trans* privada de libertad. El interés por Tatiana surgió a raíz de una noticia divulgada por el periódico La Nación el día 6 de mayo de 2012. Muchos aspectos de esta noticia llamaban la atención: la historia en sí (sobre el logro de poder vestir ropa de mujer en una cárcel de hombres), el lenguaje empleado en el tratamiento del tema y, el hecho de que Tatiana estudiara, trabajara y fuera cantante en un grupo musical dentro del Centro de Atención Institucional (CAI) de San Rafael.

El llegar a conocer que las personas *trans* son de las más discriminadas en esta sociedad – sin contar que la sensación del cuerpo les limita, o les es sumamente ajeno- y el reto de trabajar con una mujer *trans* que aparte de esa sensación de prisión es sometida a una cárcel a nivel social me hicieron interesarme aún más por tratar esta temática.

El objetivo de la primera etapa del proyecto fue precisamente realizar un procedimiento investigativo para (re) conocer el contexto de la cárcel y se realizó un diagnóstico inicial que también permitió conocer a la participante. En una segunda etapa, inicia un proceso práctico para el cual se escogió como marco técnico metodológico trabajar con la dramaturgia personal, entendida como el procedimiento de articulación de las acciones, adquiridas en el proceso de trabajo, a partir de una experiencia única e irrepetible como la de Tatiana. Es fundamental entender que dicha articulación de acciones tuvo como un fin potenciarla a ella (como sujeto), para que se reafirmara y se autodefiniera desde una actitud crítica constructiva.

Entendemos que la dramaturgia personal es un procedimiento en el cual el cuerpo está ligado a la dramaturgia (como trabajo escénico que se realiza con las acciones a través del mismo cuerpo), a la literatura y a las vivencias de cada participante. Para sustentar el procedimiento de la dramaturgia personal, se utilizó el concepto de *modelo de acción*, derivado de la teoría y práctica de la pieza didáctica de Brecht. Sin embargo, es importante aclarar que no se trabajó con las piezas didácticas escritas por Brecht, sino con categorías de su teoría, así como también se escogieron algunas categorías de Boal que pudieran aportar al proceso de creación de una dramaturgia personal en un trabajo colaborativo. Como no se trataba de una actriz, se utilizó el concepto dado por Brecht de "actuante" que se refiere a quien realiza un acto.

Concluido el trabajo práctico en la cárcel, con la participación de Tatiana, se desarrolló una tercera etapa, para la cual se invitó a un actor profesional, el Licenciado Felipe Andrés Gonzales Murillo, a quien se le mostró una selección del material recogido: videos, fotos, ejercicios y textos, acompañados de los conceptos desarrollados. Todo esto sirvió para que el actor entrara en contacto con el universo trans, el caso particular de Tatiana y el espacio carcelario.

Se seleccionaron textos extraídos de los trabajos prácticos con Tatiana y de tres grandes textos escogidos para cada momento, incorporando los modelos de acción escogidos. Esto permitió finalmente la creación de un guión. A continuación se comenzó a montar y ensayar la muestra durante varios meses junto con el actor.

En el camino surgió la necesidad de solicitar la colaboración de otras dos actrices para que aportaran al personaje de la voz (que hace la gran entrevista) y al personaje del guarda que era una figura importante en el trabajo con Tatiana. Para esto se contó con la colaboración de la actriz Marcia Romero y de la actuante Kattia Lucero. De esta manera, tanto la creación del guión como de la muestra se trabajó en un proceso colaborativo.

Desde el ámbito escénico, en la muestra se le invita al público a compartir y presenciar la entrevista que se le hace a Tatiana (mujer *trans* que está privada de libertad en una cárcel de hombres), que nos relata su historia a través de una dura crítica. De esta forma, a partir de una historia real, se expone la situación de personas *trans* y sus derechos humanos, la transformación y empoderamiento personal, la situación de los privados de libertad y la manipulación de los medios de comunicación.

Para la muestra se usó el concepto propuesto por Boal de *espect-actor* - quien no es solo espectador de la escena sino que acciona también. Valiendo del contexto donde se realizaría la muestra, los elementos utilizados pretendían dar la posibilidad al "espect-actor" de reconocerse, ejercitando la acción de observar y a la vez, ser partícipe de la acción. Fue así como surgió la propuesta de actos que pudieran involucrar el público al final de la presentación. Esos actos surgieron a partir de nuestra interpretación de la función del Teatro del Oprimido, la cual genera una herramienta para empoderar a quienes la practican.

Al final, se abre un espacio de opiniones, preguntas, discusión sobre las experiencias recién vividas y sobre cómo lo expuesto afecta nuestro entorno. El fórum permite una devolución muy importante, la gente se sensibiliza y nos damos cuenta de eso porque expresan lo que sienten, tienen un encuentro con el material, cuentan su propia historia e incluso hacen propuestas. Y es aquí donde nos encontramos con la

temática de transgresión y partimos a la transformación.

En la obra/taller Trans.form.acción tocamos una temática de la cual nadie quiere hablar, pues aún se ve como tabú. A lo largo del proceso surgen temas transversales como situaciones sociales, el cuerpo, la cárcel, los derechos, el ser humano, los medios de comunicación y las diferentes formas de opresión. Esos puntos nos llevan a donde estamos ahorita, ha sido todo un proceso a través del diálogo y la acción con nosotros y el público para transformar una visión de lo que está pasando.

Metafóricamente, el Teatro del Oprimido nació en la cárcel. Según esta técnica, el ciudadano en el presente, estudia el pasado e inventa el futuro. Tanto el escenario del teatro, como la celda o un aula en la cárcel, pueden ser ese lugar de estudio, análisis, evaluación; el teatro puede ser el instrumento adecuado, el lenguaje de esa búsqueda de sí mismo.

El teatro se presenta como una herramienta real para lograr un proceso de *transformación social*. Sobre esto, Boal comenta: “Las personas hacen el teatro; el teatro no hace las personas, pues el teatro no cambia las personas como si estas fueran objetos, el teatro las envuelve como sujetos de un proceso de cambio”. (Boal, 1991:85).

Creemos que es imprescindible la generación de movimientos culturales, por medio de las distintas artes, que provengan de los sectores desfavorecidos y violentados por el sistema social. Al respecto, el teatro puede convertirse en una de las artes más potentes, ya que dadas sus cualidades permite un trabajo educativo popular de potenciación de emociones, expresividad, pensamientos y esperanzas tanto individuales como colectivas, lo que permite el fomento de la creatividad y la reflexión en los sectores populares, como agente dinamizador, movilizador y transformador de la sociedad. Es por esto que el teatro cumple una función tan importante con los grupos con los que se trabajó y sus problemáticas.

En este marco es significativo considerar que cada individuo es particular y único. Las experiencias de su vida constituyen procesos sociales que pueden analizarse y comprenderse. De igual forma, las diferentes expresiones en el relato de esas experiencias obedecen a la necesidad inherente del ser humano no solo de comunicar a los otros lo que siente o piensa, sino también de revisar su historia en diálogo con una consciencia colectiva. El teatro abre la posibilidad de crear un nuevo espacio de intervención y de cambiar las formas de comunicación; además, involucra un proceso de desprendimiento del mundo y muestra que el cambio es posible.

Referencias Bibliográficas

- Boal, Augusto (1991) *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilizaçao Brasileira.
- Boal, A. (2000) *Jogos para atores e não atores.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brecht, B. (1957). *Brevario de Estética Teatral*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Construyendo identidades

“Nos quitaron tanto, que nos quitaron el miedo”

Dayana Hernández

Mi nombre es Dayana Hernández y soy la líder, vocera y presidenta de Transvida, la única asociación costarricense (con cédula jurídica) que defiende los derechos humanos para las personas trans en Costa Rica.

Mi participación en este Encuentro de Mujeres en las Artes Escénicas, en el taller Pensar con el cuerpo, me llena de orgullo y aunque nunca antes habíamos sido consideradas, tiene mucho sentido que estemos aquí. Porque lo de nosotras, la vida de las mujeres trans es una puesta en escena permanente. Nosotras no tenemos clósets, no nos escondemos y hemos tenido que construir nuestra identidad como muchas de ustedes construyen un personaje cuando se paran sobre un escenario.

A lo que otros llaman disforia, es decir, lo contrario de la euforia, el malestar, el disgusto, el desajuste profundo hacia nuestro sexo biológico, hacia nuestro sexo, hacia nuestro cuerpo. Nosotras le decimos actuación vivencial 24 / 7. Esa es nuestra perspectiva.

Nuestro “escenario”, muchas veces es la calle…. Y la calle es dura. Pero no debe ser considerada un tabú, porque entonces, perdemos todos: nosotras, claro, pero también la sociedad. Las mujeres trans están en la calle ganándose la vida porque hay demanda. Porque tienen clientes. Porque necesitan ganar dinero. No está mal, siempre que la calle sea un escalón al futuro y no un destino.

Pero en la calle, las chicas trans comiencen a tener consciencia de su salud. Por eso yo salgo a buscarlas, les reparto preservativos que me suministra la Caja Costarricense de Seguro Social (2 mil condones en tres horas, 15 mil en un mes). Les hablo de la necesidad de hacerse exámenes…. No solo de VIH, hay un montón de enfermedades venéreas que les puedo recitar: gonorrea, sífilis, herpes…. ¿sigo?

Si las chicas se infectan, con lo que ganan no les alcanza ni para pagar el taxi a la clínica… No digamos un tratamiento completo, con chequeos, medicinas y todo lo demás. De eso les hablo. De que pueden estar aseguradas y entonces la Caja se tiene que ocupar, también de las hormonas. De que si no están aseguradas también tienen opciones: Asembis me da tiquetes para que reciban atención gratuita por lo menos para los diagnósticos. Ellas no lo saben y no saber, enferma, debilita.

Yo sé de lo que les hablo…. A mí me lo quitaron todo. Tanto me quitaron que me quitaron el miedo. Por eso estoy aquí y en Transvida y en las calles.

A ellas no les cuento lo que a ustedes, el aislamiento social, la baja autoestima, el rechazo y las burlas de los compañeros en las escuelas y en los colegios que hacen que muchas abandonen los estudios, las inclinaciones suicidas, el consumo de sustancias, la depresión, la ansiedad. Eso lo saben. Muchas lo vivieron. Lo viven todavía. En los grupos de autoayuda de los sábados salen esos temas.

Lo que a lo mejor no saben -o no saben cómo hacer- es quererse, valorarse, cuidarse, protegerse.

A eso nosotras le decimos pedagogía radical: a las chicas les muestro fotos de una mujer trans, como nosotras, que da clases en la universidad. Les llevo la foto, porque si no la ven, capaz que no me creen o capaz que no la creen a ella capaz.

Les cuento que la discriminación la sufrimos todas, las mujeres trans y las biomujeres también. A todas nos discriminan: por ser gordas, por ser bajas, por ser altas, por ser feas… la lista es larga, ¿sigo?

Hay que luchar contra toda discriminación. Yo a ellas les cuento eso. Les digo que para ser mujer no hay que obligatoriamente tener el pelo larguísimo, hasta la cintura digamos; las uñas larguísimas todas curvas como garras; los tacones altísimos, la cintura estrechísima, las tetas enormes. Aretes gigantes. Hay que ser mujer y listo. Ah, y dejar de odiar la imagen que nos devuelve el espejo.

Les cuento a ellas y a ustedes también que estamos peleando para conseguir que sea legal el cambio de nombre… ya logramos uno! Que tenemos el apoyo de la Vicepresidenta, Ana Helena Chacón. Que ya conseguimos que pueda figurar en la cédula aunque sea en ese rengloncito que dice conocido como…. Eso ya es una referencia.

Que somos mujeres y así deben llamarnos, como mujeres. Pero que eso no implica un cambio de apellidos. Los apellidos tienen que ser los mismos, porque son nuestros, nos pertenecen y son legales.

Lo que no es legal es lo que pasaba en el Registro Civil, digamos, cuando íbamos y nos obligaban a amarrarnos el pelo y los limpiaban, más bien, nos restregaban la cara para sacarnos el maquillaje y quedábamos tan manchadas que después no podían sacarnos la foto. Eso no. Eso no más. Nunca más.

Yo voy a la Defensoría de los Habitantes que tiene una oficina contra la discriminación. Me reúno con la fuerza pública…. A lo que los otros le dicen desahucio, nosotras lo llamamos habitar lo común, el espacio público.

Yo me reúno con la policía y conciliamos. Si los vecinos denuncian nos corremos, pero, si nos corremos, no nos corren. Ese es el trato.

Por eso yo veo los folios con las denuncias de los vecinos y les aviso dónde no se pueden parar y dónde sí. Les digo además que si llega un patrullero y de mal modo las quieren sacar…. Con gritos o con empujones o peor, ellas tienen que apuntar la placa. Tienen que llamarme para que las ayude.

Les hablo de la violencia. De que hay que denunciarla…. Y las escucho cuando cuentan por ejemplo: “La primera vez me pegó una patada, porque dizque yo andaba muy desnuda…. Lo dejé pasar. La segunda, malinterpretó mis palabras; dije que estaban tirando huevos y él entendió que no tenía huevos, así que sacó un palo y me comenzó a dar, me dijo que me fuera”.

Ahí ella le puso la denuncia y descubrió que él tenía otras cuantas… la dejó en paz.

De eso, de la erradicación de la violencia, hablamos en otro congreso que me invitaron este año en Belén de Upará. Porque ahora a nosotras nos toman en cuenta, desde que existe Trasnvida tenemos voz, tenemos guía, tenemos a quien recurrir. Cómo buscar ayuda pero empoderándonos, haciendo talleres, capacitándonos. Así, vamos a pasar a la historia como las que hicimos un cambio.

Estas palabras nos convocan. No es fácil salir a la calle pero estamos felices de hacerlo. De recoger firmas, de existir. No sabemos cuántas somos, pero sí que juntas hacemos multitud.

Sé que vamos a lograr que se nos reconozcan nuestros derechos más básicos: a la salud, a la educación, al trabajo, a la identidad.

Se nos han acercado muchos y muchas: estudiantes, académicos, cineastas, fotógrafos que quieren tratar esta temática y eso es motivador.

Yo no soy de esos. Por eso esto no es una ponencia sino una vivencia personal. No tengo título , sino mi realidad.

Para mí hay tres palabras que definen la esencia de ser mujer: audacia, intuición y amor. Las tengo todas. Estoy orgullosa de ser la mujer que soy.

La discriminación puesta en escena

"Sin desmerecer los esfuerzos hechos por recopilar y reproducir biografías de artistas, se debe iniciar subrayando que no han existido espacios para que sean las mujeres artistas las que a través de sus propias voces cuenten su historia"

Patricia Oliva

La presente ponencia pretende generar interrogantes en relación con las mujeres artistas costarricenses, concretamente de las artes escénicas (danza/teatro), reconociendo las fusiones cada vez más evidentes que hay entre ambas, en cuanto a las transformaciones que podrían estar invisibilizando a las mujeres en el ámbito del arte.

Se pensaría que al participar de un espacio público como lo es el arte, históricamente dominado por hombres, se da un salto más que transgresor, sumado a la labor nada despreciable de las artistas en la reconstrucción misma del concepto del cuerpo femenino, sin embargo las mujeres artistas no se ven libradas de posibles manifestaciones de discriminación, el estar inmersas en un espacio público, como ocurre en cualquier otro ámbito laboral no les garantiza la igualdad de condiciones o un mismo nivel de reconocimiento.

¿Se vive la desigualdad y la exclusión en las artes? ¿Ha cambiado la participación y presencia de las mujeres artistas en el país? ¿Se cuestionan las artistas las posibles formas de invisibilización? ¿Se cuestionan las artistas la existencia de una posible transformación? ¿Qué transformaciones perciben las mujeres artistas en la historia de las artes? Estas, entre muchas otras son algunas de las preguntas que si bien no se tiene la intención de responder en su totalidad, queda la invitación hecha para que las artistas y quienes se relacionan con el mundo del arte lo incorporen en sus mesas de debate. No es la intención afirmar que todas las mujeres artistas hayan vivido experiencias de exclusión, o que todos los espacios artísticos contactados sean excluyentes o presenten signos de discriminación, sin embargo hay una clara intención(invitación) que plantea la urgencia de identificar y profundizar las desigualdades que podrían estarse presentando (niveles de participación, falta de reconocimiento, igualdad de oportunidades para crear, invisibilización, valoración de la creación/talento entre otros). Cuestionarse si la dominación y el patriarcado tienen sus formas propias en el mundo del arte es un primer paso. Al mismo tiempo el artículo busca visibilizar la participación y la trayectoria de las mujeres en la historia de la danza.

El Artículo es el resultado de la investigación "Los movimientos socioculturales contemporáneos de mujeres en Costa Rica. Siglo XXI: Un acercamiento a sus realidades en espacios politizados y artísticos" que se llevó a cabo durante los años 2010-2012 adscrita al **Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo (CICDE)-UNED**. El principal criterio para la selección además de las recomendaciones de las informantes claves, fue tratar de representar los distintos espacios artísticos que existen, **En el artículo ampliado se presentan datos detallados sobre las entrevistas.**

Como categorías de análisis se exploraron la historia de la danza; la participación de las mujeres; las transformaciones del movimiento y los signos de invisibilización que las mujeres perciben en los espacios artísticos. No obstante, en este artículo se expondrán aquellas categorías que mayormente contribuyen a reflexionar la interrogante ¿Las artistas de lo escénico viven situaciones de discriminación?

¿Cómo describirías la historia de la danza?

"En realidad ella estuvo siempre detrás de "escena".
Artista Independiente

Para cuestionarse el proceso de transformación y la existencia de posibles rasgos de discriminación en los espacios artísticos, fue necesario reconstruir la historia de las mujeres artistas participantes (desde sus propias voces) Sus relatos ponen de manifiesto parte de la transformación histórica, así como la disminución en la participación y presencia de las mujeres, ya que sus historias personales equivalen a la historia de la danza.

Sin desmerecer los esfuerzos hechos por recopilar y reproducir biografías de artistas, se debe iniciar subrayando que no han existido espacios para que sean las mujeres artistas las que a través de sus "propias voces" cuenten su historia "*Todo lo que se ha dicho sobre las mujeres, lo han dicho los hombres, las mujeres en la historia no han hablado, hay que hablar con las mujeres".* Amorós (2000) La pregunta que inicialmente planteara: ¿Cuál es la historia de la danza en el país? se transforma en *¿Cómo describirías la historia de la danza?*

La historia de la danza en nuestro país está indiscutiblemente protagonizada por mujeres. Las pioneras incursionan en la danza de nuestro país, ya sea desde lo clásico o desde lo moderno, sin embargo y según comentan las artistas, **con el tiempo se han hecho intentos por borrar no sólo sus huellas, sino por apagar lentamente su participación y su presencia**.

Profundizando en la Invisibilización

Si tomamos en consideración que una de las características del poder es precisamente la dificultad para darle una definición acabada, (ya que su explicación está en movimiento y cuestionamiento constante), pues se trata de una cuestión "no claramente identificada", se reconoce la necesidad de indagar en sus múltiples formas, caras y representaciones a lo cual se suman los valores morales y normativos establecidos, como únicas e incuestionables para regular relaciones sociales. **Un resumen de los ejes que se exploraron y analizaron en la categoría de discriminación son:**

Poder en espacios oficiales versus espacios independientes Es interesante la diferenciación en cuanto a manifestaciones de poder que perciben las artistas entre espacios formales e independientes. De acuerdo a sus opiniones existe una diferencia en espacios como la Compañía, Danza U, el Taller Nacional de Danza y el mundo de los grupos

independientes, pues pareciera que la invisibilización es más sentida en espacios formales o formalmente constituidos, por lo tanto cabe acá la pregunta, ¿Es quizás en los grupos independientes donde las mujeres encuentran su espacio y una real participación?

Imposición de técnicas: Poder en el sentido técnico y coreográfico Las mujeres artistas afirman la existencia de una imposición técnica por parte de bailarines o coreógrafos hombres, enfatizan que no sólo han tomado el espacio administrativo, sino que se han adueñado aprovechando esos espacios para imponer, sus lenguajes corporales masculinos.

El bagaje y conocimiento de las mujeres versus el poder y presencia de los hombres Las principales instructoras, docentes y responsables de transmitir la técnica de la danza en al país han sido históricamente mujeres. Durante años, y retomando la historia de las pioneras fundadoras, tanto ellas como otras profesoras mujeres fueron las principales responsables de la enseñanza de la danza ¿Cómo se explica esa discordancia entre el bagaje y conocimiento de las mujeres versus el poder y presencia de los hombres?

La percepción de las bailarinas sobre desigualdad, es un asunto generacional Las opiniones sobre posibles situaciones de invisibilización que podrían estar afectando a las mujeres y la percepción de desigualdad podría estar relacionado directamente con las edades de las artistas. Reproducción de roles y estereotipos

Ridiculizar a través de las obras (maltrato, ridiculización y misoginia) La reproducción de patrones, no sólo se percibe en la falta de iguales oportunidades para las mujeres, sino que se refleja a través de la producción de obras, que se gestan en algunos espacios formativos. Las imágenes estereotipadas que se crean y se recrean en el escenario son un clarísimo ejemplo de la construcción de feminidad que se está socializando. Según las respuestas de las artistas entrevistadas, sí han habido muestras claras de indiferencia, de exclusión y de burla en ciertos espacios formativos. Señalan haber tenido que desarrollar estrategias de subsistencia para continuar en el movimiento.

Una transformación que se percibe como desigualdad y exclusión

> *"Sí, eso es lo curioso, que las pioneras, fueron todas mujeres, en un momento dado y eso nadie nos lo puede quitar"*
> **Artista Independiente.**

"Han habido enormes transformaciones en el movimiento artístico del país en los últimos diez años", es la frase mencionada reiteradamente, durante las entrevistas. Estas transformaciones han tocado profundamente la participación, la presencia y la permanencia de las mujeres artistas.

Mujeres que han ido desapareciendo de la escena

> *"Las transformaciones que se han sentido pueden haber generado que algunas mujeres artistas se hayan retirado del movimiento"*
> **Artista Independiente**

Cuando las mujeres señalan, en las entrevistas, que otras compañeras han ido desapareciendo de la escena de la danza, es porque han percibido su ausencia. Nótese que se trata de grupos de artistas que podrían sumar más de diez mujeres bailarinas, muy talentosas que estuvieron siempre presentes y activas en el movimiento de la danza

Transformación del movimiento

> *"Si para crear, hay que pagar un alto precio, no sirve, ni para una, ni para la danza misma" Artista independiente.*

Cuando se indaga sobre esos procesos de cambio, las opiniones son de naturaleza diversa, algunas lo enfocan simplemente a una cuestión generacional, una cuestión etaria, para otras, está relacionado con el espíritu artístico o lenguaje coreográfico, el surgimiento de grupos independientes marca para muchas el inicio de una gran transformación; sin embargo, de una u otra forma la mayoría se refiere a una transformación negativa y a la evidente existencia de desigualdad y abuso de poder que ha perjudicado a las mujeres.

Bibliografía Artículo ampliado

- Amorós. (2000) Elogio de la vindicación. En Ruiz, A. (compiladora). *Identidad femenina y discurso jurídico.* Colección: Identidad, Mujer y Derecho. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Amorós, C. (1990) *Experiencia de las mujeres, la teoría feminista y el problema del poder.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Ávila A, M. (2005) *Imágenes Efímeras 10 años bailados en Costa Rica.* Centro Cultural de España. Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Foucault, M. (s.f.). La pregunta y el poder. En Morey, M. (1983). *Lectura de Foucault.* Madrid: Taurus. Antología de curso Género y Poder. (2007-2008). Maestría en Estudios de Género. CIEM, Universidad de Costa Rica. Costa Rica.
- Lipman-B, J. (1994). T*he Existencial bases of power relationships: The gender role case inPower/Gender: Social Relations in Theory and Practice.* Radtke, L.H. y Stam, H.J. (eds). "Changing Sex Roles in American Culture: Future Direction for Research" Archives of Sexual Behavior 4(4). Londres: Sage Publications.
- Mackinnon, C. (1989) *Igualdad: Sexos diferencia y discriminación.* Catharine A. Mackinnon. Harvard University Press. Madrid España: Ediciones Cátedra, S.A.

Segundo Cuerpo: Cuerpos en resistencia

Erika Rojas Barrantes

Uno de los aspectos que analizaremos en *Segundo Cuerpo*[1] es su carácter testimonial. El espectáculo nació con la idea de hablar de las vidas personales y reales de los actores y actrices del proyecto. Cada uno de los intérpretes tenía y quería contar algo, darle voz a su historia. Este tipo de escritura escénica, parafraseando a Ailyn Morera, es una característica de los discursos postmodernos, con el recurso del testimonio se establece una relación de confiabilidad, se crea una atmósfera más íntima, que expuesto al espectador establece una especie de ritual de confesión, de entrega, de inmediatez que nos interesaba investigar a lo largo del proceso creativo. Por ejemplo, el personaje de Meli dice:

> *Fui reina del maíz y pensé en ser monja… Quise ser bióloga hasta que descubrí que me da miedo el mar. Me gusta salir en las procesiones de semana santa porque adoro al niñito. Soy del lugar de los seres no soñados.*

Al igual que este, otros de los textos de los tres personajes restantes que conforman la obra, Kathe, Ether y Mau, fueron tejidos con momentos de vida de los actores que surgieron a lo largo del proceso de investigación de la pieza, como resultado de diversos ejercicios escénicos que ayudaron a generar material para la elaboración posterior del texto final. Cada personaje se creó dentro de los límites que establecieron esos relatos y, finalmente, la dramaturga integra y mezcla los testimonios de los personajes, que se intercambian entre sí, de manera que en ocasiones asumen como suya la historia del otro:

> *Mau- ¿Y mamá, dónde está mamá?*
> *Kathe- ¿Y las madrugadas?*
> *Meli - Las madrugadas...*
> *Ether- ¿Y tu abuela dónde está?*
> *Kathe- ¿Y las madrugadas?*
> *Mau- ¿Las madrugadas con mamá?*
> *Kathe- ¿Dónde está mamá?*

1 *Segundo Cuerpo de Ailyn Morera fue estrenada en el Teatro Universitario de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, el día 7 de agosto del presente año, bajo la dirección de Erika Rojas Barrantes y con las actuaciones de los estudiantes Melissa Vargas, Katherine Morales, José Mauricio Varela y Ether Porras.*

La escritura testimonial, es denominada también teatro/periodismo (Young 2013) y ha sido utilizada por actrices y dramaturgas estadounidenses como Eve Ensler, *Los monólogos de la vagina,* Ana Devere Smith, *Twightlight: Los Angeles 1992 y* Heather Raffo, *9 Parts of Desire*. Estas dramaturgas, al igual que Morera, utilizan los testimonios como fundamento para sus obras. Sin embargo, existe una diferencia con *Segundo Cuerpo* y es que los testimonios no son recolectados previamente por medio de entrevistas, como lo hacen las norteamericanas, sino que surgen como parte del mismo proceso creativo.

El recurso del testimonio puede ejercer diversos propósitos para los personajes, en Segundo Cuerpo, es utilizado en ocasiones como una forma de confesión y liberación:

> **Ether-** *No se dice pero se sabe y no queda más que fingir. Yo finjo, todos fingimos.*
>
> **Voces**- *Diez Padres Nuestros y diez Aves Marías. Tofranil y 20 de Dogmatil.*
>
> **Ether-** *¡Aquí no pasa nada! Y en el fondo la mierda en ebullición.*
>
> **Voces**- *Ruega por nosotros los pecadores.*
>
> **Ether-** *La mentira deshonra.*
> *(Ether intenta fallidamente colgarse)*
>
> **Ether**- *Idiota que no sirvo ni para suicidarme.*

En otras se utiliza como una forma de presentarse ante desconocidos, como un medio para comunicarse:

> **Kathe-** *1991.*
> **Ether-** *1993.*
> **Meli-** *9 de diciembre de 1993.*
> **Mau-** *1984.*

Y en otras ocasiones es también una manera de reafirmar su autoidentidad, por ejemplo, cuando el personaje de Mau repasa su historia:

> **Mau-** *Soy hombre, el menor... Jugué futbol y todos creían que sería doctor... Huí huí huí... No quiero ser empleado. Hice globos, amenicé cumpleaños...Escribí girasol en lugar de flor... He vivido cosas hermosas como la fiesta de papá.*

Aquí el personaje lucha por definirse, decidir libremente su profesión, su oficio, su perspectiva de vida, todo en función de empoderarse de quién es, a pesar de la inconformidad social y familiar.

Citando a Fernández Morales (2012) el drama testimonial es ante todo:

> *Un drama que pretende vincular lo privado con lo público, lo individual con lo colectivo, lo personal con lo político…este tipo de teatro tiene muchos puntos en común con el movimiento por la igualdad entre hombres y mujeres que a lo largo de su historia se ha movilizado al grito de "lo personal es político" y ha pretendido proponer cambios recurriendo al verbo, a la concienciación mediante la pedagogía y a la acción pacífica con la colaboración de las gentes de la escena.*

Otro de los aspectos que queremos destacar en el texto de Segundo Cuerpo es el de la Introspección, citando a Morera: *"para la investigadora Biruté Ciplijauskaite (1988)*[2]*, la introspección es una especie de examen que la conciencia hace de sí misma con el fin de hablar sobre ese mundo interior."*

Este concepto se evidencia cuando el personaje de Meli afirma:

> **Meli** - *A mí en realidad lo que me daba miedo era quedarme dormida y no despertar jamás.. Él dice que es mi culpa..él tiene autoridad y yo... Odio que me envíen a ginecología porque los doctores me hacen sentir culpable...Cada vez que duele tengo que aparentar que estoy bien y me enoja no poder hacer nada. Me enoja ser tan débil. Me enoja, me enoja no poder moverme. Me enoja las madrugadas en el hospital. Me enoja…*

Como lo señala Biruté Ciplijauskaite, la introspección como proceso de examen de auto-conciencia tiene como fin conocer los orígenes del sentir del personaje y, de acuerdo con Morera, se denomina a estos momentos introspecciones, en tanto cumplen con acercamientos a la psique del personaje.

Cuerpos en resistencia

El cuerpo en "Segundo cuerpo" es cuerpo/plasma, cuerpo/evidencia, cuerpo/mapa, cuerpo/herida, un cuerpo que expresa lo subjetivo y también refleja las resistencias contra hegemónicas.

En este proceso partimos del cuerpo, y cada cuerpo fue inspiración, medio y herramienta para la exploración y la reflexión del material creativo que fue surgiendo y que poco a poco se fundió en un texto escénico creado de la mano de dramaturga, escenógrafa, actores, actrices y directora, es decir, dentro de un contexto colaborativo e integral.

Para Kathe, uno de los cuatro personajes de la obra, su cuerpo/órgano sexual femenino, hablaba de un embarazo no deseado, de un existir por "golazo", haciendo referencia la tema del derecho a la no reproducción, de la conciencia del cuerpo para el goce, del poder de decisión sobre el cuerpo, del empoderamiento de nuestro cuerpo más allá de sus capacidades reproductivas.

Para Meli su cuerpo/corazón latía al ritmo de la ausencia de su madre (cuerpo que somatiza la ausencia) que por años tuvo que trabajar lejos de su casa, dejando a sus hijas a cargo de su madre/abuela, y cuya muerte reciente galopaba la realidad/ficción de la actriz a la hora del proceso de montaje. Este personaje hace referencia al cuerpo que desde la enfermedad grita y canaliza el conflicto.

