

MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



**Ciencia y
Tecnología**
Secretaría de Ciencia, Humanidades,
Tecnología e Innovación



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro"

Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña"

División de estudios de Posgrado

Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura

Tesis

Lineamientos para el rol Facilitador en el Teatro Aplicado. Análisis crítico de tres casos

Que para obtener el grado de:

Maestra en Filosofía de la Cultura

Autora:

Diana Padrón Castillo

Asesora:

Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto

Comité tutorial:

Dr. Federico Marulanda (coasesor)

Dra. Adriana Sáenz Valadez

Octubre 2025 Morelia, Mich.

Agradecimientos

Estos agradecimientos no son sencillos. Mientras escribía esta tesis también tejía una parte importante de mí que se descosió entre maletas, nostalgias y recuerdos. Por ello, necesito nombrar a quienes me dedicaron su tiempo, sus conocimientos, su calidez, su presencia y sostuvieron mi existencia durante estos dos años.

A mi familia, mi núcleo central. Mi momi, mi papu y mi Mañi, mi fuerza vital, la trinidad que da vida a mi universo. Ustedes son mi mayor impulso y mi principal sostén, trabajo por la esperanza de estar juntos otra vez. No compartir mi día a día con ustedes ha sido mi prueba más difícil. Mi Oco, que cada vez que recuerda mi nombre me ilumina. A Olo, mi cuñado, porque saber que cuida y quiere a la persona que más amo me da tranquilidad.

Mi familia extendida, esa que siempre está, aunque esté en diferentes latitudes: el montón de tíxs, primxs y lxs amigxs que, después de décadas, ya se incluyen aquí, Eli, Litzie, Adrián, Tony, Luisi, Tere, Ray, Mari...

A los amigxs artistas y teatrers en Cuba y en México porque me siguen enseñando que la magia existe. Maité, Daniela, Ariadna, Atilio, Kikiri, el Flaco (que es artista aunque él crea que no), Sandra, Daniella, Andrea, Naye...

A cada una de las personas que han cruzado mi camino en Morelia: en la PREFECO Melchor Ocampo, en De Tin Marín, en EncuestasMX, en talleres de teatro, en la UMSNH, a la comunidad cubana. Especialmente, a Claudia Zurita porque fue mi ángel de la guarda a mi llegada a México, a Liss por su energía cósmica como agua fresca en día de sol y a Jenny porque ha sido fundamental saber que está en la habitación de al lado, por abrirme no sólo la puerta de su casa sino también de su corazón.

A Maricela y Villazón, Mari y Armando, Ana, Lorna, Oriel, Alejandro, Gaby y Neisy; quienes también han sido parte y compañía de este trayecto

A mis compañerxs de Maestría, por su acompañamiento en cada clase, celebración de cumpleaños y por sus abrazos intelectuales. Mi cariño eterno a Fer y a Edith por no soltarme de la mano.

A Celeste que es el mejor regalo que me ha dado esta Maestría. A su familia maravillosa que es ya mi familia. Agradezco que nuestros árboles de guayaba hayan pactado nuestro encuentro.

A los profes y el personal administrativo de la Facultad de Filosofía por su guía. Especialmente a la Ma. Gloria, la Ma. Socorro y el Dr. Mario Alberto.

A quienes formaron parte de los casos que analizo por su ayuda, por brindarme la información que necesitaba desinteresadamente y porque, gracias a ellxs, existe esta tesis: Monica Phinney, Naolli Eguiarte, Stefanie Weiss y Rodolfo Guerrero. También al CEDRAM y sus trabajadores porque ha sido mi refugio y mi paraíso creativo.

A mi comité tutorial por cada una de sus correcciones, porque gracias a ustedes este barco no naufragó y llegó a puerto seguro. Agradezco a la Dra. Adriana Sáenz por su trato amable, su palabra certera y por ser un ejemplo de resiliencia, al Dr. Federico Marulanda por sus caminatas filosóficas que hacían fluir mis ideas y por su espíritu teatrero y a la Dra. Ana Cristina por su temple y su mano dura y atinada, muchas veces sentía que me hundía y pensar en no defraudarla fue mi salvavidas.

Espero que no falte nadie en esta lista y si es así, que me perdone y que sepa que aún cuando no esté es parte de mi agradecimiento eterno.

Finalmente, a mí, a la niña de ojos soñadores que fui, soy y seré, porque a veces me olvido y este es un recordatorio para no hacerlo.

Resumen

El Teatro Aplicado (Ta) es un campo de estudio de reciente surgimiento, aún en desarrollo. Agrupa una gran variedad de proyectos que emplean herramientas teatrales para fines y contextos distintos a los del teatro convencional. Una de las características que se hace común para todas sus estructuras es que siempre tiene que haber una figura que facilite esas herramientas teatrales, alguien que ejerza el rol Facilitador. El objetivo de esta investigación es analizar el rol Facilitador dentro del Ta señalando algunas características que se visibilizan a través del estudio de tres casos: el documental *Procesión*; el teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica en la Facultad de Derecho de la Unam y el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* impartido en el Centro Dramático de Michoacán (Cedram). Tomás Motos y Domingo Ferrandis resumen las principales características del Ta: plantean el mapa del territorio del Ta y describen sus modalidades; Gilles Jacinto que realiza un panorama de la historia y la teoría del Ta; y María Fukelman quien plantea el Ta como práctica liminal. También Jorge Dubatti ya que el Ta tiene discusiones que encuentran punto de fuga desde su Filosofía del teatro y conceptos como teatro-matriz y teatro liminal. El análisis de los casos a la luz de sus textos me permite aportar lo que podrían considerarse orientaciones básicas sobre el rol de Facilitador, mismas que no se encuentran como tales en la literatura mencionada: 1) atención centrada en el proceso, no en el resultado, cediendo el protagonismo a los entes liminales (o participantes) que conviven en la experiencia; 2) siendo flexibles ante la incertidumbre, minimizar egos artísticos y el genio creativo y 3) comprender que, en ese proceso, la expectación se produce en la confluencia de los entes liminales. Cada uno de estos lineamientos tienen diferentes gradaciones y formas de manejo, determinados, sobre todo, por el contexto y la experiencia del Facilitador, y que implica que éste habite un proceso desestructurante y se convierta también en un ente liminal. Procedí analizando tres casos positivos de Ta, inquiriendo por

más información respecto a ellos a quienes los pusieron en obra. Dejo los casos negativos¹ para un análisis futuro, como un posible ejercicio de validación de los lineamientos aquí propuestos.

Palabras claves: facilitador, teatro aplicado, filosofía del teatro, ente liminal, teatro-matriz

¹ Procesos fallidos o conflictivos, casos en los que, por ejemplo, re-victimicen a los entes liminales, provoquen mensajes contradictorios y se banalice la aplicabilidad del teatro como feria, pan y circo o carrusel de exhibiciones raras

Summary

Applied Theatre (Ta) is a recently emerging field of study, still in development. It encompasses a wide variety of projects that employ theatrical tools for purposes and contexts distinct from conventional theatre. One of the characteristics common to all its structures is that there must always be a figure who facilitates these theatrical tools, someone who plays the role of Facilitator. The objective of this research is to analyze the Facilitator role within TA, highlighting some characteristics that become visible through the study of three cases: the documentary "Procesión" (Procession); theater as a teaching medium for the teaching of legal sociology at the UNAM School of Law; and the Intensive Acting Diploma for those over 45 taught at the Centro Dramático de Michoacán (Cedram). Tomás Motos and Domingo Ferrandis summarize the main characteristics of Ta: they map the territory of Ta and describe its modalities; Gilles Jacinto provides an overview of the history and theory of Ta; and María Fukelman, who proposes Ta as a liminal practice. Also Jorge Dubatti, since Ta has discussions that find their point of departure in his Philosophy of Theater and concepts such as matrix theater and liminal theater. Analyzing these cases in light of their texts allows me to provide what could be considered basic guidelines on the role of Facilitator, which are not found as such in the aforementioned literature: 1) focusing attention on the process, not the outcome, yielding the spotlight to the liminal entities (or participants) who coexist in the experience; 2) remaining flexible in the face of uncertainty, minimizing artistic egos and creative genius; and 3) understanding that, in this process, expectation is produced at the confluence of liminal entities. Each of these guidelines has different gradations and forms of management, determined, above all, by the context and experience of the Facilitator, and which implies that the Facilitator inhabits a destructuring process and also becomes a liminal entity. I proceeded by analyzing three positive cases of Ta, inquiring for more information

about them from those who implemented them. I leave the negative cases for future analysis, as a possible exercise in validating the guidelines proposed here.

Keywords: Facilitator, applied theatre, Philosophy of Theatre, liminal entity, matrix theatre

Índice

Introducción	9
Capítulo 1: Teatro Aplicado, sus características y discusiones en torno al tema.	18
1.1 - Sobre el Ta: surgimiento, antecedentes y mapa de trabajo	18
1.2 - Características principales del Ta	23
1.3 - Algunas discusiones en torno al tema	25
1.3.1 - Drama aplicado o teatro aplicado	26
1.3.2 - Instrumentalización del teatro versus autonomía teatral	27
1.3.3 - Romantización del Ta	29
1.3.4 - Teatro “puro” y teatro “aplicado”	31
1.4 - Ta como teatro liminal, planteamiento desde la filosofía del teatro	34
1.4.1 - Teatro-matriz: convivio, <i>poíesis</i> y expectación, elementos constitutivos del teatro	35
1.4.1.1 - Convivio	36
1.4.1.2 - Expectación	37
1.4.1.3 - <i>Poíesis</i> teatral	39
1.4.2 Teatro liminal	40
1.5 - La práctica de lo incierto	45
Capítulo 2: Roles en el Ta. Descripción de los casos que se utilizarán para el análisis comparativo	47
2.1 - Roles en el Ta	47
2.1.1 - Otras denominaciones posibles para el rol Facilitador	48
2.1.2 - Entes liminales	53
2.2 - Descripción de los casos que se utilizan como referencia para el análisis comparativo	54
2.2.1 - Documental Procesión. Dramaterapia	54
2.2.2 - El teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica. Teatro para la educación	58
2.2.3 - Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años. Teatro comunitario	60
2.3 - Criterios sobre el rol Facilitador	65
Capítulo 3: Lineamientos para rol Facilitador a partir del análisis de casos	68
3.1 - Formación y estudios	68
3.2 - Capacidad de manejar la incertidumbre	78
3.3 - Intencionalidad, estructura y metas claras pero flexibles	79
3.4 - Poder de decisión no dominativo. Ceder protagonismo al ente liminal	87
3.5 - Observación sugestiva y crítica	93
3.6 - Proceso más que resultado	96
3.7 - El teatro pierde su autonomía pero no su matriz	101
3.7.1 - Expectación	101
3.7.2 <i>Poíesis</i> minimizando egos artísticos y genio creativo	106
3.8 - Rol Facilitador como ente liminal	109
Conclusiones	111
Anexo fotográfico	115
Referencias	122

Introducción

El teatro ha sido parte importante de mi existencia, no sólo mi profesión, sino que me ha aportado herramientas de autoconocimiento y control de mi cuerpo, mi mente, mi relación con los otros y conmigo misma. Me ha transformado y me transforma cada día, es mi eje central y parte importante de mi filosofía de vida. Por ello, la presente investigación surge de una inquietud personal y profesional que ha ido madurando a lo largo de mi formación académica y de mi práctica en las artes escénicas. Inicialmente, mi interés se centraba en la posibilidad de transformación que ofrece el teatro en los individuos y las sociedades, más allá de su potencia estética. Sin embargo, la categoría de "transformación" resultaba demasiado amplia, abstracta y difícil de valorar con precisión. Por ello, he debido desmontar ciertos romanticismos con los que inicié este camino, cuestionando mis propias ideas y comprendí que lo que realmente buscaba era el Teatro Aplicado (Ta)². Dentro de este, me comenzó a llamar la atención un eje menos explorado pero fundamental: el rol Facilitador, figura que permanece como común denominador en el Ta.

Hablar de Ta es adentrarse en una zona de umbral, un espacio liminal en el que el arte escénico se aleja de los moldes convencionales para encontrarse con lo cotidiano, lo vulnerable, lo incierto. El Ta, como campo de estudio en desarrollo, presenta una vasta heterogeneidad de prácticas que emplean herramientas teatrales con finalidades más allá del espectáculo escénico tradicional. Desde procesos educativos, comunitarios, terapéuticos o corporativos, el Ta se manifiesta en formas múltiples y, a veces, difíciles de clasificar ya que se imbrican unas con otras y se deslimitan sus fronteras. Sin embargo, algo común a todos los procesos es la presencia de quien guía, orienta, media y acompaña: el rol Facilitador. Esta

² Durante este trabajo utilizaré la abreviatura 'Ta' para referirme a Teatro Aplicado. Así la utilizan algunos autores en idioma español, como Tomás Motos y Domingo Ferrandis. No pongo 'TA' sino 'Ta' siguiendo las normas de la revista *Investigación teatral* que dicen que los acrónimos deben escribirse con altas y bajas. El formato de escritura también responde a dichas normas. Para más información consultar: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/normas-para-publicacion>

figura asume una función compleja que no ha sido suficientemente sistematizada en la literatura especializada, y cuya comprensión resulta clave para el desarrollo ético, estético y político del Ta.

Abordo esta investigación desde una perspectiva filosófica que permite no sólo observar estas prácticas, sino también interrogarlas con miras a una utilidad práctica, ética y social. Me apoyo en los planteamientos propuestos por Jorge Dubatti desde la filosofía del teatro donde, este autor, se pregunta por el ser del teatro, enuncia como objeto de estudio el acontecimiento teatral y brinda herramientas para repensar el teatro ontológicamente.

También desde la filosofía del teatro se desarrolla la figura del artista-investigador³ con la cual me identifico.

Un actor que se auto-observa y produce pensamiento sobre la riqueza y vastedad de lo que produce como acontecimiento, deviene necesariamente un actor filósofo. Filosofía de la praxis que alimenta la praxis, que es inseparable de ella en el pensar y en el hacer. El actor se transforma así en el productor de un pensamiento único sobre la singularidad del actuar en su relación con el mundo. (Dubatti, 2014, p. 192)

En la generación del pensamiento artístico/teatral se reconoce como una de las figuras fundamentales al artista-investigador^x que “produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general.” (Dubatti, 2017a, p. 33)

Con el fin de abordar el tema que planteo he estructurado mi investigación en torno a los siguientes objetivos:

Objetivo general: Analizar las características del rol Facilitador en el Teatro Aplicado (Ta) a partir del estudio comparativo de casos representativos, desde una perspectiva

³ Se utiliza la x como grafía que neutraliza el género gramatical en sustantivos y artículos. En las citas directas de lxs autorxs se mantiene en la forma en la que escribieron, respetando así sus elecciones. Se mantienen sin cambio algunos términos que no tienen transición de género como ‘sujeto’, ‘individuo’, ‘persona’, ‘figura’, ‘cuerpo’, ‘ente’. En las normas de la revista de Investigación Teatral recomiendan que no se usen estos usos informales pero yo los uso al considerar esta una cuestión importante y teniendo en cuenta que no lo niegan, solo recomiendan. Cuando menciono el rol Facilitador no lo hago con x, ya que hace referencia, no al género de quien lo ejecuta, sino al papel que desempeña.

filosófica, para proponer ciertos lineamientos éticos en su desempeño y contribuir a su reconocimiento como figura clave en este campo.

Objetivos específicos:

1. Describir las características fundamentales del Ta, sus antecedentes, modalidades y debates teóricos.
2. Establecer un marco de referencia para comprender el rol Facilitador en el Ta, considerando distintas denominaciones y la relación con los entes liminales.
3. Analizar críticamente tres casos de Ta identificando en cada una de ellos las estrategias, principios éticos y modos de acción del rol Facilitador.

La **justificación** para esta investigación, como he planteado inicialmente, surge de una necesidad práctica y teórica. Por un lado, el Ta se ha consolidado como un campo de acción creciente, pero su sistematización teórica sigue siendo dispersa, especialmente en lo que respecta al rol Facilitador. Por otro lado, desde mi experiencia como teatrista, he apreciado la importancia que tiene esta figura para el éxito y ética de los procesos teatrales aplicados. No existe, sin embargo, un consenso claro sobre sus funciones, su modo de operar y los lineamientos éticos que debe seguir. Esta tesis busca entonces llenar un vacío académico y aportar a una comprensión más profunda del Ta. Sin embargo, los lineamientos que aquí se proponen no pretenden aportar un molde del rol Facilitador, de sus funciones, ni crear ese consenso. Es un análisis nutrido por la praxis y la teoría, sobre el cual se podría llegar a construir fructíferamente el consenso y el disenso.

La **tesis** que defiende es que:

Algunos lineamientos del rol Facilitador como flexibilidad ante la incertidumbre, minimizar egos artísticos y el genio creativo, centrar la atención en el proceso y no en el resultado y ceder protagonismo a los entes liminales (o participantes) que conviven en la experiencia son fundamentales en los procesos de Ta.

Esta investigación no pretende establecer una definición cerrada del rol Facilitador, no es una camisa de fuerza ni un molde restrictivo, el propósito es plantear ciertas orientaciones o lineamientos a partir del análisis de experiencias concretas, identificando habilidades, formas de hacer y de ser, actitudes, saberes y posturas éticas comunes. Estas orientaciones se construyen desde la praxis y el pensamiento crítico, siendo fundamental el contexto en el que se desarrolla cada caso y reconociendo la incertidumbre como parte constitutiva del trabajo en Ta.

Desde el punto de vista metodológico, es un estudio exploratorio ya que mi intención es familiarizarme con un fenómeno poco conocido, donde realizo un análisis crítico de casos. Cada experiencia es observada a partir de las categorías propuestas por la filosofía del teatro, así como de los lineamientos generales del Ta formulados por autores como Tomás Motos, Domingo Ferrandis, María Fukelman y Gilles Jacinto, además del estudio que hace Elizabeth K. Hepplewhite sobre la responsividad de los practicantes de Ta. Con ello organizo, primeramente, una muestra teórica de investigadorxs que han estudiado el Ta y el rol Facilitador, los cuales me parece que conforman una veta en estudios sobre artes escénicas, específicamente sobre teatro y su contexto sociocultural. Considero relevante describir las posiciones, los hallazgos, los límites y los alcances de las obras que ya han incursionado en este tema. Ello permite detectar posibles enriquecimientos con la práctica teatral y más allá de ella.

En segundo lugar, me serviré de una muestra de casos tipo al estudiar este fenómeno desde la práctica. Lo que conformará el corpus de análisis de esta investigación será:

Caso	Año	Lugar	Clasificación en el Ta
-------------	------------	--------------	-------------------------------

Documental <i>Procesión</i> , donde se trabaja desde la dramaterapia casos de abuso sexual.	2021	Kasas City, Estados Unidos	Dramaterapia
Práctica llevada a cabo en la Universidad Autónoma de México (Unam) en la Facultad de Derecho donde implementaron el teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica.	2018	Ciudad de México, México	Teatro en la educación
Diplomado Intensivo de Actuación para mayores de 45 años que imparte el Centro Dramático de Michoacán (CEDRAM).	2022 -2024 (1ra generación)	Pátzcuaro, Michoacán, México.	Teatro comunitario

Estos tres casos fueron seleccionados por su riqueza metodológica, diversidad de contextos y por ofrecer elementos suficientes para un análisis sobre la figura del rol Facilitador. El estudio de los casos se complementa con entrevistas, observación documental y revisión de materiales generados durante los procesos, técnicas que describo a continuación.

Primeramente, la revisión de documentos y materiales audiovisuales sobre los casos y la literatura de los autores que conforman el marco teórico que describí en párrafos anteriores.

Otra fuente de datos que empleo es la observación participante en el *Diplomado Intensivo de Actuación para mayores de 45 años* del Cedram, ya que, en este caso, hice trabajo de campo durante uno de los módulos que se desarrolló. Inmersa en la actividad, hice observación, participé, hice entrevistas a profundidad a quienes impartían y tomaban el diplomado, hice historias de vida... Estas técnicas me permitieron explorar y describir los

ambientes, comprender los procesos, la vinculación entre las personas y sus situaciones, experiencias o circunstancias.

Una técnica que me permitió conversar y obtener e intercambiar información es la entrevista. Hice de dos tipos: entrevista semiestructurada, donde tengo una guía de asuntos o preguntas, pero con la libertad de introducir otras adicionales de ser necesario, y entrevista abierta, ya que teniendo una guía de contenidos pueden surgir conversaciones casuales e informales con los sujetos de los que obtuve información valiosa para mis estudios. Realicé entrevistas a Monica Phinney, dramaterapeuta del documental *Procesión*; Naolli Eguiarte, directora del Cedram; Víctor Rodolfo Guerrero Medina, profesor del cuarto módulo del diplomado y Stefanie Weiss, profesora del segundo módulo. En esta investigación expongo los nombres reales de mis entrevistados, con su previa autorización, ya que son casos de procesos positivos y no es necesario el anonimato.

A partir de este proyecto, participé en varias actividades las cuáles sirvieron para compartir y aperturar espacios donde se difundió el tema y se dialogó, siendo importantes en el desarrollo de la investigación:

1. En el marco de las actividades por el 50 aniversario de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) organicé, el 14 de noviembre de 2023, el conversatorio sobre el documental *Procesión* (Robert Greene, 2021), que emplea dramaterapia para ayudar a adultos con trauma por abuso sexual sufrido en su infancia; tuvimos como invitada a Monica Phinney, dramaterapeuta que participó en el documental, y con la que, además, establecí un vínculo del cual obtuve unas primeras entrevistas abiertas. Se puede ver en este enlace: <https://www.facebook.com/SofiaUMSNH/videos/1006324177266617>
2. Participé en el *XIII Congreso Internacional: El cuerpo en el siglo XXI. Aproximaciones heterodoxas desde América Latina* que se realizó del 21 al 25 de

octubre de 2024 en la Facultad de Bellas Artes de la UMSNH con la ponencia “Dramaterapia como técnica que trabaja cuerpo y mente para la sanación del trauma”.

A medida que avanzó la investigación tuve la necesidad de implementar y poner en práctica algunos de los lineamientos encontrados, por lo que me lancé a jugar con intentos que, aunque muy incipientes, me permitieron explorarlos y validarlos en carne propia e involucrar a otrxs compañerxs:

1. En el 32 Tianguis de la Ciencia, celebrado en abril de 2024, me uní a la propuesta presentada por Luis Enrique Aburto *Plásticos hasta en la leche materna. ¿Cómo llegaron ahí y qué podemos hacer?* Mi aporte fue que ambientamos una escena como si fuera un restaurante de lujo pero donde sólo se le servía a lxs clientes (el público asistente), platillos hechos de plásticos, lo que les provocó asombro y duda. Así se introducía la idea de que se está ingiriendo todo el tiempo ese producto tan nocivo. En este proyecto realicé algunos pininos como facilitadora, ya todo el equipo se convirtió en meseros del restaurante, sin contactos previos con la actuación, con un objetivo social: difundir y alertar sobre esta temática.
2. Un año después, en marco del 33 Tianguis de la Ciencia en junio de 2025, con un compañero maestrante, Luis Antonio Ávila, presentamos un proyecto a la Facultad de Filosofía con el cual salimos a recorrer y a apoderarnos de diferentes espacios del entorno universitario. Se nos unieron dos colegas actrices⁴. Éramos actorxs que mediante ejercicios de improvisación planteábamos situaciones de violencia que no son declarados como tales sino que pueden pasar por bromas, juego o manifestaciones de cariño. Mediante la frase doblenintencionada “¿Quieres actuar? Necesitamos alguien que actúe” invitábamos a reflexionar a quienes se paraban a observar sobre lo que estaba pasando. Así el Ta se convirtió en la herramienta para plantear

⁴ Angélica Núñez Sánchez y Yara Elizabeth García Vivas

posibilidades de actuación ante estas situaciones violentas y nosotrxs nos convertimos en Facilitadores de la experiencia.

Se puede encontrar evidencia de estos procesos de indagación surgidos a raíz de mi investigación en los Anexos.

Esta tesis se organiza en tres capítulos principales, cada uno orientado a responder un objetivo específico que, en conjunto, permiten comprender el rol Facilitador en el Ta.

En el **Capítulo 1** se presenta un marco general sobre el Ta: sus orígenes, características principales, el mapa de trabajo y las discusiones teóricas que se suscitan en torno al término. También se expone la noción de Ta como teatro liminal, en diálogo con los postulados de la filosofía del teatro. Este capítulo ofrece el marco general desde el cual se comprenden las prácticas analizadas posteriormente.

El **Capítulo 2** se centra en los roles que intervienen en el Ta, con especial atención en una reflexión más específica sobre el rol Facilitador, con argumentos de por qué se utiliza este término y no otro para esta investigación y se exponen algunas características que se encontraron sobre este rol en la revisión bibliográfica.. Además, se propone llamar entes liminales a quienes participan en los procesos de Ta como estudiantes, talleristas y/o pacientes y se describen los tres casos propuestos para análisis.

Finalmente, en el **Capítulo 3**, se analizan los casos elegidos, lo cual permite observar patrones comunes en el accionar del Facilitador, así como las adaptaciones necesarias en función del entorno y los participantes y proponer lineamientos que no buscan definir el rol de forma cerrada, sino delinear sus rasgos característicos y las tensiones que lo constituyen, subrayando su dimensión ética.

A lo largo de este recorrido intento tejer un puente entre la práctica artística y la reflexión filosófica. En un mundo cada vez más fragmentado, el teatro, y en este caso particular el Ta, aparece como espacio privilegiado para pensar, sentir, convivir y accionar

con otros. El rol Facilitador, en tanto figura primordial en estas de experiencias inciertas, se configura como clave para la construcción de sentido compartido de los entes liminales y para la creación de experiencias estéticas dentro de procesos sanadores, comunitarios, educativos. Proponer su estudio favorece no sólo la comprensión del Ta, sino también del teatro y sus matices y de los múltiples roles de los seres humanos dentro de las posibilidades de conexiones sociales que existen.

Capítulo 1: Teatro Aplicado, sus características y discusiones en torno al tema.

1.1 - Sobre el Ta: surgimiento, antecedentes y mapa de trabajo

El Ta es un campo de estudio de reciente surgimiento, aún en desarrollo. Este término viene siendo una precuela teórica⁵ ya que, desde mucho antes, se ha aplicado el teatro con fines no estrictamente artísticos, sin embargo recientemente es que ha surgido como campo de estudio. Los autores Gilles Jacinto, Tomás Motos y Domingo Ferrandis lo ubican entre los años 70 y 80 del pasado siglo donde “comenzó a emprenderse, en diferentes partes del planeta, una amplia variedad de proyectos teatrales aplicados a asuntos y contextos no comunes al teatro convencional” (Ferrandis y Motos, 2015, p. 8). Por otro lado, María Fukelman tomando el dato de Helen Nicholson, dice que comenzó a utilizarse el término en los años 90 en “un período de cambio social (...) tras el colapso de los dualismos de la Guerra Fría” (Fukelman, 2017, p. 55). Aún cuando hay algunas diferencias en los años y las causas de su surgimiento todxs lo ubican en el ámbito anglosajón y no es hasta la primera década del siglo XXI que comienzan a circular traducciones e investigaciones sobre este tema en español.

En cuanto a los antecedentes, María Fukelman (2017) en su artículo “Teatro aplicado/ Applied Theater y Liminalidad” expone que:

Joseph A. Obermueller (2013), en su texto *Applied Theatre: History, Practice, and Place in American Higher Education*, ubica a Jakob Levy Moreno (1889-1974), Bertolt Brecht (1898-1956), Jerzy Grotowski (1933- 1999) y Augusto Boal (1931-2009) como los predecesores del teatro aplicado, ya que cada uno de ellos renovó la forma de involucrar al público en el teatro, a través de los conceptos que desarrollaron: “psicodrama”, “teatro épico”, “teatro pobre” y “teatro del oprimido”, respectivamente. (pp. 55 y 56)

⁵ Se refiere a fenómenos que existieron mucho antes de haber sido nombrados o estudiados con el término utilizado para ellos actualmente. He tomado este término de “precuela teórica” de Jorge Dubatti quien describe varios conceptos como teatro-matriz y teatro liminal de esta manera.

Por su parte, en el análisis realizado por Gilles Jacinto (2021), además de estos mencionados por Obermueller, incluye a Jonathan Fox con su teatro *playback*; Émile Dars quien conceptualizó la escenoterapia; Konstantín Stanislavski; Antonin Artaud; Samuel Beckett; Peter Brook y Eugenio Barba quienes desarrollaron teorías pensando en el teatro como una poderosa herramienta de transformación personal y colectiva. También menciona a los profesores ingleses Peter Salde, Dorothy Heathcote, Brian Way, Richard Courtney quienes desarrollaron las prácticas del Ta a la educación.

Tomás Motos y Domingo Ferrandis (2015) exponen que el Ta se nutre de los siguientes autorxs y sus respectivos trabajos: “Monica Prendergast y Juliana Saxton: *Applied Theatre* (2009), el de Robert Landy y David Montgomery: *Theatre for Chanae* (2012) y el de Tomás Motos, Antoni Navarro, Domingo Ferrandis y Dianne Stronks: *Otros escenarios para el teatro* (2013)” (p. 10). También citan a Judith Ackroyd, Philip Taylor, Helen Nicholson, Tim Prentky y Sheila Preston quienes aportan con sus análisis sobre el Ta características que le permiten a estos autores hacer un compendio de rasgos fundamentales presentes en esas prácticas.

En el ámbito de habla hispana han desarrollado trabajos sobre el tema quienes ya he mencionado: María Fukelman, Tomás Motos y Domingo Ferrandis. También en Colombia, Chile y México se ha comenzado a trabajar desde vínculos universitarios. Solo mencionaré por ahora, por la importancia del aporte bibliográfico para esta investigación, el libro *Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso* traducido de su original en francés resultado de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, y del Grupo de Investigación para la Creación Artística, adscritos al programa de Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-Asab, Bogotá, Colombia; y que reúne

una serie de ensayos de autorxs francesxs con reflexiones e interrogantes sobre los límites entre la dramaticidad en las prácticas teatrales y las prácticas sociales.

Al decir de Tomás Motos (2015), a partir de los estudios de Judith Ackroyd y Philip Taylor, el término “Teatro Aplicado” es un “paraguas” que acoge una amplia gama de actividades dramáticas, los cuales muchas veces no están familiarizados con el término ni son conscientes de las relaciones que existen entre ellos. Por lo que hay disímiles formas y concepciones que entran en este paraguas como: teatro comunitario, teatro social, teatro de impacto, teatro relacional, teatro de inclusión, teatro de integración, teatro político, teatro de guerrilla, teatro de agitación, teatro del entorno, teatro popular, teatro de participación, teatro del oprimido, animación teatral, teatro en la educación, teatro en las prisiones, teatro para el desarrollo, teatro museo, teatro recuerdo, teatro en la empresa, teatro en la educación para la salud, dramaterapia, psicodrama, sociodrama, arcoíris del deseo, teatro playback, sociodrama.⁶

Cada uno de estos, ha sido estudiado y conceptualizado; sin embargo, en la práctica podemos encontrar que, además de la enorme variedad de formas, se imbrican también unas con otras dependiendo de los objetivos y el contexto en el que se desarrollen, generando otras más como: teatro político comunitario o teatro popular y de guerrilla, por sólo mencionar dos. Por ello, no defino cada uno de estos conceptos sino que me centro en el término que, en la actualidad, los agrupa a todos: el Ta.

Este también es un término que colinda con otros territorios disciplinares como la educación, la medicina, el derecho, la psiquiatría o la psicología pero que “propone un concepto lo suficientemente abarcador y amplio que, de algún modo, instaure un cierto consenso terminológico con el que nombrar las prácticas teatrales aplicadas y combatir el ‘caos semántico’ característico del sector.” (Massó-Guijarro et al., 2021, p. 1918)

⁶ Todas estas formas las incluyen Ferrandis y Motos (2015) dentro del mapa que proponen del Ta. Ellos no hacen una definición de cada una de ellas. No existe, al menos que yo conozca, una bibliografía donde se concentren consensos sobre sus definiciones.