Para Mau su cuerpo/espina dorsal luchaba por mantenerse en pie ante la búsqueda de una identidad, de un saberse "actor", "clown", "doctor", "hermano menor", a veces, "hermano mayor", las otras veces. Mau habla a través de un cuerpo en búsqueda de su identidad, a pesar de los patrones, las normas y los estándares sociales.

Y finalmente, para Ether, su cuerpo/pulmón, era un cuerpo sin aire, sin ventanas, sin respiración, un cuerpo encerrado en un laberinto, que choca contra una sociedad homofóbica e intolerante.

Este proceso creativo fue a la vez, tomando en cuenta el contexto universitario, la actuación de estudiantes de tercer año de la carrera y la dirección y dramaturgia de profesoras de la escuela, un proceso pedagógico en cuanto se le otorgó un gran valor al aspecto de investigación y experimentación. Sin embargo, más allá de los aspectos metodológicos, el proceso se convirtió en espacio para sanar y purgar, para visibilizar cada historia; que a su vez es la historia de otros y otras: madres, hermanas, parejas, padres, abuelas, de ahí el elemento político de lo personal al que se refiere Fernández.

Conclusiones

- El proceso integral de Segundo Cuerpo reforzó la posibilidad del cuerpo como espacio de la reconstrucción de las identidades de los actores y las actrices. La creación se volvió una búsqueda de lo humano, (característica del teatro); una conexión antropológica para verse y valorar nuestras subjetividades, apreciar la necesidad de la autonomía de pensamiento.
- Como proceso formativo es importante, en tanto, colabora en orientar hacia un cambio que pasa de la autoconciencia a la transgresión. El proceso le permitió a los y las jóvenes participantes ahondar en sí mismos, expresar sus opiniones e inquietudes respecto a sus familias, las expectativas sociales familiares, su futuro laboral; incluso el tema de la muerte lo abordan desde una visión natural y armoniosa.
- Los "Cuerpos en resistencia" de los actores/personajes se oponen a su invisibilización, a su contención por razones sociales (prejuicios, clase social, estándares), por razones religiosas (represión, culpa, negar lo carnal), por género (madre solas, imposiciones sobre el derecho a elegir libremente sexualidad), entre otras.

2 Ciplijauskaité, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985), Barcelona, Anthropos, 1988.*

- Con la obra recuperamos para nosotras como creadoras el cuerpo/mente como universo del cual partir para la creación escénica no tradicional, la idea del teatro como espacio integral-interdisciplinar-diverso- que habla del hoy más inmediato y más inclusivo.
- Con respecto a la escritura, a «grosso modo", los recursos utilizados condujeron a los (as) estudiantes -actores recordar, analizar y descubrir algunos aspectos de su pasado. Reafirman que sus vidas en condición de hijos e hijas ha estado subordinada y condicionada con el «otro» (padres y madres) con una visión adulto centrista.
- Finalmente, el aspecto intergeneracional fue importante en la creación del espectáculo en tanto que los estudiantes al lado de las profesoras establecimos relaciones profesionales equilibradas, de mayor apertura y de respeto, pues el compartir historias de vida descubrimos que son más las experiencias en común que las que nos diferencian.
- Los grandes cambios en el mundo comienzan con los pequeños, los individuales y a partir del proceso de *Segundo Cuerpo*, un pequeño grupo hemos quedado con un Segundo Cuerpo: el reconstruido desde una visión más crítica, espiritual y respetuosa.

Referencias

- Young, R. Jordan (2013): *Acting solo: The art and craft of solo performance,* Estados Unidos, Past Times Publishing Co.
- Fernández Morales, Marta (2012): "Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler", en *Asparkía, 23,* pp.145-166.
- Morera Ailyn (2006): "La escritura femenina en la dramaturgia contemporánea costarricense: Deconstruyendo las imágenes femeninas." *Conjunto 139*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- (2009): "Herida en la identidad Femenina: El incesto en tres textos dramáticos costarricenses." *Ístmica N.11.* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.
- (2010): "Dramaturgia y género. ¿aporta la perspectiva de género en la escritura dramática?", Memoria del Festival Internacional de Cádiz 2009, España.

Estéticas horizontales
(Sexo, ética, estética)

Susana Bercovich

Traigo para compartir con ustedes una serie de preguntas y reflexiones resultado de mi práctica y mis experiencias, ideas que en modo alguno son conclusivas, por el contrario, son experiencias abiertas a las interrogantes y a las contradicciones.

Comenzaré declarando mi deseo de ser una Mujer como Dayana y como nuestras compañeras trans. Lo trans y lo diverso es la muestra de que no hay identidad. La identidad es como un disfraz y se produce por imitación. ¿Qué mujer no quisiera caminar como una *Drag Queen*, con fabulosos tacones, mover las caderas vestida de reina majestuosa con plumas y lentejuelas? Al mismo tiempo la *Drag Queen* es un performance político, pues es una parodia de la versión heterosexista de la mujer. Ya Foucault decía que la parodia es una herramienta poderosa para desmontar los modelos identitarios impuestos. El trasvesti, el macho gay, la *drag – queen*, y todos los personajes que vemos en las *gays parades* de cualquier ciudad del mundo, son una burla a la heterosexualidad, una parodia destinada a trastocar y cuestionar teatralmente los roles de género. Se trata de modelos existenciales que desarticulan los roles impuestos desde la normatividad heterosexista cuya "normalidad" y "desvíos" son producciones ficticias que responden a la opaca conjunción saber – poder.

Trasvestismos y fetichismos, cueros y cadenas, músculos en un cuerpo feminizado son trazos que desestabilizan las identidades y desheterosexualizan el sexo. Las identidades no son fijas ni "naturales", son ficciones siempre en construcción y nunca acabadas. "Los gustos sexuales se cultivan como el gusto por la buena música y por la buena comida", nos dice David Halperin, militante gay, helenista, foucaultiano. El mismo que ante un auditorio de

psicoanalistas llegó a golpear el escritorio indignado mientras exclamaba con justeza: “Cada quien tiene UNA relación con el sexo, ¿por qué les cuesta tanto trabajo aceptar algo tan evidente?”

Por su parte, Leo Bersani, teórico y activista, amigo de Foucault, cuestiona la identidad: “volverse inidentificable, inencontrable, inclasificable, es un modo de sortear los sistemas de control y de disciplina”.

En la sociedad representamos roles como en el teatro. Las pantallas imponen los modos de ser, modos de deber ser, imperativos del ser: “la buena esposa”, “la buena madre”, “la maestra”, “el buen hijo”, “el soldado valiente”, “el ciudadano”.

La familia se sienta frente al televisor para ver la telenovela, nos dice Leo Bersani, y resulta que quiere ser una familia como la familia “ideal” que ve en la pantalla. Él mismo comenta: “¿Qué ocurriría si los soldados dejaran de asumir su rol de soldados, si la esposa dejara de asumir su rol de esposa, igual la madre, la maestra, el ciudadano, etcétera?” Sería una verdadera revolución. La idea de identidad (nacional, familiar, sexual) es parte del sistema occidental patriarcal, heterosexista, blanco y capitalista en el que vivimos desde hace siglos.

Como escribe Foucault en su libro *Historia de la Sexualidad*, en Grecia, la homosexualidad no era un problema. Los hombres amaban lo bello, y bellos pueden ser tanto los hombres como las mujeres. Para beneplácito de los griegos, los gustos sexuales aún no eran objeto de estudio. Luego, con las ciencias y el judeo-cristianismo, nos cayó encima un catálogo sexual de perversiones y desvíos del que nadie sale vivo. “Es perverso, es homosexual, es obsesivo”, se ponen los letreros en las espaldas de todo el mundo. Sin embargo, al mismo tiempo constatamos que no hay identidad, podemos ser femeninos en un lugar y masculinos en otro. Las divisiones son móviles y están adentro: puede haber misoginia en la mujer, racismo en el negro, homofobia en el gay (el ejemplo es el macho golpeador homofóbico, que se violenta por ver en el gay su propio deseo ante sí mismo inadmisible).

Sin embargo, incluso a las feministas, nos cuesta salir de una anatomía: ¿Qué decimos cuando decimos “mujer”? ¿Qué decimos cuando decimos “hombre”? Nos gustan las divisiones fijas y enmarcadas: “nosotras las mujeres”, “ellos los hombres”, los malos lejos de los buenos, la víctima lejos del victimario. Estamos enfermos de binarismos, antagónicos y complementarios, hemos sido formados en un pensamiento positivista, binario y antagónico.

Por otro lado, desde hace algunos años he notado que existen correlaciones, continuidades y superposiciones entre las formas eróticas, las formas políticas y las formas estéticas. He ahí una “sextética”[3], nuestro modo político, sexual y estético de estar en el mundo.

Nuestros gustos producen el mundo en que vivimos. ¿Qué nos gusta?

Nuestro gusto por la violencia se sitúa en el mismo marco sadiano que nuestro gusto por la víctima y el verdugo. La violencia como espectáculo excitante es un formato de todos los tiempos. Desde el circo romano hasta nuestros días. Basta ver dos tipos peleando en la calle para congregar a un público. Las formas de la violencia son atractivas, la razón a Sade y a Freud. La figura del malvado victimario y la de su víctima es algo

3 Neologismo tomado de Leo Bersani que conjuga lo sexual, la ética y la estética.

más que explotado por los medios masivos y por el cine de Hollywood para beneplácito de un público ávido. El efecto mimético y contagioso del espectáculo violento nos pone a vibrar, la escena fija y enmarcada es hipnótica. La autoridad y la verticalidad son inflamantes: Látigos, banderas y uniformes, producen toda clase de secreciones, son elementos que pueden estar en las patrióticas películas de guerra como en la pornografía. Es lo que gusta, es lo que vende, es lo que impregna nuestras estéticas y nuestro modo de estar en el mundo.

En enero de 2003 en el suplemento internacional del periódico Milenio, la investigación periodística de Eduardo Febro titulada “Espías en pantalla” confirma algo sabido: Hay asesores de la Casa Blanca en Hollywood. Chase Brandon, agente de relaciones públicas de la CIA trabajó con los guionistas de Hollywood como el “consultor técnico” sobre los modelos que serían propuestos desde “la magia del cine”. ¿Resultado? En la época de la invasión a Irak salió una saga de películas de guerra, el valiente soldado, la bandera flameante, no faltó el soldado gay y el negro. El público sale del cine inflamado de un sentimiento patriótico. Esa inflamación es manipulable y articulable. El efecto mimético de la imagen y también del discurso como representación (la narración, la carga de sentido, la seducción discursiva) confieren un poder hipnótico. Y puesto que los medios están a disposición de los poderes de turno...

Vemos en la pantalla a la víctima y al victimario. Ese « otro » que muestra la pantalla soy yo mismo, pero al presentarlo fijo y enmarcado, nos hace tomar distancia, como si dijéramos mientras comemos palomitas: « ¡Qué horror, lo que ocurre, afortunadamente estoy lejos de ello!»

En ocasiones lo más visible resulta impensable o tabú: Por ejemplo ¿cómo es posible que no nos sorprenda el hecho de que el látigo, instrumento de castigo, es lo primero que encontramos en cualquier *sex shop*?

Es lo que llamo las estéticas verticales: el gusto por el látigo, uniformes, la autoridad sexualizada, las escenas fijas y enmarcadas que llaman a un mimetismo, a una identificación que fascina y distancia.

En su conferencia pronunciada en Ciudad Juárez “La violencia en la literatura” (2011) Elisabeth Ladenson nos recuerda que la Ilíada y la Odisea, origen de nuestra literatura occidental, comienzan con asesinatos múltiples, agresiones sexuales y violaciones de mujeres. También trae el hecho de que en la tragedia griega no hay mostración de violencia, nos enteramos de las escenas violentas por el coro que relata lo ocurrido. Vale la pena también traer a colación la diferencia entre Platón y su discípulo Aristóteles: Si para el primero no conviene mostrar escenas violentas puesto que estas llaman al contagio, para el segundo las escenas violentas permiten al público elaborar su propia violencia interior. Tal discusión sigue vigente.

¿Cómo transmitir sin redoblar o exacerbar la violencia que se intenta denunciar?

Lo que traigo a continuación es un salpicón, una serie de platillos para compartir, para degustar, en sus singularidades, las diversidades del goce, una especie de caleidoscopio de interrogantes diversos, fragmentos, y situaciones que pongo aquí para la reflexión, para la discusión y el debate.

Como bien dice el dicho, sobre gustos no hay nada escrito: Hacerle algo al cuerpo del otro es una tentación, que alguien me haga

algo también es una tentación. El sexo, ya lo dijo Freud, es infantil, niños hurgando en los orificios del cuerpo del otro. Cuanto antes asumamos que la sexualidad es infantil, tanto la forma de practicarla como la sociabilidad serían más benévolas.

En la década de los setenta la performancera Marina Abramovic realiza el siguiente performance: En una sala abierta al público, ella está desnuda, sentada, inmóvil, no habla. En una mesa coloca algunos objetos: una rosa con espinas, un cuchillo, una pistola, una bala. Al inicio el público visitante le habla, la abraza, la acaricia con ternura, a medida que avanza el tiempo el público se va poniendo más agresivo, la pellizcan, le hacen marcas con el cuchillo, la cosa se va volviendo más agresiva hasta que un amigo de ella interrumpe la experiencia cuando alguien del público carga la pistola, juega con ella y se la pone en la cabeza a la protagonista.

La experiencia recuerda la máxima sadiana formulada así por Jacques Lacan: “Puedo gozar de la parte de tu cuerpo que yo disponga, puede decirme cualquiera”.

El performance de Marina Abramovic es acaso una provocación? ¿Ofrecerse pasivamente rodeada de objetos cortantes es acaso una invitación? En cualquier caso despierta el sadismo (y por identificación, también el masoquismo) del público, es decir de la gente “normal”.

Siguiendo con las estéticas verticales, todo lo que se erige es fálico y atractivo, despierta un frenesí, y genera cierta violencia, al igual que la escena enmarcada que divide al sujeto espectador del objeto.

Teresa Margolles, artista del norte de México presenta el revés de la erección como lo que yo llamaría la antiescultura “La promesa fallida”, fue presentada en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) en México en 2013 “El fracaso de un sueño se hace visible en las huellas de una ciudad con más de 150.000 casas abandonadas, vandalizadas. Para la pieza, una casa de la calle Puerto de Palos, Tierra Nueva, en el suroriente de Ciudad Juárez, fue deconstruída cuidadosamente durante 11 días. Zona de urbanizaciones con cientos de viviendas que al igual que esta se encuentran deshabitadas, emplazadas en pleno desierto y rodeadas de maquiladoras. Los fragmentos de la casa se trasladaron de Ciudad Juárez a Ciudad de México por vía terrestre en sentido contrario al del flujo migratorio”. Seis meses duró el traslado de los escombros y la puesta en el MUAC. Una vez en el museo, la gente circulaba alrededor de los escombros y los disponían de manera diferente de forma espontánea. Este tipo de intervenciones tienen el interés de desestabilizar y disolver el arte como erección y representación, y con ello elimina las diferencias sujeto-objeto. Esos escombros por donde el público se pasea, sugiere que Ciudad Juárez ese violenta frontera, con su misoginia, feminicidios y homicidios, este lugar extremo y violento del mundo, no está afuera de nosotros, sino que es un pedazo de cada quien. Pero una vez más rápidamente la cosa busca erigirse: de hecho luego de “La promesa fallida”, en Ciudad Juárez quisieron fundar en el lugar de la casa demolida la fundación “La promesa”, a lo que la escultora Teresa Margolles se negó de manera congruente, pues se negó a que su obra en tanto disolución, terminara ser recuperada en lo contrario: como la erección de una institución.

En un evento para pensar los feminicidios, en Ciudad Juárez 2011, se encontraba una notable feminista, la autora de “Sangre en el desierto”, Alicia Gaspar de Alba. Su novela, comentó, es antidetectivesca, en la medida en que el enigma no tiene desenlace ni punto final, Denuncia así un entramado de corrupción y el hecho de que la muerte de mujeres en el norte continúa. Sin embargo, su narrativa es atrapante, del tipo de novelas que una vez que uno las empieza, no la puede dejar, al estilo de El Silencio de los corderos. Aunque el dejar el enigma abierto, es el punto de denuncia, no hay resolución, no hay justicia, no hay *happy end.*

En un episodio de la novela aparece un tipo en un semáforo vendiendo muñecas estilo Barbie, hechizas, al tiempo que vocea su producto: “Las maquilocas” (maquiladoras-locas) Ante mi pregunta de si esto era cierto ella respondió que sí. La maquiloca es un significante que conjuga la misoginia y el clasismo: el estereotipo hecho muñeca de la muchacha pobre de la maquiladora que se prostituye (ya sea engañada, en búsqueda de otro horizonte distinto de su destino de mujer pobre, joven, jodida) Maquiloca sitúa una versión de la misoginia. Recordemos que la violencia y los asesinatos en el norte de México era y sigue siendo mayormente contra mujeres, pobres y jóvenes de las maquiladoras, ya estigmatizadas así.

Pensar la misoginia es complejo y puede ser desde los brutales asesinatos hasta las sutilezas de victimizar a la mujer. Hay en la victimización una sutil misoginia. Pienso en Camille Claudel, recuperada y victimizada por las feministas en los ochenta. Las biografías que salieron entonces hacían hincapié en la mujer víctima (del sistema, de su madre, de Rodin, su encierro por 30 años, víctima de su hermano, etc.) La victimización de la artista impidió el acceso a su obra. Danielle Arnaux, quien había escrito el multipremiado libro sobre Camille Claudel titulado “El irónico sacrificio”, debió de escribir un segundo libro para separar la vida de la obra, para que la obra tenga su lugar como tal, y no por ser la obra de una “mujer loca víctima”. La victimización equivale a poner al objeto en el punto de mira, como foco erógeno de la violencia. “Protegeremos a los niños, a las mujeres” proclaman las voces de políticos y de todo tipo de instituciones. Considero que hay que proteger a los niños del enunciado “protegeremos a los niños” que ya los pone en el foco de violencia.

Continuando con nuestras estéticas y nuestros gustos, recuerdo que en Ciudad Juárez, el investigador social Eduardo Barrera hablaba de los Juegos virtuales de raza y de género. Juegos interactivos cargables en cualquier celular: el jugador escoge a su víctima que puede ser asiática, negra o latina, y puede hacer con ella lo que quiera. Lo que ocurre en la pantalla, ¿le permite “sublimar” la violencia interior? ¿O la exacerba? ¿Qué tan fácil es voltear de la pantalla a la realidad para ir a la calle a buscar su víctima? Qué tanto es al revés: el juego “sublima” un pasaje al acto?

La identificación, el mimetismo, la fijeza del marco y la pantalla, el yo es otro, también hace incendios en el mercado y nuestros gustos son consumibles y exacerbados locamente.

En los ochentas Chanel saca la moda miserable: costosos atuendos remendados portados por escuálidas y ojerosas modelos.

Platicando en 2011 con un joven gestor cultural me comentaba que existe lo que se llama en turismo “*Dark turism*”: Los turistas de Río de Janeiro, o de Buenos Aires son llevados a pasear a las zonas “peligrosas”, las favelas, las villas miserias con opción a pasar la noche con una familia pobre. También los ha habido aquí en Tepito. El primer mundo se pasea por el espectáculo de la miseria del tercer mundo. Es la pequeña garantía neurótica, el yo es otro produciría algo así: “Qué alivio! Qué lejos estoy de ellos! El otro está mal, señal de que yo estoy bien. El gestor cultural se subió a uno de estos *dark turism* con ánimo investigativo, y muy sinceramente me comentó que en el transcurso del tour el morbo de un querer saber más le ganó al espíritu del

humanista investigador. Tuvo la sutileza de verlo en él y no engañarse.

En general, he notado que el papel de los intelectuales, incluso militantes, entra en extrañas contradicciones .Hace unos años un congreso internacional de antropología en la Ibero reunió antropólogos y afines de todo el mundo. El tema: los indígenas. Un amigo antropólogo francés estaba muy sorprendido porque ¿quiénes servían los bocadillos y el vino? Indígenas, gente humilde. Le pregunté por qué no dijo nada, pues ese era el tema del evento: el indigenismo. Pero su pudor francés se lo impidió, es que yo era un invitado, etc.

Es la contradicción del intelectual. Cuando en 2011 me dispuse a invitar a Ciudad Juárez a importantes feministas, *queers* y marxistas la mayoría me respondió amablemente que no podían acudir pues su agenda académica se los impedía. Las instituciones para las que trabajan son las que financian los textos y libros de investigación donde esas mismas instituciones son criticadas. En fin, no es que quiera yo estar de criticona y de fijada, simplemente es difícil salirse del sistema, hay allí paradojas irresolubles en las que estamos todos pescados.

Volviendo a nuestra pregunta: Cómo transmitir sin exacerbar? El psicoanálisis se ve concernido. El lenguaje, inflamado de sentido puede ser violento, seductor y espectacular, así, también ciertas teorías o sistemas filosóficos. Es la política sexual de las palabras.

Nuestros gustos y nuestra estética imprimen el mundo.

Conocer nuestros gustos puede ser una toma de distancia, interrogarlos, ¿tal vez cambiarlos? En todo caso, conocerlos, para no engañarnos.

Hay estéticas no violentas, como la estética *"camp"* que apunta más a la ironía que a la belleza, que valoriza las horizontalidades. Por su parte, Bersani hablará de un masoquismo estético, una estética del descentramiento y de la disolución de un ego inflamado.

Se puede establecer lazos entre algunos pensadores contemporáneos cuyos quehaceres son muy diversos. Donna Haraway, Joan Copjec, Leo Bersani, David Halperin, entre otros. Ellos han estado en nuestro país, invitados en distintos momentos, en su mayoría por el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG - UNAM). Cada uno, desde su perspectiva, tal vez sin percatarse, brinda nuevos modos de pensar las fronteras, las mismidades y las diferencias.

En el pensamiento de Bersani el sujeto se prolonga en el prójimo y en la naturaleza, como parte del movimiento surge entonces la diferencia en un segundo tiempo de manera sorprendente, inesperada, y esa diferencia no es traumática. En diálogo informal me comentaba que se ha entronizado la diferencia. "¿Qué pasaría si en lugar de educar hacia la diferencia educáramos hacia la mismidad? No: "respeta a tu compañero porque es diferente"; sino: "quiérelo porque él es tu prolongación". Sin duda el mundo sería otro."

En el año 2006 en conferencias en Costa Rica se preguntaba: "¿Cómo hacer jugar la pulsión violenta a nuestro favor, volverla móvil, impersonal?" Hablaba entonces de una disolución de la violencia en la sociabilidad (el ligue, no como algo necesariamente sexual sino como una simpatía social impersonal) "La relacionabilidad puede ser revolucionaria."[4]

Por su parte, Donna Haraway produce la figura *"cyborg"*[5] como un continuo: no hay distinción entre lo animal, lo humano, lo cibernético, el discurso y la tecnología, lo espiritual y lo material; los límites también para ella son imprecisos. Así comenzó su conferencia en México en noviembre de 2007: "*Nunca hemos sido humanos. Somos habitados por otras especies: bacterias bacterias, virus, etc*."[6] Su"*becaming with*" es inspirador[7].

El espacio así planteado, no es de fusión ni de diferencias, sino topológico, de prolongación y de divisiones móviles, "un no espacio" como dice Joan Copjec a propósito de un espacio de no-división entre el mundo humano y el mundo espiritual en la cultura islámica[8].

Es así como encuentro una relación entre la intimidad impersonal, la figura "*cyborg*", la ironía de la estética *camp*, la prolongación del yo en el otro, la condescendencia, las divisiones móviles.

Lo contingente, lo potencial y lo inestable, parecen reunir a estos autores. El psicoanálisis también se inscribe en la serie.

La estética del amo y del esclavo, la de la escena recortada y fija que distancia y fascina a la vez, la estética del "nosotros" que hace al "ellos" enemigo, en fin, la estética de enmarcar, fijar y diagnosticar son estéticas que empujan a una violencia. En cambio, las estéticas de la disolución, la movilidad y la prolongación, parecen llamar a otra cosa, cuanto menos más ligera.

Autores consultados:

Danielle Arnaux

Leo Bersani

Joan Copjec

Michel Foucault

Sigmund Freud

David Halperin

Donna Haraway

Jacques Lacan

Catherine Millot

Pier Paolo Pasolini

Marqués de Sade

4 Leo Bersani, "La división sujeto – mundo tiene lugar con Descartes. Es un dualismo errado ontológicamente y políticamente desastroso." También propone una suerte de singularidad universal: "La posibilidad de considerar que pertenezco a la clase de ser que es el otro. Es un tipo de individualidad no violenta. Pertenecer al mismo tipo de ser que es el otro es menos peligroso. Puedo tener la comodidad de amarme en el otro y el otro sigue siendo el otro ¿Cómo reducir el estatus de la diferencia? ¿De la amenaza?" En esa ocasión el modelo será el amor griego Eros-Anteros. Apuntes de su seminario en Costa Rica, San José, 2006.

5 Donna Haraway, *Manifiesto cyborg. En la web.*

6 Donna Haraway, invitada por el Programa Universitario de Estudios de Género (UNAM) Conferencia magistral, 8 de noviembre 2007

7 En la conferencia alguien le preguntó: "¿Es usted post humanista?" Respuesta: "No soy post nada, ser post-es como tomar una ametralladora y destruir todo lo anterior."

8 Joan Copjec, *Sex and the Eutanasia of Reason. En español: El sexo y la eutanasia de la razón. Ensayos sobre el amor y la diferencia. Ed. Piados, Espacios del Saber, 2006, Buenos Aires. Capítulo 4: "El descenso a la vergüenza".*

Hablemos de cuerpo a cuerpo

"Mis prácticas escénicas no pretender ser piezas u obras de circulación y distribución del sistema de redes de consumo cultural, son apenas encuentros de afirmación de individuos que se reconocen parte de una comunidad o colectivo".

Didine Ángel

Hace 42 años, nací en El Salvador, de padres salvadoreños: ella, campesina movilizada a la capital y él, un emprendedor huérfano a los 14 y sin mucha parentela. Tengo una hermana mayor y una amplia familia del lado materno. Estoy soltera y no he procreado hijos a la fecha.

Mi madre me parió en un hospital público capitalino llamado "Maternidad", un mes de mayo de 1972, en medio de un clima de represión social del gobierno militar de turno. Crecí en un sector popular de edificios multifamiliares, en medio de las oraciones y la severa voz de mi madre llamándonos a obedecer sus mandatos: entrar a la casa, arreglar la cama, ordenar nuestro cuarto, recoger los platos y cumplir con nuestras tareas escolares o también hacer silencio, tirarnos al suelo, darle la mano y agacharnos para correr, por ejemplo.

Pienso que con este "sistema" supo garantizar nuestra seguridad y mantenernos a salvo en medio de tiroteos en la calle, en la colonia o en el apartamento donde vivíamos. En esos tiempos, mi padre -por el contrario- para mí significó juego, paseo, diversión, salida, alegría, descanso… hasta llegada mi adolescencia, donde cambié mi postura drásticamente.

Estudié en un colegio de monjas franciscanas, donde recibí instrucción en la religión Católica y obtuve bachillerato en Ciencias Físicas y Matemáticas. Cursé la carrera de Comunicación y Periodismo en la UCA -universidad jesuita- en 1990, de la que me gradué diez años después gracias a la alternancia de mis actividades de entrenamiento en la Danza Contemporánea y mi trabajo como entrenadora física.

Siempre me gustó bailar, conversar y escuchar historias: leyendas, cuentos, chistes, chismes y también canciones, presencialmente. Los círculos humanos, para intercambiar todo tipo de aventuras fueron una constante en mi desarrollo, busqué desde siempre la experiencia física, lo vivencial.

Mi abuelo era un excelente conversador y contaba sus anécdotas andando a caballo de noche, cuando salía a pescar al río, hablaba de personajes como la Sihuanaba, el Cipitío y el Cadejo, leyendas de origen campesino reconocidas a nivel nacional. Crecí escuchando a mis primos y tíos mayores compartir historias tenebrosas y chistes, aprendí a representar personajes en las fogatas de los campamentos scouts, donde numerosos grupos de jóvenes compartimos canciones, historias o sátiras alrededor del fuego; el colegio fue otro espacio de expresión histriónica también; bailando coreografías de los grupos de moda o, eventualmente, representando pasajes de las obras vistas en clase.

Nunca estudié ni danza ni teatro en una Escuela de Arte o Academia de Danza, debo mi formación a los talleres universitarios y a la tutoría del maestro cubano, Manuel Vázquez durante un año completo. La mayor parte del trayecto trazado hasta la fecha ha sido una búsqueda (o tal vez, una necedad) personal, tarea autodidacta y confrontación interior.

La Danza Contemporánea me encontró en la universidad, a mis 21 años y fue *Amor a primera vista*; *Pasión* después del primer contacto físico y *Comunión* con el paso del tiempo. Puedo decir con certeza que mi vida se enrumbó integralmente a partir de este encuentro y la manera de habitar el mundo cobró un sentido desafiante.

Los Acuerdos de Paz se habían firmado un año antes (1992), mis estudios en Periodismo consistían en investigaciones de campo acerca de las maniobras políticas del momento mezcladas con la intervención de los organismos internacionales como "observadores" y el voto de Fe del pueblo salvadoreño. Todo el activismo estudiantil y las manifestaciones populares ya habían pasado a la historia, por lo tanto, la curiosidad y adrenalina que me impulsó a elegir esa carrera se había transformado en una postura investigativa, totalmente racional que ocupaba cierta cantidad de mi tiempo y esfuerzo. Combiné entonces, mis estudios de periodismo con la práctica y entrenamiento amateur en Danza Contemporánea.

Luego de la experiencia como intérprete del elenco universitario, mi proceso me llevó a buscar un entrenamiento técnico más especializado bajo dirección del maestro Francisco Castillo, en la Unidad de Desarrollo Artístico de la Universidad de El Salvador. Me entregué a esto por tres años y luego recibí invitación para ser parte del entrenamiento intensivo y avanzado con el maestro cubano Manuel Vázquez en un estudio privado. Mi estilo de vida ya había girado 360° y decidí –entonces- congelar mi carrera en la universidad, por año y medio.

Acepté la oferta para coordinar el área de Danza de la UCA en 1995 e iniciar de esa manera mi experiencia como instructora, gestora y productora (además de bailarina). Todo esto, sin ninguna acreditación o experiencia previa en las áreas mencionadas. Los cinco años de trabajo al frente del taller y el elenco de Danza Contemporánea de la universidad significaron para mí un tipo de doctorado en Relaciones Humanas y Comunicación, a diferentes niveles. La capacidad de planificación, gestión y producción fue todo un reto, pues tuve que aprender a manejar los mecanismos de la burocracia administrativa universitaria y los formatos para la solicitud y realización de cualquier evento, actividad o espectáculo

programado. Discutir y defender las necesidades de equipo técnico, espacio adecuado y libre elección para la expresión de las y los estudiantes de Danza versus las demandas de un activismo vacío y de corta visión humanista propuesto por los directores del Centro Cultural Universitario (CCU), en aquellos tiempos.

Simultáneamente fundé el colectivo de Danza para la calle "Eclipse Parcial Expresiones Escénicas", como un espacio de expresión personal y con la directa intención de llevar la danza hasta la población que no puede pagar su transportación e ingreso a una sala de teatro o evento cultural.

Contar historias de nuestra gente (niños, mujeres, jóvenes, antepasados) a través del movimiento, la música y las imágenes me cautivó. Fue con este colectivo con quien inicié mi experiencia como compositora escénica, como coreógrafa. Me permití la búsqueda, por investigación y observación, la transformación del gesto popular en un lenguaje, en una estética. Me apropié de semblantes, dinámicas y flujos de la expresión corporal característica de la gente en acción: de cualquier edad y condición. Incursioné en la composición coreográfica, a través de talleres con artistas internacionales, para adquirir herramientas, fórmulas y ejercicios para modos indirectos de creación y llegar así a una línea de composición coreográfica personal.

El curso de mi proceso tuvo un nuevo giro en el año 2000, con la experiencia física a través de la danza Butoh y unos meses después con el Contacto-Improvisación. Dos Puertas aparecieron frente a mí, ofreciéndome nuevos modos de encuentro, escucha y movimiento: volver al origen, desaprender, re-volverse, retirarse, parar. Integrar la pausa, retomar el silencio, replantear la duda como punto de partida para la exploración, el juego y así, volver… Encontrar un principio, un modo de Danza natural, honesta sin trucos ni parafraseo… con más contenidos biomecánicos y sensoriales que formas, efectos o estilos sistematizados como "Técnicas" tras la burocracia academicista.

El intercambio a través de los Círculos de Contacto-Improvisación me ha llevado a descubrir la *Danza del Presente*, donde el discurso personal engrana en el espacio colectivo y "lo otro" (TODO lo demás) facilita el juego y la comunicación. El contacto vivido como encuentro y transferencia de flujos de energía orientados a la apertura, al alivio, a la afirmación y a la aceptación del placer y el descanso como un derecho a gozar y a regenerarse; desencadenando manifestaciones físicas desintoxicantes, liberadoras, alejadas de la autoagresión y las lesiones provenientes de entrenamientos violentos que fomentan un tipo de autocastigo y anulación del Ser.

Tras una larga lista de cierres y también decepciones en mi proceso como Ser humano, mujer y artista, decido retirarme del oficio de bailarina y cerrar el ciclo también como compositora coreográfica para Danza Contemporánea, en 2007. Durante este distanciamiento, tuve tiempo para reflexionar acerca de mis necesidades expresivas, ya que el formato de "Coreografía" que la danza supone no satisfacía mi búsqueda, necesitaba experimentar otros formatos, mi deseo era conseguir articular nuevos lenguajes.

Gané una beca en 2009, para vivir en Río de Janeiro, Brasil, durante 4 meses y desarrollar Residencias de Creación en Danza, en el Centro Coreográfico de la ciudad; facilitadas por artistas internacionales como: Tamara Cubas de Uruguay, Zeynep Günsur de Estambul, Boyze Zekwana de África del Sur y Denisse Stutz de Brasil, más un taller de entrenamiento físico diseñado por Martin del Amo de Australia.

Una oportunidad de intercambio enriquecedora además de una consistente introducción a la construcción de discursos performativos. Recibí herramientas y estímulos fundamentales para iniciar un nuevo camino de búsqueda, análisis y experimentación artística. Una Puerta más apareció en mi camino!

Volví al país y, en 2010, recibo la oferta para trabajar en la Coordinación Artística de la Escuela Nacional de Danza "Morena Celarié". Acepté con el fin de orientar mi esfuerzo en cimentar las bases de formación y entrenamiento de artistas creadores y compositores escénicos, gestionando el intercambio cultural con Brasil, a través de las embajadas respectivas, la secretaría de Cultura y la primera dama de turno, de nacionalidad Brasileña. La burocracia del sistema de gestión al interior de la Secretaría de Cultura empapeló esta propuesta y no le dio prioridad como parte de las transformaciones que diseñaron para tal institución educativa.

A su vez, gestioné todos los permisos, sellos y licencias para abrir un taller extra curricular de Contacto-Improvisación, con la idea de ofrecer una estimulación alternativa a la del programa de entrenamiento técnico ejecutado por esta escuela y tampoco tuvo acogida por ningún maestro o estudiante de dicha institución y los participantes externos que integraron este círculo de intercambio fueron objeto de exagerados mecanismos de control y seguridad para el acceso a las instalaciones.

Paralelo a esto, cumplí con mis tareas de productora y programadora de eventos, muestras, ballets de repertorio, clases magistrales con artistas internacionales, examinaciones y todo el activismo típico de estos monstruos de la prehistoria hasta presentar mi renuncia después de seis meses de gestión y de la negación rotunda a mis solicitudes de traslado, de parte de la Directora de Formación en Artes.

Salí convencida de *Ser Artista Independiente*, afirmada en mi vocación hacia una formación en danza integral, lúdica y creativa. Conocí de cerca las limitaciones de espíritu de grupos completos de personas aliadas para sostener esperpentos, esqueletos inútiles del Estado que retrasan el desarrollo de bellos Seres con inteligencias múltiples ávidas de exploración y educación verdadera.

El Círculo de Contacto-Improvisación continuó en movimiento en diferentes espacios de encuentro, con una frecuencia eventual, hasta atravesar las puertas del proyecto del Centro Cultural de España denominado "La Casa Tomada"; donde en 2012 y 2013 fue posible sostener una continuidad para los intercambios.

La Casa Tomada, asimismo, fue el espacio donde surgió la trayectoria de mi primer experimento performativo, una propuesta de Identidad llamada "ENSAYO GENERAL", realizado con la colaboración creativa de la bailarina Suecy Callejas y el músico Mario Piche. El objetivo primordial de este experimento fue contar mi historia de vida a las y los asistentes, que había limitado a 30. Facilité el acceso a imágenes de infancia y adolescencia, información privada, conversaciones íntimas registradas en e-mails, compartí mi proceso de vida bajo la ficción de una entrevista con una agente de aduana, que llena un formulario de visa. La propuesta generó polémica por el uso de una gallina degollada, que descuarticé mientras comentaba eventos puntuales de mi vida en pareja durante 14 años, con un ex combatiente del ejército guerrillero del país.

Esta propuesta tuvo cabida en la primera edición de FEA -Fiesta Ecléctica de las Artes-, muestra organizada por un grupo

de jóvenes poetas y artistas visuales interesados en difundir las propuestas contemporáneas que se mueven afuera de las Bellas Artes. A partir de entonces, soy una "Artista FEA" y me he sentido libre de expresar mis propuestas, enfoques o puntos de vista a los organizadores y resto de participantes de esta muestra con los que se ha generado un clima de colaboración, respeto y honestidad para la movida de proyectos y/o experimentos creativos.

La segunda edición del FEA, me permitió movilizar a las y los asistentes a un espacio marginal, ubicado contiguo a un complejo cultural. Gracias a la gestión que realizamos con la Alcaldía Municipal, quien concedió licencia para el uso del predio baldío. La experiencia fue diseñada para movilizar a 40 personas por realización. "En-aguas Finitas" usó la captura como parte de la ficción, los participantes tenían la opción de abandonar en cualquier momento el espacio, pero el desarrollo de las acciones provocaba la permanencia voluntaria.

La combinación de lenguajes para esta propuesta, la estética y la estructura de la misma le daban un matiz cercano a la Danza Contemporánea, la ficción de los personajes y la línea de acciones de los mismos podía llevarnos a una experiencia teatral; la partitura de sonido a cargo del compositor Francisco Huguet más la movilización de los participantes de una a otra ala del territorio baldío, le imprimía un carácter de secuestro mezclado con algún tipo de culto pagano. Las reacciones fueron concretas y muy diversas en cada una de las realizaciones de la propuesta, factores como la edad influyeron marcadamente la participación.

Basada en estos experimentos, afirmo mi búsqueda y comparto las siguientes conclusiones:

- La experiencia performática es un encuentro de *Comunicación Creativa Directa*, donde el flujo de acciones y reacciones no están "cerradas" ni "fijas", sino se mueven igual que en un partido o encuentro deportivo. Existe un guión o una pauta que organiza el desarrollo de las acciones y las situaciones, donde se han considerado previamente reacciones A, B o C, dejando siempre abierta la posibilidad de duda, la pasividad o negación al estímulo presentado. La interacción con los asistentes convierte a la experiencia en un organismo "Vivo", donde pueden afirmarse o rechazarse premisas.
- Este tipo de eventos son experimentos, donde de Cuerpo a Cuerpo nos reconocemos Universo, afirmamos identidades, establecemos protocolos de intercambio y colaboración creativa.
- Mis prácticas escénicas no pretender ser piezas u obras de circulación y distribución del sistema de redes de consumo cultural, son apenas encuentros de afirmación de individuos que se reconocen parte de una comunidad o colectivo.

Del interiorismo al diseño escenográfico:

La construcción del espacio escénico como experiencia de comunicación.

"El espectáculo es, sin duda alguna, uno de los elementos constitutivos de la sociedad contemporánea como factor presente en las distintas áreas del espacio colectivo. Es por esto, que al aproximarse a su entendimiento, se debe tomar en cuenta la espacialidad como unidad básica de comunicación entre el actor-emisor y el espectador-receptor".

Jennifer Cob

El teatro desde sus inicios, ha sido un espacio público de gran importancia dentro de la sociedad. Estos espacios se han utilizado para la difusión de ideologías, manifestaciones artísticas, musicales, discursos políticos, etc. El teatro como obra arquitectónica, alberga un espacio interior digno de ser estudiado debido a su complejidad. Además, como parte de este espacio interior, se encuentra el espacio del escenario, el sitio para la representación del discurso teatral. De esta manera, cabe señalar que el estudio del espacio teatral desde el punto de vista del interiorismo, abarca dos áreas: el espacio interno de la obra arquitectónica y el espacio interno escenográfico.

Los orígenes del diseño escenográfico se remontan a los orígenes de la actividad teatral, en el contexto de la civilización griega. Pero, no fue sino hasta el Renacimiento, cuando se revalorizan los legados de la civilización grecorromana, que la actividad teatral, el espacio teatral y el diseño escenográfico adquieren nuevamente importancia en la sociedad. A partir de esta época y hasta finales del siglo XIX, el diseño escenográfico se vio dominado por una fuerte tendencia decorativista y pictoricista. A principios del siglo XX, los grandes maestros -Appia y Craig- cuestionaron este esteticismo de larga trayectoria histórica, para dar inicio a la escenografía contemporánea.

La concepción contemporánea del diseño escenográfico enfatiza en la importancia de la composición, del estudio del espacio tridimensional y de la armonía entre los componentes escenográficos, con el fin de producir una atmósfera precisa y un diseño integral. El Constructivismo ruso y la Bauhaus

influyeron sobre los diseños escénicos de la época y sentaron las bases de la composición espacial actual.

Los principios de composición de diseño, el punto, la línea y el plano como unidades básicas de la forma, invadieron los espacios teatrales, así como el diseño arquitectónico, industrial, gráfico, y muy importante dentro de este estudio, el diseño interno.

Si bien es cierto que el diseño escenográfico y el interiorismo son diversos entre sí, se puede encontrar un punto de convergencia entre ambas disciplinas. Así como los principios de diseño del espacio se utilizan para organizar las composiciones dentro del diseño escenográfico actual, la teoría y principios de diseño escenográfico han incursionado en el ámbito del interiorismo también.

La movilidad y la temporalidad son componentes del diseño escenográfico que han contribuido a replantear los espacios internos. Actualmente, el alcance de los espacios temporales es muy amplio debido a los avances tecnológicos y a la posibilidad que estos tienen de adaptarse a los cambios. En otras palabras, se puede decir que la convergencia entre el diseño interno y el diseño escenográfico, son los espacios efímeros.

Es importante tomar en consideración que el abordaje del diseño escenográfico desde el punto de vista del interiorismo, no sólo se centra en el espacio de representación como tal y en el cual se desarrolla el espectáculo, sino que pretende entender en primera instancia a la edificación que contiene este espacio de representación.

La teatralidad requiere de un espacio en el cual se puedan expresar todos los códigos del discurso teatral, es decir, requiere de un espacio físico para la representación. Este es el espacio teatral, que según Breyer, es "el lugar propio del espectáculo, lugar de la relación dialógica de actor y espectador" (Breyer, 1968), es decir, que el espacio teatral conjuga los espacios de la sala (espacio del espectador) y del área de representación (área del espectáculo). En este caso, se le dará más énfasis al área de representación, es decir, al espacio escénico o marco teatral.

Según Zapelli, "El marco teatral relaciona directamente edificio escénico (virtual o real) e imagen escénica" (Zapelli, 2006) (Es necesario aclarar en este punto que los conceptos de marco teatral y espacio escénico, así como imagen escénica y espacio escenográfico o icónico, son sinónimos). En el espacio escénico se contiene la porción del espacio dramático que corresponde al espacio escenográfico.

De esta manera, el alcance del interiorismo dentro del análisis de los espacios presentes dentro del teatro, comprende dos áreas: el teatro como edificio escénico (espacio teatral) y el teatro como espacio escenográfico.

Según Gabrio Zapelli, el edificio escénico se define como el "lugar de la representación dramática, espacio físico, edificio arquitectónico o espacio de celebración del espectáculo…" (Zapelli, 2006). De esta manera, a los conceptos de edificio escénico y espacio arquitectónico se les puede catalogar como sinónimos.

A través de los distintos períodos históricos, es posible notar cómo el diseño del teatro se ha ido modificando de acuerdo a los requerimientos para la expresión artística de la sociedad. Las temáticas de las representaciones, así como la plástica escénica, transformaron la infraestructura teatral.

Las maneras de sociabilidad de la época también fueron decisivas a la hora de proyectar los teatros. Por ejemplo, cuando en el barroco la actividad teatral se convierte en una actividad social importante, los espacios internos de los teatros se diseñan según las diferenciaciones entre clases sociales.

Además, la historia del teatro como edificio arquitectónico, pone en evidencia la necesidad de construcción de un espacio adecuado para la representación, en épocas y espacios geográficos distintos. Según las necesidades de los actores y la evolución de los estudios teóricos del teatro, surgieron distintos tipos de disposiciones en la geometría de la relación entre escena y espectadores. Según Gastón Breyer, las distintas tipologías geométricas que nacen de la disposición entre escenario y butacas es "…uno de los factores de mayor dinámica, en la realidad del hecho escénico contemporáneo, dando riqueza y profundidad de sentido al espectáculo" (Breyer, 2005). La clasificación que se presenta a continuación, se basa en el libro de Gastón Breyer "La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico".

Por otra parte, cabe analizar el espacio en el que se desarrolla el espectáculo como tal, es decir, el espacio que va a contener toda la construcción escenográfica para el desarrollo de la puesta en escena. El espectáculo es, sin duda alguna, uno de los elementos constitutivos de la sociedad contemporánea como factor presente en las distintas áreas del espacio colectivo. Es por esto, que al aproximarse a su entendimiento, se debe tomar en cuenta la espacialidad como unidad básica de comunicación entre el actor-emisor y el espectador-receptor.

Para el mejor entendimiento de la espacialidad, en una puesta en escena, es esencial considerar las distintas categorías espaciales. Las categorías espaciales contribuyen a la comprensión del espacio escenográfico desde distintas perspectivas de análisis y percepción del espacio escénico.

Además de las categorías espaciales, existen otros elementos que hay que tomar en cuenta para la comprensión del espacio escenográfico como un medio de comunicación, como por ejemplo, el tipo de mutaciones escenográficas que se van a plantear, el carácter bidimensional o tridimensional de la escenografía y los estilos escenográficos que van a estar presentes dentro de la plástica escénica.

El estudio del espacio escenográfico como parte del diseño interno pretende que se de una mayor comprensión del espacio, con el fin de que este sea manipulado con mayor rigor, siguiendo los conceptos contemporáneos de composición y articulación del espacio.

Así como sucede con el diseño interno, la visión decorativista y superflua ha condenado al diseño escenográfico, produciendo una concepción errónea del objeto como tal. La visión del diseño (escenográfico, industrial, interno, grafico, etc.) y la arquitectura como simples elementos decorativos, ha sido arrastrada a lo largo de la historia, y además estas disciplinas fueron adquiriendo una función estetizante, de relleno, de contemplación pasiva y descomprometida. Depurando el concepto y su alcance, se llegó a la época actual a través de un camino que parte de la bidimensionalidad, pasando por la tridimensionalidad hasta llegar a la concepción del espacio total.

De esta manera, se puede afirmar que la construcción del espacio escénico nace a partir de la estructuración del espacio a partir de formas del lenguaje plástico para expresar un contenido dramático y soluciones técnico- funcionales, insertado en una expresión artística significante.

Una mujer en el ocaso de su vida danza con el viento…

"Poco a poco he ido descubriendo que mis inquietudes también resuenan en otras mujeres (…). Porque el tiempo pasa por nuestros cuerpos, cambiándolos, modificando nuestras percepciones sobre el mundo, sobre nosotras mismas y sobre el ser humano en general."

Tatiana Sobrado

Ejercicio 2 (semilla para un solo) es un experimento escénico de pequeño formato, que será presentado próximamente en Gráfica Génesis Espacio Escénico[9] dentro del encuentro *Hecho a mano*. Constituye parte de una aventura creativa cuyos inicios no me es posible definir con exactitud. Es un pasaje, un momento intermedio entre un proceso anterior y una nueva obra en construcción.

Estoy retomando los hilos sueltos, los pendientes y las preguntas de trabajos anteriores, particularmente de Última Gota [conexiones] (2009).[10] En esa obra, mezcla de teatro, performance e instalación artística, las dimensiones personal (micro) y socio-política (macro) se encontraban íntimamente ligadas. Con la memoria viva de la lucha contra el TLC[11] abordé preocupaciones relacionadas con el peligro de las semillas transgénicas y la privatización del agua. Un atentado contra la Vida, un peligro para tod@s. En aquel momento también me enfrenté con la necesidad de asumir que no tendría más hijos. Mi vientre no cobijaría más semillas. Como una tierra seca no alimentaria en mi seno más vida. De manera que la construcción de Última Gota estuvo enfocada en la Vida, en el peligro en el que la estamos colocando y al mismo tiempo nos estamos colocando a nosotr@s. Todo ello en conexión con la maternidad y la necesidad o impulso primario de alimentar, proteger, cuidar y preservar la Vida.

Después de cuatro años mis preocupaciones son otras. Nada es estático, el mundo se encuentra en un constante cambio y nosotr@s con él. Alimentada por un laboratorio actoral basado en un texto dramático[12] y la orientación recibida en un taller en residencia[13] ambos realizados en Brasil, poco a poco me fue surgiendo la necesidad de abordar otros temas. Como desprendiéndose de los anteriores, fueron surgiendo ante mí el binomio Vida-Muerte y el proceso de envejecimiento.

Marcada por la experiencia de vivir en una megalópolis[14], fascinante por su diversidad, movimiento y potencial creativo y, al mismo tiempo, asesina del silencio, el descanso, la respiración y el caminar pausado, fui registrando sensaciones, imágenes e inquietudes. Inicialmente percibida como un monstruo gris que podía chuparme y hacerme desaparecer en un instante, poco a poco la ciudad me fue seduciendo con sus atractivos. En ese proceso la identifiqué con la Muerte y al mismo tiempo me reconocí como parte de ella. Cargo con ese impulso destructor y simultáneamente contribuyo a la destrucción del entorno, de la Vida y, algunas veces, de mí misma. Los seres humanos somos Vida y Muerte, creamos y destruimos y, desde el primer día de nuestras vidas, comenzamos a envejecer.

El laboratorio actoral junto con el taller en residencia me permitieron dialogar con personalidades de reconocida trayectoria artística y con experiencia en la orientación de creación de unipersonales. El texto dramático utilizado en el laboratorio me posibilitó, por un lado indagar mis resonancias con el proceso de envejecimiento y el temor a la muerte, y por otro lado, me brindó la oportunidad de enfocarme en la investigación de diversos procedimientos de aproximación a uno de los personajes de la obra, una mujer vieja, enferma, próxima a la muerte. Más que la interpretación del personaje de una anciana, me centré en la elaboración y experimentación de estrategias concretas para acercarme a las sensaciones y al mundo interno de una mujer de edad avanzada. Si bien el estudio del texto fue parte del proceso, el laboratorio se centró en exploraciones corporales.

Posteriormente, en el taller en residencia, tuve la oportunidad de experimentar técnicas corporales vinculadas a la danza butoh y exploraciones basadas en el principio según el cual "...toda manifestación corporal escénica es la interacción de intra, inter e infratensiones, y los medios para desarrollarlo y refinarlo son vistos desde la perspectiva de un hacer poético, como danza."[15] Entendiendo las *intratensiones* como las tensiones que suceden a nivel psicofísico; las *entretensiones* como las que se suscitan entre los cuerpos de los performers y las *infratensiones*, aquellas que provienen del campo político-sociocultural.[16] En ese contexto fui desafiada a una investigación/creación enfocada en mi cuerpo que, como el mandala, es el "lugar de cruzamiento de fuerzas […] foco dinámico de donde emanan las energías de la vida en dirección a la multiplicidad". [17] Sin texto, sin personaje y sin historia, percibí mi existencia como la vida de un Cuerpo, unidad compleja y multidimensional. Esas sensaciones fueron resonando inmediatamente con las exploraciones anteriormente realizadas en el laboratorio actoral y la vivencia en la ciudad.

9 Teatro no convencional, con un espacio móvil, ubicado en la ciudad de San José, Costa Rica. Inicia sus actividades en 2009 con una tendencia por una programación de espectáculos de danza y en general de propuestas alternativas.

10 Producción de Teatro Luna, estrenada en el Estacionamiento del Café Kalú, Barrio Amón (Ese negocio fue cerrado recientemente). Presentada también en Universidad de Costa Rica (Arquitectura) y Centro Cultural Español.

11 Tratado de Libre Comercio, en relación al cual se realizó en Costa Rica un referéndum en octubre del 2007, uno de los acontecimientos civiles y políticos de mayor impacto en los últimos años.

12 Laboratorio realizado durante 2012-2013 con Antônio Januzelli con la obra: *Autorretrato Doble de Pilar Campos Gallego y Carlos Rod (Edit: La uÑa RoTa, España, 2005)*

13 Taller en Residencia con la Taanteatro Cía. (SP, Brasil), febrero de 2014, orientación de Maura Baiocchi.

14 Por razones de estudio entre 2010 y 2013 viví en la ciudad de Sao Paulo, Brasil.

15 BAIOCCHI, Maura. *Taanteatro: MAE: Mandala de energía corporal*. Sao Paulo: Transcultura, 2013, p.57 (Trad. TSL)

16 Idem, p.26 (Trad. TSL).

17 Idem, p.46 (Trad. TSL).

Meses después, al retomar en Costa Rica ambas experiencias, hubo un momento de duda. ¿Acaso aquello no era un asunto muy personal? ¿Será que a alguien le podría interesar por un asunto tan autorreferencial? Poco a poco he ido descubriendo que mis inquietudes también resuenan en otras mujeres y las preguntas de una se descubren como preguntas compartidas. Porque el tiempo pasa por nuestros cuerpos, cambiándolos, modificando nuestras percepciones sobre el mundo, sobre nosotras mismas y sobre el ser humano en general. La piel se seca, el cabello se debilita, la flexibilidad, la fuerza y la agilidad disminuyen. Y todo ello en un mundo que idolatra la juventud y la perfección y desprecia las marcas de la edad, mientras año a año la población envejece. Durante los ensayos mis colegas colaboradoras y asesoras me observan y se observan. Una de ellas, escribió espontáneamente: "… me veo en sus ojos, su carne, sus huesos, sus venas, su pelo, su saliva. Ella y yo somos las mismas…."[18] El proceso de envejecimiento nos enfrenta a las mujeres con los estereotipos de belleza, con la mirada del/a Otr@. Cómo me veo, como me ven. Cómo me siento, cómo se supone que debo sentirme a mi edad. Y ¿qué significan las expresiones "a mi edad", "a esa edad", "a su edad", tan frecuentemente asignadas como una sentencia?

Entre la mirada del/a Otr@, mis sensaciones y las ideas preconcebidas en relación a la edad, percibo *entretensiones*. Y sin embargo, a pesar de los múltiples cambios que devienen con el paso de los años y a pesar de las diferencias entre los grupos etarios, "… a través de la multiplicidad sucesiva de edades, cada cual, sin darse cuenta de ello, lleva en sí, presentes en cualquier edad, todas las edades."[19] En ese sentido, *Ejercicio 2 (semilla para un solo)* se perfila también como un intento de transgredir mi propio cuerpo. Mediante técnicas corporales concretas intento "aproximarme" y a mis diversas edades. Es la posibilidad de investigar distintas técnicas actorales de carácter más teatral en diálogo con experiencias próximas de lo performativo, enriqueciendo así mi abanico de posibilidades expresivas y de creación. Intentar esa transgresión, inevitablemente implica volver la mirada hacia mí misma y al mismo tiempo hacia el/la Otr@.

Desestabilizador y desafiador, *Ejercicio 2 (semilla para un solo)*, es una oportunidad para reírme de mí y mis miedos ante los inevitables cambios que observo en mi cuerpo con el paso de los años. Trascendiendo lo autorreferencial, se perfila también como un proceso de reflexión sobre la experiencia humana en el proceso de envejecimiento y las resistencias y tensiones que éste genera entre los cambios "externos", la autopercepción y la mirada del Otr@, en un mundo que privilegia la juventud y discrimina la vejez.

18 Texto de Grettel Méndez, actriz y directora teatral.

19 MORIN, Edgar. *El método 5*. Madrid: Cátedra, 2009, p.95.

Laboratorio de la performance

"No es la razón la que lleva al artista y a su público a la trascendencia, sino la experiencia compartida, la esencia vivida conjuntamente; donde la presencia del cuerpo ausente es el performance más importante".

Elia Arce

Primero que todo quiero dedicar este aporte a la directora Nicaraguense de teatro experimental Jeannette Jarquín quien murió en 1984; quien está presente/ausente el día de hoy. Quiero agradecer a Olga Luján por haberme presentado a Grettel Méndez, quien me presentó a Anabelle Contreras quien me presentó a David Korish. Quiero agradecer a David y Anabelle quienes me presentaron a Roxana Ávila, quien utilizó mi texto de *La Rosaria en Vacío* y colaboró con el libro sobre mi trabajo escrito por Anabelle y diseñado por Mariela Richmond, quien junto con Florencia Chaves y Hugo Pineda

hicieron la curaduría de mi muestra en el FIA 2014. También quiero agradecer a Nerina Carmona por invitarme a ser parte de este encuentro histórico quien junto con Marta Rosa Cardoso, me han apoyado en esta nueva aventura.

¿Cómo enseñar el performance? Esta es una pregunta que me hago una y otra vez cada vez de doy un curso de performance o de cualquiera de sus derivados. ¿Cómo enseñarte a vos mismo? ¿Cómo enseñar a pensar conceptualmente? ¿Es esto posible?

Si el poder ver la vida en su totalidad desde otra perspectiva es lo único que nos va a permitir habitarla, cómo se pueden crear experiencias que puedan crear esta vivencia para que el cuerpo la comprenda a un nivel en el cual pueda responder a esa nueva consciencia, dejando atrás las reacciones habituales y aprendidas o mal aprendidas.

¿Cómo hablar de la vida creando un diálogo que libere el subconsciente de su yugo del miedo, para poder producir trabajos que calen el alma y desde allí transformen el ser desde su esencia? ¿Cómo crear un colectivo que no se deje llevar por la colectividad disfuncional del miedo a la invisibilidad, imposibilitándoles esto el crecer como individuos dentro de lo colectivo y obstaculizando la posibilidad de fortalecernos a nosotros mismos como grupo?

¿Cómo lograr hablar desde el ser y no desde el ego? ¿O es que necesitamos al ego para crear las fuerzas contradictorias y opuestas que necesitamos para una buena obra de arte? ¿Es acaso que el arte no puede realmente existir sin la tensión del ego? ¿No es que el arte es un mecanismo para deshacerse de este? Si es así, entonces ¿es esto lo que queremos lograr al hacer arte? ¿O qué es lo que queremos lograr?

¿El romper con lo establecido dialogando con lo establecido es realmente la mejor manera de lograr un cambio duradero? ¿Significa entonces que la tolerancia es fundamental para establecer un diálogo? ¿Cómo lograr que esta tolerancia no venga cargada de un juzgamiento? ¿Significa compasión, entonces, el establecer un diálogo? ¿Cómo lograr que este no venga ya permeado de pensamientos establecidos? ¿Cómo lograr simplemente dialogar? ¿Es necesaria, entonces, la compasión y la tolerancia para el diálogo? ¿Cuándo es que estas vienen del ego? ¿Y si uno dialoga con el otro y el otro no dialoga con uno, existe un diálogo? ¿Cuál es la necesidad perenne de dialogar o de lograr dialogar con aquel que no escucha?

¿Por qué invertir tiempo en esto? Ah, el tiempo, el tiempo de nuevo sale a relucir. El tiempo, el tiempo. ¿Qué importancia entonces tiene en tiempo en el espacio? El tiempo en el espacio y el tiempo fuera del espacio. ¿Qué significa esto y por qué deben de ser distintos? Y ¿el espacio? ¿Cuál es la importancia del espacio en el que se realiza una experiencia performática?

¿Puede una experiencia performática realmente existir en un teatro? Tal vez… siempre y cuando el teatro sea la escenografía del performance o mejor dicho lo habitado por el performance. Con lo que se dialoga; no entonces una escenografía divorciada del significado del edificio en sí o de lo que este implica. Dialogando con el entorno.

Y ¿cuál es nuestra necesidad de empezar por el comienzo y de terminarlo todo como con un moñito al final? ¿La imposibilidad de controlar la vida? ¿La imposibilidad de controlar los resultados de nuestras acciones? ¿El pensar que se supone que si en la vida pongo un 2 y el otro, otro 2, estos siempre suman cuatro? ¿Por qué entonces darle un final a las cosas? La incomodidad corporal en el espacio se empecina a querer creer que si se le da un final a las cosas, las cosas entonces terminan, ¿cierto?

Entonces, si estamos reflejando nuestras vidas en el arte que hacemos, ¿por qué las reflejamos como no son? El representar versus el experimentar en el momento; el experimentar una situación re-creada o una circunstancia real tergiversada al fin por la mano del artista de alguna forma al ponerla a accionar, ¿es lo más cercana a nuestras vidas?

¿Tiene, entonces, esta forma estética más posibilidades de transformación tanto en el artista del performance como en el público? ¿O es igual de ficticia la experiencia del público? Y ¿cómo se enseña todo esto? ¿Qué es lo que se enseña?

¿Cómo enseñar que el poder vivir en la incertidumbre y poder crear desde allí, es el peligro que andamos buscando. ¿Cómo lograr que vivan la incertidumbre como la única solidez real? A veces veo a mis estudiantes que me miran con desconfianza. Sé que dudan de si tengo algo realmente que enseñarles. Y yo dudo de mi misma, como se me ha ensenado hacer desde niña.

Pero esta mirada tengo ya más de veinte años de conocerla, y sé que solo mi absoluto compromiso con lo que sé saber, es lo que me mantiene en vuelo aunque la rama se rompa. (en tono irónico) Entonces me aferro a mi respiración. La respiración que me mantiene mirando al mundo desde la perspectiva que lo quiero mirar. La respiración que me dio el conocimiento desde el cual quiero crear. Desde el cual quiero más que enseñar, mostrar.

Mostrarles posibles caminos para que descubran lo que solo ellos ya saben que andan buscando pero no recuerdan. Mostrarles espejos donde puedan verse como ellos se ven a ellos mismos. Mostrarles respeto, respetándome a mí misma, al respetar mi trayectoria, mis experiencias, mi conocimiento y mi saber, de que sí tengo algo que enseñarles.

Les quiero mostrar como el tropezar lo hago parte de mi proceso y el caer parte de mi coreografía. Mostrarme como yo me veo a mi misma y no como ellos me ven. (fin de tono irónico) Sé que se casaran conmigo y se divorciaran de mí un millón de veces; y que yo huiré de ellos otro millón de veces.