Lo importante según Tomás Motos y Domingo Ferrandis (2015) es “tener claro qué estamos haciendo, sea cuál sea el nombre que le demos” (p. 13). El Ta ha venido a remover muchos cimientos sobre el papel del arte y sus concepciones, ha desenterrado interrogantes antiguas, provocando varias discusiones que se suscitan en torno a él, pero estas las abordaremos más adelante. Dice Gilles Jacinto (2021) “en cada uno de estos ámbitos, la idea siempre ha sido crear nuevas formas innovadoras de trabajar que tomen del teatro sus virtudes y sus herramientas” (pp. 35 y 36).

Lo que quisiera resaltar en este primer momento es que, a pesar de que lo que se puede entender como Ta está compuesto de variados ámbitos y objetivos, todos comparten la creencia en el poder del teatro. Quienes habitan estos procesos no han elegido una terapia tradicional, ni practicar un deporte, ni pintar un cuadro, ni realizar jardinería, actividades que, entre otras muchas más, son aplicadas con objetivos diferentes a los cuales fueron creadas. Deciden que su lienzo será su cuerpo y su voz, su carrera su propia vida y que mediante el teatro convivirán con el otro mientras crean/crece un árbol con raíces vivenciales y ramas poéticas.

1.1.1 - Mapa del Ta

Para esta investigación me apoyé en el mapa del Ta que proponen Tomás Motos y Domingo Ferrandis en su libro *Teatro aplicado: teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*, realizado a partir de la revisión bibliográfica de diferentes autorxs y de un análisis de la diversidad de vertientes que aplican el teatro. A mi parecer logran componer un territorio de acción extenso donde aúnan, de manera bastante completa, disímiles formas de Ta; lo que no quiere decir que, al ser este un campo aún en desarrollo y en constante transformación, no encontremos alguna vertiente que no esté en el mapa de estos autores, ellos mismos lo aclaran. Por tanto, dejando la puerta abierta a la posibilidad de la aparición de nuevas

estructuras, reflejo la concepción de estos autores, quienes dividen el mapa del Ta en cuatro grandes territorios:

El paisaje propio del primero es el cambio en el ámbito de la educación formal, esto es, centrado en el espacio curricular y extracurricular. El del segundo sería el territorio del cambio social, de la participación y del empoderamiento tanto de los individuos como de las comunidades; esto es, el espacio de las estrategias dramáticas como intervención sociopolítica. El del tercero ocuparía el territorio del cambio personal y de los colectivos entendido como curación: el espacio de las estrategias dramáticas en psicoterapia como aprendizaje socioemocional. Y el cuarto, el del territorio del cambio corporativo y el de la formación dentro de la empresa: el territorio de las estrategias dramáticas para el aprendizaje y para la mejora profesional. Pero hemos de aclarar que las fronteras que separan estos territorios son flexibles y muy permeables. (Ferrandis y Motos, 2015, p. 23)

En la imagen que aparece a continuación se puede apreciar con mayor claridad lo expuesto por estos autores, la misma fue tomada del libro *Teatro aplicado: teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*.

Figura 1

Mapa del territorio del teatro aplicado



Nota. La figura muestra la diversidad de modalidades del Ta. Se puede encontrar en Ferrandis y Motos, 2015, p. 24

Como mencionaba anteriormente, no solo podemos encontrar ámbitos que no estén dentro de este mapa, sino que también existen casos que aún colocándolos aquí tienen límites tan imprecisos que pudieran estar en varias clasificaciones.⁷

1.2 - Características principales del Ta

Ferrandis y Motos (2015) realizan un resumen de las características distintivas del Ta tomando en cuenta los análisis de Helen Nicholson, Robert Landy, Philip Taylor, Tim Prentky y Sheila Preston; ya que, si bien cada una de las formas en las que se desarrolla el Ta tienen sus propias teorías, debates y prácticas, hay características que les son comunes a todas.

⁷ Ejemplo de ello pudiera ser la utilización de la dramaterapia en las prisiones con una puesta en escena como muestra final. Ahí surgiría la problemática de si es un caso de dramaterapia o de teatro en las prisiones.

La primera de ellas, la hibridación, ya que son prácticas interdisciplinarias en las que confluyen teatro y algo más (educación, psicología, política, derecho, etcétera). La segunda, la intencionalidad, ya que su objetivo, más allá del discurso teatral, es influir en la actividad humana y plantear asuntos y problemas que los miembros de una comunidad tienen necesidad de resolver. Por último, la alteridad, o sea, la característica que tiene el Ta de centrarse en el otrx (individuos, comunidades y sociedades). (pp. 13 y 14)

Estas tres características serán una parte importante a la hora de analizar casos que se intenten clasificar como Ta, pero también protagonizan las discusiones que se fomentan sobre este tema, sobre todo en la diferenciación entre teatro puro y Ta.

También en su libro Domingo Ferrandis y Tomás Motos (2015) exponen los principios que guían la pregunta sobre qué es Ta, los cuales muestran sus principales características según Philip Taylor en el libro del 2003 *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. Los autores presentan de manera textual los principios de Taylor pero yo los mostraré sintetizados a manera de paráfrasis, excepto los dos últimos principios que considero importante extraerlos tal cual los escriben por su importancia para el posterior desarrollo del trabajo.

El Ta es una investigación a fondo de asuntos concretos en contextos precisos que no se pueden trasladar a otros proyectos. Plantea como alternativa algunas narrativas posibles, alentadas por la esperanza del cambio, por la pedagogía liberadora, mediante actuación/reflexión orientada a la acción. No trata de dar respuestas concretas sino que plantea dilemas, interroga sobre el futuro.

El Ta es un medio estético. No hay que olvidar que el Ta es, ante todo, teatro. Y este es una forma de conocimiento de la realidad, por lo que sus productos, aunque tengan una finalidad diferente de la puramente artística, han de estar estéticamente bien elaborados (...) El Ta no solo da la voz a las comunidades, sino también a los individuos o grupos, que han sido desposeídos de su derecho al diálogo y se les ha impedido ejercerlo por razones políticas,

culturales, sociales, étnicas, de género o por cualquier otra causa. (Ferrandis y Motos, 2015, p. 27)

Además de estas características identifico que, en todas las formas de Ta, hay una persona⁸ que es quien proporciona las herramientas teatrales, quién orienta y facilita el proceso. Este sería un aspecto también común en los ámbitos de Ta. Este rol es imprescindible y determinante en cualquiera de estos procesos. En este trabajo me enfoco en señalar algunas características que se visibilizan de la persona Facilitador mediante el análisis crítico de tres casos que permiten observar el desarrollo de este rol en distintos ámbitos y contextos y encontrar lineamientos significativos que ayuden al desarrollo del Ta.

Por supuesto señalando particularidades podemos trazar criterios afines que posibilitan identificar casos de Ta, pero a medida que se investigan y exponen dichas características se suscitan polémicas sobre el tema, de ello hablaré a continuación.

1.3 - Algunas discusiones en torno al tema

Sin la intención de abordarlas en profundidad es necesario poner sobre la mesa los debates que se suscitan a partir de los planteamientos sobre Ta. Cabe señalar que no son temas nuevos, solo que el Ta ha venido a remover los cimientos, a provocar ronchas y sacar a la luz nuevamente discusiones que, sobre el arte o específicamente sobre el teatro, han estado presentes a lo largo de la historia de la humanidad, proporcionando nuevos elementos de análisis. No hay tampoco consensos en una postura u otra, son temas muy polémicos, complejos y revisitados una y otra vez en la medida en que aparecen conceptos como el Ta, que implica escribir nuevas líneas.

⁸ Hay casos donde quien responde por el proyecto es una persona y en otros será un grupo que lo haga de manera conjunta y consensuada. Entiéndase por ello que cualquier nombramiento en singular de sobre esta figura lo haré con la comprensión de que lo que expongo también puede ser tratado de manera plural, sólo no lo mencionaré cada vez para que este aspecto no se vuelva repetitivo.

1.3.1 - Drama aplicado o teatro aplicado

María Fukelman (2017) refiere que se utiliza indistintamente, entre quienes trabajan e investigan, los términos “teatro” y “drama” para referirse al uso de prácticas teatrales aplicadas. Basándose en los estudios de Helen Nicholson nos dice que Philip Taylor los diferencia al hablar de “drama aplicado” cuando se basa en los procesos y de “teatro aplicado” cuando se basa en los resultados pero que esta autora utiliza los términos indistintamente porque, según dice, en el uso común no ha encontrado distinciones entre uno y otro. Por tanto, se puede aceptar que se utilicen los dos, e igualmente, esta postura sería susceptible de ser discutida por la misma polémica ancestral entre las concepciones de drama y teatro, en la que no entraré en detalles, pero que tiene entre sus debates el uso que se le da también a la palabra teatro para referirse a la estructura arquitectónica donde se realizan representaciones teatrales ya que muchas veces se tiende a asociar popularmente con ello y contribuye a lo polisémico del término.

Fukelman (2017) también expone:

Nicholson afirma que lo interesante del debate no radica en si las diferentes formas de la práctica interpretativa se etiquetan como “drama” o “teatro”, ni tampoco en la creación de definiciones estrictas de lo que podría ser el drama aplicado o el teatro aplicado, sino en plantear interrogantes sobre lo que se entiende por la palabra “aplicado”, a qué o a quién podrían ser aplicados el drama y el teatro, por qué razones, y con qué valores la aplicación del teatro sirve y representa. (p. 59)

Aquí se entra en un debate mucho más complejo creería yo, porque es muy claro en otras disciplinas cuando nos referimos a “puro” y “aplicado” ya que, casi siempre, esto refiere al conocimiento teórico y a la aplicabilidad o puesta en práctica de ese conocimiento en otras esferas; pero en el caso del teatro, el teatro al que pudiéramos referirnos como “puro”, no se deslinda de la acción, como tampoco el “aplicado” de la teoría. Amplió esta idea más adelante pero solo quería enfatizar que, de las discusiones que se abordan en torno al tema, aún dándole el peso necesario, no debiera ser un problema llamarlo drama o teatro aplicado,

porque como dice Nicholson eso solo reduciría la “rica diversidad de teorías y prácticas artísticas a un solo discurso homogéneo” (Nicholson según Fukelman, 2017, p. 58).

1.3.2 - Instrumentalización del teatro *versus* autonomía teatral

Esta es una discusión sobre el hacer artístico que se remonta a la Grecia antigua con Platón y Aristóteles y que ha sido abordada por teóricos teatrales como Bertolt Brecht y Augusto Boal y por filósofos como Jacques Rancière, Walter Benjamin y Theodor Adorno, por solo mencionar algunos autores⁹. En las últimas décadas, con el surgimiento de los estudios sobre Ta, estas tensiones entre el arte como un espacio autónomo y el arte como instrumento al servicio de la sociedad, se han desempolvado provocando una revisitación a cuestionamientos sobre el papel del teatro.

Esta es la polémica que hace brincar a hacedores teatrales cuando les mencionan el tema, y es entendible, mucho ha costado a las artes (y sobre todo al teatro) vindicar y valorizar su trabajo, dejar de ser vistos como meros imitadores, charlatanes, payasos, mentirosos; todos estos y más, calificativos dirigidos al artista teatral. La postura más común, según lo que he observado en el gremio a través de mis años de experiencia, es de sí aceptar el teatro como un instrumento, una herramienta para el cambio social e individual, pero sin perder la autonomía, escuchando frases como “solo el teatro que es teatro es transformador”. Aquí se entra en una laguna inmensa de incertidumbres conceptuales que un poco rodearé porque, a pesar de ser un tema medular, no es el tema de esta investigación. Mi postura: como expuse en el apartado del abordaje de sus características, la bibliografía encontrada remite

⁹ Las ideas sobre para qué sirve el teatro o el arte han sido abordadas por estos autores. Bertolt Brecht plantea que el teatro debe tener una función crítica y social, ayudar a las personas a pensar y cambiar su realidad, no sólo a entretenerse, una función pedagógica. Uno de los textos fundamentales donde lo expone es en *Pequeño organón para el teatro* (1948). Augusto Boal lleva esta idea más lejos, entiende el teatro como una herramienta de cambio social donde el público debe dejar de ser espectador pasivo y participar activamente. Este autor se opone a la instrumentalización que utilice el teatro como propaganda o espectáculo, sin la participación crítica del público. Plantea lo que él llama *Teatro del Oprimido*, cuyo libro del mismo nombre de 1974 recoge sus principales postulados. Jacques Rancière, por su parte, se opone tanto a Brecht como a Boal y en su libro *El espectador emancipado* defiende la autonomía del espectador y la potencia política de la forma estética en sí misma. Walter Benjamin y Theodor Adorno advierten los riesgos de la instrumentalización del arte, por ende del teatro. Sus ideas se pueden encontrar en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamín y en *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas*, un libro que escribe Adorno junto a Max Horkheimer.

que el Ta es, ante todo, teatro; pero sí pierde autonomía, cuestión que analizo a través de los casos de estudio durante esta investigación. Como ya indiqué, el Ta se caracteriza por la hibridación, lo cual se contrapone a lo que podría ser una disciplina autónoma.

En cuanto a esta cuestión, los autores que he revisado sobre Ta, vienen interrogándose por “los peligros y efectos secundarios de las experiencias teatrales aplicadas” (Massó-Guijarro et al., 2021, p. 1933). Sobre este tema Monique Martínez Thomas (2021) dice que: “el modelo teatral aplicado a la vida social se ve en Francia a menudo como una instrumentalización, sobre todo cuando trabaja para la empresa, para las agencias de comunicación o sectores económicos privados” (p. 17).

Los autores Belén Massó-Guijarro, Amelia Morales-Ocaña y Ramón Montes-Rodríguez (2021) remarcan que, al decir de James Thompson, se está buscando que las discusiones sobre Ta vayan más allá de “la afirmación acrítica de la capacidad del arte para transformar y producir efectos sociales” (p. 1919); lo que han llamado “el fin del efecto” ya que:

El énfasis en las dimensiones instrumentales y el frecuente recurso a la retórica utilitarista pueden empobrecer la interpretación de los efectos de las prácticas de teatro aplicado y limitar su potencialidad transformadora y cuestionadora de hegemonías [y] (...) puede acabar reproduciendo los mismos mecanismos de segregación y opresión que aspira a combatir. (p. 1932)

Se puede observar la posición crítica y los cuestionamientos que se generan a raíz de las prácticas teatrales aplicadas como herramienta utilitaria y que no por ello se caiga en espectáculos que victimicen aún más a grupos vulnerados, o talleres que provoquen heridas más profundas de las que intentan sanar o que creen clichés a través del arte escénico. Podemos concluir que “voces como la de Thompson señalan la necesidad de romper las ideas lineales sobre “empoderamiento”, “éxito” o “eficacia social” que conllevan la frecuente romantización de las prácticas de Ta” (Massó-Guijarro et al., 2021, p. 1932). El diálogo sobre la romantización del Ta se produce a raíz de las preocupaciones sobre la instrumentalización,

es este un punto también a abordar. Por lo tanto, como vemos, la discusión no se queda entre la autonomía o instrumentalización del teatro, sino en el escrutinio de esa instrumentalización aplicada, lo que me hace pensar que, de cierta forma, se está buscando la autonomía del Ta.

Como expone Monique Martínez Thomas en la introducción a la traducción del libro *Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso*: “intentan valorizar esta parte marginada por los estudios teatrales en las universidades francesas (...) luchando por preservar una identidad dentro de la academia y en el campo de las artes” (p. 17) Y sí, el Ta ha sido marginado, desvalorizado, cuestionado y está buscando su identidad.