Quiero mostrarles que la continuidad con presencia, vista o no, lo es todo. Y que todo lo demás se crea por sí solo. Y que el compartirlo con otros depende del performance en sí. Algunos performances se muestran y otros no. Porque el performance es una forma de vida. Es una perspectiva de la cual se mira. Y no siempre hay que accionar visiblemente. A veces el accionar más poderoso es el que no se ve, y años después se entiende.

Lo que enseño o muestro lo construyo de acuerdo con quienes caminan conmigo en ese momento. Lo que enseño es lo que me enseñan ellos. O mejor dicho, lo que me muestran ellos. ¿A quién se le muestra, qué se muestra, en relación a qué y por qué?

Laboratorio de la performance es una estrategia pedagógica para crear un mundo en el cual el artista pueda existir en su totalidad. El cuerpo como individuo dentro de la colectividad fortalece el ser para poder pertenecer a una comunidad de investigación creativa y continua sobre la construcción/deconstrucción de las formas y por ende de la identidad. Es experimentar la colectividad como construcción del conocimiento. Porque no es la razón la que lleva al artista y a su público a la trascendencia, sino la experiencia compartida, la esencia vivida conjuntamente; donde la presencia del cuerpo ausente es el performance más importante.

Agenda del día

15 de noviembre

Teatro, desarrollo social y género: procesos, productos y resultados.

"En este modelo, el emisor y el receptor son interlocutores, sujetos con historia, identidad, arraigo y experiencias concretas, con necesidades, expectativas y capacidad creativa, que pueden intercambiar para construir algo nuevo que es producto de este intercambio cultural".

Luisa Sánchez

La Asociación Teatro Taller Tegucigalpa (T.T.T), con 35 años de trayectoria, viene desarrollando en los últimos 14, proyectos de desarrollo social a través del teatro en temáticas tan diversas como prevención de VIH, trabajo infantil, violencia doméstica, trata de personas, violencia juvenil, gestión ambiental sostenible, desarrollo económico local, o equidad de género, entre otros.

En este marco, el proyecto Honduras, financiado por la Fundación ONE DROP, brazo social del Cirque du Soleil, que se ejecutó durante 6 años, entre 2008 y 2014 en el área rural del trópico seco de Honduras, es tal vez el más relevante en cuanto a duración, inversión financiera, población participante y productos escénicos, no sólo para nuestra organización, sino también en el contexto del sector teatro y desarrollo en Honduras. Además, el proyecto planteaba una estrategia, novedosa en aquel entonces en el entorno de la cooperación internacional, que pretendía articular de manera coherente y complementaria dos componentes para muchos mutuamente excluyentes: el técnico y el artístico. En esta visión, el arte dejaba

de ser un evento puntual para convertirse en motor de cambio y con el mismo peso en todos los niveles de ejecución y vida del proyecto, que la intervención agroforestal o de saneamiento básico, por ejemplo. En 2008, este era apenas el segundo proyecto ejecutado por la recién creada Fundación,

que en la actualidad está presente en al menos 6 países, próximamente 8, y 3 continentes.

En este proyecto, el Teatro Taller Tegucigalpa implementó una estrategia de comunicación que articuló el entretenimiento con la educación para contribuir, a través de la creación, producción y circulación de 5 obras teatrales itinerantes, a la incorporación de conocimientos sobre protección y uso racional de los recursos naturales y el medio ambiente, así como a cambios de actitudes y comportamientos facilitadores de un desarrollo humano sostenible: "Canícula" sobre la sequía, "Río Abajo" que abordó el tema de contaminación de fuentes de agua y su impacto en la salud, "Casamiento" centrada en la problemática de roles de género y nutrición, "El Espantapájaros" en torno a la seguridad alimentaria, y "Picamiejo", sobre la importancia de la organización social comunitaria para el desarrollo económico local. Las obras tenían por objetivo divertir y sensibilizar a la gente con respecto a las temáticas mencionadas, e integraban diversas disciplinas artísticas con el fin de presentar espectáculos variados y atractivos para el público (malabares, acrobacia, música original, títeres, danza…). Se utilizó un lenguaje popular y se tomaron hechos de la vida cotidiana de las comunidades campesinas, como materia prima para sensibilizarlos. Se incorporaron elementos de la cultura local con el fin de despertar un sentimiento de pertenencia y reconocimiento en la población. En los textos de las obras se abordaban las temáticas priorizadas por el proyecto en consenso con la población local, a través de talleres participativos de documentación viva. Se buscaba que las creaciones artísticas tuvieran un enfoque de género. Una vez creadas y producidas las obras se realizaron giras de las mismas en comunidades y municipios del área de intervención del Proyecto. A fin de documentar el proceso, se realizaron registros fotográficos y videográficos.

Aunque no fue parte de los objetivos originales en la etapa de diseño del proyecto, este vino a llenar un vacío que se suele pasar por alto en nuestros contextos rurales: el acceso a las expresiones artísticas como parte de un derecho humano fundamental. El área de intervención cubre varias decenas de comunidades rurales, pertenecientes a 9 municipios en 4 departamentos del país. Son comunidades de muy difícil acceso vehicular, algunas intransitables en época lluviosa, y sin ni siquiera energía eléctrica. Las presentaciones deben realizarse en la mayoría de los casos al aire libre y con una temperatura promedio de 30 grados. Es necesario usar un generador eléctrico para poder realizar nuestro trabajo con los requerimientos técnicos necesarios. No es de extrañar que, en estas circunstancias, no lleguen muchos espectáculos a la zona. De hecho, para la inmensa mayoría de las 51,800 personas que vieron las obras de Teatro Taller Tegucigalpa en 324 presentaciones realizadas, esta fue su primera oportunidad en sus vidas de ver una obra de teatro.

Una investigadora de campo acompañó este proceso a fin de realizar el monitoreo y evaluación de la intervención artística, que se realizó con técnicas cualitativas (grupos focales desagregados por género y edad). Los resultados muestran como el arte social es una herramienta altamente efectiva para que la población participante en estas actividades reflexione, y se manifieste en forma positiva a partir de la revisión de las prácticas propias y del contexto que habita. Y como manifestaron quienes fueron convocados a expresarse en los grupos focales, se introducen en un proceso de conocimiento-aprendizaje que genera intención de realizar cambios en la actitud y el comportamiento tanto de hombres, mujeres, adultos/as y jóvenes para mejorar su calidad de vida. La metodología asegura la participación de la población no sólo en la etapa de evaluación sino en todas las fases del proceso: durante la etapa de diagnóstico sociocultural, en los talleres de documentación viva para explorar las problemáticas priorizadas por la población de las que derivan los temas a incorporar a las obras, en la validación artística pedagógica del espectáculo, así como también como público y en la discusión participativa que tiene lugar en el foro posterior a cada presentación.

En esta propuesta no hay línea divisoria clara entre el entretenimiento y la educación. The two should be seamlessly woven together. Los dos deben estar perfectamente articulados para conseguir el objetivo de sensibilizar y contribuir al cambio social.

En este modelo, el emisor y el receptor son interlocutores, sujetos con historia, identidad, arraigo y experiencias concretas, con necesidades, expectativas y capacidad creativa, que pueden intercambiar para construir algo nuevo que es producto de este intercambio cultural. Por esto, más importante que la perfección de los mensajes, es mirar, de otra manera, a las personas para quienes trabajamos, para conocer su procedencia, su cultura y preguntarnos cómo hacer que se involucren en procesos que les son propios, para construir desde allí ese tejido social y cultural que requieren las transformaciones sociales. Pero también, indagar por la manera como ese entendimiento de la comunicación ayuda no a imponer uno u otro modelo de desarrollo, sino a generar procesos útiles para que quienes viven las situaciones de pobreza, puedan reflexionar y expresar sus propios modelos de futuro y las maneras de llegar a ellos.

Uno de los principales obstáculos identificados en el desarrollo del proyecto fue el de las desigualdades de género, y específicamente el mantenimiento de roles tradicionales de género en el ámbito reproductivo, de manera que mientras el proyecto trabajaba para mejorar las condiciones de acceso y control de las mujeres a los diferentes recursos y beneficios como formación, propiedad de bienes y medios de producción, crédito, participación social comunitaria o empleo de modo que las mujeres fueran trascendiendo del espacio privado como cuidadoras de familia a ser proveedoras, los hombres en cambio no han realizado la misma dinámica que permita crear un equilibrio de género en los hogares.

Esta situación nos indujo a crear una obra centrada específicamente en los roles de género como tema, analizando de que manera estas relaciones de desigualdad intrafamiliar repercuten en los procesos de desarrollo local y usar el teatro como una estrategia que consideramos podía ser adecuada para un proceso de sensibilización de hombres y mujeres al respecto, algo que no estaba previsto inicialmente.

En general, la evaluación del impacto de esta obra puso de manifiesto que hubo una alta valoración de la población local, además de la percepción de que el objetivo de la obra va más allá del entretenimiento porque aborda aspectos de su realidad que les generan aprendizajes positivos y estimulantes. La población fue capaz de identificar el mensaje de que la sociedad funciona bajo un sistema patriarcal que asigna roles según sexo y que genera brechas que le dan ventajas o autoridad a los hombres sobre las mujeres, condición obstaculizante y limitante para la formación de familias con buenas prácticas de igualdad de derechos y deberes entre hombres y mujeres, asumiendo ambos que es deseable realizar cambios que equilibren esta situación.

Memoria urbana del Barrio Amón: ciudad, miradas y arte

"Nuestra meta ha sido producir obra que tenga el poder de suscitar comprensión y sensibilizar sobre la experiencia de la memoria"

Alexandra De Simone

Esta ponencia explica algunas lecciones aprendidas de la gestión del proyecto Memoria urbana, desarrollado en los últimos cinco años en la Casa Cultural Amón del Instituto Tecnológico de Costa Rica, una de las cinco universidades que integran el sistema de educación superior costarricense. Participan gentes de la academia y de sus servicios culturales, miembros y trabajadores de la comunidad, artistas de la escena plástica nacional, organizados en la Asociación Costarricense de artistas visuales, representantes municipales, y de otras instituciones y organizaciones.

Gestión, sostenibilidad, política

La gestión la entendemos como el conjunto de quehaceres que implican la planificación, administración, ejecución, evaluación y control de recursos (tangibles e intangibles), la participación de las personas, para lograr la concreción de un proyecto, pero sobre todo su sostenibilidad. Tanto en las instancias institucionales como independientes el esfuerzo mayor de nuestras dinámicas culturales se concentra en el logro de los recursos para poner en marcha el proyecto. A menudo implica un esfuerzo descomunal que agota a nivel psicosocial a los participantes, o bien les requiere el manejo de altos grados de incertidumbre.

La gestión a que aspiramos es más política, en el sentido de lograr incidir en la vida de las personas por medio de los proyectos, y esto sólo se puede aspirar en procesos capaces de dar la oportunidad de madurar en el tiempo. Requiere cierto grado de autonomía, de capacidad para construir poco a poco momentos de capitalización de los saberes en juego, flexibilidad de cambiar el curso a favor de descubrimientos innovadores, o de problemas por enfrentar, de buscar alternativas que viabilicen mejor un momento, de gran atención y sensibilidad para escuchar la diversa manera en que se expresan los actores y se mueven los procesos del contexto en que se trabaja. Martinell (2001) considera la gestión como una forma de entender la acción dentro de la complejidad, la cual entiende como una toma de posición a favor de la comprensión, análisis y respeto de los procesos en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes. El esfuerzo por entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas y la depuración de la valoración de lo intangible-subjetivo-diverso, son orientaciones principales de este enfoque.

Localización del proyecto:

Este proyecto se desarrolla en Barrio Amón, locación de más de cien años de establecida, dentro del viejo orden liberal del orden y progreso a fines del siglo XIX. mutación urbana se han ido entre mezclando las residencias históricas -cuna de expresidentes, artistas y emblemáticas figuras de nuestra historia reciente- con la actividad comercial, el caos vial, las oficinas, la actividad turística de hoteles, cafeterías, pensiones y restaurantes, pasando por galerías de arte, bares, clubes nocturnos e incluso otro tipo de ambientes que también promueven la prostitución, la mendicidad y la drogadicción. (Campos, 2013)

El barrio como escena

Este proyecto comienza por un sentimiento de "crisis" por estos procesos característicos de los centros históricos de América Latina. Tienen que ver con una construcción muy particular de rechazo-desvalorización del pasado, es decir, una especie de disrupción del reconocimiento patrimonial:

Nos ha tocado vivir una época anclada en la fantasía de abolición del pasado. Sin embargo, el pasado, inesperadamente, en el sitio más inconcebible, siempre reaparece. (Acuña, V., 2007, p.40).

El primer paso para poner a andar el proyecto fue el diagnóstico de la evolución sociocultural del barrio, mediante técnicas etnográficas, a cargo de nuestro compañero antropólogo Enrique Hernández (2010). Sus conclusiones dieron valiosas orientaciones de los procesos de cambio dinámico en que el reconocimiento del patrimonio estaba sucediendo:

En términos del patrimonio cultural tangible, apreciamos los esfuerzos que se han llevado

a cabo para la declaratoria de algunos de los edificios más emblemáticos y la connotación patrimonial que se le ha otorgado al barrio como un todo. Aún así, es un terreno en el que quedan pendientes revisiones y reflexiones que apunten a la formulación de una sólida política pública, la cual, garantice el mejoramiento en el cuido de los objetos patrimoniales y a quienes les corresponde la responsabilidad de velar por ellos, sean entes públicos o privados.

Los contenidos culturales intangibles de los procesos socioculturales que ha experimentado Barrio Amón en su devenir histórico, aún están a la espera de un mayor esfuerzo de identificación, valoración y visibilización; tarea que cada día se vuelve más perentoria dado el paso del tiempo y las condiciones de reconfiguración y resemantización a las que está expuesto el Barrio y sus elementos patrimoniales. (Hernández, 2010, p.10-12) Este diagnóstico también nos planteó una serie de interrogantes, en las cuales se puede advertir la multitud de "entradas" que este proyecto presentaba, como por ejemplo:

- ¿cuál es la **memoria histórica** que prevalece en el barrio Amón y cuáles son **sus formas de registro?**
- ¿Cuáles son las transformaciones que ha experimentado Barrio Amón en cuanto **a usos del espacio?**
- ¿Cuáles son los principales **problemas que sus habitantes identifican** como prioritarios de resolver?
- ¿Cuáles son las opciones y formas de relación previsibles **entre Bo Amón y los otros elementos de su entorno** (Distrito El Carmen y el resto de la **ciudad**) que **posibiliten formas de desarrollo** consecuentes con su naturaleza e identidad histórica?
- ¿Cuál es el papel que pueden jugar **las instituciones públicas y privadas** que tienen su sede en el Barrio Amón en futuros procesos de desarrollo del barrio y de su entorno?
- ¿Qué opciones existen para la incorporación de los **ciudadanos y sus organizaciones** a procesos de gestión sociocultural de Barrio Amón y el distrito El Carmen?

Memoria rescate, invención, diversa, dialéctica

Nos decidimos por proponer la Escena de "Rescate". Realizamos un conjunto de reuniones donde se hacía evolución de resultados de investigación: con vecinos, representantes municipales y miembros de ACAV, Asociación Costarricense de Artistas visuales. Los únicos que respondieron y con gran pasión fueron los-as artistas. Así se emprendió (con recursos de todos) un espacio expresivo-educativo pro medio de una exposición. La labor consistió en apoyar, motivar, acompañar pequeñas y diversas investigaciones realizadas por los-as artistas que resultan en obra original a partir de tres ejes conceptuales sobre los cuales se sustentó la muestra: **el cambio social, la importancia histórica y el valor arquitectónico.**

De este proceso aprendimos algo muy valioso, la nueva conceptualización de la memoria como invención: Aprendimos desde la epistemología del arte, y regresamos a la reflexión sobre el concepto de memoria. Nos preguntamos qu**é era viajar por "lo histórico", e**l recuerdo como ejercicio del presente, más que de "rescate" del pasado.

La memoria tiene que ver con el poder: el poder de una "memoria patria", el poder de rememorar acontecimientos olvidados, el poder de crear memorias alternativas, el poder de conjurar razones que explican el futuro… Por eso desde esa primera experiencia se pudo tener claro que la memoria requería de un abordaje crítico, político y diverso, que pudiera visibilizar gentes y eventos ocultos u olvidados y evidenciar las razones. También cómo en esa mutación urbana también se encontraba una especie de viaje a lo que el tiempo propone a la percepción en un barrio histórico. Estudiamos el concepto de "imagen dialéctica"[20] a partir de la sorpresa de esta experiencia. Cinco años pasaron y fuimos tomando conciencia que en cultura la sostenibilidad tiene que ver con la persistencia y la pertinencia, pero sobre todo con el tejer grupos de acción-reflexión-creación donde todos, artistas, gente del barrio, nosotros, se sientan parte.

Memorias transgresoras: las miradas de quienes son miradas.

Taller de fotografía dirigido a personas transexuales.

Propuesto por fotógrafa Isabelle Courteix con el apoyo de nuestro profesor de fotografía Alex Arias. Después de una exploración de la dinámica del barrio, esta artista francesa, especializada en el trabajo con poblaciones en los márgenes (trabajadores de la calle, privados de libertad, entre otros) se diseña la gestión de «Corps **ètranger** (**Cuerpo Ajeno)** un taller de fotografía dirigido a personas transexuales.

El interés artístico por su mirada, persigue relevar su particular experiencia, promover un diálogo con miradasy brindar un espacio para su expresión, más allá de la mirada curiosa que ell@s están acostumbrados a captar y recibir de parte de quienes circulamos por estas calles cotidianamente, que se han convertido en uno de sus centros de "visibilidad".

El producto final de este taller de fotografía, que propone "tomar la mirada" y desde esa acción plantear un discurso visual propio de las participantes, mostrado como "circuito de exposición", inicia en Abril-Mayo en Casa Cultural Amón y Galería Talentum, junio en Gráfica Génesis y julio en la Universidad Veritas, para terminar en agosto en la Antigua Botica Solera y MUPIS en Avenida Central. Estamos proponiendo una acción cultural colegiada de todas estas instancias, que busque incrementar el impacto poderoso que vemos en este proyecto las instancias involucradas. (Catálogo Exposición Cuerpo Ajeno, 2014)

Como acción con la Asociación de vecinos de Barrio Amón, este año también se realizó el censo del barrio, que permitió conocer con gran detalle habitantes, locaciones y usos de todo el barrio. (Hernández, 2014).

A manera de cierre: Durante estos cinco años, una universidad pública y una organización que agrupa a gran cantidad de artistas de la escena visual costarricense, la Asociación Costarricense de Artistas visuales **(ACAV) hemos desarrollado una metodología que tiene como eje los procesos reflexivo - creativo – expresivos de los(as) artistas visuales, para investigar desde y con el arte.** Nuestra meta ha sido producir obra que tenga el poder de

20 Este es un concepto del pensamiento de Walter Benjamin. Las imágenes dialécticas están hechas de imágenes o citas que, superpuestas, en tensión y renunciando a toda organicidad y conciliación, generan una chispa por la que el tiempo "salta" dentro de ellas. El hecho de ser pasado, de no existir más actúa intensamente en el seno de las cosas (Vargas, M, 2012, 85-107)

suscitar comprensión y sensibilizar sobre la experiencia de la memoria. Nos hemos planteado un problema de trabajo de múltiples dimensiones y caminos de entrada/salida, cuyas característica esencial es la de toda vivencia colectiva/personal humana: en cada momento nos vemos compelidos a realizar nuevas síntesis de ese transitar histórico: pasado y futuro sólo existen como herramientas del presente, armas para descifrar sentidos. (Catálogo Exposición Memoria urbana, 2014).

> *Quien alguna vez comenzó a abrir el abanico de la memoria no alcanza jamás el fin de sus segmentos; ninguna imagen lo satisface, porque ha descubierto que puede desplegarse y que la verdad reside entre sus pliegues. (Benjamin, citado por Sarlo, 2011, p.39)*

El arte (Benjamin lo anotó muchas veces a propósito de los surrealistas) tiene una capacidad muy intensa de producir esos encuentros inesperados entre sentidos diferentes. (Sarlo, 2011, p.44)

Referencias

- Memoria urbana del Barrio Amón, Catálogos de Exposiciones 2010, 2011, 2012, 2013. San José: Casa Cultural Amón, Taller de Publicaciones ITCR.
- Acuña, V. Historia e incertidumbre. San José: Editorial UCR, 2007.
- De Simone, A. (coord.) y Campos, P. Memoria urbana del Barrio Amón: Ciudad, miradas y arte. Catálogo completo de la colección de obra visual 2010-2013 en asocio con la Asociación Costarricense de artistas visuales. Cartago: Taller de Publicaciones ITCR, 2013.
- Hernández, E. e Hidalgo, E. Bario Amón. Memoria y Desarrollo. Estudio de realidad para la formulación de propuestas de intervención. Casa Cultural Amón: 2010.
- Hernández, M. Sistematización de datos del Censo de Barrio Amón.Realizado en el curso de Acción Social, Casa Cultural Amón, 2014.
- Martinell, A. La gestión cultural, singularidad profesional y perspectivas de futuro. Cátedra Unesco de Políticas culturales y de cooperación, 2001. Disponible en: http://www.agetec.org/agetec/descarga/AMartinell.pdf
- Sarlo, B. Siete ensayos sobre Walter Benjamin. Argentina: Siglo XXI Eds., 2011
- Vargas, M. El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Bejamin. Revista Latinoamericana de Filosofía, Volumen XXXVIII, N°1, 2012, 85-108-

La Quinceañera:
Un Experimento Teatral Feminista para la Sensibilización en Identidades Diversas y Derechos Humanos.

> *"El sistema en que vivimos crea un filtro en la mirada que no deja que nos veamos como personas equivalentes sino que nos hace crear automáticamente categorías que nos separan"*

Andrea Del Valle Carro

La Quinceañera es la culminación en puesta en escena de la investigación realizada desde Teatro Al Revez para crear un montaje teatral Feminista sobre Identidades Diversas y Derechos Humanos. Primero que nada vamos a definir lo que es para nosotres el Feminismo: es mi abuelo llegando tarde a trabajar todos los días por quedarse jugando con su primera nieta, es mis amigues y yo tomando café y riéndonos a carcajadas, son mis sobrinas sucias de arriba abajo subiéndose libres a los árboles, es la posibilidad de que un día caminemos tranquiles por la calle, el Amor de cualquier tipo, toda la gente que cuida la vida, todo lo que cree comunidad, el feminismo es celebración en libertad y es fiesta; y cuando decimos sistema es indistintamente machismo o capitalismo. Desde esta idea es que partimos en la construcción de nuestro trabajo y concebimos el teatro como una herramienta de educación y sensibilización social.

El montaje parte de la noción de que todes somos diversxs pero equivalentes y que

debe existir un ejercicio seguro y libre de ser uno mismo o una misma y la anécdota es un acto de valentía: el deseo y la ejecución secreta de un vestido de quinceaños por parte de Juan (de identidad Trans) y la

complicidad y amistad de su mejor amiga, una chica muy consciente del sistema. La estructura de la obra es cíclica, empieza en el quinceaños de María y termina en el quinceaños de Juan, cuenta con la utilización de recursos audiovisuales sucediéndose escena teatral y audiovisual, monólogos y la utilización del recurso de la improvisación en tres escenas donde los actorxs tienen un espacio determinado para improvisar dentro del texto, esto último es de inspiración temática ya que la identidad es diversa y flexible por lo tanto el montaje también, la obra nunca es la misma. El texto es de dramaturgia original y se realizó investigación bibliográfica y entrevistas para su escritura. Se contextualiza la acción en la época de quinceaños por varias razones: los cambios por los que pasan los cuerpos en esas edades y que terminan de identificarnos biológicamente como hombres o mujeres y como esto regula nuestra relación con los demás, con nosotres mismes y el entorno; el simbolismo social del Quinceaños, y que el colegio es uno de los lugares en los que más se recibe violencia directa al ejercicio libre de la identidad o lo que ahora se llama bullying.

"…¿Qué es ser un hombre?
¿Qué es ser una mujer?
¿Dónde se siente eso?.."

Tuve la oportunidad de licenciarme en actuación en la RESAD en España, ahí aprendí de Juan Pastor la técnica actoral que aplico y enseño: unx no actúa solx, es decir se actúa con lo que el compañere te da, si no te da nada se actúa con la nada, por lo que siempre el público percibe algo orgánico que está sucediendo "aquí", no se actúa desde la construcción mental si no desde la realidad que tengo enfrente y lo pautado en los ensayos.

El sistema en que vivimos crea un filtro en la mirada que no deja que nos veamos como personas equivalentes sino que nos hace crear automáticamente categorías que nos separan, categorías asociadas a maneras de ser impuestas por el sistema y que no son reales, categorías y valores que tienen que ver con cómo nos vemos, con cómo es nuestro cuerpo: su forma, su color, su edad, su rasgos, sus movimientos y su género. Nos planteamos entonces combinar esta técnica de actuación con nuestra vivencia feminista para obtener interpretaciones más orgánicas, más cotidianas, más libres de estereotipos de género o de cualquier estereotipo, donde un personaje de hombre femenino o de mujer masculina no sean un chiste para el público, sino lograr una plena identificación del espectadora con la historia y los anhelos y sueños de lxs dos personajes.

Para esto realizamos un proceso de formación en la técnica y de sensibilización para identificar el control del sistema sobre el cuerpo, somos actrices y actores, el cuerpo y la voz son nuestro instrumento de trabajo. Nos planteamos quitarnos de encima los valores que el sistema impone al cuerpo, a la voz, a los gestos, donde lo femenino siempre es inferior o sexualizado, donde lo masculino es poderoso o heroico, por ejemplo. Creamos un ejercicio para "desgenerar" nuestra actuación, partiendo de la idea de que las emociones tienen una manifestación corporal o gestual común para todxs lxs humanes, sin género y que todes somos capaces de todas las emociones. (Muestra del Ejercicio con voluntarixs del público)

Lo siguiente que se trabajó fue el lenguaje, el uso del mismo. Ya que consideramos el teatro como herramienta educativa gran parte de nuestro trabajo tiene que ver con la transmisión del mensaje, que tiene que ser clara, sencilla, emotiva y en este caso sin género. Utilizamos las terminaciones "es" para artículos y pronombres y mezclamos indistintamente referencias a femenino y masculino como si fueran una sola, guiándonos por el sonido del texto. Se trabajó mucho la entonación para alcanzar una manera de decir cercana a la realidad, más cotidiana. (Ejemplo de monólogo)

"…Cuidarnos entre todes para mí significa esto: que yo valgo lo mismo que usted y en espejo…"

Resuelta la parte técnica, entramos al tratamiento del tema. Como dijimos antes el Feminismo para nosotres en vivencia cotidiana y desde Teatro Al Revez esto se traduce en cómo vamos a hablar y abordar temas delicados o de denuncia para procesos de sensibilización. Estoy harta de ver en cine, televisión o teatro mujeres, personas siendo violentadas, aunque sea para denunciar esa violencia, siento que eso normaliza ese tipo de imágenes. Así que nos proponemos hablar desde el "otro" lado, desde las historias de resistencia cotidiana, desde la autodefensa y cómo se gestiona la misma, desde la alegría y no de la tragedia.

Con esta obra en particular, donde el mensaje es que **"…todes tenemos el mismo valor. Nadie tiene que tratar mal a nadie…"** se recupera una idea que se planteó en un curso de autodefensa feminista, ante la pregunta ¿Qué es ser una mujer? se llegó a esta conclusión: lo diversas que éramos y que lo único que teníamos en común todas era la opresión o violencia normalizada que vivíamos en nuestras vidas, pero si esto es así entonces es algo que no sólo lo vivimos nosotras y con lo que cualquiera puede sentirse identificadx.

En la obra la violencia y la opresión se visibilizan como acoso callejero, como transfobia y bullying, para nosotres todas caras de la misma moneda. No hay diferencia alguna en el trato del sistema hacia todo lo que no sea hombre blanco heterosexual con dinero. Punto. La lucha es la misma y si esto es así, que valentía más grande de la Gente Trans al poner su libertad y el ejercicio de su identidad por encima del miedo a la hostilidad y violencia que puedan a recibir. Y así con toda la gente que cotidianamente trata de vivir su vida a la manera feminista, aunque ni siquiera se nombren como tales, pero que de manera consciente o no intentan vivir sin reproducir el sistema, sin hacer el "Mal".

"…Porque la Vida es muy Hermosa y todes valemos lo mismo…"

El teatro es para el público, no es para otras cosas. Y el público de nuestro trabajo se ha sentido identificado de muchas maneras con los personajes y la historia, ha reído y llorado y sobretodo se ha sensibilizado y reflexionado, que es el objetivo final nuestro, esto se complementa con conversatorios o teatro foros que se realizan al finalizar la obra.

La Quinceañera también es la confirmación de la línea que queremos seguir, no sólo en escena sino fuera de ella al plantearnos una ética de trabajo y de relación feminista, donde se comparte y no se compite, donde se favorece el colectivo al individuo, donde nos vemos a los ojos con mirada compañera.

Si el Feminismo es Fiesta, en estos tiempos inciertos de epidemias de enfermedades mortales, cambios climáticos, guerras, violencia normalizada, países con malos gobiernos, vida silvestre en peligro de extinción, recortes de presupuesto a la cultura, machismos y capitalismos, decimos como dice Juan en su monólogo final **"Nadie, al final, nos puede arruinar la Fiesta."**

Tipitapa:

Impulsando el arte con voluntariado comunitario

"Para nosotros, en Tipitapa funciona el voluntariado comunitario. No es fácil, se tiene que invertir mucho tiempo, energías y paciencia, pero vale la pena"

Dinah Elana Ipsen

En países como los nuestros en que los que el presupuesto e interés del gobierno para la promoción de la cultura y el arte son mínimos, a veces casi inexistentes, no podemos esperar que las cosas vengan desde arriba. Hay que tomar la iniciativa desde la comunidad y en colectivo

Nuestra ciudad, Tipitapa

Parece increíble, pero en Tipitapa - elevada a ciudad en 1961, con aproximadamente 130,000 habitantes, de los cuales el 60% es joven y a escasos 22 km de la capital de Nicaragua, no existe, ni nunca ha existido, ni una biblioteca pública ni un centro cultural. Hay grupos de teatro religioso que para Semana Santa representan el vía crucis, pero tienen una connotación más religiosa que artística y por eso mismo suelen ser excluyentes. Además, de Tipitapa han salido grandes pintores, actores, músicos y bailarines, reconocidos en otras ciudades o países, pero en nuestra ciudad poco o nada se sabe de ellos. Y aunque estamos tan cerca de Managua, para la gran mayoría es demasiado difícil aprovechar su oferta artístico-cultural por el deficiente transporte público con sus horarios limitados y peligros por la delincuencia y/o por los altos costos de las mensualidades. Así que resulta casi imposible para nosotros, sus ciudadanos aprender habilidades artísticas y ser partícipes de la vida cultural de la nación. Casi no hay opciones para recrearse: se limitan al parque, unas cuantas canchas deportivas, los tragamonedas, las cantinas o los cultos. Se dice que en Tipitapa tenés dos opciones: o sos borracho o sos evangélico.

Nacimiento de la iniciativa comunitaria

Ante este panorama tan frustrante un grupo de amigas/os decidió empezar por algo muy pequeño: una biblioteca que un día se podría convertir en un centro cultural. El plan era enseñarle a la Alcaldía Municipal que era posible hacerlo con pocos recursos y que luego se hiciera cargo oficialmente. Pero esto nunca pasó, por intrigas políticas y otras prioridades en el presupuesto, nuestra propuesta entregada en cabildos a concejales y al alcalde quedó engavetada. Hoy la pequeña biblioteca que fundamos hace casi 9 años ha evolucionado a un pequeño centro cultural.