1.3.3 - Romantización del Ta

Se ha romantizado el Ta bajo la idea de que, de esas prácticas, no puede salir otra cosa que no sea algo bueno, con la intención de reivindicar el término aplicado “dotándolo de connotaciones positivas” (Ackroyd según Ferrandis y Motos, 2015, p.19). Según Ferrandis y Motos (2015) Judith Ackroyd concluye que se ha creado un discurso que “consagra al teatro aplicado, irónicamente, como, puro”. (Ackroyd según Ferrandis y Motos, 2015, p. 21)

Este es un efecto que comprendo a la perfección. Quienes amamos el teatro y hacemos de él eje central en nuestra vida, estamos tan apasionadxs que nos ciegan sus posibilidades y superlativizamos sus bondades. A mí me pasó, me pasa, por lo que continuamente estoy autoevaluando mis criterios y autocorrigiéndome, sin querer decir esto, que minimizo, ni mi pasión, ni la creencia férrea en la poderosa herramienta que es el teatro. Pero sí se necesita para ello, desromantizarlo, que es por lo que están abogando algunos autores, como vimos anteriormente, “el fin del efecto”.

La idea romántica del Ta puede caer en una banalización de estas prácticas, puede provocar más fracturas y divisiones de las que ya tiene o lo que es peor, desatar el efecto contrario a ese “ideal” que se pretende que sea, convirtiéndose en herramienta de dominación, burla, segregación, ya sea de forma intencional o no. Cómo analizan los autores

en el artículo “Arte como instrumento *versus* autonomía en el arte: discusiones sobre emancipación y teatro aplicado” esto genera espectáculos que:

Refuerzan el imaginario dominante al objetualizar al sujeto marginal y convertirlo en “material” de espectáculo para una audiencia no marginal (...) Así pues, las intenciones transformadoras que alientan muchas experiencias de Ta, sus intenciones de “dar voz” a colectivos excluidos y generar espacios de visibilidad pueden convertir estos escenarios en nuevos fetiches, en una suerte de “esperpento inclusivo” que legitima el orden social existente a través de una exposición controlada de las supuestas “disidencias”. (Massó-Guijarro et al., 2021, p. 1933)

A esto hay que sumarle una reflexión que hace María Fukelman (2017) “los que se consideran ‘procesos sociales positivos’ o valores empoderadores cambian con el tiempo y se interpretan de diversas maneras en los diferentes contextos locales y globales.” (p. 57) Por lo tanto, la estructura y el tratamiento de un proceso hoy, habrá que reevaluarlo mañana, en el Ta no se puede dar por sentado fórmulas ya aprendidas o recortadas.

Quisiera también referir una consideración que hace Helen Nicholson y que María Fukelman refleja en su artículo y es sobre el uso del término “transformación”, término con el que yo también he jugado cual trompo que da vueltas en mi cabeza. Esta autora se plantea algunas cuestiones como:

Si el teatro aplicado es socialmente transformador, ¿explicita qué tipo de sociedad prevé? Si el motivo es individual o la transformación personal, ¿esto es algo que se hace a los participantes, con ellos o por ellos? ¿Los valores e intereses de los participantes sirven a la transformación? Desde esta perspectiva, la idea de intercambio sugiere un mayor margen para la creatividad y la imprevisibilidad que el de la transformación. (Nicholson según Fukelman, 2017, p. 62)

A estas interrogantes yo sumaría algunas que también me hicieron a mí: ¿Cómo se puede medir la transformación? ¿Acaso la transformación no es un proceso constante donde toda influencia sobre individuos y sociedades puede ser transformativa? Yo también tuve ideas románticas sobre la transformación que produce la aplicabilidad del teatro, y sí, claro “el arte no es mera contemplación, también es acción, y toda acción cambia el mundo, al menos un

poco.” (Nicholson según Fukelman, 2016, p. 64); pero una idea desromantizada del Ta permite plantearse preguntas ontológicas sobre sus procesos y no idealizar sus resultados.

1.3.4 - Teatro “puro” y teatro “aplicado”

Esta es, a mi parecer, la línea de división más delgada dentro de las discusiones sobre Ta y es que, si bien el debate sobre “drama” o teatro” y entre “autonomía” e “instrumentalización” ya existían antes de que apareciera en el horizonte el Ta y sus múltiples formas; sumando también que las prácticas que podemos reconocer como aplicadas existen desde hace mucho tiempo aún sin nombrarlas¹⁰, los cuestionamientos sobre el teatro “puro” (tradicional, convencional, legitimado, no contaminado) y el teatro “aplicado” (impuro, híbrido) están siendo ahora el foco de atención gracias a la explosión de poéticas surgidas en las últimas décadas y la territorialidad tan diversa que presenta el mapa de las prácticas teatrales aplicadas. Como nos exponen Ferrandis y Motos (2015) “cuando se habla de teatro aplicado, para muchos se está hablando de un teatro de segunda categoría, de un teatro aguado, de una pedagogización del teatro, de una utilización poco legítima del teatro para usos muy alejados de su función estética.” (p. 16)

Por supuesto que quienes tienen posicionamientos puristas sobre el hacer del teatro brincan con nada más mencionar la aplicabilidad de este, lo que hace que ese tipo de prácticas sean en un primer momento marginadas. Esto pudiera ser una contradicción porque en la historia, el teatro y sus practicantes, han sido muchas veces denigrados y relegados a los últimos escaños de la sociedad, por lo que, pareciera contraproducente que ahora establezcan jerarquías dentro de su propio campo. Pero como he explicado antes, comprendo que es una reacción para no perder la autonomía y también la “pureza” que tanto les ha costado adquirir a quienes viven de, para y por el teatro.

¹⁰ Como ejemplo se puede mencionar las pastorelas utilizadas por los conquistadores en América, una forma de aplicar el teatro para adoctrinar a los pueblos.

Monique Martínez Thomas (2021) nos dice que “en Francia donde el campo del teatro tiene culturalmente una verdadera estructuración, después de décadas el teatro aplicado es una noción que aparece a menudo como secundario ante un arte institucionalizado, incluso mitificado.” (p. 23) Y esta es la reacción que se ha producido no sólo en Francia, así es recibido por las “jerarquías teatrales” lo que se presenta bajo el calificativo de Ta. María Fukelman (2017) expone la mirada de Bjørn Rasmussen, quien “considera que la expresión ‘teatro aplicado’ es descalificadora, ya que implicaría que el material aplicado no es tan genuino como la esencia.” (p. 60) Del planteamiento de este autor analiza Helen Nicholson que “la creación de un nuevo conjunto de oposiciones binarias entre teatro ‘aplicado’ y ‘no aplicado’ enfatizaría los riesgos de utilitarismo del teatro aplicado a expensas de sus cualidades artísticas y estéticas” (Nicholson según Fukelman, 2016, p. 60)

Por su parte Gilles Jacinto (2021) expone lo difícil que es identificar las fronteras entre uno y otro y cómo teóricos y especialistas se debaten entre los problemas éticos que esto trae consigo. (p. 41) Por ejemplo, menciona a Marie-Madeleine Mervant-Roux quien le otorga al Ta tres criterios negativos:

- a) el objetivo de la actividad debe ser una acción dirigida mediante el teatro, que sea otra que el mismo teatro; b) su estructura no es autónoma, esta se constituye en vínculo con una o muchas estructuras que no pertenecen al teatro; c) la relación con un público no es obligatoria, por ejemplo, un taller de práctica sin restitución bajo la forma de representación puede bastar. (Jacinto, 2021, p. 37)

Por supuesto que si estos criterios son tomados sin exponerlos a confrontación la división entre el teatro puro y el aplicado se convierte en un muro inquebrantable y no tendría nada más que escribir. Domingo Ferrandis y Tomás Motos (2015) señalan que:

Judith Ackroyd, en su artículo «Applied Theatre: Problems and Possibilities», constata la dificultad de determinar los parámetros que definen el campo del teatro aplicado, ya que muchas actividades y modalidades teatrales consideradas como forma estética teatral podrían ser catalogadas también como teatro aplicado. (p.17) (sic)

O sea, algunas formas que estéticamente están, pretendidamente, en el campo del teatro puro pueden ser catalogadas como Ta, pero existe aún mucha resistencia a aceptar esta posibilidad. Además sugiere esta autora que no puede existir Ta sin que realmente estén presentes características del arte teatral (argumento ya muchas veces enfatizado en este trabajo desde la perspectiva de varios autores). “Para experimentar con cualquier forma teatral es necesario que haya un conocimiento previo del teatro en cuanto lenguaje artístico.” (Ackroyd según Ferrandis y Motos, 2015, p. 17) A ello le podemos sumar lo que señala Helen Nicholson citada por María Fukelman (2017): “todas las formas de la práctica dramática y teatral se basan en el compromiso estético para su poder y eficacia, y el drama aplicado no es la excepción.” (Nicholson según Fukelman, 2016, p. 60)

Las citas anteriores ayudan a desvanecer un poco los criterios negativos sobre el Ta y también, la línea de división trazada que desvaloriza sus prácticas. A las críticas desvalorativas sobre el Ta, Martínez (2021) señala:

...sí es cierto que pueden existir prácticas éticamente reprochables —al igual que hay y hubo un teatro al servicio de las dictaduras o de poderes totalitarios—, no todas las formas de teatro aplicado responden la merchandización, a la degradación, incluso a la “prostitución”, a las organizaciones o principios poco recomendables. (p. 24)

Esto sumaría otro elemento donde no sólo se desvanece la división estética entre teatro puro y aplicado sino también la división ética, ya que el teatro calificado como “puro”, aún conservando sus más altos estándares estéticos y esa pureza que tanto parecen defender algunos autores y creadores, ha sido usado como instrumento a partir de la herramienta de dominación tan eficaz que puede llegar a ser al confrontar imaginarios y exponer realidades alternativas.

Luego de señalar estos criterios puedo entender porque Domingo Ferrandis y Tomás Motos (2015) concluyen que esta división no debe entenderse como una “delimitación rígida entre dos campos opuestos y sin conexión” (p. 19). También la concreción que hace Martínez

(2021) del trabajo “El teatro aplicado: introducción histórica, teórica y crítica” de Gilles Jacinto donde nos dice que para este autor:

...las dos tendencias no son aislables: no existe teatro libre de todas las presiones y hay siempre un funcionamiento artístico en toda práctica teatral, incluso vectorizada. Es preferible pensar mejor la continuidad entre las dos antes que reflexionar sobre estas con reserva, como realidades separadas. (Martínez, 2021, p. 24)

Por tanto, la idea no sería segregar, crear divisiones y jerarquizar las formas de hacer o de aplicar el teatro sino de comprender y estudiar lo extenso que es hoy en día la cartografía teatral, sus múltiples territorialidades y el paraguas de posibilidades que nos ofrece. El Ta sigue siendo teatro, con algunas características diferenciadoras como hemos visto, con distinciones en su roles, como expondré en el siguiente capítulo, pero no se pierde la matriz que lo identifica como teatro, que lo hace convivencial, de expectación, poiético, con las mismas posibilidades creativas, enajenantes, reflexivas; aún cuando sea en una zona liminal y cuando el teatro pierda su autonomía, no pierde su matriz.. Para profundizar en ello, a continuación, me adentraré en los estudios de filosofía del teatro que propone Jorge Dubatti¹¹ que plantean preguntas ontológicas sobre el hacer del teatro y permite la comprensión de procesos complejos del ámbito teatral desde los conceptos de teatro matriz y teatro liminal.

1.4 - Ta como teatro liminal, planteamiento desde la filosofía del teatro

Como exponía al inicio del capítulo las teorías sobre Ta nacieron en el ámbito anglosajón y llegaron después a España y Latinoamérica, a pesar de que sus prácticas se hacían visibles mucho antes de nombrarlas. En la primera década del 2000 surge una disciplina teatrológica en Argentina de la necesidad de cuestionar y superar las tendencias de análisis, crítica e

¹¹ Profesor investigador de la Universidad de Buenos Aires (UBA), teórico y crítico teatral. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2022-2024). Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 85 escuelas de espectadores en diversos países. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. (Teatro Unam, s.f.)

historia teatrales: filosofía del teatro¹². ¿Qué puntos de encuentro podemos plantear entre el Ta y la filosofía del teatro?

La filosofía del teatro se plantea como la disciplina que se pregunta por el ser del teatro y tiene como objeto de estudio el acontecimiento teatral. Propone Jorge Dubatti una pregunta ontológica: “¿Cómo pensamos el existir del teatro en el mundo?” (Dubatti, 2019, p. 121). A partir de esta indagación ontológica expone varios conceptos desde la filosofía del teatro como son teatro-matriz, teatro liminal; que amplifican el campo de los estudios teatrales, que ayudan a allanar, a mi parecer, las discusiones a raíz del Ta y aportan claridad sobre el hacer de éste.

1.4.1 - Teatro-matriz: convivio, *poiesis* y expectación, elementos constitutivos del teatro

El concepto de teatro-matriz expuesto por Jorge Dubatti (2016) sirve como precuela teórica que involucra a la vasta masa de fenómenos teatrales que la Modernidad¹³ terminó operando bajo un estrechamiento reduccionista. Mediante este término se permite incluir como teatro un sistema de expresiones más amplio y complejo, donde se reconozca la presencia conjunta y combinada de tres elementos que son fundamentales: “*convivio, poiesis corporal y expectación* (...) Esta matriz es tan abarcadora que las combinaciones internas resultan ilimitadas.” (Dubatti, 2017b, pp. 17-19)

Como he referido, los cuestionamientos de los teóricos y especialistas de Ta concluyen que este no puede existir sin que estén presentes las características del arte teatral y ante las interrogantes de cuáles serían esas características, yo encuentro respuesta en el planteamiento de Dubatti que sugiere estos tres elementos que no se pueden dejar de lado. La tríada que

¹² Surge como disciplina teatrológica en Argentina de la necesidad de cuestionar y superar las tendencias de análisis, crítica e historia teatrales. Posee un campo problemático más restringido que la filosofía pero más vasto que el de la teoría teatral. Si bien desde la semiótica, la antropología teatral y la sociología del teatro se han elaborado construcciones científicas diversas sobre el teatro, abordar su problemática desde la filosofía del teatro es volver a él ontológicamente.

¹³ Para Dubatti la Modernidad, etapa anterior al siglo XX, propone una clasificación racionalista, canónica, excluyente, poco válida para pensar los fenómenos concretos de la praxis, y son los movimientos vanguardistas los que invitan a recuperar la historia teatral despreciada por la Modernidad. (Dubatti, 2017b)

desde el análisis de Jorge Dubatti siempre está presente en el acontecimiento teatral: "primero convivio, dentro del convivio alguien produce *poíesis* corporal, y dentro del convivio alguien comienza a esperar esa *poíesis* corporal." (Dubatti, 2021, p. 321). Estos componentes pueden ser discutidos, de hecho el mismo autor vuelve a ellos una y otra vez para encontrar sus liminalidades, pero yo concuerdo en que son principio matriz de la singularidad del teatro, y por ello los elementos fundamentales para el análisis. Veamos cómo desarrolla este autor cada uno de ellos.

1.4.1.1 - Convivio

El primero de los elementos a destacar es el convivio. Es casi impensable la existencia humana sin la experiencia convivial, aunque en estos tiempos, donde la tecnología avanza aceleradamente y el celular se ha convertido en el compañero más asiduo, se pudiera pensar que es más usual convivir con las máquinas que con las personas que tenemos alrededor. En el teatro, según Jorge Dubatti (2008), el convivio es el punto de partida, reunión y socialización de cuerpos presentes en un punto del tiempo y el espacio, afectación comunitaria, presencias, cultura viviente. (p. 88)

Por tanto, el convivio teatral se convierte en un recordatorio de la esencia ancestral de encuentro, de unión, un paradigma existencial diferente a las relaciones tecnoviviales que vendrían siendo: "relaciones humanas a distancia, desterritorializadas a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas." (Dubatti, 2021, p. 315)

Sin negar una u otra, Dubatti (2021) expone que son formas diferentes de existir, de relacionarnos, que también se pueden cruzar productivamente en la escena teatral. Sin embargo, mientras el convivio puede incluir formas tecnoviviales, no se puede resolver desde el tecnovivio la inclusión de la materialidad de los cuerpos en el espacio físico. (p. 318)

Yo abogo por la utilización tecnológica en el campo teatral, no sólo para la producción escénica, sino como herramienta importante para su estudio, para guardar evidencias gráficas del mismo que sirvan como material histórico, como algunos de los casos que estudiaré que se valen de lenguaje cinematográfico para documentar la experiencia. Sin embargo, estoy de acuerdo en que no es más que información, porque lo que ocurre en el acontecimiento en sí, es tan único, efímero, intransferible que se vuelve irreproducible. Como diría Dubatti (2008) en relación con el concepto de Walter Benjamín: "el imperio por excelencia de lo aurático (...) reunión de auras." (p. 89)

1.4.1.2 - Expectación

Como exponía en el apartado anterior el convivio es la base del acontecimiento teatral, pero el convivir sólo se produce en la confluencia de, al menos, dos figuras: actorx y espectadorx¹⁴. El hecho teatral no puede ser pensado sin esta relación. Expone Peter Brook: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral." (Brook, 1969/2015, p. 21)

Aquí Brook hace referencia al origen mismo de la palabra teatro que es "mirar"¹⁵, o sea, un espacio donde alguien mira a otrx. Por supuesto que, como el convivio, actuar y esperar no son únicos del hecho teatral¹⁶, por lo tanto no vendría siendo todo lo que se necesita para realizar el acto teatral, ni la acción de mirar es la única función de quien espera. Se necesita tener en cuenta el tercer elemento que propone Dubatti en su matriz (*poíesis*, la cuál veremos a continuación), y que viene a precisar la relación y la convención de la actuación-expectación en el teatro.

¹⁴ Son los roles básicos en el teatro. Actorx puede hacer referencia a otros como directorx, asesorx, dramaturgx, técnicxs. Igualmente hay diferentes tipos de espectadorx según su nivel de participación. Las funciones de ninguno de estos roles son pasivas, aún cuando el espectador solo esté sentado en una butaca.

¹⁵ Del latín *theātrum*, y este del griego θέατρον *théatron*, de θεᾶσθαι *theâsthai* 'mirar'. (DLE, s.f)

¹⁶ Por ejemplo, en un evento deportivo podemos hablar de convivio y expectación, pero no existe *poíesis*. Por otro lado, en un filme cinematográfico se puede observar *poíesis* y expectación pero no convivio. Así se pueden citar diversos ejemplos donde confluyen uno u otro elemento de esta tríada pero en el teatro aparecen los tres.

Es esta una relación que el teatro absorbe y refleja de la teatralidad social, y aunque por mucho tiempo estuvieron sujetos a roles restrictivos¹⁷, en la actualidad debido a la apertura de poéticas y escenarios liminales, (como les llama Ileana Diéguez), se redefinen estos conceptos liberándolos del estado momificado y recuperando su complejidad, introduciendo "posibilidad de conexiones anacrónicas." (Diéguez, 2010, p.20) Cuando se expanden los escenarios también lo hacen las posibilidades de actuación y expectación.

Jorge Dubatti explica así la relación actuación-expectación:

En el acontecimiento teatral son necesarios inicialmente al menos dos (o tres) agentes: un actor y un espectador (o un actor, un técnico- artista que colabore con él y un espectador), organizados a partir de una división de tareas (producir *poíesis* corporal en el actor, acaso con la ayuda del técnico-artista, y esperar dicha producción, en el espectador). Pero luego de ese inicial pacto colaborativo, cuando ya se ha instalado la “zona” de experiencia y subjetivación del acontecimiento (según la definición pragmática), tanto la actuación (producción de *poíesis* corporal) como la expectación ya no son funciones privativas de uno u otro agente, sino que circulan entre todos los presentes en el convivio. (2018, p. 22)

Como decía anteriormente en el hecho teatral son necesarios los roles de actorx y espectadorx pero también se puede hablar de actuación y expectación fuera de este. "El tema se complica incluso más si incorporamos a la discusión la porosidad, el entretejido, la liminalidad entre teatro, teatralidad y transteatralización. También hay actuación y expectación en las múltiples teatralidades sociales." (Dubatti, 2022, 131) “La actuación y la expectación son fenómenos múltiples, plurales y, a la par, están presentes en diversas prácticas, no son específicos ni privativos del teatro o de las artes escénicas, ni siquiera de las artes del espectáculo.” (Dubatti, 2023, p.3)

Desde esta perspectiva todxs actuamos y somos espectadorxs de esta gran obra que es la vida. No hay manera en que nos libremos de la mirada del otrx, o de mirar a lxs otrxs, somos seres sociales. Muchos de los comportamientos son propiciados por esa condicionante que es la mirada. Una mirada que no es el acto de observar, ni de hacerlo con el sentido de la

¹⁷ Actor encima del escenario, espectador que observa desde las butacas con casi nula interacción entre ellos.

vista, va más allá: mirar con todo lo que se es. Jorge Dubatti, explica magníficamente lo que sucede en la actualidad con esa relación de miradas desde la transteatralidad.

Transteatralidad, transactorialidad y transexpectatorialidad son hoy sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las interiores) y permanentemente nos recordaba: “Debes portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando”; “Actúa bien para Dios espectador”. Ahora, en cambio, los nuevos principios son: “Tienes que actuar bien para la panexpectación, para el panóptico humano-tecnológico”; “Actúa bien porque TODO te está expectando”. (Dubatti, 2023, p. 11)

Es sobrecogedor pensarse expectadx todo el tiempo, y pensar también, que ese sentir transforme nuestra práctica cotidiana; pero, aunque deje mal sabor, es un fenómeno muy visible. Incluso, si somos autocríticxs, ¿no es algo que hacemos más frecuentemente de lo que quisiéramos admitir?

1.4.1.3 - Poíesis teatral

Hay un tercer elemento que viene a completar, junto a los dos anteriormente desarrollados, la singularidad del acontecimiento teatral: la *poíesis* corporal. Si bien Jorge Dubatti (2007) llama *poíesis* a la “la creación productiva de los entes artísticos y a los entes artísticos en sí, lo que implica tanto la acción de crear como el objeto creado” (p. 90); explica que la característica singular de la *poíesis* teatral es la “acción corporal en vivo, desde la materialidad del cuerpo viviente (...) co-creada por el espectador, y multiplicada en la zona de experiencia del convivio.” (Dubatti, 2014, p. 24)

Por tanto, dice Dubatti (2018) existen tres dimensiones que relacionadas conforman la *poíesis* teatral: una *poíesis* productiva que es la que realizan los artistas (entiéndase con esto actorxs, técnicxs, directorxs); una receptiva por parte del espectadorx y una tercera que se construye con la interacción de todxs, en la zona de experiencia compartida, que es la *poíesis* convivial o multiplicadora. (p. 22) Se refuerza con ello mucho más la relación dialógica que existe entre quien actúa y quien espera en el acontecimiento teatral, ya que la creación no depende de unx u otrx, sino de su interacción.

Mediante la *poíesis* se vive desde un mundo otro, no es solo una construcción, sino experiencia vivencial auténtica. “La forma se va desplegando ante la conciencia creadora y técnica del artista, quien propicia una autopoíesis: se trata de dejar ser aquello que se va desplegando ante su conciencia de la mano del procedimiento y sus reglas.” (Dubatti, 2020b, p. 40)

La construcción de ese otro mundo posible dentro del mundo, expresa Dubatti (2008), marca un salto ontológico: se crea un universo paralelo al mundo. (p. 92) y es esta capacidad de saltar y establecerse en paralelo lo que le otorga su “naturaleza metafórica”, que no implica que necesariamente sea ficcional la *poíesis*. La ficcionalidad será un atributo, que puede o no acontecer, pero siempre se establece un vínculo metafórico con el mundo. (Dubatti, 2014, p. 27) Esta característica es la que marca una línea que puede mantener a salvo a quien actúa, como en muchos de los casos que veremos, no es ficción lo que se expone pero se hace desde una construcción metafórica que, por más que entren en un estado vivencial, es la marca de un salto ontológico desde un mundo natural-social al que se regresa al terminar el acontecimiento teatral.

Como expresa Ileana Diéguez (2011): “el arte tiene cierta condición de tribuna que le permite intervenir y atravesar imaginarios y realidades, hablar en metáforas aún en los tiempos más difíciles, abriendo canales de expresión que pueden atravesar y movilizar los espacios cotidianos.” (p. 77)

1.4.2 Teatro liminal

Se entiende teatro-matriz a partir de otras tres conceptualizaciones: teatralidad, teatro y transteatralidad.¹⁸

Respecto a la primera: Apropiándose de una raíz antropológica, expone que existe un *homo theatralis*, humano teatral que somos desde los orígenes, donde la teatralidad es una

¹⁸ Estos son conceptos que desarrolla Jorge Dubatti en varios de sus libros y artículos. (Véase 2007, 2016a, 2017a, 2017b, 2021)

condición de humanidad que consiste en la capacidad de organizar la mirada del otro, produciendo una óptica política o política de la mirada. Una mirada no solo física sino emocional e intelectual, que se unen en una red de miradas que generan y organizan la acción social y sostienen el poder.

Lo segundo: el teatro, se apropia de la teatralidad para darle un uso poético o metafórico (teatralidad *poiética*), proponiendo un uso singular de la organización de la mirada que exige convivio, *poíesis* corporal y expectación. La teatralidad precede al teatro. No todo es teatro, pero sí teatralidad.

Luego teatro y teatralidad se funden y confunden en la transteatralización -lo tercero. pretende una propuesta desde el teatro o donde se aplique el teatro.

Se apropia del teatro para exacerbar y sofisticar el dominio de la teatralidad a través del control y empleo de estrategias teatrales. Entonces, mediante la transteatralización, lo que se desprendió de la teatralidad humana y se convirtió en teatro, regresa a ella para complejizarla, refinarla y multiplicarla.

El concepto de liminalidad no proviene de la teoría del arte, sino de los estudios antropológicos sobre el ritual. Ileana Diéguez, quien ha estudiado la trasgresión de las formas escénicas tradicionales en el contexto latinoamericano, lo que ella llama escenarios liminales, explica sobre el origen del concepto:

Víctor Turner estudió la emergencia de liminalidad, noción que tomó de *Les Rites de Passage*, de Van Gennep, para dar cuenta de una esfera del pensamiento o un dominio de la acción determinada por situaciones de margen o limen (umbral). Si bien el concepto de liminalidad fue inicialmente aplicado a la observación de situaciones rituales y sagradas, posteriormente fue desplazado a la vida ordinaria en la que esta noción emergía y actuaba como mitigadora de las asperezas causadas por conflictos sociales. (Diéguez, 2011, p. 79)

Diéguez, en su libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política* (2007), expone que desde su apropiación del concepto aborda “lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas escénicas, como una zona compleja donde se cruzan la

vida y el arte, condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales.” (p. 17). Diéguez (2010) explica que por mucho tiempo la escena teatral estuvo delimitada por un marco que anudaba la expectatorialidad pero se comienza a producir un quiebre por el accionar de creadorxs que quisieron ir más allá, fuera del edificio arquitectónico llamado teatro, una transgresión de las formas escénicas tradicionales. (pp. 20-21) Son estos los "escenarios liminales" que creo pueden ser incluidos en el paraguas del Ta, ya que la observación de Diéguez remite a estas formas pero nombradas de manera distinta según cómo percibe el proceso.

Esta autora refleja cómo en el contexto latinoamericano, condicionado por abruptos cambios económicos, políticos y sociales aparecen escenarios liminales desde donde se vive y se hace arte. Se produce un “extrañamiento del estado habitual de la teatralidad poética tradicional y un acercamiento a la esfera cotidiana, (...) un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia.” (Diéguez, 2007, p. 62)

Hay otro concepto que nos plantea la autora para entender la liminalidad es el de “drama social”, porque es precisamente en las crisis abiertas por los dramas sociales donde Víctor Turner observó la emergencia de liminalidad. Nos dice Ileana Diéguez:

Víctor Turner nos dejó sus observaciones sobre las reiteradas ocasiones en que percibió situaciones dramáticas en los movimientos sociales. Al analizar “el potencial ‘teatral’ de la vida” cotidiana este antropólogo introdujo el término “drama social” para expresar la analogía entre una secuencia de acontecimientos supuestamente espontáneos de una comunidad, y la expresión procesal y concentrada que caracteriza a la forma dramática. (Diéguez, 2010, p. 25)

Es muy importante la aparición de ese estado de liminalidad en momentos de crisis de los dramas sociales ya que en algunos de los casos que analizo parten de la búsqueda mediante el arte para expresar y mitigar situaciones conflictuantes para sus individuos. Como diría Diéguez (2011):

...nos permite pensar las profundas e intrínsecas relaciones entre rito, cultura y arte en momentos de presión, cuando los individuos sienten temor ante los tormentos que el desequilibrio social puede causarles y apelan a formas simbólicas que les permitan dar salida a experiencias extremas(...) Trasciende la práctica artística e instala un escenario liminal: umbral, esfera de mutaciones, de mínimas y temporales restituciones simbólicas que la estructura social ya no puede propiciar. (pp. 78-84)

A partir del análisis de de Ileana Diéguez, Jorge Dubatti se apropia de su concepto para complementar su concepto de teatro-matriz con el de teatro liminal. Expone Dubatti (2016) que:

Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos: ¿Es esto teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poíesis* corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas - el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático-, no corresponden al teatro. (p. 15)

Las estructuras y concepciones teatrales por mucho tiempo estuvieron canonizadas, personajes estereotipados, el teatro convencionalizado; artistas que salieran de esas convenciones rígidas, eran marginadxs. A mediados del siglo XX ocurre una explosión en el ámbito teatral producto de las vanguardias artísticas. Desde aquí lo liminal en el teatro se hizo mucho más visible, aunque fueron fenómenos que siempre estuvieron, de una forma u otra. Es por eso que Jorge Dubatti (2016) dice que el teatro-matriz y el teatro liminal son precuelas teóricas, conceptos de formulación contemporánea para pensar fenómenos antiquísimos y fenómenos contemporáneos. (p.14) Por tanto, en los fenómenos de liminalidad vamos a encontrar convivio, *poíesis* corporal y expectación, como matriz del acontecimiento teatral pero en formas contrastantes, rebeldes, que hacen que se liminalicen con la teatralidad y la transteatralidad. Formas en tensión, como expone Dubatti en la siguiente cita.

No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado / enunciación, constructo poético / construcción poética); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras

artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático / no-dramático. (Dubatti, 2016, p. 16)

Plantea Dubatti que no sigue el concepto de liminalidad tal como lo señala Diéguez sino que, partiendo de su reflexión, le da otra dimensión para la comprensión y estudio del acontecimiento teatral, ligada a la manifestación de liminalidad en el teatro-matriz que, como expuse, se comprende en la relación y cruce entre teatralidad, teatro y transteatralización. Por lo que, este autor expande esos fenómenos de fronteras apreciables en el teatro donde también encuentran cabida las estructuras de Ta.