Biblioteca comunitaria "La casita del árbol"

"La casita del árbol" es una iniciativa comunitaria fundada en abril de 2006 que depende exclusivamente de trabajo voluntario y donaciones, y nadie del equipo recibe ningún beneficio monetario o material. Las decisiones son tomadas de forma consensuada y las tareas se cumplen por voluntad y responsabilidad propia. No hay jerarquía pero sí una comisión de coordinación que se dedica a organizar el trabajo previamente acordado por el equipo. Además tenemos un conjunto de principios y reglas que guían nuestro quehacer.

El proyecto se alimenta de las energías y capacidades de sus voluntarias/os; la oferta varía constantemente. El personal no es fijo, recibimos de dos a cuatro voluntarias/os alemanes a tiempo completo que vienen financiados por el gobierno alemán o por cuenta propia y se quedan entre 6 meses y un año. Y por otro lado estamos las/os voluntarias/os locales que trabajan y/o estudian y aportan en su tiempo libre. Algunos colaboran muy puntualmente, otros ofrecen cursos o hacen turnos de libros por algunos meses y otros tenemos más de ocho años en el trabajo y nos hacemos cargo de las tareas de organización y administración.

"La casita del árbol" es un proyecto no gubernamental, no comercial, laico y a-partidario y nos dedicamos a promover la lectura, el compartir y adquirir nuevos conocimientos y la cultura en general, especialmente entre niñas/os y jóvenes en nuestro municipio. Es un espacio de lectura, estudio, debate, creatividad y cultura, abierto para toda la ciudadanía. Tenemos libros, periódicos, revistas, juegos de mesa - y ¡por supuesto, una casita en el árbol! - todo completamente gratis.

Además, ofrecemos cursos no formales de idiomas, dibujo, manualidades, música (guitarra, flauta, piano, coro), teatro infantil y juvenil, danza (árabe, latina y folklórica) y otra variedad de actividades recreativas y artísticas – culturales: cine cultural, tardes culturales, jornadas de limpieza y eventos ambientales. Hace un año y con la colaboración de la Alcaldía Municipal construimos un parque ecológico, "La Canchita", en un terreno baldío y sucio a partir de llantas viejas sacadas del río Tipitapa. Eventualmente organizamos charlas y conversatorios, fiestas infantiles y concursos de lectura, escritura y dibujo.

En pocas palabras "La casita del árbol" es un espacio para compartir conocimientos, y habilidades, reunirse y fortalecer lazos comunitarios y desde ellos ejecutar iniciativas que mejoren un poquito la vida en nuestra ciudad.

Grupo de teatro infantil

Cabe resaltar el éxito de los cursos de teatro infantiles que ofrecemos desde hace 4 años. Se ha logrado formar un grupo sólido integrado por niñas y niños entre 6 y 12 años que actúan y preparan con los/as voluntarios/as del proyecto la escenografía de sus obras infantiles. Los montajes son cortos y sencillos, llenos de humor y alegría, especialmente preparados para las Tardes Culturales en Tipitapa y eventos de la biblioteca. El grupo se ha presentado con más de 8 montajes en escuelas, bibliotecas, centros culturales, en el 1er festival de la RENACUAJO y en eventos ambientales dentro y fuera del municipio.

Gestión cultural comunitaria

En el 2007 creamos la Brigada Cultural Juvenil de Tipitapa (BCJT), que funciona como una rama de "La casita del árbol", con el propósito de organizar a los y las jóvenes de Tipitapa interesados/as en aprender y hacer arte y cultura en sus diferentes expresiones. Está abierta a toda la juventud de Tipitapa, sin importar su orientación política o religiosa, porque creemos que el arte y la cultura son un deseo y un derecho de cada ser humano, y esencial para su formación integral.

En este marco hemos organizado talleres de actuación, baile y reciclaje para jóvenes, encuentros con artistas locales, de otros municipios (Santa Teresa de Carazo, Siuna) y con jóvenes de Alemania. Con nuestros trabajos artísticos nos hemos presentado en eventos dentro y fuera de la ciudad. En el 2012, nos integramos con la BCJT a la Red Nacional Cultural de Actores Jóvenes "La RENACUAJO" y hemos asistido y sido anfitriones de encuentros de teatristas jóvenes.

Para demostrar que en nuestro municipio sí hay talento y voluntad, organizamos anualmente las Tardes Culturales, que son un espacio para que la comunidad tenga acceso a presentaciones culturales de calidad y a muy bajo costo y para que los artistas del municipio tengamos la oportunidad de compartir nuestra labor. El concepto del evento es amplio y conjuga teatro infantil y juvenil de aficionados, danzas varias, música y cuento, así como exposiciones de manualidades y pintura de artistas locales y murales informativos sobre los grupos participantes. ¡Ya llevamos 5 ediciones y vamos por la 6ta!

Nuestras metas a corto plazo son convencer a más personas de nuestra ciudad de la importancia y belleza del arte tanto a nivel individual como social y unificar al gremio artístico de Tipitapa para que juntos alcancemos el sueño del centro cultural.

Porque hemos descubierto que una de las cosas más difíciles es lograr convencer que trabajar en red es más efectivo. Uno de los principales obstáculos para la gestión cultural en nuestro municipio somos los artistas mismos. Cuando no estamos dispuestos a trabajar con otros, cuando competimos en vez de colaborar. Cuando por vanidad esperamos el utópico momento en que el gobierno municipal reconozca nuestros méritos artísticos y nos dé servido en bandeja de plata aquello que solo se alcanza con incidencia política y esfuerzos conjuntos. Entendemos la importancia de la individualidad en la creación artística, pero en un lugar como el nuestro, en dónde todavía hay tanto camino por recorrer, es importante trabajar también por los logros colectivos.

Actualmente la Alcaldía habla por fin de inaugurar una Casa de Cultura que ojalá no será partidarizada ni monopolizada por unos pocos. Ya ofrecimos colaborar con lo que esté a nuestro alcance. Mientras tanto, desde nuestra pequeña "Casita del árbol" seguiremos haciendo arte y promoviendo la cultura con las puertas abiertas. Falta mucho por alcanzar pero ya están puestas las primeras piedras.

El arte escénico transgrediendo la muerte, un paso más allá de la realidad representada

Angie Cervantes

La experiencia escénica presupone un acercamiento a la realidad por medio de la representación, es una manera de asomarse al espíritu humano y crear espacios y tiempos imaginados que le muestran al individuo episodios de la existencia que le reafirman su valor y trascendencia como ser viviente. No obstante, existe también la posibilidad de transformar la experiencia misma por medio de los elementos de la escena y apropiarse de la realidad a través de lo imaginado.

Ese poder de trasladar la riqueza inconmensurable del arte escénico a la vida, es el punto de partida para la creación de Hospisonrisas como proyecto de intervención artística para pacientes hospitalizados. Nació en el año 2007 en el Hospital Nacional de Niños de Costa Rica, siguiendo el modelo de trabajo de otras organizaciones como Doutores da Alegria de Brasil, la Clown Care Unit del Big Apple Circus de los Estados Unidos y los Payamédicos de Argentina. Inicialmente es propuesto como un proyecto final de graduación de tesis de Licenciatura en Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica para luego consolidarse como una Asociación sin fines de lucro y una organización de voluntariado permanente.

El objetivo de Hospisonrisas ha sido desde su fundación, poder llevar el arte escénico a personas que no tienen acceso a él debido a condiciones especiales. Ha devenido en un movimiento de amor, arte y humor para la transformación y el acompañamiento de personas en situaciones difíciles emocional o físicamente. Para cumplir con este objetivo se consolidó inicialmente un grupo de payasos profesionales que fueron formados en aspectos clínicos y psicológicos para buscar la profesionalización y especialización como payasos de hospital. Más tarde se integraron al equipo, voluntarios de diferentes formaciones académicas y oficios, que fueron capacitados para cumplir con excelencia la labor de payasos de hospital.

A través de los años se ha consolidado un sistema de ingreso y entrenamiento permanente de manera semanal y durante todo el año. Se ofrecen herramientas para el trabajo escénico, conocimiento clínico, pedagógico y psicológico a los voluntarios que se comprometen a donar lo más valioso de sus vidas: su tiempo.

Los doctores payasos reciben una capacitación de aproximadamente 8 meses antes de entrar a brindar servicio en el hospital y se mantienen en ella durante toda su permanencia como voluntarios.

El trabajo de mejoramiento de la calidad de vida que se realiza en Hospisonrisas contempla las visitas hospitalarias y domiciliarias, visitas a albergues y hogares para niños, participación en fiestas y actividades especiales que realizan los servicios del hospital, entre otras.

Metodología de trabajo

Para el trabajo intrahospitalario el doctor payaso es el personaje que se construye con sus rasgos característicos, historia de vida, trucos y habilidades. Las actividades y visitas se procuran hacer siempre acompañados de mínimo otro compañero para poder ofrecer un espectáculo que no tenga que necesariamente involucrar al paciente o su familia.

Se parte de lo que propone el paciente y de acuerdo a sus deseos, limitaciones o los cuidados específicos que requieran su padecimiento o tratamiento. Se utilizan recursos de la improvisación, la técnica clown, el canto, la música, el cuento, títeres, magia o simplemente un abrazo o una mirada. Lo que sea necesario en cada momento particular, el entrenamiento recae sobre el desarrollo de la capacidad de elegir qué es lo idóneo para cada situación.

Se devuelve el control de la situación al niño dándole la oportunidad de elegir si quiere o no, jugar con los doctores payasos y se le acompaña según su propuesta. Se extiende el beneficio del acompañamiento a los familiares que pueden alivianar su angustia y descargar su espíritu viendo sonreír a su hijo enfermo que no lo hacía hace semanas. El personal del hospital se identifica con el trabajo de los doctores payaso y también encuentra la oportunidad de llenarse de positivismo y esperanza en medio de situaciones que en ocasiones se acumulan y son difíciles de sobrellevar a pesar de los años de experiencia.

El paso más allá; fabricando sueños

En diciembre de 2012, el trabajo de acompañamiento y visitas que se venía haciendo de manera permanente en *Hospisonrisas* se enriqueció con la implementación de *Fábrica de Sueños*, un proyecto desarrollado para la Unidad de Cuidados Paliativos con el fin de cumplir el último sueño de los niños en fase terminal de este servicio del hospital.

Bajo el convencimiento de que se poseía el recurso humano y el apoyo externo suficiente para cumplir cualquier sueño. Se inició con la construcción de experiencias de vida extraordinarias al servicio de las familias que atraviesan por la dura prueba de perder un hijo con una enfermedad terminal.

La idea desde su gestación contempló ir más allá de las posibilidades que consideramos reales para crear mundos imaginados, momentos soñados de vida para las familias. Un momento que marque, por medio de la creación artística y los mejores sentimientos de los que es capaz de armarse el ser humano, una máxima ilusión para el niño que está despidiendo sus últimos días y un recuerdo imborrable para su familia.

En este punto es donde los recursos que se han tomado de las artes escénicas y las posibilidades de crear vida representada se transforman en representación vivida, una ilusión que le está robando minutos a la muerte y que está produciendo vida para aquellos que han visto cumplido un sueño y de igual manera para los que lo cumplen.

Ir a conocer las ballenas o el mar, andar en cuadriciclo, tener una fiesta de princesas o la primera comunión, conocer al equipo favorito de futbol o adelantar unos quince años, son la chispa que enciende la luz. La compañía de doctores payasos dispuestos a hacer que la realidad se confunda con los sueños, es lo que ha hecho de este trabajo algo que va más allá de cualquier representación.

Los resultados de esta labor trascienden los logros a nivel humano viéndose reflejados en el ámbito terapéutico. El trabajo de los doctores payasos ha logrado acercar a las familias al personal profesional que apoya el proceso de duelo, ha mejorado la respuesta en el seguimiento y aceptación del tratamiento, ha ayudado a sensibilizar a las familias y a crear empatía. El manejo de un discurso de vida frente a un discurso de muerte ha dado a los doctores payasos, a sus narices rojas y zapatos grandes, una ventaja para entrar en la intimidad de la situación tan delicada que viven las familias y cambiar la dinámica de interacción con el entorno.

El artista en su capacidad inagotable de creación tiene la posibilidad de capturar a la vida misma. El payaso de hospital reúne las mejores características del ser humano; la complicidad, la ingenuidad, la capacidad de sorprenderse como los niños y de encontrar en las cosas sencillas lo valioso de la vida. Transformar esto en representación permanente y de transgresión de la muerte permite no sólo una labor de mejoramiento de la calidad de vida e impacto social sino una reivindicación del aporte del arte para la experiencia del creador y el espectador.

Es posible conseguir por medio del arte escénico experiencias que superen las posibilidades de otras áreas del conocimiento y en el campo de la salud, los aportes van más allá de lo que pueden predecir los profesionales de la salud. Es innegable la complementariedad de las disciplinas y la maximización de resultados mediante el trabajo interdisciplinario.

Hospisonrisas es una organización en crecimiento que pone en evidencia las posibilidades impredecibles de la aplicación del arte y el humor para el mejoramiento de la calidad de vida y la salud. Hospisonrisas brinda un aporte insustituible y que aún cuenta con un espacio de desarrollo amplio y prometedor.

Arte-estudio:
Curaduría y producción de performance en Santo Domingo 2005-2012

"Desde sus orígenes la performance planteó la necesidad de transgredir las fronteras establecidas para el arte: el estudio del artista, la galería, el museo, y el orden en que dichos espacios eran usados".

Sayuri Guzmán / Clara Caminero

En el año del 2005 nos planteamos crear un proyecto curatorial como respuesta a la dificultad que suponía para los artistas emergentes exhibir dentro de los espacios establecidos. La propuesta de Arte-**e**studio era gestionar espacios alternativos: la calle, un restaurant, un autobús en movimiento, una cueva, la playa, la casa del artista, etc.

Luego de haber realizado nuestra primer proyecto expositivo de la artista Cruz María Dotel, titulado "Confluencias", se nos acercó el artista David Pérez (Karmadavis) solicitando nuestra colaboración para la curaduría y producción de su performance "Hostial", dentro de la exposición "Cuerpo (im)propio", en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo. Esto nos puso frente a una problemática: ¿Cómo se cura una performance? ¿Cómo producir una obra performativa?

El primer desafío: curar una pieza que todavía no ha sucedido. Así que hay que evaluar un proyecto, que es lo que nos permite ver la obra antes de que se materialice y en ese ejercicio de análisis adelantarnos a las posibles dificultades que pueda generar la pieza, tanto en el aspecto conceptual o de su realización; al igual que las eventualidades que podría crear por su impacto en el espacio y/o en público, por eso curaduría y producción van de la mano.

Curaduría, gestión y producción

Recibimos el proyecto por escrito y lo estudiamos viendo viabilidad, dificultades y requerimientos, luego nos entrevistamos con el artista y escuchamos su sentir sobre la obra, su planteamiento conceptual y cómo resolvería la forma y el fondo de la pieza; ver las coincidencias con el artista y lo que ya previamente habíamos considerado; y en caso de que el artista no haya previsto algo plantearle el problema y llegar juntos con él a una solución para su realización.

Cada proyecto supone una investigación por parte del artista, que se prepara, se informa y se documenta si la performance requiere ciertas habilidades físicas o técnicas, según la dificultad de la pieza, si tiene exigencia

más allá de sus facultades normales para ejecutarla. El resultado final solamente se sabrá cuando se realice.

En la performance no hay un guion pero si existe el proyecto, un lineamiento de donde partir, saber cómo y cuándo comenzará, y cómo y cuándo terminará. Siendo un arte un arte en vivo y expuesto al público, tener en consideración si este interviene la pieza y cómo mantener el control de la misma para llevar a buen puerto su trabajo.

Si la pieza requiere de un tiempo determinado; el amanecer, la tarde, el medio día, si es duracional o tempora. Obras que requieren un público participativo y otras que lo necesitan contemplativo ¿Cómo crear la atmosfera? ¿Cómo sugerir? ¿Cómo controlar un público sin decirle lo que tiene que hacer? son preguntas que debemos responder.

Cada proyecto sugiere el espacio idóneo para su presentación, obras que funcionan sólo en exterior y otras que sólo son posibles en espacios interiores. Como la performance es un arte de contexto el espacio que se seleccione es fundamental, una misma obra puede cambiar su lectura solamente cambiando el espacio de presentación o la hora de su realización.

Desde sus orígenes la performance planteó la necesidad de transgredir las fronteras establecidas para el arte: el estudio del artista, la galería, el museo, y el orden en que dichos espacios eran usados.

Lo mismo para el espacio no destinado a la producción artística: la calle, el espacio urbano en general, se constituyeron en el escenario predilecto para este tipo de intervenciones.

Del espacio urbano se retorna a la institución, la galería y el museo vuelven a ser escenario para ser intervenidos y cuestionados como plataforma de validación. A su vez, las instituciones se muestran más abiertas y auspiciadoras, y en algunos casos hasta cómplices de las intervenciones a las que son sometidas físicas e ideológicamente.

Además de encontrar el espacio idóneo para la realización de la pieza, así como la hora del día que más le favorezca, la gestión implica la búsqueda de permisos y patrocinios si son requeridos, o decidir si se realiza el proyecto sin solicitar los permisos asumiendo el riesgo de que las autoridades intervengan.

En la mayoría de los casos, los requerimientos para una performance van más allá de los que el artista ha propuesto en su proyecto, como gestoras nos preocupan aquellas necesidades que generalmente los artistas no contemplan: opinión médica, comida, agua, etc.

Todo el proceso desemboca en la realización de la performance, nuestra labor como curadoras es velar para que todos los elementos requeridos estén dispuestos de la manera correcta y de que el artista, sin contratiempos, se preocupe única y exclusivamente en realizar su trabajo, velar por su integridad física y porque la documentación este produciéndose de la forma que él tenía prevista.

El trabajo del curador concluye cuando se ha seleccionado la documentación y se ha discutido cómo será expuesta la misma.

Vínculos entre performance y las artes escénicas

En el 2013 coincidimos en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT) con Nerina Carmona, presentando una performance titulada “Con la tierra acuesta”. Luego de mi participación la encargada del evento, Marga Borjas, se acercó a mí un poco extrañada y sugiriéndome elementos teatrales para que los espectadores pudieran comprender mi trabajo, al parecer el público quedó esperando más, obviamente me enfrente a un público que fue a ver teatro y estaba haciendo una lectura de mi trabajo a través de los parámetros teatrales. Este hecho fue lo que motivó nuestra participación en este evento.

¿Cuáles son los puntos de encuentro entre performance y teatro, y cuáles no?

Por el hecho de compartir el cuerpo, presencia escénica, espacio y tiempo, se tiende a asumir la performance con una forma de teatro. Pero ciertamente cada uno de estas formas artísticas tiene sus características y esencia propia.

La peformance nace de las artes plásticas aunque puede valerse de recursos teatro. De la misma manera que el teatro también utiliza recursos de las artes plásticas y no pierde su esencia teatral, también la performance no pierde su esencia aunque utilice elementos propios del teatro: una luz cenital, vestuario, voz, texto, etc.

La performance es una acción realizada por un artista frente a un público que la presencia expresamente o de manera involuntaria.

En la performance el artista no representa, no asume el papel de un personaje, sino que realiza o presenta una acción, un gesto significativo, simbólico**...** quizá uno de sus propósitos principales sea crear y construir imágenes a partir de ideas. En la performance no se simula. Si el artista plantea cortarse, lo hace realmente, si va a construir algo, lo construye. El tiempo no se fragmenta sino que permanece lineal y lo real prevalece. Por esto la performance se considera como una experiencia viva, catarsis para el artista que la ejecuta y en menor medida para el que la observa, la performance permite una inmediatez en la transmisión del mensaje que no encontramos en otros medios, una conexión.

Una de los elementos más importantes con lo que cuenta la performance es con la energía del artista, que no es más que cómo proyecta su presencia en el momento de realizar la acción. Esto es fundamental. Una misma acción realizada por dos artistas va a cambiar dependiendo de la energía de cada uno. Hay muchas maneras de abordarlo. Desde nuestro punto de vista hay varios tipos de performance, y esto depende de su intención: algunas son de entretenimiento, otras imágenes poéticas, otras acciones buscan escudriñar y resolver dinámicas personales, otras denuncian problemáticas sociales y políticas.

A diferencia de los espectáculos de las artes escénicas, en las performances el cuerpo del artista está presente de una manera particular, ya que no está replegado y encapsulado en ser otro, sino que el cuerpo está sostenido en la premisa de cuestionar, de provocar, de evocar. El cuerpo es puro presente, está aquí y ahora, es el artista, antes, durante y cuando concluye, nada más, nadie más, él es la obra.

Apuntes sobre el Cuerpo, el Juego y la Transgresión de la Energía Performática.

"En el acto performático nos abrazamos al accidente para que el **juego,** *ese viejo y mágico elemento que opera en el plano de lo sagrado, verbo amigo de todos los niños, los soñadores, los inventores y los mago por su propia naturaleza , se imponga entre los presentes y haga su trabajo".*

Alexia Miranda

Inicio estas líneas con el cuerpo en mente, pensando qué sería de nosotros si no pudiéramos manifestar orgánicamente nuestras sensaciones, o si nos fuera anulada la posibilidad de habitar consciente-mente nuestro cuerpo y pasar de largo cada día como si no tuviéramos necesidades físicas, comunicación gestual, lenguaje corporal, como si solo fuéramos mente, o espíritu, dónde habitaríamos entonces sin un cuerpo?

El cuerpo nos devora, nos transforma, nos guía a través de un reloj biológico, el tiempo modifica y regula nuestro estado de pertenencia, nuestro estilo de vida, nuestras actividades e inactividades del día. El cuerpo es nuestra casa, nuestra posible manifestación de lo concreto, nos permite direccionar los movimientos que surgen de conexiones neurológicas, de pulsaciones inconscientes, de reacciones y reflejos, pero más allá de la comprensión biológica de un vehiculo contenedor y facilitador del las manifestaciones del alma y del pensamiento, el cuerpo no solo obedece instrucciones o manifiesta físicamente estados psiquicos, dolencias de la persona, hábitos, tendencias de la personalidad etc.

El cuerpo no solo es una cáscara, o un portador, el cuerpo también acumula la historia de la humanidad, tiene una magia propia, contiene un sabio código universal que si nuestro interés en esta ponencia fuera hablar de la energía metafísica lo haría, pero aclaro: ese no es el objetivo de este escrito, más sin embargo me cabe recalcar que cuando un cuerpo muere, se escapa toda vida de un solo aliento, y que somos más una unidad compuesta que una fragmentación conectada.

Somos cuerpo, somos mente y espíritu, somos materia orgánica; somos vida y muerte en una misma estructura, nuestras células mueren a diario, también nos renovamos cada día observamos el mundo desde nuestra corporeidad, nuestro cuerpo es la línea de separación entre la persona individual y los demás cuerpos que nos rodean. Todo lo que nos rodea es un cuerpo: un cuerpo de agua, una masa de tierra, cuerpos de gas, cuerpos orgánicos o inorgánicos, estamos inmersos en la experiencia de los cuerpos, como vivir sin hablar de nuestra única experiencia de la realidad en común: el cuerpo.

Desde el comienzo de la humanidad el hombre ha tratado de explicarse el mundo, a través de la observación y la contemplación de astros, flora, fauna, el cuerpo no es la excepción, el homo sapiens implicó un salto en la evolución consciente, posteriormente los egipcios momificaban a sus muertos y reconocían el cuerpo mediante procesos de limpieza de órganos embalsamados etc.

"El primer paso en la momificación era remover los órganos internos, mediante un corte en el costado del cuerpo. El corazón –reconocido como el centro de la inteligencia y de la fuerza de la vida- era dejado en su lugar, pero el cerebro era retirado a través de la nariz y desechado. Los órganos restantes eran guardados dentro de los vasos canópicos. Luego el cadáver era empaquetado, cubierto con natrón seco (una especie de sal), y dejado para deshidratar durante 40 días. Entonces el cuerpo era empaquetado con lino embebido en resina, natrón y aromáticas y se le bloqueaban las cavidades. Finalmente, se cubría con resina y se vendaba, a la vez que los sacerdotes colocaban amuletos entre capa y capa. Todo el proceso –acompañado por hechizos y oraciones elaboradas- tomaba cerca de 70 días, pero preservaba el cuerpo durante miles de años"

Pero no es hasta los aportes de Andrés Vesalio en 1514 con su " Humani Corporis Fabrica" que el estudio de la anatomía humana tomo su lugar y se impregnó del espíritu renacentista que iluminó al mundo del oscurantismo de la edad media y los terribles tabúes que la religión y la ignorancia patriarcal como herramienta de control habían impuesto en la sociedad con tanta: ira, abuso de poder fortaleciendo al miedo como única verdad. Vesalio revolucionó la educación universitaria en al área de medicina, ya anteriormente los conocimientos del cuerpo estaban basados en los antiguos griegos y romanos fundamentalmente en los estudios de Galeno, quienes habían logrado descifrar a grandes rasgos la fisiología del ser humano. Vesalio de origen francés con orientación humano-renacentista, se convierte en el médico más prestigioso de la época quien diseccionaría cadáveres con tal maestría que fue nombrado profesor de anatomía en la Universidad de Padua, a su corta edad de 22 años.

Su obra "*Humani Corporis Fabrica",* fue un libro de aportes singulares al conocimiento médico, obra de gran ambición estética con aportes indescriptibles a la forma y contenido del cuerpo, con ilustraciones del cuerpo humano como nunca se había visto antes.

Vesalio dibujaba todo lo que veía, y para complementar esta tarea invitó a un artista discípulo de Tiziano con quien generaron imágenes nunca vistas del esqueleto humano, al igual que de sus músculos, vísceras, mujeres embarazadas, fetos etc.

Posteriormente surgió el famoso teatro anatómico, donde el análisis del cuerpo en grupos de estudio era cada vez más evidente y necesario, el ser humano ya no podía vivir sin reconocerse, sin reflexionar en los misterios del origen de nuestra compleja y perfecta condición sistémica con la que se estructura el ADN universal.

El Ser humano de hoy en día es una construcción de acumulaciones de todas las consciencias del cuerpo que se han formado en la historia, también es una civilización amalgamada revuelta en las historias de todos los hombres pero a la vez sin ser ninguna en particular, no tiene más sentido de pertenencia vivimos en la era de la inmediatez y el naufragio por las redes mediáticas

que nos permiten habitar en un ciberespacio tener realidades virtuales paralelas, habitar mundos pixeleados y sucumbir a la indiferencia y aislamiento de la especie.

Pero el arte es una excepción, es una conexión ritual con el origen profundo de las cosas, las prácticas artísticas vienen desde el origen ancestral de representar lo inanimado, materializar lo inmaterial, darle forma y contenido al flujo invisible que nos mueve y transforma, cataliza, devora y renueva cada día. Los actos funerarios, como los rituales de iniciación en el nacimiento de un niño nos recuerdan dentro de la vasta y árida cotidianidad, que el mundo sigue siendo intangible, que a pesar que los seres humanos nos movemos en una realidad aparentemente controlada con manual de instrucciones on & off; hay fuerzas inexplicables y misterios que aún nos generan nuestra capacidad de asombro.

"Mi cuerpo de hecho, esta siempre en otra parte, vinculado con todos los allá que hay en el mundo; y a decir verdad, está en otro lugar que no es precisamente el mundo, pues es alrededor de él que están dispuestas las cosas; es en relación a él, como si se tratara de un soberano, que hay un arriba, un abajo, una derecha, una izquierda, un delante, un detrás, un cerca y un lejos: el cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios se encuentran. El cuerpo no está en ninguna parte: está en el corazón del mundo, en ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, avanzo, percibo las cosas en su lugar , y también las niego en virtud del poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos."

Michel Foucault, Topologías, *2 Conferencias Radiofónicas.*

La Utopía es un lugar fuera de todo lugar, el arte del performance es un espacio extraordinario creado por al artista donde el cuerpo del performer se encuentra suspendido entre dos mundos, el primero: un aquí y ahora latente tan real como el sonido de la respiración y el viento; el segundo: se convierte en un espacio mágico que se aglutina a partir de una serie de intenciones personales, universales, específicas que más allá del inconsciente o del consciente individual y colectivo son intenciones generadoras de mundos, capaces de abrir y crear atmósferas, esferas de realidades simultáneas, desencadenar emociones orgánicas y cambios reflexivos; dentro de los cuales el otro, ese otro cuerpo que no es el mío es tomado de la mano como espectador activo para sumergirse en un acto de complicidad inmediata.

El cuerpo del performer es un portador de gramática verbal, el acto de la performancia es un laboratorio abierto en el que se juega con todos los valores posibles, y dichos valores a su vez son puestos en evidencia, se desnudan estructuralmente nada se esconde, es más se revela, su estructura se recrea, es la belleza misma del lenguaje, todo se incorpora bajo el ojo de la espontaneidad y la percepción de la piel del otro, hay una constante toma de decisiones que se valoran sobre la marcha como en la vida misma. En el acto performático nos abrazamos al accidente para que el "juego" ese viejo mágico elemento que opera en el plano de lo sagrado, verbo amigo de todos los niños, los soñadores, los inventores y los magos; por su propia naturaleza se imponga entre los presentes y haga su trabajo.

Y termino con un pensamiento que escribí para otro espacio hace algunos años de mi carrera en un momento catártico que yo necesitaba reafirmar mi voluntad artística, cita que hasta la fecha se ha convertido en mi propio manifiesto:

"Para mí el arte es una necesidad,es algo que me obliga a vivir al límite de mis capacidades físicas, morales, estéticas y éticas; me cuestiono todo el tiempo si "el arte", cómo si éste fuese un ente, un alguien en sí mismo, o un bien común; ¿Sirve para cambiar la vida de alguien, o al menos transgredirla de alguna manera?; Y aunque de esa pregunta me surge constantemente: un conflicto, acompañado de: un vacío, un eco y un silencio; siempre hay algo que me reafirma la incuestionable validez del arte; y es que: "el arte es un estado de consciencia", impulsado por el sentido de pertenencia, y una resonancia mediática magnífica.

El arte del performance responde para el ejecutor o artista, como un fin en sí mismo capaz de intervenir en el contexto cotidiano del otro, desde que partimos que somos entes conscientes, individuales con un referente social específico; entonces el arte responde a este referente, y desde la peculiar manera de decirse, éste se convierte en un discurso político, que transgrede tanto al ser ejecutor-emisor, y por lo tanto si esta transgresión se da auténticamente en el sí mismo, sucede como por arte de magia en el otro.

En lo personal un performance se define para mí como: Hacer que las cosas pasen y que le pasen a otros y que sean experiencias sublimes, pueden o no ser moralmente bellas, pero si necesariamente poéticas, hay algo que atrae al ojo humano, una pasión, una empatía, un morbo, o un éxtasis.

Por eso te quedas mirando como espectador.

Todo depende de cual sea tu experiencia fenomenológica de las cosas en el mundo.

Estoy diciendo, que nadie te puede decir como sentir, y como ejecutar una obra de performance mas que tú mismo.

Yo soy mi propio soporte y formato de composición, experimentación y expresión.