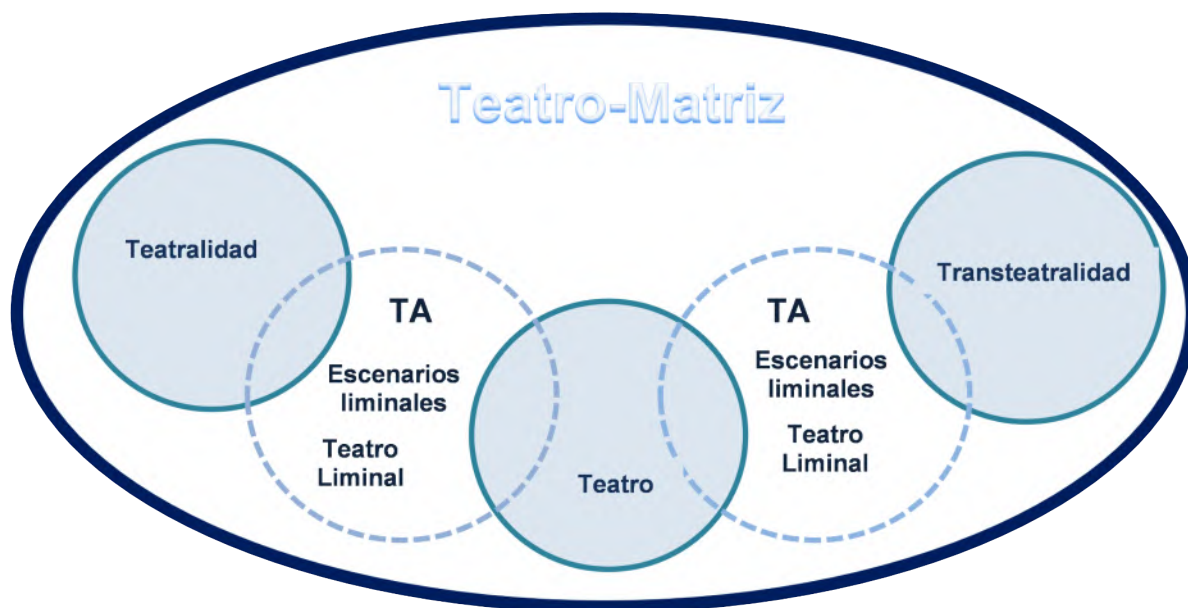
En cuanto a esta relación entre el Ta y los planteamientos de Dubatti, María Fukelman (2017) plantea que:

Entendiendo el concepto de liminalidad, tal como plantea Jorge Dubatti, como una herramienta para pensar fenómenos del teatro que no se encuadran en el marco de un teatro tradicional de representación o teatro dramático, es fácil advertir que el teatro aplicado puede ser analizado bajo esta línea de pensamiento. Caracterizado como una forma de conceptualizar e interpretar las prácticas teatrales y culturales que están motivadas por el deseo de hacer una diferencia en la vida de otros, da cuenta de un proceso de encuentro y participación en el que los participantes y los profesionales trabajan juntos para explorar nuevos territorios culturales y las diferentes formas de ser. Sus trabajos poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poíesis*, expectación), pero a la vez incluyen otras características que no corresponden al teatro, como el objetivo de modificar algún aspecto de la vida cotidiana, extrateatral. Por definición, entonces, el teatro aplicado se encontraría en una zona liminal, entre el arte y la vida, entre la ficción y la no ficción, entre la teatralidad social y la teatralidad poética. (Fukelman, 2016, pp. 62 y 63)

Para visualizar las estructuras de cruces que se han ido planteando me tomé la libertad de hacer un esquema que lo resume.

Figura 2

Esquema de Ta dentro del Teatro-Matriz



Nota: Figura de elaboración propia

1.5 - La práctica de lo incierto

Hasta aquí hemos descrito el Ta, las discusiones que se suscitan en torno a él y cómo desde su abordaje a partir de la filosofía del teatro puede, no sólo allanar algunas de sus polémicas, sino, además, aportar elementos sobre los que cimentar sus estructuras. Para finalizar este capítulo considero importante abonar para el análisis un factor que viene desde el teatro y también está presente en el Ta: lo incierto.

En un taller realizado en el Cedram impartido por Luis de Tavira, en un diálogo informal sobre el teatro y la incertidumbre corrigió algunas de mis expresiones y me dijo: “en las ciencias existen certezas, en el teatro no”. Ciertamente cuando reflexiono sobre ello, es el teatro el lugar de lo incierto, donde, gracias a ese convivio, a esa reunión de cuerpos presentes, es tan incierto como la vida misma. Por lo tanto, no sólo las discusiones y las conceptualizaciones sobre Ta provocan incertidumbre, ya que, al no poseer el teatro en sí mismo certezas, el Ta se vuelve la práctica de lo incierto.

Ferrandis y Motos (2015) nos dicen: “el Ta se parece más a la imprevisible trayectoria del vuelo de la mariposa que al recorrido recto de la flecha.” (p. 25)

Si el teatro necesita un acto de fe de quienes los realizan, imaginen abordar procesos de aprendizaje, tratamientos a individuos, problemáticas sociales y comunitarias utilizando el teatro. Quienes participan lo hacen confiando en la imprevisibilidad y quienes lo llevan a cabo deben estar conscientes de que están trabajando en procesos que no serán visiblemente tangibles, ni cuantificables, ni tampoco 100% controlables.

Como ya señalé que decía Helen Nicholson es un intercambio que sugiere mayor margen para la creatividad y la imprevisibilidad.

Capítulo 2: Roles en el Ta. Descripción de los casos que se utilizarán para el análisis comparativo

2.1 - Roles en el Ta

Como ya se ha expuesto el teatro exige convivio, cuerpo presente, pero no sólo en el momento de la presentación al público, sino también desde su creación. Una obra de teatro no se produce desde la individualidad de una habitación como un cuadro o un libro, se necesita para llevarla a cabo de la participación conjunta de diversos roles desde la actuación, dirección, diseño, dramaturgia, producción, asesoría, grupo técnico, etc. Cabe destacar que no siempre están todos presentes y a veces una misma persona realiza varios de ellos. Puede darse el caso de que alguien actúe en un monólogo y haga a la vez dirección, producción, diseño y dramaturgia de la obra, pero necesitará al menos de un técnico que, a la hora de la función mientras esta persona actúa, opere las luces y el sonido.

En el Ta, también nos encontramos más de un rol al cumplirse la misma máxima de convivencialidad y presencia imprescindibles en el teatro. Como ya habíamos dicho una de las características que es común a todos los ámbitos del Ta es el rol de quien proporciona las herramientas teatrales y quien las recibe como participante. Según Gilles Jacinto (2021), Tomás Motos “distingue el actor o el performador (en el sentido de artista o del intérprete) y el facilitador (el profesional encargado de dirigir y orientar las actividades)”. (p.56)

No siempre en el Ta se concluye con una puesta en escena o presentación ante un público, por esa razón los roles que mencioné anteriormente muchas veces no son necesarios o son llevados a cabo por quien se encuentre en el rol Facilitador. Por lo mismo cuando Tomás Motos se refiere a actorx o performadorx no será específicamente al rol que conocemos como profesional de la actuación, sino a quien o quienes participan dentro de esta experiencia, yo prefiero referenciarlos como entes liminales, ya que, como explicaré más

adelante, me parece un término que expone el estado en el que se encuentran estas personas participantes y por la confusión que pudiera generarse al ser llamados actorxs.

Hay dos aspectos más que me gustaría señalar. Primeramente, el hecho de que, puede darse el caso, que, además de los entes liminales, estén implicados en el Ta profesionales como en el caso que describe María Fukelman (2017) de *Teatro x la Identidad*¹⁹ donde un colectivo de actorxs, dramaturgxs, directorxs, coreógrafxs, técnicos y productorex se unieron como brazo artístico a la causa de la Abuelas de Plaza de Mayo. También puedo mencionar el *Centro Dramático de Michoacán* (Cedram) que es un teatro aplicado al desarrollo humano y comunitario, como veremos más adelante.

Lo segundo, que el rol Facilitador no siempre es una sola persona, muchas veces es un colectivo, exactamente como los casos que mencioné anteriormente y otros en los que no se trabaja de manera individual ya que el Ta necesita a veces de facilitación conjunta. Lo que sí es necesario cuando este rol lo ocupan más de una persona es que exista un consenso colectivo, que se lleguen a acuerdos sobre lo que sea mejor para los entes liminales. Entiéndase por ello que cualquier nombramiento en singular de sobre este rol lo haré con la comprensión de que lo que expongo también puede ser tratado de manera plural, sólo no lo mencionaré cada vez para que este aspecto no se vuelva repetitivo.

2.1.1 - Otras denominaciones posibles para el rol Facilitador

Como aún los estudios de Ta son muy recientes no hay tampoco un consenso en cómo denominar a quien se encuentra frente al proceso. Gilles Jacinto (2021) hace una comparación desde las artes plásticas donde existe el artista plástico y denominan “*designer*” a quien trabaja las artes aplicadas al interior de un equipo, en el cual los diferentes miembros no ejercen el mismo oficio. (p. 53)

¹⁹ Colectivo teatral que desde 2001 se encarga de apoyar los objetivos de las Abuelas de Plaza de Mayo montando y presentando obras para el rescate de la memoria histórica y en la búsqueda de la verdad y la justicia. María Fukelman (2017) lo describe como un “teatro aplicado a los derechos humanos”. (p. 65)

Jacinto (2021) nombra durante su escrito a quien trabaja desde el Ta como “operador de proyectos de teatro aplicado” y expresa: “Quizás nos debemos imaginar cómo en las artes plásticas la elaboración de una nueva función, incluso de un oficio específico que sería a las artes de la escena, lo que el *designer* es a las artes plásticas” (p. 54)

Hay diferentes maneras en las que se puede designar a esta figura: directorx, agente, gestorx; pero estas denominaciones, ya utilizadas en el ámbito artístico, traen consigo ambigüedades. No es precisamente la función de la dirección escénica teatral la que realiza este operador de proyectos de Ta, ya que, aunque debieran coincidir algunas de sus habilidades, su función a partir de la finalidad del Ta no es la de dirigir un montaje escénico propiamente. Agente es un término interesante porque anula la cuestión genérica que tan compleja es a la hora de denominar un hacer, sin embargo ser agente artístico remite en primera instancia a quienes representan a los artistas y muchas veces se encargan de venderlos al mejor postor, diría que es un término que viene cargado de concepciones enrevesadas.

También coinciden sus habilidades con las de gestorx cultural o sociocultural, pero ya es este un término utilizado para designar un campo mucho más amplio que promueve, diseña y realiza proyectos culturales no sólo desde el ámbito teatral o artístico. A pesar de la ambigüedades también se ha denominado de estas maneras a quien ejerce el rol Facilitador porque, en realidad, ninguno de estos términos serían erróneos, ya que son ocupaciones que se pueden identificar que realizan, pero no es, a mi parecer, lo más idóneo si se pretende intentar encontrar características de quien realiza esa función en el Ta para trazar algunas líneas que vayan definiendo un campo de acción más específico.

Parecido es el caso del término mediador, pero aquí haré mucho más énfasis porque las definiciones y competencias de este rol son mucho más cercanas que las anteriores al de Facilitador.

El nombramiento de mediador parte de un campo que, al igual que el Ta, es de reciente planteamiento y de investigaciones en curso: la Mediación Artística. La autora Ascensión Moreno González (2022) dice que la *Asociación Profesional de Mediación Artística* (Apmart), creada en 2017 define:

La Mediación Artística, es el acompañamiento profesional de procesos creativos, a personas, grupos y comunidades, con el objetivo de mejorar la salud y del bienestar, la inclusión social, el desarrollo comunitario y para la cultura de la paz.

Es una disciplina socioeducativa que a través de las artes (teatro, danza, música, artes plásticas, fotografía, video, clown y circo) promueve procesos de transformación. La mediación artística interviene en contextos diversos: hospitales, centros sociales, zonas de conflicto, comunidades, colectivos en riesgo de exclusión social y personas vulnerables.”

(Apmart, s.f. según Moreno, 2022, p. 40).

Por lo tanto, el rol de mediador vendría a ser de acompañamiento socioeducativo lo que vendría a ser muy cercano a lo que se plantea en el Ta. Sin embargo, esta autora hace una diferencia de la Mediación Artística con la Arteterapia ya que dice que sus objetivos no son psicoterapéuticos, por lo tanto, teniendo esto en cuenta, se queda fuera de este término parte de las formas contenidas en Ta para el cambio personal y como curación.

Mediador también es ambiguo porque en algunas bibliografías aparece como referencia al “acto de crear relaciones de intercambio mutuo entre públicos, obras, artistas e instituciones.” (Tomás Peters, 2019). Desde esta perspectiva vendría siendo agente de diálogo entre el público y el artista o su obra, confrontando opiniones, mediando tensiones y encontrando otras posibilidades de lo real. Comprendido así esta definición se aleja del rol que busco dentro del Ta, por estas razones decidí no utilizar la designación de mediador para mi investigación.

La autora Elizabeth K. Hepplewhite en su tesis doctoral *Opening the Space: Investigating Responsivity in the Expertise of Applied Theatre Practitioners*²⁰ hace una

²⁰ Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Manchester. Traducida al español *Abrir el espacio: investigando la responsividad en la experiencia de practicantes en el Teatro*. Para citar fragmentos de esta tesis utilizaré su traducción al español

propuesta para nombrar a quienes son practicantes de Ta, decide llamarlos “__” (guión bajo), ya que después de un análisis acerca de los distintos términos utilizados concluye que: “Todavía no puedo nombrar de manera concluyente a ninguno de los profesionales ni la práctica con mayor claridad y propongo mantener abierto el sitio de __ para continuar las investigaciones.” (Hepplewhite, 2017, p. 274) Sus razones, tras una investigación y reflexión profunda de análisis a casos y practicantes de Ta, son coherentes. Propone que no exista un término específico y restrictivo, sino abrir el espacio ya que desde ese __ los practicantes habitan y “mantiene en un solo lugar las múltiples etiquetas para el rol y las implicaciones de esas nomenclaturas.” (Hepplewhite, 2017, p. 25) Sin embargo, a pesar de entender sus razones y hasta gustarme el romanticismo de mantener un espacio abierto que pueda ser llenado de múltiples maneras, no comparto su criterio. El __, en la teoría y en la escritura pudiera funcionar pero a la hora de nombrarlos en la práctica, “guión bajo” no funciona y sigue dejando en la ambigüedad a sus practicantes, donde un espacio abierto también puede ser un espacio vacío, en blanco, nada, porque muchas veces, lo que no nombramos no existe. Por tanto, para mí es importante definir en mi investigación una manera de nombrar de esas tantas que ya existen, la cuál he decidido que sea Facilitador.

Hepplewhite (2017) también declara que en su estudio hace una distinción y elimina de su investigación “todas las áreas de práctica o profesionales que sean dramaterapeutas” (p. 32) Esta distinción elimina a la dramaterapia del Mapa del Ta que propone Domingo Ferrandis y Tomás Motos el cual he elegido utilizar, dejando fuera también a sus practicantes, otra de las razones por las que no coincido con esta autora. Se opone a nombrar a este rol Facilitador porque: “El uso de la etiqueta de ‘facilitador’ puede no ser adecuada allí donde el teatro aplicado propone centrarse menos en cambio personal y más sobre activismo político/social” (Hepplewhite, 2017, p. 32); alegando que esto “implica una menor preocupación con la exploración artística y las prioridades estéticas” (Hepplewhite, 2017, p.

33). Desde las propias discusiones sobre el Ta viene implícita la preocupación estética, es algo que no va a desaparecer, pero por ello, con mayor razón hay que, no sólo nombrar a quienes realizan las prácticas de Ta sino establecer lineamientos para su accionar.

Mi elección de nombrar a este rol Facilitador viene sustentada, primeramente, porque Domingo Ferrandis y Tomás Motos así lo llaman. También Monica Phinney, quien trabaja en *Procesión*, uno de los casos que he elegido me compartió en una de sus entrevistas que prefiere el este término; así como en la tesis *El teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica*²¹, donde nombran al tallerista que trabaja en los casos como Facilitador.

Añadido a esto, contradictoriamente, en su tesis Elizabeth K. Hepplewhite (2017) expone que: “El papel de los profesionales del teatro aplicado es multifacético y se centra principalmente en facilitar resultados positivos para los participantes.” (p. 3) Por lo que, si su papel se centra principalmente en “facilitar”²², este rol es el de Facilitador. También el verbo “facilitar” es utilizado a lo largo de la tesis en varios momentos, por lo que, sus propias palabras reivindican el término Facilitador, y me ayudan a sostener este argumento.