El cuerpo:
Un accionar político y educativo

"Es necesario comprender que debe haber un engranaje multi e interdisciplinario y que, además, es completamente necesario el intercambio intergeneracional, porque ya no basta con hablar del o sobre el otro; hace falta conocernos, encontrarnos y salir de nuestra área de confort"

Andrea Mármol

Ahora soy mucho más consciente de cómo los cambios políticos después del conflicto armado en Guatemala, continúan a través de una violencia silenciada, pero que sigue siendo latente hasta nuestros días, y de cómo esa historia a su vez, va ligada a las posturas que dentro de las artes visuales guatemaltecas se fueron consolidando en las propuestas de las y los artistas, sobre todo a partir de los trabajos que se desarrollaron desde una perspectiva de género, por mujeres artistas como: Regina José Galindo o Sandra Monterroso o la artista Isabel Ruiz, de una generación más antigua, pero que había vivido en carne propia la lucha, el exilio, los secuestros y el genocidio, y que aún continua realizando acciones como denuncia política, con especial referencia a la memoria histórica del país.

En este caso, las tres artistas trazan una línea que gira en torno al cuerpo, siendo este el recurso que confronta de forma directa y de frente, la vulnerabilidad bajo la cual, muchos de estos contextos marcados por la guerra y la violencia que de esta se deriva. Se veían expuestas, obligando a los demás a reconocerse en el cuerpo de las artistas sin filtros; era el reflejo de nuestra propia condición.

Sin embargo, el cuerpo de la mujer artista no solo representaba esa vulnerabilidad a la cual estábamos expuestos como sociedad guatemalteca, sino que también fue la fortaleza de una lucha, en donde el cuerpo se convertía en una imponente manera de no silenciarnos, no solo como mujeres, sino también como sociedad, en general, frente a la represión.

Y debía ser el cuerpo el recurso a utilizar, debía ser visible la piel desnuda frente al peligro, sobre todo desde la mujer, porque a pesar de que algunos de los hechos de violencia y represión ya empezaban a ser denunciados y evidentes, tenían que utilizar la desnudez y la necesaria incomodidad del espectador frente al cuerpo al que tanto nos han enseñado a tener miedo, para poder tener el impacto requerido frente a un público confundido, reprimido y en consecuencia, con miedo a pensar o a opinar. De alguna manera, estas acciones, *performances*, etc. eran una forma de hablar en voz alta, o de gritar quizá, y en ese sentido, las mujeres artistas también han debido tener siempre la fuerza y la intención de que esa visibilización, desde campos como las artes visuales, tenían que ser aprovechadas de la mejor manera, a través de propuestas sólidas de cuestionamiento hacia ese momento de la historia, sobre todo, en un país en donde sabíamos que se seguía y se sigue ejerciendo la exclusión de la participación de las mujeres en muchísimos campos, no solo artísticos, sino educativos, laborales, sanitarios, de la seguridad, etc.

Por otro lado, los retos siempre han sido grandes, con ello también la innovación de los recursos artísticos para promover la participación a través de una incidencia en la sociedad, por ejemplo, a través de la educación. Sobre todo, porque en un momento tan caótico y lleno de información como el que vivimos, en países en donde la religión, por ejemplo, impone muchísimas dinámicas de interacción bajo represiones del cuerpo, sobre todo, y aún más, sobre el cuerpo de la mujer. Ha sido interesante ver cómo cada vez más, y de maneras muy diversas, hay un compromiso por incidir políticamente desde las propuestas de las y los artistas, (aunque muchos quizá no son aún conscientes de ello). Y esto no quiere decir que precisen salir a huelgas o que militen en un partido político (aunque esto también ya debería empezar a ser algo más frecuente) sino que me refiero, a cómo, más allá de la producción de su propia obra, a muchos le interesa, cada vez más, acercarse a otros actores de la sociedad, a quienes, por las mismas dinámicas verticales de poder, también el arte ha excluido, como por ejemplo, el o la vendedora de comida en las calles, los niños que lustran zapatos, las sexo servidoras, las y los agricultores, etc.

Me parece que sí hay propuestas así, y que sí se están re-pensando los acercamientos y la incidencia desde los distintos campos artísticos. Quizá algunos de forma más intuitiva y menos formal, pero muchos otros, con una investigación bastante bien elaborada y con muchísimas posibilidades para poder proponerlas, ya sea en actividades comunitarias, en pequeños talleres, en centros culturales, en museos, en galerías y hasta llegar al mismo hueso del mercado del arte, donde se pone en duda el tan preciado objeto de arte, ya que cada día hay más obras que trascienden el objeto en sí y la documentación se convierte en ese objeto adquirible que encapsula la fuerza de un momento que acciona determinado espacio, púbico, etc. y que generalmente, son propuestas que llevan implícita o explícitamente una interacción con otra realidad que quizá, no se encuentra dentro de un espacio cerrado, y para ello hay que salir a las calles.

En ese sentido, es necesario comprender que debe haber un engranaje multi e interdisciplinario, y que además es completamente necesario el intercambio intergeneracional, porque ya no basta con hablar del o sobre el otro; hace falta conocernos, encontrarnos y salir de nuestra *área de confort.*

Es en este espacio donde me interesa hablar sobre la Mediación Artística, pues creo que aún no la hemos nombrado, y en mi caso, no fue sino a través de MarES/Mediación Artística, Educación y Desarrollo, asociación que tengo a mi cargo en Guatemala desde hace 3 años, que nos ha interesado conocer, indagar y proponer nuevas metodologías educativas desde el arte, para el acercamiento a la construcción de un pensamiento generador de otras visiones más inclusivas de participación y apoyo, en las distintas expresiones culturales.

Creo que es importante borrar esos límites ya difusos entre los distintos campos de expresiones artísticas. Por lo tanto, hemos promovido la colaboración entre una pequeña red

de artistas jóvenes, conscientes de la necesidad de dialogar fuera de algunos espacios herméticos del arte, con la finalidad de desaprender códigos de jerarquización. Esto se escucha mucho más elaborado de lo que realmente es, ya que mediar, es inevitablemente algo que hacemos absolutamente todas y todos en nuestro día a día. La pregunta es: ¿nos hemos dado cuenta de ello?, ¿cómo lo estamos generando y por qué?, entre muchas otras que se me vienen a la mente, especialmente en el arte.

Estamos mediando desde que respondemos abandonando nuestros egos, por ejemplo a aquel clásico comentario que dice: "esto, hasta yo lo puedo hacer", porque es justamente la certeza de que muchas más personas efectivamente tienen la capacidad de hacer, proponer, pensar y nutrirnos de arte. Lo que hace de este proceso educativo, algo enriquecedor. Ya que es en ese *poder hacer* que debe haber un reconocimiento y reconciliación con el otro, una investigación y un entendimiento más profundo de mi entorno, para que, si eventualmente no me siento afín a ciertos espacios de expresión, al menos construyo a través de sumergirse en lo que le pasa a ese *otro* cuerpo, a ese *otro* andar, a ese *otro* conocimiento, a ese *otro* ser humano, el respeto necesario para poder entablar redes de apoyo colectivo.

Es decir, no hace falta que nos lleven obligados a una exposición de arte, a una obra de teatro, a un concierto o a ver una película, cuando se ha entendido que yo como ciudadano y como ser humano, soy parte de esas actividades, porque tengo el derecho y la libertad de participar y proponer,de ser quien soy, con mis preferencias, mis intereses, mis visiones, etc. y el privilegio de encontrar y construir espacios que apelan mucho más a la sensibilidad, y que siguen, de una u otra forma, manteniendo su autonomía a través de su poder mutante de tomar riesgos y accionar sin miedo, de tomar las calles, los barrios, y de hacer una que otra locura. Esto, sin duda alguna, lo hemos vivido y sentido con la música, con la lectura, con el cine, con la poesía, el teatro, etc., además de ser un espacio para el encuentro entre gente que conocemos o no, y que ha aportado importantes líneas de pensamiento crítico al sistema político, educativo, económico, etc.

Y es por ello que regreso al principio, recordando la importancia que ha tenido el cuerpo como recurso de expresión a lo largo de la historia, porque tiene voz y tiene fuerza, y por ello es necesario estar viva, presente y transformar.

Extra Teatro: Un proyecto interdisciplinario

"Extra Teatro no se trata de conflictos, ni de conformismos, se trata de reflexionar antes de aplaudir, y después preguntarse por qué aplaudir"

Zoa Cuéllar

En marzo de 2009 se conforma lo que hoy es el Grupo Extra Teatro. A cinco años de la primera puesta en escena Extra Teatro ha presentado alrededor de 10 muestras de trabajo. Estos procesos nos han permitido la indagación y la experimentación dentro del arte teatral y las artes plásticas.

Los integrantes fundadores de este proyecto son: David Rocha, Rafael Triana y Zoa Cuellar.

> *Extra Teatro tiene tres voces, una voz tartamuda, una voz gay y una voz soñadora. En tiempos como estos encontrar una voz resulta necesario, nos hemos vuelto demasiado torpes a la hora de tocar nuestras cuerdas vocales.*[21]

Iniciamos como proyecto de la Facultad de arte teatral de la Universidad de las Artes de La Habana Cuba, cursábamos las especialidades de teatrología y diseño escénico y en 2009 como parte del Festival Joven Elsinor presentamos el primer proceso creativo: *sin título*.

Para nosotros nuestras propuestas escénicas son procesos abiertos y no obras consolidadas porque no consideramos cerrada ninguna de nuestras puestas en escena todas se encuentran en constante evolución.

De 2009 a 2012 presentamos: *sin título, no pisar el césped, tráiler: hp, stand by, el cuarto mono sabio, náufragos, pendejos, lo que usted no vió y Zoa, ¿te acuerdas dónde puse mi cabeza?*. Todos estos procesos pertenecen a lo que nombramos una primera etapa del grupo: etapa de inconciencia.

Proceso creativo en la primera etapa

En este momento solo nos centramos en: la creación y articulación de imágenes poéticas en escena, la sensorialidad producida a través de la música, la utilización de personaje-actor-individuo y la manipulación del público. El espectador, entiéndase desde su concepto "orgánico", formaba parte indispensable de la visualidad y accionar de la obra.

21 Extracto de la fundamentación del proyecto "Teatro Extra", escrito por Rafael Triana Púlido

Las temáticas que abordábamos provenían directamente de los conflictos individuales de cada uno de los integrantes y utilizábamos el juego para detonar situaciones y ubicar al espectador como un contrincante, allí nosotros poníamos las reglas.

A nivel espacial nos parecía que tener butacas al frente de nosotros se convertía en un obstáculo, por una parte pretendíamos que el público fuese libre de elegir una postura corporal y por otra nos dábamos la libertad de utilizar todo el espacio y movilizar las escenas de un lugar a otro, todos los lugares que decidíamos intervenir eran espacios no convencionales y esto nos daba la opción de explotar cada área.

Etapa actual: descolonización e identidad

En 2012 estrenamos dos procesos nuevos: *cuentos de cartón* y *ni sentada, ni acostada, ni de pie*, el primero basado en un cuento que pertenece a la narrativa infantil contemporánea nicaragüense y el segundo en el mito de Antígona.

Estos procesos son los que dan inicio a lo que nombramos como nuestra segunda etapa: etapa de consciencia.

En este momento damos inicio a búsquedas e investigaciones dentro del plano estético y si en un primer momento nos interesaba la relación público-obra, en este momento nos interesa la experimentación dentro de una sala de teatro.

Para entender esto me centraré en el proceso creativo basado en el mito de Antígona. En esta propuesta escénica nos damos cuenta de una necesidad grupal: dialogar sobre temas globales y que corresponden a nuestra generación. Este proceso lo dirigimos entonces hacia un dialogo sobre nuestra condición generacional, somos una generación de posguerra. Planteamos la puesta en escena desde lo sensorial a partir de nuestra inquietud acerca de una historia reciente que nos toca pero no de una manera vivencial directa sino a través de las experiencias que nos comparten nuestros padres y abuelos.

Nos cuestionamos nuestra postura ante el inicio de un proceso de olvido histórico dentro de nuestra generación, entonces ¿somos parte del vacío o llenamos parte de él?, este es nuestro auto cuestionamiento.

Esta puesta en escena nos permitió, por un lado, dar un giro en los ejes anteriores y el proceso creativo que llevábamos y, por otro, reflexionar hacia qué camino queríamos dirigirnos.

Es entonces que nos planteamos dos nuevos ejes dentro del proceso creativo: identidad y descolonización.

Ahora en el 2014 nos ubicamos en ese camino de búsqueda de un teatro nacional con elementos teóricos que provengan de las diferentes manifestaciones escénicas de nuestro país. Muchos de los estudios que nos han llegado no comprenden en su totalidad estas manifestaciones pues se estudian desde una estructura predeterminada, por lo cual proponemos un sistema de análisis que se adecue a su estudio propio y desde este punto poder empezar una indagación sobre la actuación, el diseño y en general la concepción estética que defienden.

A partir de estas inquietudes llegamos al punto de unir diferentes prácticas escénicas nacionales para crear la propia, la que nos lleve hacia un teatro que sea interdisciplinario que vaya encontrando su camino.

Performances en la Pila:

Ejercicio de especulación de una espectadora que terminó siendo participante en un escenario de 272 mil galones 1habitado por un encuentro de mujeres.

Grettel Méndez Ramírez

En el marco del II Encuentro Centroamericano de Mujeres quisiera compartir algunas percepciones en torno al encuentro de dos de los lenguajes que estuvieron presentes: el teatral y el lenguaje de la performance. En ocasiones se ha insistido en poner a luchar el lenguaje escénico, sobretodo el teatral con el performance, oponiéndolos como grandes enemigos casi irreconciliables por sus particularidades. Sin embargo con las nuevas teatralidades, las fronteras entre uno y otro son cada vez más difusas y vemos cómo es posible generar un diálogo entre uno y otro a pesar de sus especificidades.

Cada vez es más común ver en nuestro país como artistas provenientes del teatro, danza, música, etc. generan experiencias más cercanas al arte de la performance desde sus campos de acción. Por lo que la definición de performance -la cual ha sido siempre una acción difícil-,en estos tiempos lo es más y definir en estos tiempos una experiencia “puramente” teatral lo es de igual modo, porque las necesidades son otras y se hace cada vez más oportuno el cruce entre fronteras.

Sobre qué entender como performance, cito a una teórica en este campo, Diana Taylor, ella propone que: “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twice behaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado)”. Toda actuación o performance permite la transferencia de saberes encarnados afirma la autora y por lo tanto es un fenómeno esencial para la supervivencia, también para la imposición -afirma Taylor- de tradiciones culturales. En otro plano funciona como lente metodológico a través del cual académicos pueden interpretar eventos como performances.

En definitiva, partimos de un tronco común, ya lo sabíamos desde los orígenes de las artes, sin embargo la historia y nosotrosas como parte de esa historia hemos insistido en reproducir la ruptura que se dio al separar las diferentes artes. Es real que hay ciertos componentes en el hacer que las diferencian, uno de ellos, el más fuerte, es el elemento de la representación, en el teatro elemento fundamental, en el performance se busca un distanciamiento de éste. Otro elemento podría ser el modo de estructurar, en el teatro se habla de dramaturgia como forma de organización, en la performance si aplicáramos el término dramaturgia, sería una extendida, casi lineal, una acción puede

sostenerse a lo largo del tiempo y esa duración o extensión, en sí misma “habla” de la idea. Lo que sostiene a la performance es la idea, el concepto.

Encontramos aun así, en manifestaciones teatrales experiencias performáticas tanto en la relación con el tiempo, el espacio y el cómo se aborda la presencia del performer y en piezas performáticas el uso de ciertos elementos como el vestuario, aproximación a presencias más cercanas a la re-presentación, que podrían hacernos pensar que estamos siendo testigo-as de una acción con un grado de teatralidad. Hay una fuerza cada vez mayor, sobre cualquier afirmación de distanciamiento, que nos está convocando a una comunión que lejos de defender purismos, más bien podría potenciar experiencias en el intercambio y el re-encuentro.

Un esfuerzo de reducir distanciamientos fue este segundo Encuentro de artes escénicas, donde se incorporó el performance como manifestación artística en los espacios de presentación de propuestas artísticas y ponencias. Cuatro piezas de artistas fueron presentadas: “Ejercicios de Manipulación 1” de Alexia Miranda del Salvador ; “Este escenario se construye desde quien lo habita” de Andrea Mármol de Guatemala, “ 125 toneladas” de Sayuri Guzmán de República Dominicana y “Yo, Doña Malinalli” de Zoe Cuéllar de Nicaragua, las cuales accionaron en un mismo escenario, la Pilas de la Melaza.

En esta transición al encuentro de estos lenguajes, estas cuatro artistas se enfrentaron a adaptar sus piezas a un escenario en común y a espacios de tiempo específicos , ¿cómo hacer dialogar sus trabajos en un espacio único y en tiempos previamente establecidos por las necesidades que se requerían en el marco del Encuentro?. Cuando se piensa en las particularidades del arte de la performance se parte, por lo general , de ciertos elementos fundamentales a considerar al momento de estructurar una propuesta, de cuya elección dependerá de algún modo su desarrollo y evolución: el espacio, la decisión de dónde se realiza es fundamental porque responde a la idea; el tiempo, la duración de una acción por ejemplo, puede ser lo que sostenga la idea y por tanto el discurso de la propuesta; su alejamiento de la noción de representación; la presencia del cuerpo del o de la performer y la idea que lo sostiene. ¿Qué podría suceder cuando alguno-s de esos elementos no necesariamente se comportan según esta demanda inicial?.

La performance implica mutación, incertidumbre, movimiento... De las artistas demandó escucha, apertura, observación y capacidad de lectura. El alcance de sus propuestas no creo sea posible ser medido porque en sí misma la fuerza del lenguaje reside en su potencial incierto de no poder precisar un final, un modo único, una respuesta única... como todo arte.

Taller

Pensar con el Cuerpo

Pensar con el Cuerpo

Imparte: Mariana González Roberts

Descripción

Psiquis y cuerpo están disociados en esta época y en esta región del mundo en la que nos ha tocado habitar. A través de los adelantos tecnológicos hemos logrado vivir sin una necesidad práctica del cuerpo.

El cuerpo es vivido hoy, a menudo, como un accesorio de la presencia. Un material a modificar a voluntad. Un objeto imperfecto, un borrador por corregir o una molestia que debe ser anestesiada para poder seguir viviendo. La exclusión del cuerpo domina la cultura moderna, ha quedado ausente de las teorías sociales y de la filosofía occidental, que se han centrado en la razón como fuente exclusiva de verdad.

La resolución de esta desconexión entre mente y cuerpo es vital para cualquier ser humano pero se vuelve urgente para quienes creamos concibiendo nuestro cuerpo como el espacio de representación por excelencia.

El cuerpo es el punto de partida para nuestras acciones y prácticas. Es un “cuerpo vivido”. En la medida que acentuamos nuestra “escucha interna” la expresión de nuestras emociones se vuelve mas y mas transparente. Desarrollamos nuestra capacidad de dar precisión y claridad a nuestra propuesta creativa. Comenzamos a pensar con las sensaciones de nuestros músculos y eso abre un campo infinito a nuestra creatividad, además de ser una herramienta muy útil en los momentos de “bloqueo creativo”. La cabeza puede bloquearse pero el cuerpo siempre tiene una acción posible, un camino nuevo, una posibilidad de retorno al origen.

El trabajo será realizado en dos niveles interrelacionados: El estudio del “extracuerpo”, el cuerpo visto desde fuera y la percepción del “intracuerpo” el cuerpo captado desde dentro.

Herramientas

Ejercicios de: consciencia sensorial, movimiento orgánico, performance, teatro sensorial, training físico y vocal, respiración consciente.

Temas

Dentro y fuera. La piel como frontera.

Como concebimos este espacio, nuestra casa-cuerpo. El cuerpo como espacio de construcción de la identidad y referente de la narrativa personal.

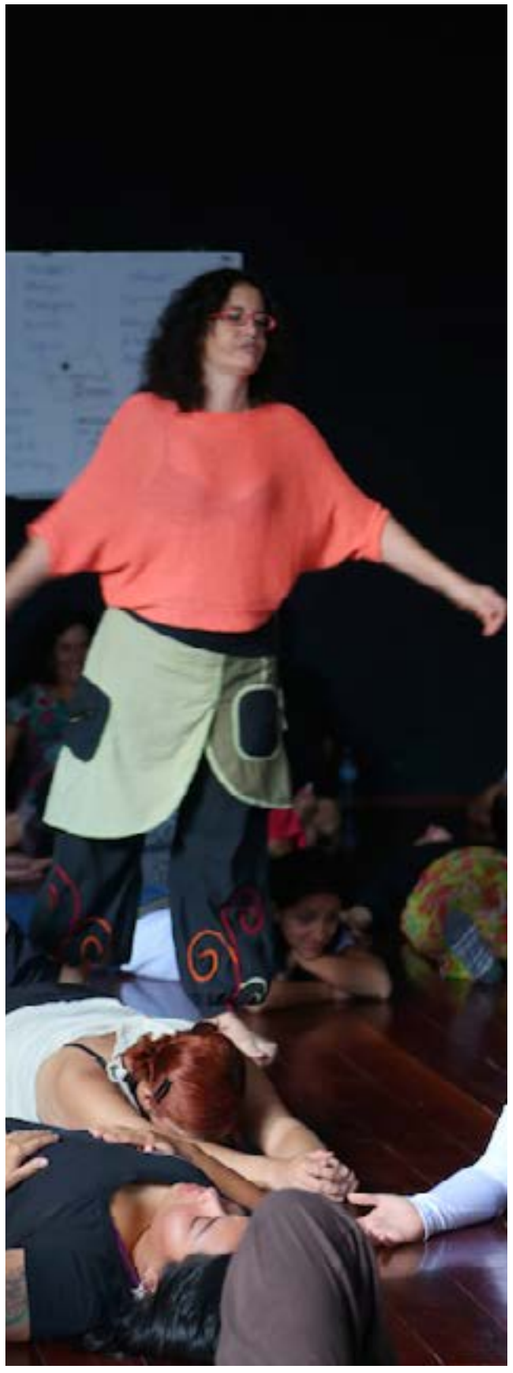
El cuerpo en relación. Del impulso a la acción.

El cuerpo como lugar histórico y social.

Cuerpo como fortaleza vs. cuerpo frágil, indefenso, penetrable.

Relación entre percepción personal y perspectiva del mundo.

Multiplicidades que oculta el cuerpo



Performances

Performance 1

NOMBRE DE LA OBRA:

Ejercicios de Manipulación I

ARTISTA:
Alexia Miranda (El Salvador, 1975)

Pila de la Melaza

Miércoles 12 de Noviembre

Esta pieza es un primer experimento de las posibilidades de movimiento manipulado que puede existir como metáfora de las relaciones humanas. Aparentemente nosotros, en nuestro diario vivir, somos unos grandes manipuladores. Existen varios niveles de manipulación desde el consciente al inconsciente, no todos nuestros actos son direccionados intencionalmente y, a lo largo de nuestra vida, pequeños y grandes accidentes del entorno nos modifican el comportamiento.

Performance 2

NOMBRE DE LA OBRA:

Este escenario se construye desde quien lo habita

ARTISTA:
Andrea Mármol (Guatemala)

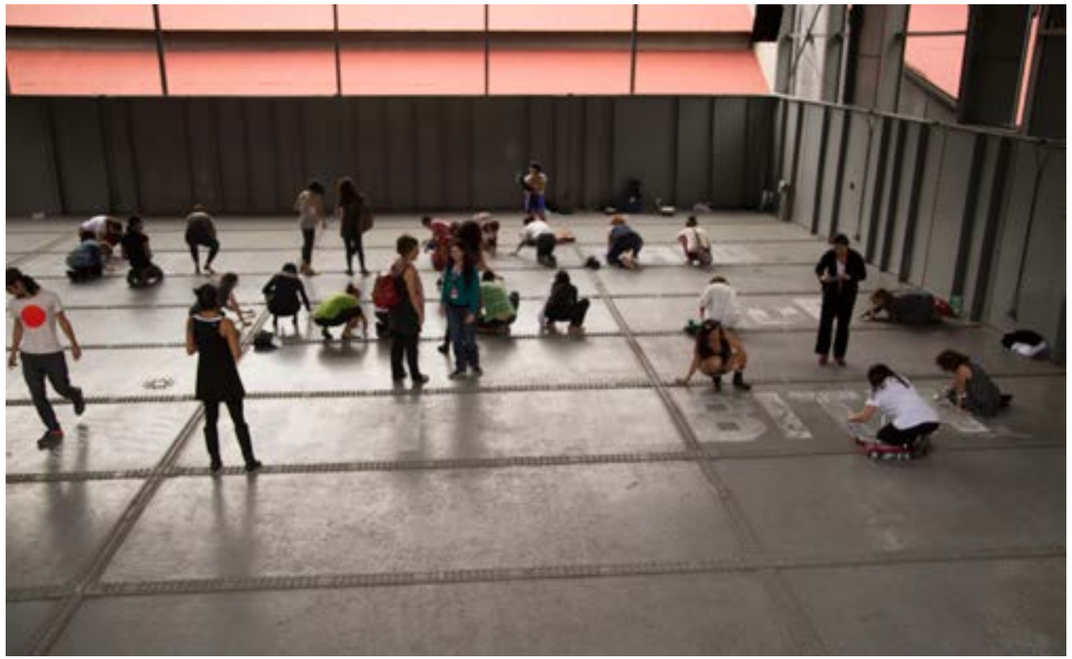
Pila de la Melaza

Jueves 13 de noviembre

Esta acción se propone como un ejercicio práctico de interacción directa con el público asistente. El mismo plantea las múltiples lecturas del espacio como escenario y la construcción del mismo a partir de las manos que lo elaborarán, propone la dinámica colectiva como recurso de acercamiento y reflexión hacia el ¨habitar¨ propio y el ajeno, y el cuestionamiento hacia lo que tenemos definido y delimitado como un espacio fisico llamado escenario.

A su vez cuestiona la importancia que tienen las y los actores de una sociedad en la construcción del mismo, y desde los cuales nos nutrimos para el planteamiento de propuestas artísticas.

El ejercicio, la acción y el resultado son parte de un proceso en tres pasos que a su vez puede recrearnos y narrarnos otra puesta en escena, que se aproxima y apela a la cotidianidad y la cercanía o lejanía que muchas veces podemos tener con los otros cuerpos



Performance 3

TÍTULO:
125 toneladas

ARTISTA:
Sayuri Guzmán (República Dominicana)

Pila de la Melaza

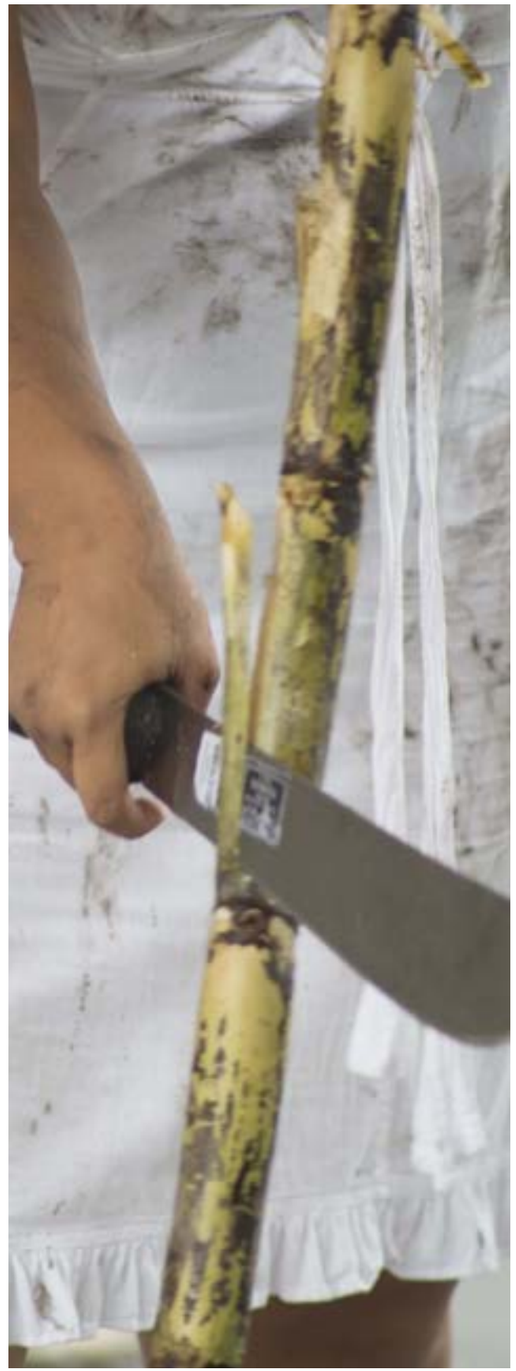
Jueves 14 de noviembre

En República Dominicana la caña de azúcar fue traída desde las Canarias en el segundo viaje de Cristóbal Colón (1493), pero no es hasta 1503, estando la ciudad bajo la gobernación de Nicolás de Ovando, que un ciudadano de La Vega Real llamado Pedro de Atienzo produjo rústicamente melaza, construyendo en 1514 un pequeño trapiche para la fabricación de azúcar.

Durante el gobierno de los padres jerónimos en 1516, se promueve la industria azucarera mediante la entrega de terrenos, el otorgamiento de préstamos y el suministro de facilidades técnicas, operativas y legales a los terratenientes, trayendo esclavos desde África para el pesado trabajo ya que los indígenas no estaban acostumbrados a trabajos forzados (es imposible hablar de industria azucarera sin tratar la mano de obra esclava negra. En la actualidad es realizada por los haitianos).

La producción de azúcar mantuvo un ritmo ascendente durante los primeros 60 años; en 1580 llegó a cerca de 90,000 arrobas como cuota lo que es un equivalente aproximado a 125 toneladas.

Por medio de la acción pretendo llevar al espectador a un punto de observación en donde ellos decidirán si forman parte de la obra ayudándome a cortar y pelar la caña o quedarse como un espectador más, habla sobre las decisiones y posturas que tomamos ante las injusticias y desigualdades, sobre las toneladas de cuotas que tenemos que pagar, sobre nuestros endeudamientos personales y colectivos, todo se convierte en un ciclo que es difícil romper.



Performance 4

TÍTULO:
Yo, Doña Malinalli

ARTISTA:
Zoa Cuéllar (Nicaragua)

Pila de la Melaza

Sábado 15 de noviembre

Con esta acción planteo una reinterpretación de la figura de la Malinche (Malinalli, Malitzin o Doña Marina), personaje excepcional que peleó por encontrar una posición en la nueva sociedad que se engendraba en América.

El performance parte de la incertidumbre sobre mi propia identidad y la imposibilidad de responder a un origen determinado. Desde esta perspectiva, propongo a la Malinche como madre creadora del primer híbrido y mujer que responde a su realidad. No es, por lo tanto, traidora ni oportunista, sino la encarnación de los conflictos y desencuentros que hasta la actualidad nos persiguen.

Obras de Teatro

Obra I

Las mujeres no estamos locas

Gráfica Génesis

Martes 11 de noviembre

En un espectáculo de Café *Concert* se aborda el tema de la locura femenina. “Locura” desde el significante patriarcal al que nos hemos amoldado, sacrificando nuestra verdadera esencia femenina.

Por medio de la comedia recordamos cómo los mandatos sociales, el contexto político y económico, la televisión y el bombardeo del consumo y la desinformación sobre nuestros procesos biológicos y sobre nuestro cuerpo, nos coloca en una posición vulnerable y de lucha contra nosotras mismas. Terminamos cómo no, muchas veces, frustradas.

Dirección, dramaturgia e interpretación: Raquel Hernández y Flor Urbina

Luces, sonido y reflexión: Fiorella Hidalgo

Obra II

Consuela y el agujero

Teatro La Enriqueta
Auditorio de la Casa del Artista

Miércoles 12 de noviembre

El espectáculo presenta el viaje de Consuela por su subjetividad, por las imágenes, sucesos, visiones y pensamientos sobre su existencia como mujer y ser humano.

La protagonista re-visita los escenarios de su existencia, de su constitución personal, traspasada por los discursos sociales y familiares e indaga, a partir de ellos, su identidad. Se interroga sobre los significados que la han atravesado en su camino y lucha por encontrar instancias en su conciencia que le permitan, desestructurándose, reemprender o reescribir su historia. La protagonista se plantea alcanzar otro lugar desde el cuál mirar su vida, comprenderla y escribir nuevas posibilidades. La situación de la mujer en el mundo contemporáneo es, entonces, el tema principal del montaje.

Dramaturgia, dirección e interpretación: Vivian Rodríguez

Deconstrucción: Ailyn Morera

Obra III

Triunfo en Paralelo 60

Teatro Raíz
Auditorio Casa del Artista

Jueves 13 de noviembre

La obra, sobre un texto de Claudia Barrionuevo, hace un paseo sobre temas sensibles y actuales para nuestra sociedad: la migración, la soledad, la depresión, el uso de la tecnología, la desensibilización y más.

En tono de comedia nos enfrenta a la paradoja de saber que la mayoría de nuestra mano de obra viene de un país fronterizo y aun así existe discriminación hacia las personas que nos dan su servicio. La tolerancia, el respeto, el desapego a nuestro país de origen son temas que no acaban y que como costarricenses cuando vamos a otro país donde nos consideran tercer-mundistas, nos enfrentamos a ser “el otro”.

También ahonda sobre la depresión; el materialismo, en un mundo donde mientras algunos sufren por no tener como pagar el lugar donde viven y lo que comen otros están preocupados porque tienen arrugas en la cara o porque no pueden viajar de compras al extranjero.

La soledad es otro tema que toca el espectáculo: porque se puede estar acompañado y aun así sentirse solo: ¿qué hace falta para que toda la familia se siente en una mesa a comer junta, sin odio, con tiempo, sin estar pegado a un celular, teléfono, televisión? ¿Por qué es tan fácil hablar por mensaje de texto o enviar un abrazo por el Facebook, pero cuando nos vemos no lo hacemos?

Dramaturgia: Claudia Barrionuevo

Dirección e interpretación: Katherine “La Pey” Peytrequín Gómez

Interpretación: Perssis Sheik

Deconstrucción: Claudia Barrionuevo, Katherine Peytrequin y Perssis Sheik

Obra IV

Augustine

Auditorio Casa del Artista
Viernes 14 de noviembre

Augustine huye de su hogar para escapar del abuso, la salida fue su locura. Recluida en el Hospital Psiquiátrico de la Salpêtrière, se convierte en la reclusa preferida del Doctor Charcot, su musa e imagen perfecta de la histeria. Él la necesitaba, pero no cuerda, sino salvaje, incapaz, exagerada, temerosa. Sobre sus debilidades construía él su castillo. Ella no huye del hospital hasta que él muere. Se viste de doctor y sale por la puerta principal, nadie la vuelve a ver.

A partir de las fotografías que documentan las investigaciones sobre histeria en el Hôpital de la Salpêtrière Francia, durante el último tercio del siglo XIX se metaforiza un lenguaje humano, físico-presencial que definió y caracterizó a un grupo de mujeres que vivieron en su cuerpo la angustia. Entre ellas, Augustine, protagonista de esta puesta en escena.

Dirección y dramaturgia: Selma Solórzano

Agustine: Vanessa de la O y Tatiana Sánchez

Charcot: Jose Montero

Doctor: Néstor Morera

Video: Jurgen Ureña

Música: Otto Castro

Deconstrucción: Selma Solórzano y Patricia Oliva

Obra V

Cabaret sin nombre

Centro Cultural de España
Sábado 15 de noviembre

Tres mujeres en diferentes etapas de la vida se encuentran en un bar de pueblo. La mayor de todas proviene de una alta clase social pero se siente muy desencantada de las experiencias vividas en sus últimos años, por ello va a beber a este sitio con frecuencia aunque haciendo notar constantemente a la mesera las diferencias de su posición económica. La descalifica una y otra vez por su procedencia humilde pero, al mismo tiempo, la necesita para contarle y compartir con ella sus penas. En medio de la conversación, llega al bar otra chica que, aún vestida de novia, vive la misma decepción: como la mujer que llega a beber y a lamentarse cada día, ha sido abandonada por el hombre que ama.

A través de una construcción narrativa basada en la comicidad, las tres mujeres deciden compartir penas y alegrías a través de la música. Terminan despojándose de su pesar y celebrando la vida a través de un show de cabaret que concluye en un alegre carnaval.

Intérpretes:

Mujer mayor: Gabriela Sanabria

Mesera: Tiffany Ortega

Novia decepcionada: Jimena Flores

Curriculums de mujeres participantes

Alcaine, Beatriz (El Salvador)

Comunicadora, actriz, bailarina, gestora cultural. Se formó en la Universidad Autónoma Metropolitana de México y en la Sorbonne y la Université de Saint Denis, Paris VIII.

Fundadora y directora del proyecto cultural independiente La Luna, Casa y Arte, en San Salvador. Dentro del proyecto de La Luna, además del trabajo administrativo, condujo talleres de creatividad para niños y adultos, dirigió y participó en la producción de montajes artísticos, pasacalles y eventos multi-expresivos, manejó la tienda de artesanía y objetos de arte. Además, realizó el montaje de instalaciones funcionales de La Luna en las Ferias del Hogar, CIFCO, San Salvador y en el Festival Spejl in Dansk, Arhus, Dinamarca.

Fuera de La Luna, fue fundadora, junto al fotógrafo Thomas Long, de El Circodélico, grupo de multimedia primitivo.

Ha sido intérprete en las coreografías de Eunice Payés, Las Tres Caras de Eva, Lazos Profundos y Encuentro entre Mundos y actriz en varias obras teatrales. También, fue coordinadora artística del Free Jazz Village, CIFCO en El Salvador.

Entre el 2005 y el 2011 radicó, alternativamente en San Salvador y Barcelona.

Actualmente es gestora cultural en el Centro Cultural de España, forma parte de la Asamblea de La Casa Tomada, proyecto cultural impulsado por el CCESV, y del proyecto Cultura entre Todos, con financiamiento de la Unión Europea, donde dirige el café y ha construido un colectivo de mujeres.

Además, está desarrollando la marca Purtuá, diseño de bisutería creativa y confección de ropa con reutilización de materiales.

Ángel, Didine (El Salvador)

Es comunicadora, artista; creadora de lenguajes físicos escénicos en los que combina sus conocimientos en Pilates, acondicionamiento físico, Aquafitness y Reiki.

Trabajó como coreógrafa con artistas y colectivos independientes en El Salvador y desarrolló montajes con el elenco de danza de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Además participó como intérprete-creadora, en proyectos con artistas gutemaltecos, argentinos y costarricenses. Fue Coordinadora Artística y Productora en la Escuela Nacional de Danza Morena Celarié, de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la República e implementó el Taller de Contacto Improvisación para estudiantes y artistas escénicos salvadoreños.

Desde el 2009, sin dejar de colaborar en propuestas dancísticas y teatrales, su labor fue acercándose más a los performances. Desde entonces ha desarrollado más de una decena de ellos en colaboración con diversos artistas, salvadoreños, franceses y brasileños. En ocasiones se encarga de la concepción, otras veces, comparte la creación de la partitura de sonido; casi siempre, es intérprete-creadora. La construcción de la imagen femenina, la transculturización y los fetiches son sus ejes temáticos.

Actualmente, se encuentra en el proceso de producción de una pasarela performática: Latora, sátira sobre la construcción de imagen femenina promovida por los medios masivos de comunicación y la adaptación hecha por mujeres y población gay en El Salvador.

Aragón, Ana Ruth (El Salvador)

Es actriz, psicóloga y educadora; especialista en Teoría de Género, Desarrollo Humano y Liderazgo.

Ha actuado en escenarios de Guatemala, Honduras, Nicaragua, costa Rica, Brasil, México, Estados Unidos, Dinamarca y España. Representó a El Salvador en el International Women´s Culture Festival"Woman- Sources of Creation" en Aarhus, Dinamarca. Además, ha hecho narraciones de cuentos para radio.

Trabajó como Consultora del Ministerio de Educación, como especialista en Artes Escénicas, para la elaboración de los programas de Educación Artística del Proyecto Reforma Educativa. También ha dado clases de drama, de juegos expresivos y de un laboratorio de creatividad.

Fue Directora de los grupos de teatro del Colegio Fátima y del Instituto Nacional Francisco Menéndez.

Actualmente, es parte del jurado calificador para diferentes Certámenes de Teatro en instituciones educativas de su país.

Arce, Elia (Costa Rica)

Es artista conceptual: trabaja con instalación de videos, arte performático, intervenciones arquitectónicas, escritura, foto y video. Ha vivido en Costa Rica y los Estados Unidos.

Ha recibido los premios J. Paul Getty para Artista Individual, La Fundación Rockefeller, el Fondo Nacional de las Artes, Premio Fondo Creativo de la Red Nacional de Performance, Premio Fundación Durfee para Artistas Individuales y fue nominada en l999 para el Premio Herb Alpert/CalArts en Teatro.

Recibió una beca de la organización Nuevas Voces de la Fundación Ford para desarrollar un proyecto de escultura social llamado: El Corredor Artístico del Golfo. En el 2010 recibió una Fulbright para enseñar un semestre sobre la performance en la Universidad Nacional de Costa Rica.

Ha enseñado en diferentes universidades de Estados Unidos e impartido talleres a nivel internacional. Fue ganadora del premio 2010 American Masterpiece Award e invitada a la Biennial de Fotografía en Bamako, Mali, donde exhibió e impartió un taller en el Conservatorio de Arte Multimedia de esa ciudad.

En el marco del Festival Internacional de las Artes de Costa Rica, tanto en el 2012 como en 2014, presentó trabajos performáticos y visuales.

Arce, Silvia (Costa Rica)

Es filóloga, actriz, directora y académica universitaria en las áreas de Humanidades y Artes Escénicas.

Ha participado en montajes independientes profesionales con el Teatro Universitario y sus propuestas escénicas han sido elegidas dos veces en la convocatoria nacional Escena Viva.

Su principal interés es el de proyectar un teatro independiente, profesional y con capacidad de autogestión, principios que trata de promover con Teatro La Maga.

Actualmente, es tallerista y profesora en la Escuela Municipal de Artes Integradas de Santa Ana, donde trabaja desde hace diez años y fundó el elenco estable de esa institución.

Ardón, Lucrecia (Guatemala)

Gestora. Por casi una década, fue coordinadora de la Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe. En ese tiempo, además de realizar un evento internacional por año en Guatemala y promocionó giras con compañías guatemaltecas de artes escénicas a varios festivales.

Dirigió, en forma simultánea, de la Agencia ISBN Guatemala (International Standard Book Number), de la Feria Internacional del Libro en Guatemala- FILGUA- y de la Gremial de Editores.

Fundó el Festival de Artes Escénicas y Literarias -ESCENICAS 2002 y la Comisión de Cultura del Foro Social de las Américas que, en su primera Asamblea, convocó 60 organizaciones de la sociedad civil del hemisferio. Esa misma labor, la había realizado en la Mesa Global de Guatemala, donde convergieron organizaciones de base y ONG s, campesinas, sindicales, mujeres, jóvenes e indígenas del país; enfocadas en la generación de propuestas alrededor de temas de carácter global.

Además, fue integrante del Consejo Cultural, Programadora y Gerente General de La Bodeguita del Centro un espacio de gestión cultural y debate nacional alrededor de la construcción de la democracia y proceso de paz en Guatemala, con una programación permanente que incluía, cerca de 600 actividades anuales de artes escénicas, literatura, foros de opinión, actividades formativas para niños.

Como consultora ha trabajado para la Asociación por los Derechos de las Mujeres en Desarrollo, la Nobel Women's Initiative, el Centro para el Fomento del Libro en Latinoamérica y el Caribe y el Fondo de Población del Sistema de Naciones Unidas, entre otras organizaciones.

Actualmente, es representante legal y consultora de proyectos de cultura y medioambiente y organiza eventos para la recuperación del espacio público.

Barrionuevo, Claudia (Costa Rica)

Dramaturga, directora de teatro, guionista de cine, radio y televisión y columnista de opinión, nacida en Buenos Aires y nacionalizada costarricense.

Estudió teatrología en La Sorbona (París III) y dirección teatral en la Universidad Nacional de Costa Rica. Ha dirigido veinte textos teatrales de autores nacionales e internacionales. Durante dos años mantuvo su propia sala, el Teatro de la Rosa.

Como dramaturga ha escrito 12 obras de teatro entre las que destacan: La noche fuerte del sexo débil (1996); Tania a los 33, (1999); 15 para 40, (2000); Mi mamá ¿me ama? (2003) y No matarás (2004), ambas galardonadas con el Accésit del premio María Teresa León para autoras dramáticas que otorgaba la Asociación de Directores de Escena de España; Políticamente correctas (2006); Atrapados en un febrero bisiesto (2008) y La Segunda Oportunidad (2010) en coautoría con Walter Fernández), ganadoras respectivamente del IV y VI Concurso de Dramaturgia inédita para teatro de cámara del Teatro Nacional y Pentadrama (2011), también en coautoría con Walter Fernández, ganadora del Premio Aquileo Echeverría en dramaturgia del 2012.

Participó en el proyecto iberoamericano, La Cruzada de los Niños de la calle, bajo la coordinación de José Sanchis Sinisterra. Como guionista participó en varios proyectos cinematográficos y escribió más de setenta guiones para la serie de televisión La Pensión.

Actualmente, es profesora de guión en la Nueva Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Véritas. Además, desde el 2004 escribe una columna semanal de opinión en el Periódico La República de Costa Rica.

Barvulsky, Yadira (Nicaragua)

Coreógrafa, gestora. Además de haber estudiado Biología se formó en Ballet, Teoría Musical, Danza Contemporánea, Coreografía y Pedagogía.

Ha fundado Festivales, Compañías de Danza y Muestras de Jóvenes Coreógrafos en Nicaragua y Barbados. También, codirigió espectáculos masivos de danza como Sandino: santo y seña y Se levantó David, entre otros.

Durante casi veinte años estuvo radicada en Alemania donde, además de continuar su formación profesional, fue bailarina solista en decenas de espectáculos y directora del Workshops & Performance Danza Contemporánea Latinoamericana y de la Compañía Juvenil TSC-Ingelheim de Danza Contemporánea.

Actualmente, es coreógrafa, profesora y directora del Centro Profesional de Danza, Dancing Soul y directora y coreógrafa del Proyecto Compania SOUL`SKY, en Managua.

Bercovich, Susana (México)

Psicoanalista; investigadora, escritora, directora escénica. Nació y se formó, inicialmente, en Argentina. Radica en México desde hace una treintena de años.

Como docente, además de impartir cursos sobre pedagogía y psicoanálisis ha dictado seminario en el marco del Diplomado de Diversidad Sexual y es organizadora del Coloquio sobre El poder hipnótico de la imagen, del Coloquio Ecole lacanienne de psychanalyse, (realizado en México en febrero 2014) y del evento Topografías de la violencia.

Ha dirigido tres puestas en escena: Macbeth, brebajes feminicidas. A propósito de Ciudad Juárez, Presentado en el evento Vida y resistencia en la frontera norte, en el 2011 y que se mantiene en repertorio; ¿Quién no es Hamlet?, en el 2010 y El Cuadro, una performance realizada a propósito de los 100 años de la publicación del caso "El pequeño Hans" de Freud, en el 2009. También, realizó, en Costa Rica, la instalación: Los objetos olvidados.

Mantuvo, durante cinco años la columna sobre cultura y arte Terciopelo Rojo en el periódico El Milenio de México.

Es autora de más de cien textos publicados en diversos medios psicoanalíticos, académicos, feministas y culturales en México, Argentina, Colombia, Costa Rica, Venezuela y Francia.

Actualmente, paralelo a su labor académica y psicoanalítica, es miembro del comité de redacción de las revistas Desatinos, publicada en Medellín, Colombia y Superflux, que se edita en Paris, Francia.

Bonilla, María (Costa Rica)

Doctora en Estudios Técnicos y Estéticos del Teatro de la Universidad de París VIII, La Sorbona, profesora de la Universidad de Costa Rica y de la Universidad Veritas, ex Directora de la Escuela de Artes Dramáticas y del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica, gestión en la que inaugura la sede de ambas instituciones.

Directora teatral y actriz profesional, ex Directora del Colegio de Costa Rica y de la Compañía Nacional de Teatro, ha ganado tres Premios Nacionales al Mejor Director (1997-1999 y 2000). Fundadora y actual directora del Teatro UBU.

Pionera de los espectáculos multidisciplinarios (poesía, teatro, danza contemporánea, flamenco, música, mimo y fotografía proyectada) ha representado a Costa Rica en Festivales Internacionales de Teatro, en Uruguay, Chile, Perú, Cuba, Colombia, Venezuela, Aruba, Puerto Rico, República Dominicana, Guatemala, El Salvador, México, Estados Unidos, Canadá, Bélgica, Francia, España, Grecia, Portugal, Noruega e Italia. Su puesta en escena de La mujer que cayó del cielo, de Víctor Hugo Rascón Banda, recorre el mundo y es nominada al Florencio Sánchez como Mejor Espectáculo Extranjero, Asociación de Críticos, Uruguay.

Publica sus novelas Mujer después de la ventana (2000), Al borde del aliento, otoño (2002, Editorial de la Universidad de Costa Rica, reimpresión en 2010), La actriz (2006, Tintanueva Editores, Ciudad de México), Hasta que la vida nos separe (2007-Editorial Perroazul), Augustine, mi otra ficción (Editorial Mirambel, 2012), La mujer del camino de las cigüeñas (Editorial Mirambel, 2013) y en 2009 De cuyo nombre no puedo olvidarme gana el Concurso Escalante Teatral, se publica y se lleva a escena con dirección de Carol Jiménez. Además, publica en la Serie Versiones y Visiones Dramatúrgicas de Tinta en Serie Yo soy aquélla a la que llamaron Antígona (2011) y Ofelia y Hamlet (2012) y en la Serie Teoría y crítica teatral, también de Tinta en Serie, La dramaturgia que inventó una identidad (2012). Publica en el 2012 el ensayo La novela femenina contemporánea: la reescritura del imposible en la erótica de la invisibilidad y el silencio, estaciones de un viaje hacia uno mismo (Asociación de Literatura Comparada en Centroamérica y el Caribe, 2012).

Actriz en documentales, cortos de ficción y largometrajes, entre los que destacan: Gestación de Esteban Ramírez, La región perdida de Andrés Heidenreich, La historia de un Óscar, de Dyrson Brown, Espejismo, de José Miguel González y The librarian, dirección de Juan Feldman.

Caminero, Clara (República Dominicana)

Es historiadora y crítica de arte, bibliotecóloga, comunicadora y gestora cultural. Ha curado y producido exposiciones y performances en el Museo del Prado, el Museo Municipal de Guayaquil y, en Santo Domingo, en el Centro Cultural de España, el Parque Colón, el Museo de Arte Moderno, la Galería de Arte Nacional y Palacio de Bellas Artes, entre otros sitios.

Publicó decenas de textos sobre arte, algunos de ellos con títulos tan sugerentes como Saludando la crisis, Performance: el cuerpo está presente, Para llegar a ella… ¿o a ellas?, Me convertí en Miss o la construcción del cuerpo social y La conciencia del otro como conciencia de sí.

Ha tenido a cargo el área de documentación de la Dirección de Información, Análisis y Programación Estratégica de la Presidencia de la República Dominicana, la Biblioteca de Arte, de la Biblioteca Infantil del Museo de Arte Moderno y la gerencia administrativa del Centro Cultural Cariforo, -donde, además, editó la Revista Cultural.

Actualmente, es Curadora, junto a Sayuri Guzmán, del Proyecto Arte-estudio, Santo Domingo.

Cardoso, Marta Rosa (Costa Rica)

Historiadora del Arte. Master en Artes por la Universidad de la Habana, título reconocido como Maestría Académica por la Universidad de Costa Rica. Profesora de la Universidad Veritas.

Se ha desempeñado durante 27 años como investigadora y docente primero en la Universidad de La Habana, donde también fue Directora del Departamento de Historia del Arte, y luego en Costa Rica, donde reside desde 2004.

Ha realizado Estudios y Entrenamientos de Postgrado en diversas materias vinculadas con su especialidad y su ejercicio profesional en Cuba, México, España e Italia. Ha sido Miembro de la Unión Latina de Cuba, Miembro del Grupo de Italianistas Cubanos, Miembro del Consejo Asesor del Centro de Diseño Ambiental del Fondo Cubano de Bienes Culturales y colaborado con instituciones como el Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. En Costa Rica es Miembro de la Junta Nacional de Curadores del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y su representante en la Junta Administrativa.

Ha tenido a su cargo la coordinación de la Galería Roberto Sasso Sasso de la Universidad Veritas y ejerce como Profesora de la Maestría en Artes de la Universidad de Costa Rica desde 2005. Se ha desempeñado como Profesor Invitado de varias Universidades en Italia, México y España impartiendo múltiples conferencias y cursos sobre arte contemporáneo, arte cubano y arte latinoamericano. Ha realizado curaduría de Exposiciones de Artes Visuales y Diseño en Cuba, España, Italia y Costa Rica.

Ha colaborado con publicaciones especializadas en diversos soportes y en las Revistas Arte Cubano, Casa de las Américas, Difusión y Estudios Latinoamericanos en la universidad de Udine sobre diversos temas, con énfasis en las relaciones entre artes visuales y arquitectura. Ha sido Jurado y Ponente en diversos Eventos de arte contemporáneo en Cuba, México, España, Italia y Costa Rica.

Actualmente se desempeña como Directora de Calidad Académica de la Universidad Veritas.

Carmona, Nerina (Costa Rica)

Actriz, humorista desde 1981.

Locutora para radio y televisión desde 1982.

Desde 1990 realiza gestión y producción artística- cultural e incidencia; se ha desempeñado como Consejera Cultural de la Embajada de Costa Rica en Colombia (1990-1994), Asesora para Asuntos Culturales en el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (1995), Asesora del Festival Internacional de Poesía de Bogotá, Colombia, desde 1992.

Es Miembro de la Red de Productores Culturales de Latinoamérica y el Caribe, LA RED desde 1995.

Además, ha diseñado y producido proyectos entre los que se destacan: Campaña Nacional para la promoción de la Ley de Igualdad Real de la Mujer, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (1986-1988), Campaña “Ciudadanía en los parques”, Programa Niños de la Calle Unión Europea, Ciudad de Gua- temala, Guatemala (1997-1999). “Una mirada a Centroamérica”, Festival Internacional de las Artes FIA (1996-2002), *Concierto Centroamericano, FIT de Cádiz (2001), CRMúsica y Música Abierta, Centro Cultural de España (2000-2007) y el Festival de Verano Transitarte, Municipalidad de San José (2004).

Como asesora y productora independiente, desde 1995, promueve giras y programación cultural internacional.

En el 2007 fue escogida como Coordinadora Regional Cultural para el Ayuntamiento de Cádiz, España, cargo que aún desempeña.

Es la Coordinadora General del Encuentro Centroamericano de Mujeres en las Artes Escénicas.

Cervantes, Angie (Costa Rica)

Es actriz, bailarina, gestora, dramaturga y química.

Ha desarrollado diversos proyectos con el Teatro Universitario, el Teatro del Sol, la Compañía Nacional de Teatro y con otras agrupaciones independientes.

Es la fundadora y directora de HOSPISONRISAS, proyecto de doctores payaso del Hospital Nacional de Niños, ganador del premio “Aportes al Mejoramiento de la Calidad de Vida 2009”.

Actualmente, se desempeña como microbióloga en el Hospital Nacional Psiquiátrico donde desarrolló también un proyecto teatral para pacientes psiquiátricos llamado La Gacilla Teatro.

En este momento cursa, en simultáneo, la Maestría Académica en Artes y la Maestría en Microbiología de la Universidad de Costa Rica.

Cob, Jennifer (Costa Rica)

Diseñadora de escenografía y vestuario.

Ha trabajado en una decena de puestas en escena; obtuvo el Premio Nacional de Cultura a la Mejor Escenografía por su trabajo en la obras Proyectos Incompletos y El último dirigidas por Mabel Marín.

Participó en la Bienal Iberoamericana de Diseño en el 2013, en Madrid, España, con una propuesta de diseño interno para el Taller Nacional de Teatro de Costa Rica.

Actualmente es coordinadora académica y docente de la Escuela de Diseño del Espacio Interno de la Universidad Veritas.

Contreras Castro, Anabelle (Costa Rica)

Antropóloga. Investigadora. Dramaturga. Obtuvo, entre otros grados académicos, el Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Freie, en Berlín.

Ha participado en cursos y seminarios en Alemania, Cuba, Colombia, Brasil, México y España; sobre temas tan diversos como literatura, prevención de la violencia, derechos culturales, movimientos sociales; género, feminismo y diversidades; arte y resistencia; descolonización del conocimiento y teatro.

Trabajó en el Instituto Mixto de Ayuda Social en el Programa Mundial de Alimentos del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para Refugiados; en la Cooperativa de Profesores de Frankfurt, Alemania, -dónde desarrolló un proyecto de género y educación para mujeres exiliadas; como coordinadora del Programa de Intercambio de Experiencias Cooperativistas entre Costa Rica y Cuba y en distintas facultades de las universidades costarricenses; entre otras instituciones.

Ha publicado artículos y ensayos en Costa Rica, Cuba, Alemania y Estados Unidos; además, como dramaturga ha estado vinculada a las producciones del grupo Abya Yala.

Escribió el libro Soralla de Persia: medios de comunicación y cultura popular en Costa Rica (1950-1980), publicado por la Editorial EUNA, en el 2013 y que fue reconocido, este año con el Premio Nacional Aquileo Echeverría en la rama de ensayo.

Cuéllar, Zoa (Nicaragua)

Licenciada en arte teatral con la especialidad de teatrología en Universidad de las Artes. La Habana, Cuba. Ha participado en numerosos Talleres relacionados con la creación artística contemporánea.

Es co – fundadora del proyecto interdisciplinario Extra Teatro a partir del cual ha recibido varios reconocimientos, entre los que se encuentran: Mención a Extra Teatro de puesta en espacio, performance e intervenciones públicas por “Lo que usted no vio”, en el Festival de Teatro Joven Elsinor. La Habana, Cuba. 2012, Mención a Extra Teatro de Puesta en escena por la obra “Sin título”, en el Festival de Teatro Joven Elsinor. La Habana, Cuba. 2009, Reconocimiento a Extra Teatro por participación en el evento Títeres UNEAC. La Habana, Cuba. 2009.

Además, en el 2005 obtuvo el Primer Lugar en Poesía de los en “Encuentros Nacionales de jóvenes creativos”, realizado en Managua, Nicaragua.

Ha desarrollado Experiencias teatrales en festivales y diversos eventos como participante del comité organizador del “2° Foro de Creadores Escénicos para Infancia y Juventud” de NICASSITEJ en el Centro Cultural de España. Managua, Nicaragua. 2012 ,Crítica en el boletín de la VI Jornada Nacional de Teatro Callejero. Matanzas, Cuba. 2011,Crítica en el boletín del 9° Taller Internacional de Títeres de Matanzas. Cuba. 2010, LIII Edición Festival de Teatro Clásico de Mérida con la obra “Andrómaca”. Mérida, España 2007.

Forma parte del Teatro de títeres Guachipilín.

De Simone, Alexandra (Costa Rica)

Psicóloga social; promotora y gestora en Cultura; actriz y directora teatral.

Ha trabajado como profesora de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica y de la Escuela de Cultura y Deporte del Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Además ha sido consultora en proyectos sobre cultura, género, ciudadanía y derechos humanos.

Tuvo a cargo la Dirección General de Cultura del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Actualmente, dirige la Casa Cultural Amón.

Del Valle, Alexandra (Costa Rica)

Actriz, dramaturga, coordinadora de pasacalles y espectáculos de clown, entre otros.

Cofundó la Productora Artística y Compañía Teatro Al Revez, en el 2006, con ellos realizó el espectáculo de Clown de Calle, Arrevezada Albertina, ese proyecto fue parte del Toutufest.

Ha recibido el apoyo de los programas de Beca Taller del Ministerio de Cultura y de Proartes y se ha realizado giras en comunidades fuera del Área Metropolitana. También ha presentado sus espectáculos fuera del país.

Actualmente es codirectora de pasacalles, talleres de arte, teatro y educación ambiental; obras de teatro y ecocampamentos artísticos con la institución International Student Volunteers.

Fonseca, Virginia "Vicky" (Costa Rica)

Comenzó a trabajar como vestuarista en 1976 en el Teatro El Ángel, con Alejandro Sievking.

En 1978, junto a la escenógrafa Pilar Quirós, llegó a la Compañía Nacional de Teatro. Allí, trabajó por más de 35 años.

Tuvo a cargo la confección de los trajes de más de un centenar de obras; además realizó los telones del Teatro de la Aduana (en el edificio antiguo y en el actual), del Teatro 1887 y de la Sala José Enrique Acuña.

Además, colaboró con la Compañía Nacional de Danza.

Trabajó en la película El Moto y en las series La Pensión y Mosca Cieca, una producción italiana filmada en Turrialba.

Como diseñadora y realizadora trabaja durante una veintena de años con la Compañía Folclórica Pacuare de Uchí.

En el 2013 se acogió a la pensión.

González Roberts, Mariana (España)

Actriz, directora, maestra de teatro y gestora de espacios de intercambio en artes escénicas con perspectiva de género.

Fue Sub-jefa Artística de La Comedia, Provincia de Buenos Aires desde 1998 hasta su traslado en 2000 a Sevilla, España, donde funda Dos Lunas Teatro; compañía con la que crea distintas piezas, junto a creadoras de otras nacionalidades, que giran en Festivales en España, Argentina, Colombia, Perú, Portugal, Turquía y Serbia. Con Dos Lunas crea el Teatro Comunitario de Alcalá de Guadaíra que ha producido cuatro espectáculos y una película.

Entre 2003 y 2010 fue directora artística de La Otra Mirada, Encuentro Internacional de Mujeres en el Teatro, en Sevilla, que durante seis ediciones reunió a creadoras de Iberoamérica, Europa y África.

En el 2010, se hizo cargo del Aula de Teatro de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Ha participado en Foros Internacionales Europeos y de Dramaturgos Iberoamericanos del CAT andaluz, y coordinado el Foro Internacional de Mujeres, Teatro y Performance.

Actualmente es Coordinadora del Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas del Festival Internacional de Teatro de Cádiz, con el que colaboraba en la organización desde el 2003.

Guzmán, Sayuri (República Dominicana)

Es diseñadora de modas, historiadora y crítica de arte. Trabajó en la Fundación Centro Cultural Cariforo Inc, desde el 2000 hasta 2006 en donde coordinó exposiciones, catálogos y revistas.

Escribe, constantemente, textos sobre eventos y artistas. Trabaja como docente para el bachillerato en el colegio CEMEP para el área de Educación Artística y Teatro; realiza talleres creativos para varias instituciones de su país; además, ha impartido talleres sobre performance art y arte contemporáneo para estudiantes de arte en Venezuela, México y el Salvador.

Fue la artista invitada para impartir el taller de performance en el encuentro de arte "Performagía, 2008", en México e invitada a ser jurado e impartir un taller en el I Concurso de Performance & Arte de Acción del Salvador, 2009.