Me sumo además al planteamiento de Ascensión Moreno González (2022) cuando expone: “El trabajo con personas es sumamente delicado y más allá de planteamientos corporativos es necesario avanzar en la definición de las diferentes figuras profesionales y formaciones que conviven actualmente en este ámbito, delimitando espacios comunes y diferenciados.” (p. 45) Por ello, es necesario no sólo nombrar de manera específica y diferenciada este rol como Facilitador, diferente a mediador, directorx, gestorx, agente, __ o cualquier otro con el que pudiera ser nombrado sino, como nos dice Moreno, encontrar eso que lo diferencia. Algunas variables a evaluar serían su preparación, su relación con el área

²¹ Esta tesis de Rodolfo Ramírez Gómez es el documento por el que realizo el análisis del caso del taller de teatro implementado en la Facultad de Derecho de la Unam para la enseñanza de la sociología jurídica

²² No estoy de acuerdo en que sean sólo resultados positivos pero esto será parte del análisis del Capítulo 3, donde el proceso tiene relevancia sobre el resultado

que está interviniendo y con quienes está trabajando, las peculiaridades de su desempeño desde el Ta.

Como he dicho, este es el objetivo de esta investigación pero no se pretende presentar un molde de lo que sería el rol Facilitador en el Ta, ni proponer una fórmula estricta de su trabajo sino señalar algunas características que se visibilizan al analizar los casos que se han escogido y que funcionan como lineamientos a seguir.

2.1.2 - Entes liminales

La figura del “ente liminal” es observada por Víctor Turner e, Ileana Diéguez, se apropia de este término “como expresión del estado fronterizo del artista/ciudadano que acciona utilizando estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública.” (Diéguez, 2008, p. 31) Expone también Diéguez (2007) que para Turner los entes liminales son aquellos que ocupan los intersticios de las estructuras sociales, que se encuentran en sus márgenes y que a ella le interesa esta figura para señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas, retando a quienes representan de la sociedad, siendo portadorxs de estados contagiantes que habitan en la energía desbordante de las antiestructuras, a ese estado contagiante ella lo llama “*pathos* liminal” (p.38)

Yo me apropio de esta definición de Ileana Diéguez para describir a pacientes, talleristas, estudiantes, espectadorxs, o sea, para englobar a todas las modalidades de participación en las diferentes formas de Ta. Estos entes liminales se encuentran en los márgenes, no sólo de las estructuras sociales sino de su propia estructura como ser, estado fronterizo de quien se encuentra atravesando una experiencia incierta y desestructurante como es el teatro.

Como señalaba anteriormente se necesita un acto de fe para adentrarse en procesos que impliquen la práctica teatral, por su imprevisibilidad y su incertidumbre. Por tanto, quienes participan de la experiencia, más allá de ser educativa, sanadora, canalizadora, catalizadora,

catártica, expectación de la individualidad, experiencia convivial que crea vínculos sociales, etcétera... están en un proceso desestructurante que desde la obligatoriedad de trabajar y adentrarse en estructuras poéticas desarticulan y reconfiguran el universo de lo que llamamos lo “real” y que confronta “verdades”. Además, como también expuse anteriormente, no es posible cuantificar la transformación de quienes participan de la experiencia, pero sí podemos decir que pasan por ese estado fronterizo, contagiante. Son, al final de cuentas, entes liminales.

Expuse en el capítulo anterior cómo el Ta se explica desde el teatro liminal y es, también, esos escenarios liminales que propone la misma Diéguez para reconocer estas formas que expanden el teatro. Son todas estas las razones por las que utilizo el término “entes liminales”.

2.2 - Descripción de los casos que se utilizan como referencia para el análisis comparativo

A partir del análisis crítico de tres casos de Ta voy señalando características que se visibilizan en el rol Facilitador. Estos casos responden a formas distintas de Ta: dramaterapia, teatro en la educación y teatro comunitario. No coinciden en tiempo y lugar. Precisamente que sean tan diferentes es lo que ayuda a que, en el análisis, haya variables con puntos equidistantes para el análisis.

2.2.1 - Documental *Procesión*. Dramaterapia

Procesión es un documental estadounidense de dos horas de duración dirigido por Robert Greene y estrenado en 2021 en Netflix. Narra los abusos sexuales que padecieron un grupo de hombres por sacerdotes de la iglesia católica cuando eran niños. Este documental es sobrecogedor no solo por la temática que muestra, que por sí sola lo es, sino también por la manera en que la aborda, desde la dramaterapia, aplicando el teatro, el arte que provoca

catarsis y los ayuda a enfrentar sus miedos más profundos. Utiliza herramientas teatrales como la distancia estética²³ y los juegos de roles²⁴ para trabajar los traumas de estos hombres. En este caso, además de la evidencia documental, establecí contacto con Monica Phinney, dramaterapeuta que sostuvo el rol de facilitadora en el proceso de *Procesión*. Por lo que parte de esta descripción y elementos del posterior análisis están sustentados en entrevistas realizadas a Phinney en octubre de 2023 y enero de 2025.

La dramaterapia es una rama de la arteterapia y también es una palabra paraguas ya que dentro de este término podemos encontrar otros como el sociodrama y psicodrama. “La especificidad de esta práctica se debe a que explora todas las facetas del teatro para lograr el efecto terapéutico. La dramaterapia es lograr traducir, mediante los actos, las palabras y el cuerpo, en la inmediatez del juego, los sufrimientos íntimos inexpresables de otro modo.” (Klein, 2017, p.13)

Robert Greene había estado leyendo sobre dramaterapia y se preguntaba si en verdad era posible un proceso de sanación de forma intencionada mediante herramientas teatrales y si valía la pena emplearla en uno de sus trabajos. Después de ver una rueda de prensa en televisión donde se hablaba sobre estos casos de abusos sexuales decidió llamar a Rebecca Randles, la abogada que trabajaba con ellos, para iniciar una conversación sobre la exploración de estas historias a través de la dramaterapia porque había quedado tan conmovido que decidió que ese era el tema que quería captar. (Phinney, 2025)

Como reflejan en el documental, hay cientos de casos de este tipo solamente en el estado de Kansas, no todos son públicos, algunos están aún en litigios legales y tampoco todos sus protagonistas están dispuestos a acceder a una propuesta como la que hizo Greene. Finalmente, *Procesión*, se centra en seis de estos hombres: Joe Eldred, Mike Foreman, Ed

²³ Ver representado por otros tu trauma y poder acceder a él desde una distancia segura para el ente liminal.

²⁴ Interpretar diferentes personajes. Como método terapéutico se trabaja desde la “Teoría de papel” de Robert Landy que expone que tenemos que ser flexibles en nuestras vidas diarias para jugar muchos diferentes roles para sobrevivir por lo que la practicar utilizando diferentes capas ayuda a no quedarnos en un solo rol, por ejemplo, el de víctima. (Phinney, 2023)

Gavagan, Dan Laurine, Michael Sandridge y Tom Viviano. Algunos de ellos se conocían mientras que otros era la primera vez que se veían, pero todos tenían en común ser sobrevivientes de un hecho violento ocurrido en su niñez, la necesidad de contar por lo que habían pasado y la apertura de aceptar hacerlo mediante la dramaterapia, un tratamiento que no habían probado y que realizaron, a pesar de generarles más dudas que certezas.

Cada uno de estos hombres tenían su terapeuta pero se necesitaba dentro del equipo alguien que trabajara específicamente la dramaterapia, por lo que el director comenzó a indagar entre los profesionales del área cómo podría hacer y a quién recomendaban. Asistió a una conferencia que por primera vez sucedía en el estado de Kansas City sobre dramaterapia, a cargo de la misma estaba Monica Phinney, quien se convertiría en la facilitadora de *Procesión*, pero sorprendentemente ahí no se conocieron. Fue hasta un tiempo después que algunos amigos le sugirieron contactarla ya que ella había trabajado en la extensión de la prevención de la violencia sexual y doméstica y además era de la misma ciudad donde se filmaría el documental. Así comenzó un proceso de tres años en el que Phinney trabajó con los entes liminales facilitando la creación e interpretación de escenas sobre sus recuerdos.

Procesión es un documental realizado, evidentemente, desde la dramaturgia cinematográfica, por lo que puede ser un poco confuso por qué lo utilizo como ejemplo de Ta. Existe la filmoterapia que es un campo específico de terapia cinematográfica, pero *Procesión* no es esto, ya que en la filmoterapia la cámara es también protagonista del proceso, sentirse grabados e incluso que los entes liminales se graben ellos mismos sus escenas es parte importante del tratamiento. Sin embargo, en este documental la cámara solo está como una observadora más en la habitación, no modifica ni protagoniza lo que sucede. “Muy diferente de la terapia cinematográfica es la terapia teatral donde se utilizan todos los procesos del teatro dentro de una estructura que simplemente se filma.” (Phinney, 2025)

Por lo que, a pesar de ser una producción cinematográfica, muestra una forma de aplicar el teatro como “instrumento de aprendizaje socioemocional.” (Ferrandis y Motos, 2015, p. 47) Aquí utilizan las técnicas teatrales para realizar una exploración y sanación de sucesos que ocurrieron fuera del campo de la teatralidad (los abusos sexuales a niños), y que a su vez regresan a nosotros, y lo que es aún más importante, a ellos, en forma de teatro. Un teatro que los lleva a enfrentarse a sus mayores miedos y fantasmas del pasado, que los invita a abordarlo desde otra perspectiva, a adentrarse en él pero no desde el dolor, sino desde la creatividad, desde la distancia estética, es una exploración desde la realidad dramática, que puede ser igualmente dolorosa pero expurga sus pasiones cual héroe de tragedia griega. Los invita a encontrarse con el niño que fueron, a compartir vivencias, a mirarse en el otro, explorar desestructuradamente el hombre que son y proyectar hacia dónde quieren ir. Porque como diría Susana Pendzik (2015) “la realidad dramática funciona como un laboratorio en el que los individuos pueden explorar y experimentar mundos posibles: no solo hechos pasados, presentes y futuros, sino también (...) hechos subjetivos, virtuales o ficticios” (p. 104)

En *Procesión* existe convivio desde la zona de experiencia compartida y construida por la interacción de todos, actores, técnicos y espectadores. Con la particularidad que desde la dramaterapia estos seis hombres se convierten a la vez en actores, directores y espectadores de sus propias historias, historias que componen desde la vivencialidad de los sucesos pero utilizando una narrativa metafórica con códigos ficcionales, desde la *poíesis*.

Es *Procesión* un ejemplo de cómo se amplía el acontecimiento teatral, desde esa liminalidad que transforma los campos ontológicos arte/vida, donde las fronteras no son perfectamente delimitadas, y que no solo puede modificar desde el teatro y sus técnicas la visión del mundo, sino que, como hemos visto, regresa como una gran autopista de múltiples vías que retroalimenta y engrandece eso que podemos llamar teatro.

2.2.2 - El teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica.

Teatro para la educación

En 2011 se desarrolló un taller de teatro en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México (Unam) como parte de una investigación de Rodolfo Ramírez Gómez para obtener el grado de Licenciado en Derecho bajo la asesoría del Dr. Rosalío López Durán. Ramírez (2018) se proponía explorar:

...la manera en que puede influir positivamente entrenar como actor a un abogado, especulando que esto puede ayudar en su desarrollo académico, así como en su desenvolvimiento profesional brindándole herramientas útiles y necesarias para los nuevos retos de un abogado en el México actual. (p. 1)

Cuando se refiere a los nuevos retos es sobre todo por el establecimiento de los juicios orales en México a partir de 2008 como parte de la renovación del sistema penal de justicia en el país. Esto exige que el profesional jurídico tenga buena expresión oral y control corporal, herramientas que puede adquirir del teatro. Además, refiere el autor que la enseñanza del derecho en México es tradicionalista, dogmática, memorística y que no existe un equilibrio entre la teoría y la práctica; características que no ayudan a que los estudiantes desarrollen un pensamiento crítico tan necesario tanto para su desarrollo en esta profesión como para su crecimiento individual.

Por ello, Ramírez (2018) plantea el supuesto de que:

La pedagogía teatral se pueden potenciar herramientas de aprendizaje creadoras de conocimientos de manera distinta a las que comúnmente se utilizan en el aula de clases. Estas mismas herramientas pueden ayudar a mejorar de manera sustanciosa las relaciones psico-sociales de los alumnos creando una relación íntegra entre ellos y de la misma manera se logran aprendizajes significativos. (p. 3)

Es importante destacar que este taller fue una experiencia única en la Facultad de Derecho de la Unam, ya que no es parte del plan de estudios establecido. Se impartió en el marco de la clase de “Metodología Jurídica”. Cuatro alumnxs²⁵ sin ninguna experiencia previa en el teatro participaron activamente en este proceso que no tuvo carácter obligatorio sino opcional. El

²⁵ Dos mujeres y dos hombres.

resto de la clase participó también pero como espectadores y aunque la idea del taller era incorporar más estudiantes, considero que, como hemos visto, con la expectación, como parte imprescindible del teatro, también existe retroalimentación y se adquieren aprendizajes.

Se impartió de manera acelerada en dos semanas, con siete sesiones de cuatro horas de duración cada una. Cada clase estaba compuesta por los siguientes aspectos: calentamiento psicofísico, conciencia corporal, improvisación dirigida, desvanecimiento mental, juegos teatrales y montaje. En el documento resultante de la tesis de Licenciatura de Rodolfo Ramírez Gómez se puede apreciar la composición de los ejercicios en cada sesión, junto a su tiempo de desarrollo y la descripción de cada actividad. Para los ejercicios utilizan temas de Criminología jurídica relacionados con familia, violencia, inequidad de género, lesiones y homicidio. Se creó un espacio para estos estudiantes donde, mediante la práctica teatral, reflexionaron, experimentaron y aprendieron.

Se resalta además que el proceso se pudo realizar por la voluntad del docente que imparte la asignatura de “Metodología Jurídica” y por el facilitador encargado de llevar a cabo el entrenamiento y el montaje. En la investigación no se menciona el nombre de estos dos sujetos pero en el caso del Facilitador se describe el procedimiento que sigue por lo cual he decidido tomar este caso.

La última parte de la tesis es una discusión sobre el proceso entero, a partir de una serie de entrevistas realizadas a los estudiantes, tanto los que participaron activamente en el montaje como a los que fueron espectadores, recopilando las impresiones que se llevan a partir de la experiencia y corroborando la hipótesis de la investigación acerca de la influencia del entrenamiento actoral para desarrollar habilidades necesarias en estudiantes y profesionales de Derecho. Concluye Ramírez (2018) que “para quienes participaron en el montaje de la obra el conocimiento de la materia resultó mucho más significativo.” (p. 130-131) Además resalta que “en el proceso de montaje de la obra los alumnos participantes

fueron afinando también sus capacidades para la expresión oral y corporal. Muchos de ellos manifestaron haber mejorado notablemente su dicción y su lectura en voz alta.” (Ramírez, 2018, p. 132) También fueron realizadas entrevistas a profesores de la Facultad de Derecho que presenciaron el ejercicio final del taller avalando la experiencia de satisfactoria.

Sobre el teatro para la educación Ferrandis y Motos (2015) dicen:

Se suele tener un preconceito acrítico sobre el teatro en la educación, reduciéndolo a una serie de juegos y estrategias más o menos lúdicos para ser utilizados en diferentes momentos del proceso de enseñanza, sin que estas actividades estén insertadas dentro de un proyecto más amplio y globalizador o sin que sirvan para estructurar de manera transversal el currículum. Pero pensamos que el teatro en la educación no se puede reducir a realizar unas actividades, más o menos interesantes, que otros han diseñado, sino que es necesario contextualizarlas dentro de un proyecto educativo o de un plan de actuación. (p. 30)

Esta propuesta de Ta a la enseñanza de la sociología jurídica podría ser tomado como punto de partida para ser implementado en las Facultades de Derecho, contextualizando en cada caso, ya que, como se ha resaltado, las experiencias son distintas según el contexto. Sin embargo, como resalta Ramírez (2018): “por visiones tan limitadas de la pedagogía en nuestra Facultad es que no se ha insertado una materia especializada en la enseñanza de herramientas teatrales enfocadas al derecho.” (p. 82)

2.2.3 - Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años. Teatro comunitario

El *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* es impartido en el Cedram y como su nombre lo indica está dirigido a ese sector poblacional. Antes de adentrarnos en su descripción quisiera exponer el trabajo que ha realizado el Cedram desde su fundación para entender bajo qué condiciones surge este diplomado y por qué lo elijo para esta investigación. Para este caso, además del análisis documental, he utilizado la observación participante y las entrevistas a Naolli Eguiarte, (profesora en el diplomado y directora del Cedram), Rodolfo Guerrero y Stefanie Weiss (profesorxs en el diplomado)

El Cedram se funda en 2003 como una cédula de la *Casa del Teatro*²⁶ en convenio de colaboración entre el Gobierno del Estado de Michoacán, mediante su Secretaría de Cultura, y la Secretaría de Cultura Federal, a través del Centro Nacional de las Artes. Teniendo como base la experiencia metodológica, pedagógica y artística de la *Casa del Teatro* este centro surge como un proyecto para la descentralización del arte enfocado a la creación de públicos en las zonas marginadas de Michoacán “afectadas por el contexto de violencia e inseguridad generalizado a nivel nacional y por la falta de una oferta cultural.” (Centro Dramático de Michoacán, s.f.) Se encuentra ubicado en la Quinta Eréndira en Pátzcuaro, Michoacán, lugar que perteneció al general Lázaro Cárdenas.