Ha sido invitada a realizar ponencias y participar de Encuentros Internacionales de Arte. Participó en el Diplomado de Estudios de Performance impartido por FLACSO como tallerista. Fue, además, Invitada por el Museo del Barrio para escribir el texto del catálogo "el arte no es vida", sobre República Dominicana y de seleccionar a los

artistas de performance a participar en dicha muestra. Participó en la gira internacional de artistas de performance americanos por Europa y, tres veces, ha resultado seleccionada para asistir al Encuentro Hemisférico de Performance y Políticas.

Obtuvo un Premio en la categoría de Performance en la 25 Bienal Nacional de Artes Visuales de República Dominicana. Fue seleccionada como participante en el XXIII Concurso de Arte Eduardo León Jimenes y obtuvo el Premio Ciudad de Cádiz en el XXV Concurso de Arte Eduardo León Jimenes.

Actualmente, junto a Clara Caminero trabaja en Arte-estudio, proyecto curatorial que desde su creación, en el 2004, trabaja con performances, exposiciones y proyectos artísticos.

Hernández, Dayana (Costa Rica)

Gestora. Además de haberse formado en idiomas, ha realizado talleres sobre Derechos Humanos. Es activista por los derechos de la población transgénero de Costa Rica.

Escogida como líder, vocera y presidenta de la única asociación costarricense (con cédula jurídica) de derechos humanos para las Trans en Costa Rica y la región, ha trabajado para lograr incidencia política en todo lo relativo al manejo de la imagen de la población trans (sus nombres legales, tanto en carnets de Seguro Social como en la Cédula Nacional de Identidad) También, ha coordinado con la vicepresidencia del país y la fuerza pública para articular acciones concretas para una real inclusión social de la población trans y denunciando los abusos policiales, ante la Defensoría de los Habitantes.

Colabora con organizaciones internacionales como ONUSIDA, USA-AID, - y la sede nacional del Centro de Investigación y Promoción para América Central de Derechos Humanos (CIPAC)

Actualmente, desde Transvida, coordina un grupo de auto-apoyo, reparte condones en las zonas de trabajo sexual en el Gran Área Metropolitana y colabora con tesis universitarias, videos, fotografías, documentales, y programas de Trabajos Comunitarios de distintas universidades del país.

Hernández, Raquel (Costa Rica)

Actriz, productora y gestora cultural. Graduada en artes escénicas de la Universidad Nacional y el Taller Nacional de Teatro.

Ha participado como actriz en espectáculos como: Laberinto de las mariposas, Princesas azules y Complicidades, entre otras. También ha trabajado en procesos de terapia por medio del arte con mujeres migrantes, además de ser productora y gestora cultural.

Herrera, Beatriz "Bitty" (Guatemala)

Como actriz lleva a su haber más de 70 obras. Además, ha trabajado televisión, cine (largos y cortometrajes) y radionovelas.

Tuvo a cargo el segmento de teatro del programa La mujer en el Arte que se trasmitía por Radio Universidad en Guatemala.

Ha sido asistente de dirección, productora, promotora, vestuarista, escenógrafa y utilera de un centenar de montajes teatrales. Además, fue Presidenta de la Junta Directiva de la institución Puente centroamericano de Teatro.

Su trabajo le ha merecido reconocimientos en España y Portugal y, sobre todo, en su país donde obtuvo, en tres ocasiones, el Premio a Mejor Actriz, el Primer Lugar en el Festival de los Barrios, Grupo Canbó, con la obra "Alma para una reina sin esperanza", de Olga Armírez y el reconocimiento a la Trayectoria Teatral año 2000, conferido por la Organización Premio Artista del año.

Hidalgo, Fiorella (Costa Rica)

Psicóloga.Tras la función de "Las mujeres no estamos locas" coordina un proceso de reflexión con el público en el que se analiza el espectáculo, su co-relación con la realidad y las experiencias cotidianas de la audiencia. Antes, durante la puesta en escena, se encarga de las luces y el sonido.

Ha trabajado con jóvenes en distintas instituciones educativas. Ha impartido talleres en empresas y talleres y coordinado procesos de terapia grupal para mujeres y hombres víctimas de abuso sexual infantil.

Además, desde hace dos años es Asistente de proyectos en Teatro, Academia Baila SAP y Representante de Flor Urbina.

Ipsen, Dinah (Nicaragua)

Actriz, comunicadora y gestora cultural. Nació en Alemania pero se formó y desarrolló toda su carrera en Nicaragua. Ha participado en grupos de danza y teatro.

Fue cofundadora del BIF, un periódico estudiantil independiente, laico y apartidario como iniciativa para fomentar la democracia estudiantil y la libertad de expresión en la Universidad Nacional Agraria.

Además, dirige de un grupo de teatro infantil (con niños de 6 a 12 años) desde el 2011 y es gestora de su promoción artística. Con ellos ha montado seis obras de teatro, ha hecho giras por los pueblos y se ha presentado en el Centro Cultural de España en Nicaragua, en la Universidad Nacional Agraria y en el 1er festivalito de La RENACUAJO (Red Cultural Nacional de Actores Jóvenes).

Es Miembro fundadora de la biblioteca comunitaria “La casita del árbol” y la Brigada Cultural Juvenil de Tipitapa. Actualmente, ambos proyectos se fusionaron y en ellos se desarrollan talleres de actuación, baile y reciclaje para jóvenes, intercambios artísticos y la Tarde Cultural en Tipitapa, un evento que promueve el intercambio y aprecio de trabajos y talentos artísticos del municipio para promover la transformación cultural.

López, Inmaculada (Honduras)

Es actriz, directora y docente, Nació en España y se graduó de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga; ha recibido talleres de especialización en España, Inglaterra y Colombia.

Tiene experiencia en el campo de la docencia universitaria impartiendo teatro como asignatura opcional en diferentes carreras; además ha dado clase en institutos de secundaria, centros culturales y escuelas privadas de arte dramático.

Como actriz participó en decenas de obras y, como directora, tuvo a cargo la puesta en escena de “La Puta Respetuosa” de Jean Paul Sartre y “Lisistrata o la Rebelión de las Mujeres” de Aristófanes.

Actualmente, vive en Honduras y es productora del Teatro Memorias (Asociación Cultural Memorias) y de la I Muestra Centroamericana de Teatro, Memorias de Centroamérica.

Mármol, Andrea (Guatemala)

Inició su carrera artística en las residencias que Espira/ La Espora realiza, en Nicaragua, promoviendo el arte del istmo centroamericano, en las cuales tuvo contacto con la pintura contemporánea y los nuevos medios.

A pesar de que sus obras se han desarrollado principalmente alrededor de la pintura, también ha experimentado con video e intervenciones públicas en las cuales ha realizado proyectos en conjunto con el artista visual Alberto Rodríguez.

Ha sido invitada a participar en distintas exposiciones colectiv as tales como:Festival Internacional de Arte Visual Contemporáneo en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Ecuador ,Turnachkinder Haus, Zurich, Suiza,World Bank main complex, Washington D.C.,Centro Cultural de España, Guatemala, entre otras.

Es co-fundadora en Guatemala de Asociación MarES (Mediación Artística Educación y Desarrollo), la cual promueve educación crítica y reflexiva del arte contemporáneo a través del ARCALAB (Arte y Cultura Contemporánea.

Memoli, Romina (Honduras)

Es actriz, directora, dramaturga y educadora. Sus estudios formales los realizó en Nueva York y Londres. Completó su formación en Honduras, República Dominicana, Gales y California.

Fue parte del elenco del grupo Venue 13 en Edimburgo, Escocia. Además, fue coordinadora del programa de teatro educativo de El Teatro Campesino (donde, también, participó como actriz en varios montajes) y de dos academias de Educación para Inmigrantes e Hij@s de Inmigrantes en Estados Unidos, en las que impartió talles de teatro, expresión corporal, prevención de maras y erradicación de violencia juvenil. En ese país, dirigió las obras Utica Express y I dream A World.

Escribió cerca de una decena de obras; de algunas de ellas, dirigió, además, la puesta en escena.

Ha ganado varios premios: The Wallace Bradley Johnson Prize in Playwriting, el Senior Prize in Theatre y, en tres ocasiones, ha sido parte del Dean’s List Recipient.

Actualmente, es Directora Artística del Colectivo Teatral Pandas con Alzheimer y forma parte del Fondo Centroamericano de Mujeres, contraparte del programa Mi cuerpo es mío.

Méndez, Grettel (Costa Rica)

Actriz, directora, performer y docente universitaria.

Como intérprete en teatro, ha participado desde 1996 en diferentes espacios tanto institucionales como independientes. Desde el 2004 forma parte del grupo

Ha realizado, como directora y creadora, diversas puestas en escena en diferentes espacios, diversos lenguajes y a partir -en su mayoría- de experiencias de trabajo multi e interdiscplinario.

Ha explorado en el lenguaje de la performance y la intervención de espacios públicos en experiencias tanto dentro como fuera del país. Además es directora del Colectivo Artenmutación, agrupación de la Universidad de Costa Rica.

Ha participado en festivales nacionales e internacionacionales de Teatro en Costa Rica, el Salvador, Guatemala, Cádiz (2007 y 2012), Cuba y Cusco (festival de performance)

Como docente y tallerista, ha laborado en espacios de educación formal y no formal. Ha laborado en diferentes universidades estatales desde el 2010, Universidad Nacional y Universidad de Costa Rica: en cursos de actuación, performance y puesta en escena.

Miranda, Alexia (El Salvador)

Artista multidisciplinaria, estudió Humanidades, Artes Plásticas, Danza Contemporánea y Psicología Transpersonal en México y en El Salvador.

Ha trabajado en programas de arte terapia e impartido talleres en casi toda la región centroamericana tanto de expresión corporal como de performance e historia del arte. Recientemente representó a su país en la campaña contra la violencia hacia la mujer ÚNETE de ONU-Mujeres que se realizó en Panamá y reunió a una treintena de artistas internacionales.

Sus obras han sido presentadas en bienales y festivales en Montreal, Barcelona, San José de Costa Rica, Berlín, Lituania, Miami, Santiago de Chile, Washington, Tegucigalpa, México, Ciudad de Guatemala, Cuba, Caracas Santo Domingo y Buenos Aires; muchas veces ha sido reconocida con menciones honoríficas y ha ganado primeros lugares de dichos certámenes.

Además, en el 2005 ganó el Segundo Lugar en el I Certamen Nacional de Poesía “Mujer Rompe tu Silencio”, convocado por CONCULTURA, en El Salvador.

Actualmente, dirige CATAPULTA, plataforma cultural multidisciplinaria. Su trabajo forma parte de la colección permanente del Museo MARTE y otras colecciones privadas.

Morera, Ailyn (Costa Rica)

Dramaturga y guionista. Directora teatral. Actriz. Creadora de historias y de espacios para el encuentro y formación en educación sobre derechos humanos y géneros a través del arte, con énfasis en el teatro. Se ha especializado en desarrollar un método que integra el teatro con la teoría feminista.

Sus obras de teatro: Segundo cuerpo, Las princesas azules, Vacío, El laberinto de las mariposas, Folie á deux de Natascha y el lobo y Lo que dicen las paredes han sido puestas en escena. Otros de sus trabajos han sido publicados o presentados en Estados Unidos, México, Sudáfrica, Argentina, España, Colombia, Cuba y en la Región Mesoamericana.

Ha impartido talleres en la Casa de las Américas, Cuba y en la Universidad de Connecticut, Estados Unidos. Actualmente, es profesora del Taller de dramaturgia de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Costa Rica.

Muñoz, Ana (Costa Rica)

Fotógrafa. Dentro de su profesión, ha desarrollado la fotografía comercial y publicitaria; la enseñanza de la fotografía y el diseño de escenografía, vestuario y utilería, para las principales instituciones teatrales del país: Compañía Nacional de Teatro, Teatro Universitario y grupos independientes, como el Teatro UBU y Abya Yala.

Sus trabajos en fotografía artística, no tradicional e instalación fotográfica han sido expuestos en múltiples ocasiones en Estados Unidos y en San José. Una de sus obras forma parte de la colección permanente del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

En el campo del teatro y la danza ha experimentado con la proyección de diapositivas de diversos tamaños, transferencias a papel hecho a mano, emulsiones líquidas, fotografía integrada a objetos tridimensionales y alteraciones de la emulsión fotográfica, habiendo participado hasta la fecha en más de treinta espectáculos. Se ha involucrado directamente en la creación de espectáculos que pretenden la integración de la poesía, el teatro, la música, la danza y las artes plásticas. En este ámbito su obra se ha expuesto en Estados Unidos, México, El Salvador, Guatemala, Costa Rica, Uruguay, Chile, Bélgica, Italia, y Grecia.

Actualmente es Directora de la Escuela de Fotografía de la Universidad Veritas.

Oliva, Patricia (Costa Rica)

Gestora, bailarina e investigadora en temas de violencia intrafamiliar, sexualidad, género y artes.

Ha trabajado con destacadas instituciones como el Patronato Nacional de la Infancia; el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas, Cefémina y otros.

Su labor se ha desarrollado lugares con realidades cotidianas tan diversas como Puriscal, Heredia centro, Desamparados, Santa Ana, Orotina, Guápiles y la provincia de Guanacaste.

Actualmente, coordina dos proyectos: Desde Mi Cuerpo y Apropiándonos del cuerpo a través de la danza en la Municipalidad de Heredia; además es investigadora CICDE/ UNED en temas de Feminismos, Arte y Género.

Peytrequín, Katherine "La Pey" (Costa Rica)

Fundadora, Directora General y Artística, miembro activa de la Asociación Cultural Teatro Raíz. Obtuvo licenciaturas en Artes Dramáticas y Administración Educativa programas Educación No Formal y un diplomado en Administración Pública, en la Universidad de Costa Rica; además de una Maestría en Docencia en la Universidad Americana.

Sus últimas direcciones teatrales son Triunfo en paralelo 60 de Claudia Barrionuevo (2014), Baile y son de don Patricio Carambolas (2013), Viajemos en comedia de Teatro Raíz (2012), Latinas de Denise Duncan (2010), Ambrosía de Fernando Rodríguez (2010), 20 mil leguas de viaje submarino versión Carlos Nuevo (asistente de dirección – 2011), Obras Creación Colectiva en diferentes comunidades (2006-2011)

Posee experiencia en teatro de calle, radio, docencia (primaria, secundaria y universitaria), labores administrativas. Participó en el V Encuentro Centroamericano de actores y actrices Panamá 2010. Actualmente, labora en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

Prado, Adriana "Mimi" (Costa Rica)

Actriz, gestora; promotora de cultura; diplomática.

Tras ser parte del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro asumió la dirección de la institución, convirtiéndose en la primera mujer en ocupar ese puesto. Fue, además, Viceministra de Cultura, Juventud y Deportes y de Asuntos de la Mujer y Embajadora del país en la región centroamericana.

Desde el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, produjo el I Festival de Teatro San José por la Paz, en 1989; a partir de esa exitosa experiencia, se instauraron, luego, el Festival Internacional de las Artes (FIA) y el Festival Nacional de las Artes (FNA).

En el área de Asuntos de la Mujer, impulsó la creación de la ley de igualdad real.

Ha sido coordinadora de un sinnúmero de eventos internacionales, entre ellos, la Reunión Internacional de la Juventud, Cumbres Presidenciales, Foros con los Gobiernos de Centroamérica y potencias extraregionales y regionales, así como otros eventos de reflexión sobre el quehacer democrático de la región con diferentes actores de la sociedad civil, académicos, políticos y empresarios.

Fundó y coordina el Círculo de Copán, grupo de pensamiento estratégico centroamericano, integrado por destacadas figuras centroamericanas. El trabajo, de más de diez años, ha sido compilado en una serie de publicaciones.

Continúa compartiendo su saber e inquietudes como consultora Internacional de organismos como el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas (PNUD), el Banco Interamericano de Desarrollo y el Banco Mundial entre otros; en todos ellos ha logrado incidencia en temas como la erradicación de la pobreza, la búsqueda de mayores y mejores oportunidades de empleo, la gobernabilidad democrática, el acceso a la educación y cultura, la importancia de la lactancia materna y la crianza de la niñez.

Quirós, Silvia (Costa Rica)

Periodista, especialista en Comunicación Organizacional. Tiene más de una década de dedicarse a las artes escénicas, como gestora.

Se ha vinculado tanto a la empresa privada, al laborar con Conciertos Internacionales, como a entes estatales del calibre de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Actualmente, dirige el Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas del Teatro Popular Melico Salazar, el cual es a su vez antena de Iberescena en el país.

Richmond, Mariela (Costa Rica)

Artista plástica, escenógrafa, performer.

Su formación académica es variada, incluye desde Enseñanza de las Artes Plásticas, hasta Conciencia corporal y Cocal, Escritura Perfomática y Correspondencias y Escritura desde lo In-creativo.

Durante los últimos cinco años, se ha dedicado a la búsqueda de la relación entre las artes visuales y la puesta en escena; en esta línea, ha trabajado en la gráfica y plástica escénica de más de 20 espectáculos con grupos de teatro costarricenses.

Con el grupo de teatro Abya Yala, ha trabajado en seis puestas en escena consecutivas; el grupo fue galardonado como mejor grupo del año en los Premios Nacionales de Costa Rica 2012.

En el año 2014 la escenografía para la obra de teatro Decir si/Decir no, obtuvo el Premio Nacional a la Mejor Escenografía. Junto a la triada ATA Diseño se dedica desde el 2012, a la fabricación de mobiliario y objetos para el espacio desde Costa Rica.

Es co-directora del proyecto Canal Corpóreo, que indaga desde las Artes Visuales el cuerpo y sus funciones vitales.

Actualmente coordina el colectivo de artes visuales, La EFE de Prácticas Artísticas de la Universidad de Costa Rica.

Rodríguez, Vivian (Costa Rica)

Cursó la carrera de Arte Escénico en la Universidad Nacional e hizo un Posgrado en Ciencias del Movimiento Humano, en la Universidad de Costa Rica.

Se ha entrenado con distintos maestros de danza contemporánea y teatro físico nacionales e internacionales. Ha participado como intérprete en más de 25 espectáculos profesionales, presentándose en distintas salas del país, así como en varios festivales latinoamericanos y del Caribe.

A partir del 2010 inicia una investigación sobre textos propios, a través de la danza y el teatro, concibiendo espectáculos como Consuela y el agujero y En juliana.

Actualmente es profesora de Expresión Corporal en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y está desarrollando varios de sus proyectos en alianza con bailarines y actores del país, además de girar sus espectáculos en repertorio, presentándose en distintas salas y festivales.

Rojas, Éricka (Costa Rica)

Actriz, directora escénica y profesora universitaria. Su formación la ha realizado tanto en el país como en España, dónde estuvo en la Universidad Rey Juan Carlos, el Instituto Superior de Danza Alicia Alonso y la Universidad de Alcalá.

Como Actriz ha participado, desde 1993, en más de 30 proyectos escénicos, Series de televisión y de Radio. Como docente, se ha especializado en la formación de actores profesionales.

Ha participado en el I Congreso Iberoamericano de Pedagogía Teatral convocado por Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia, Vigo y en el Festival Prima del Teatro, de la Fundación del Teatro de Pisa, Escuela Europea para el Arte del Actor, San Miniato, Italia.

Actualmente, dirige la obra “Segundo Cuerpo” de Aylin Morera para el Teatro Universitario de la U.C.R., con la que recientemente viajó al III Festival Universitario de las Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Sagone, Itziar (Guatemala)

Es comunicadora, gestora cultural, productora y artista plástica. Tiene estudios en Comunicación, Filosofía y Letras, Historia del Arte y Artes Visuales.

Se ha desarrollado en el campo de las comunicaciones escribiendo para distintos medios escritos como El Periódico y Plaza Pública de Guatemala. Además, fue Oficial de Comunicaciones para la Cooperación Italiana en Centroamérica y el Caribe.

Durante el gobierno de Álvaro Colom fue Directora de Producción y Medios, espacio desde el cual coordinaba la producción gráfica, radiofónica, televisiva y cinematográfica. Durante su gestión participó de las mesas de trabajo e investigación para la creación del proyecto de Ley de Cine en Guatemala, produjo documentales, cortometrajes, spots publicitarios y programas presidenciales.

Trabajó en el Programa APRENDO en el Ministerio de Educación en el que, junto con Carol Zardetto impulsó el Programa Artistas en el Aula, que propiciaba que artistas connotados visitaran las escuelas públicas exponiendo su obra y ofreciendo talleres de distintas disciplinas a niños y jóvenes. En ese mismo programa se diseñaron e implementaron una serie de herramientas educativas para que la danza, las artes visuales, la música y el teatro fueran introducidas como mecanismos de enseñanza - aprendizaje.

Coordinó el área de medios para el Festival Icaro de Cine y Televisión de Centroamérica. Además, es miembro fundadora del proyecto cultural Casa Bizarra, en ciudad de Guatemala, -proyecto que marcó a una generación de artistas y sigue teniendo incidencia en el desarrollo del arte y la cultura-, y del espacio alternativo y galería de arte, La Cumbancha, en Panajachel.

Actualmente, es Directora Ejecutiva de la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura y columnista en el medio independiente Nómada.

Sánchez, Luisa (Honduras)

Gestora y directora de proyectos sociales y culturales para poblaciones en riesgo.

Nació en España, estudió Ciencias Políticas, Sociología y Recursos Humanos en la Universidad Complutense de Madrid. Luego, se trasladó a Honduras donde vive y trabaja.

Los proyectos que ha llevado adelante son diversos. Entre ellos: el Programa de Rescate y Promoción de la Producción Artesanal Indígena, el Proyecto Arqueológico Ecoturístico Los Naranjos y el Programa de Justicia Agraria. Además, como Consultora, ha participado en estudios e investigaciones sobre la atención de los menores infractores y el mejoramiento de la calidad de la Educación Básica, entre otros.

Actualmente, es la Directora de Proyectos Culturales de Desarrollo de la Asociación Cultural Teatro Taller Tegucigalpa y tiene a cargo proyectos de distintas temáticas: prevención de maras, erradicación del trabajo infantil, prevención de violencia doméstica, combate a la pobreza urbana y prevención de VIH/SIDA entre adolescentes; todos ellos, eso sí, involucran el teatro, la radio y la televisión. Muchos han sido reconocidos internacionalmente.

Schumacher, Camila (Costa Rica)

Nació en Buenos Aires, Argentina pero, en la adolescencia se trasladó con su familia a vivir a Costa Rica. Allí se formó, primero en el Conservatorio Castella, luego en la Universidad de Costa Rica.

Es escritora; ha publicado los libros Pretérito Interior (poesía), Más de una manera (relatos para niños), en colaboración con María y Loida Pretiz y Caperucita Verde (teatro). Además, su obra ha sido compilada en antologías de poesía y narrativa para adultos y niños y traducida al inglés y al húngaro.

Como periodista ha laborado en Radio U, Radio Neederland, Voces Nuestras, las revistas Soho, Su Casa y el periódico La Nación. Fue, además editora del Suplemento para niños Zurquí, de La Nación y la Revista de Artes Escénicas del Teatro Nacional.

Trabajó con niños y adolescentes en talleres, centros educativos y campamentos recreativos y en el 2014 fundó la Casa de la Tía un centro recreativo en el que se imparte desde un laboratorio de ciencias hasta talleres de títeres, expresión creativa y Tai Chi.

Es la biógrafa oficial del pintor costarricense Rafa Fernández desde el 2009 y colabora con la Galería Equilátero.

Es editora de esta memoria.

Sangolete, Joyce (Costa Rica)

Nació en Brasil, allí, se formó, inicialmente, en Artes Escénicas; luego, continúo sus estudios en Costa Rica, país en el que radica actualmente. En ambos países ha desarrollado proyectos dramatúrgicos.

Participó en la organización del Festival Nacional de las Artes 2005 y en el Festival Internacional de las Artes 2006.

Fue Asistente de Dirección del Espectáculo Petrushka, producido por el Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística de la Universidad Nacional y tuvo a cargo la asistencia de producción del área artística de ese centro educativo.

Actualmente, además de sus proyectos artísticos, imparte clases en la Fundación Centro de Estudios Brasileiros.

Sobrado, Tatiana (Costa Rica)

Actriz. Participó en diversos montajes con el Teatro Universitario, grupos independientes y la Compañía Nacional de Teatro.

En 1997 recibió el Premio Mejor Actriz Protagónica por su interpretación en Desde ese extraño lugar y en 1999, el Premio Mejor Actriz de Reparto por su actuación en El Tiempo y el cuarto, ambas bajo la dirección de María Bonilla. En el campo audiovisual ha trabajado en varios cortometrajes bajo la dirección de Víctor Vega, Andrés Campos, Andrés Heidenreich e Iván Porras.

En 2004 fundó Teatro Luna, grupo independiente con el que ha estrenado Cuentos Eróticos, espectáculo de narración oral-teatro basado en dos cuentos propios y otro de Clarice Lispector y Última Gota [conexiones], mezcla de teatro/performance/visual, bajo la dirección de Grettel Méndez y en cuya creación participa en la dramaturgia y como actriz/performer.

Entre 2010 y 2013 realizó estudios de posgrado y talleres de residencia en Sao Paulo, Brasil. Actualmente, trabaja como profesora de actuación en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Es responsable también de cursos de años superiores, por ejemplo el Seminario de Experimentación Práctica.

Solís, Lianne (Costa Rica)

Directora del Taller Nacional de Teatro. Lleva más de treinta años como docente de dicha institución. Durante ese tiempo, además, ha sido profesora universitaria y ha capacitado a maestros en el programa de Teatro Aplicado a la Educación del Ministerio de Educación Pública.

Ha dirigido el grupo de teatro independiente Montesol y puesto en escena casi una decena de obras dirigidas al público infantil que combinan teatro de muñecos y trabajo actoral y propician la interacción con los niños y la reflexión sobre temas como equidad de género, discapacidad, servicios públicos y el Bullying, entre otros.

Con la obra Gente como yo, obtuvo el Premio al Mejor Medio de Comunicación Alternativo, por la UNICEF, en 1996; la institución, le otorgó además una Mención de Honor a su obra Iguales. Además, el Colegio de Licenciados y Profesores en Ciencias Artes y Letras, le otorgó en el 2002, el Premio Jorge Volio, en dramaturgia por la obra “En el Taller”.

Como actriz, ha trabajado en teatro y televisión; además, ha publicado artículos e investigaciones en diversos medios y los materiales didácticos: Valores para mi vida, Visión Mundial, Upala 2006 y Manual de Teatro de Títeres, INAMU, 2010.

Solórzano, Selma (Costa Rica)

Coreógrafa independiente, ganadora de la Residencia Artística en México para la creación de una obra para la Segunda Muestra de Arte Iberoamericano 2009, otorgada por el FONCA y AECID, ganadora de la Beca PROARTES para la creación artística 2008, 2010 y 2012 otorgada por el Ministerio de Cultura y el Teatro Melico Salazar.

Seleccionada para participar en el Festival Nacional de Corégrafos 2008 en el Teatro Nacional.

Ha participado además como bailarina y coreógrafa en más de 30 obras de danza y teatro tanto en México como en Alemania y Costa Rica.

Con estudios en la Folkwang Hochschuele (Essen, Alemania) Escuela Nacional de Danza, Taller Nacional de Danza, Universidad de Costa Rica y Danzay Costa Rica.

Ha coreografiado a diferentes bailarines independientes tanto en México como en Costa Rica, así como a la Compañía de Cámara Danza de la Universidad Nacional.

Ha dado clases en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea de México, así como en varias academias del país y es actualmente profesora de la Escuela Danzay.

Taylor, María Antonia (Panamá)

Arquitecta y actriz. Participó de una docena de obras clásicas, infantiles y de dramaturgia colectiva. Su último trabajo fue Mujeral con el que representó a Panamá en el Festival de Artes Escénicas y en el IX Festival Internacional del Teatro de la Integración y el Reconocimiento de Formosa, Argentina.

Debutó en cine en 2011 en la película Ruta de la Luna, del director Juan Sebastián Jácome.

Fue miembro de Proyecto Lagartija Centroamérica de 2008 @ 2011, organización de actrices y actores centroamericanos que investiga la escena para crear conocimientos que apoyen la especialización de la actuación en el teatro, participando de los encuentros anuales.

Es miembro de la Asociación de Teatristas de Panamá y parte del equipo del Festival de Artes Escénicas.

Actualmente pertenece a BITÁCORA – Compañía Nacional de Teatro Juvenil, proyecto articulado entre la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura y el Instituto Nacional de Cultura.

Torres, Mari (Puerto Rico)

Es gestora y productora de encuentros en todas las ramas del arte. Posee una preparación académica combinada entre Administración de Empresas y Artes. De ahí que, su trabajo se haya nutrido de ambos saberes.

En la década de los 80, mientras trabajaba en el Banco de Ponce, daba clases de ballet y bailes españoles y regentaba su propio negocio; ocupó la Presidencia de la Asociación de Maestros de Baile de Puerto Rico, organizó la Semana Nacional de la Danza en la Sala de Festivales del Centro de Bellas Artes y organizó la Primera Competencia de Bailarines en Puerto Rico.

Desde entonces, ha tenido a cargo un considerable número de proyectos: el diseño y coordinación del programa educativo de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, Conoce Tu Orquesta; la producción de obras de teatro musical infantil con la participación de aproximadamente 100 estudiantes del Conservatorio de Música de Puerto Rico; la coordinación de seminarios y el establecimiento y desarrollo del programa Fondo Permanente para las Artes y el Sistema de Apoyo para las Artes de la Fundación Comunitaria de Puerto Rico.

Ha tenido a su cargo la producción y dirección de muestras y encuentros locales e internacionales de las artes, tales como: Vive las Artes; Encuentro Caribeño de Danza Contemporánea; Encuentro de La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y El Caribe (La Red); Encuentro Ecuador, Perú y Puerto Rico; Muestras Internacionales de Artes Escénicas; Ecocultura en el Jardín Botánico de la Universidad de Puerto Rico; entre otros.

Fue Directora de la Oficina de Desarrollo y Directora del Departamento de Actividades Culturales del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, Presidenta de La Red de Promotores Culturales de Latinoamérica y el Caribe (La Red), -organización internacional que agrupa productores y presentadores de música, danza y teatro de 30 países de Sur América, Centro América y el Caribe-, Consultora, Curadora y Evaluadora para el proyecto de Las Américas y el Caribe del USA National Performance Network para quienes seleccionaba trabajos artísticos para ser presentados en los Estados Unidos. Además, laboró como Principal Oficial Ejecutivo del Museo de Arte de Ponce.

Actualmente, es Directora Ejecutiva del Consejo Artístico de Puerto Rico, Inc. (CAPRI): entre sus proyectos más sobresalientes se encuentra la fundación de La Escuela de Teatro con sede en la Universidad del Sagrado Corazón; la producción y presentación de obras de teatro locales e internacionales, los conciertos de música de cámara; los talleres de capacitación artística y administrativa y el programa Rehabilitación a través de las artes para confinados en la Administración de Corrección.

Urbina, Flor (Nicaragua)

Bailarina, música y actriz. Graduada en artes escénicas en la UNA. Recordada su participación en varios programas nacionales como investigadora e instructora de baile popular, y en canal 7 como jurado en Bailando por un sueño y Pequeños Gigantes. Actualmente es jurado del programa de televisión “Bailando con las estrellas”.

Como actriz ha participado en obras como: Zoológico de Cristal, Casa de muñecas, María, Mujer y Carnicero entre otras.

Edificio A – Sigma piso 1
Costado oeste del Mall San Pedro
Montes de Oca
San José, Costa Rica

Teléfono (506) 2527-8400
Fax (506) 2253-8123
info@inamu.go.cr
www.inamu.go.cr