En la página web del Cedram el colectivo se describe como “hacedores de teatro que creen en el inmenso valor de las artes escénicas; sabemos que un escenario es una oportunidad para aportar, para influir y reconstruir el tejido social.” (Centro Dramático de Michoacán, s.f.) Por ello, el Cedram no solo es una compañía estable que presenta sus obras en los espacios de la Quinta Eréndira sino que acercan el teatro a las comunidades apartadas de los grandes centros urbanos, moviéndose en escenarios móviles que permiten que quienes viven en esos lugares participen en la experiencia de estar en un gran teatro, con luces y sonido. También transportan al público de esas poblaciones al teatro del Cedram moviéndose hasta ahí personas que tal vez de otra manera no tendrían los recursos para hacerlo.

Además, realizan talleres y cursos, especialmente para la gente de la zona, “enfocados al público de menor acceso a los bienes culturales, al tiempo de estimular y difundir el arte del teatro, a través de sus representaciones y significaciones.” (Centro Nacional de las Artes, s.f.) Se convierte así el Cedram según las palabras de su actual directora Naolli Eguiarte en un “laboratorio de experimentación pedagógica” (Eguiarte, 2024)

²⁶ Asociación civil constituida en 1991 con el objeto de servir de instancia articuladora entre los esfuerzos de la sociedad civil, las comunidades artísticas y el Estado, en acciones en favor del desarrollo artístico teatral y la cultura. (Casa del Teatro, s.f.)

Los talleres y cursos no sólo los imparten lxs actorxs que trabajan en el grupo, sino que llegan hasta este espacio creadorxs escénicxs de todo el país. Esto propicia la confluencia de diferentes herramientas teatrales. Se trabaja bajo la máxima de la alteridad, centrándose en lxs otrxs; ya que, muchos de sus talleres, al ser dirigidos a la comunidad, no presentan como requisito tener una experiencia previa en el teatro, siendo importante entender que, aunque trabajan con el rigor que implica la profesionalidad teatral, muchas veces no son formaciones para ejercer una carrera en el campo de la actuación, sino que aportan herramientas de vida para los entes liminales que reciben estos talleres. Quienes participan muchas veces son caras que se repiten, que pasan de un taller a otro al descubrir el mundo de posibilidades que se abre ante sus ojos al incorporar a su cotidianidad los saberes teatrales. He podido vivenciar como el Cedram no sólo realiza un trabajo hacia la comunidad sino que es en sí mismo una comunidad. Quien llega ahí se descubre siendo parte de algo mucho más grande que su propia individualidad, se convierte en parte de una comunidad artística.

Entrar en el Cedram es adentrarse en un mundo onírico, un espacio donde todo parece posible, donde la ficción moldea la realidad. Parecía imposible el sueño de que, en un pueblo pequeño, un grupo de teatro se convirtiera en lo que visionaron:

Buscamos convertirnos en un centro cultural reconocido por la calidad de nuestras obras y su amplio alcance de difusión. Queremos convertirnos en un agente activo en la construcción de valores, reflexiones e intereses, impulsar el desarrollo humano y trabajar hombro con hombro con la sociedad michoacana para la construcción de un mejor futuro. (Centro Dramático de Michoacán, s.f.)

Como explicaba en el capítulo anterior algunos casos de Ta no son tan fáciles de identificar y de clasificar porque hibridan diferentes elementos que hacen distintivo cada uno en su contexto específico. A pesar de que el formato del Cedram no se identifique como Ta, su trabajo hacia y con la comunidad, los objetivos que plantean y cómo realizan sus procesos, me remiten a lo que Tomás Motos y Domingo Ferrandis (2015) plantean que es el Ta para el cambio social:

Cuando se tiene la voluntad de contribuir al cambio social en favor del respeto, la igualdad y la solidaridad a través de la capacidad educativa de las artes, en general, y del teatro, en particular, entramos en territorio del cambio en los colectivos entendido como empoderamiento de los individuos y de las comunidades. (p. 39)

En este contexto es que se realiza el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años*. El antecedente de este diplomado es el *Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral* que también se imparte en el Cedram y cuyo objetivo es:

Ofrecer una formación intensiva y profesional en un formato semipresencial que provea a los alumnos de información teórica y práctica además de proporcionar las herramientas concretas para profesionalizar su quehacer; y la descentralización de la formación teatral profesional. (Casa del Teatro, s.f.)

Este diplomado tiene como finalidad que sus participantes reciban la formación para ser actores profesionales aún cuando algunxs de ellxs no terminen dedicándose a la actuación. Al ser el Cedram, como decía un laboratorio de experimentación pedagógica, la metodología para este diplomado se fue perfeccionando y solidificando en la medida en que pasaban los años, lo que demuestra la flexibilidad de estos procesos. Uno de los aspectos que variaba era el rango de edad para poder ingresar que ha oscilado entre un máximo de 30 a 40 años.

Debido a ello, el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años*, surge de la necesidad específica de Catalina Urrutia Díaz quien ingresó al *Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral* con el límite de edad y no pudo continuar. Ella le planteó a Naolli Eguarte la posibilidad de proporcionar un espacio para la formación de personas de más edad que también tuvieran la oportunidad de acceder a las herramientas teatrales bajo esa estructura que concibe el Cedram.

Después de muchas conversaciones, análisis y una pandemia de por medio lanzan la convocatoria en 2022 para el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años*, se inscriben nueve personas²⁷ y deciden llevarlo a cabo. La estructura de este es, en un principio, la misma que la del *Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización*

²⁷ Un hombre y 8 mujeres.

Teatral. Son cuatro módulos que se imparten en dos años, uno cada semestre del año. Durante quince días estos entes liminales se internan en ese espacio, donde tienen alimentación y hospedaje garantizados, a crear y respirar teatro. De aquí la condición de formación intensiva.

Tengo que resaltar el hecho de que es una convocatoria abierta, quienes llegan hasta él lo hacen por voluntad propia, nadie se los ha planteado y además cada módulo tiene un costo de 9,500 MXN lo que no vendría siendo un costo excesivo pensando en las garantías que se ofrecen durante quince días, pero que finalmente es una suma a considerar. La primera generación tuvo la particularidad de que al final del primer módulo una de las participantes no prosiguió, como eran menos de la cantidad que se necesitaba para continuar, el diplomado iba a cerrar. Decidieron pagar la cuota de un participante más entre todxs, hecho que demuestra el deseo de estos entes liminales de mantenerse recibiendo el diplomado sin importar el costo económico.

Es una experiencia profesionalizante y rigurosa con un fin pedagógico, por lo que estos entes tienen que cumplir determinados objetivos para avanzar como grupo en esta formación. Lxs profesorxs reconocen que la posibilidad de comenzar una carrera después de 45 años, sobre todo, en un mundo tan difícil como el de la actuación, no es tan sencillo, aunque no imposible. Por lo tanto, la idea no es que esta pedagogía las lleve directo y seguro al mundo profesional, sino que son herramientas que brindan a estos entes liminales la oportunidad de un tiempo de convivencia teatral con el otrx, de formar una comunidad segura, de explorar sus creencias, desestructurarse y autoevaluarse, de creer, crear, jugar, soñar, de redescubrirse a una edad en la que muchas veces se piensa que el camino se está acabando.

Como cierre de este diplomado se presentó la obra *Herencias*, escrita por Naolli Eguiarte y dirigida por Rodolfo Guerrero. La esencia dramática de esta obra parte de ejercicios de improvisación presentados en el segundo módulo del diplomado sobre las propias problemáticas presentes en la vida de estos entes y de textos de la obra *Fuegos* de

Margarite Yourcenaz. *Herencias* no hablaba explícitamente de estos entes pero fueron tan poéticamente hilvanadas sus historias en el texto que, primero no les gustó el texto, tal vez por sentirse expuestas y ya luego, las escuché conversar de cómo el análisis de la obra les sirvió para entender y resolver y/o hacer las paces con situaciones presentes en su realidad.

A inicios de 2024 se lanzó la convocatoria para la segunda generación del diplomado que comenzó en junio de 2024 con 11 participantes. La idea es seguirlo realizando cada dos años la igual que el *Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral*, y así como este se fue perfeccionando, en el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años*, de una generación a otra, encontraron correcciones que debían hacer para potenciar el entendimiento mutuo entre Facilitador y entes liminales

2.3 - Criterios sobre el rol Facilitador

Al inicio de este capítulo planteé otras designaciones posibles para el rol Facilitador que tienen mucho que ver con las competencias según la forma de Ta desde la que se esté trabajando y del papel que cumpla esta persona en ella. Por ello quisiera, antes de adentrarme a señalar algunas de las características que emergen del análisis de los casos expuestos anteriormente, referir el perfil que he ido encontrando desde la visión de algunos autores.

Gilles Jacinto (2021) plantea varias ideas sobre la figura de quien él llama “operador del Ta”:

El operador de teatro aplicado requiere varias cualidades para llevar a buen término sus intervenciones: adaptarse a las necesidades de los participantes (escuchar, comprender, observar), adaptarse a los diferentes espacios de intervención (trabajar en lugares que no tienen nada que ver con una sala de teatro), innovar en cada nuevo proyecto (ninguna receta desarrollada en un contexto particular será eficaz en otra situación). Una capacidad de análisis y de interacción permiten la perspectiva y la reactividad, necesarias para una formalización y formulación de los efectos producidos. (p. 56)

Este autor resalta la capacidad de adaptación que debe tener quien desempeñe ese papel, cuestión que viene dada por el estado incierto que se produce en el Ta, del que ya he hablado y al que me refiero más adelante en el análisis. Hay cuestiones específicas de una rama del Ta que pueden tomarse para comprender el rol Facilitador, como por ejemplo las tareas que describe Susana Pendzik (2015) que debe llevar a cabo el dramaterapeuta para potencializar el valor terapéutico del teatro.

- 1) Facilitar la transición entre la realidad cotidiana y la dramática
- 2) Apoyar, respaldar y enriquecer la materialización de la realidad dramática
- 3) Efectuar intervenciones terapéuticas en dicha realidad
- 4) Ayudar a los individuos a integrar las dos realidades. (p. 110)

Estas tareas que menciona Pendzik para el dramaterapeuta pueden ser extendidas al rol Facilitador, ya que, si bien no siempre es con objetivos terapéuticos, tiene que velar por esa transición que se produce entre la realidad cotidiana y dramática. Pasar de un estado a otro puede ser un proceso complejo si no se trabaja cuidadosamente, es responsabilidad de quien está en el rol Facilitadorx que se realice de la manera más segura posible para los entes liminales.

Otro autor que nos ofrece algunas ideas sobre el rol Facilitador es Tomás Motos:

El facilitador puede ser contemplado en función de tres perspectivas distintas: “tecnológica, cultural y política”. En la perspectiva tecnológica, el facilitador se satisface con implementar acciones previstas y ejecuta sus prescripciones elaboradas por los creadores del proyecto. En la perspectiva cultural, esta figura es pensada como un mediador: no se contenta con aplicar dichas prescripciones, sino que las define a medida de sus acciones en función del contexto en el cual se desarrolla su intervención. En la perspectiva política, el facilitador es considerado un agente de transformación, que crea sus propios proyectos innovadores, a partir de sus experiencias. (Motos según Jacinto, 2021, p. 57)

Lo que describe Tomás Motos es tres perspectivas según el grado de intervención del Facilitador. Tomando como ejemplo los casos que analizo: en el del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica se ve la perspectiva tecnológica; en *Procesión*, la cultural y en el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* la

perspectiva política. Lo que pudiera aportar sobre esta categorización es que las perspectivas cambian según el proyecto en el que se encuentre trabajando el Facilitador. Lo que quiere decir que unx mismx falicilitadorx puede transitar de una perspectiva a otra según como haya sido llamado a ese encuentro, por ejemplo: Monica Phinney (2025) me explica que en *Procesión* ese fue su papel para el que la llamaron, pero ha tenido proyectos que ella articula y convoca a la participación, lo que la colocaría en la perspectiva política.

Capítulo 3: Lineamientos para rol Facilitador a partir del análisis de casos

3.1 - Formación y estudios

En este apartado pretendo analizar cómo es la formación de alguien en el rol Facilitador, dilucidar y exponer cuál podría ser el posible camino que se transita para ejercer esta labor con los entes liminales desde el Ta.

En el caso *Procesión*, su facilitadora, Monica Phinney es graduada de la *Universidad Estatal de Kansas* donde estudió una “Maestría en Teatro”²⁸ con especialización en dramaterapia ahí se impartían todas las clases necesarias para obtener la acreditación de la *Asociación Norteamericana de Dramaterapia (Nadta)*²⁹. Monica tomó clases alternativas a su formación teatral: de asesoramiento en grupo, psicopatología, aprendió a diagnosticar. Esta combinación hizo que, al terminar el máster, estuviera preparada para realizar los cursos que exige la Nadta para obtener el RDT. Además, la Nadta pide como requisito que trabajes sobre el terreno durante un tiempo y consigas horas profesionales y por ello, siendo aún estudiante, Monica hizo horas de trabajo, comenzando así su camino como dramaterapeuta. Ella cuenta:

Durante mis estudios de posgrado, para mi tesis, elegí un proyecto creativo en lugar de una tesis. Mi proyecto creativo consistía en dirigir una compañía de teatro durante un año para adultos con discapacidades de desarrollo. Los adultos pasarían un año juntos creando una obra original desde cero y representándola para la comunidad. Esto tenía un gran valor terapéutico para los participantes. Para mi tesis, participé en ella durante un año como directora y grabé todo lo que hacíamos, todos nuestros planes de clases, lo que era la obra. Puse toda la obra en la carpeta y luego tuve que presentarla al consejo para mi tesis. (Phinney, 2025)

²⁸ Según Monica (2025) todavía puedes hacerlo, pero ahora, si eliges la Universidad Estatal de Kansas, no tienes que seguir esa vía alternativa. Puedes cursar el programa completo acreditado y obtener un Máster en Dramaterapia específicamente (Master's Theatre: Drama Therapy)

²⁹ North American Drama Therapy Association (Nadta) es la asociación que agrupa a dramaterapeutas y ofrece acreditación que oficializa y registra su trabajo. Quien aspire a ejercer como dramaterapeuta debe obtener un Registered Drama Therapist (RDT) emitido por Nadta que le conceda estatus legal.

Además, como parte de su carrera profesional trabajó en el campo de la prevención de la violencia sexual y doméstica. Ha utilizado el teatro para enseñar en las escuelas, a veces también con adultos, pero la mayoría de las veces con adolescentes, implementando un programa de teatro para enseñar sobre la violencia sexual y doméstica y sobre las relaciones sanas. Monica ha trabajado para programas específicos en centros de atención e instituciones gubernamentales y también de manera particular, en su propio consultorio. Actualmente, sus proyectos más personales parten de atender a grupos o individuos que asisten a las convocatorias que ella misma produce. De su experiencia Phinney (2025) refiere que en el ámbito de la dramaterapia hay dos vías: “una alternativa”, que fue la que ella siguió porque técnicamente estudió un programa de teatro en el que se superponía toda la formación en dramaterapia, y “otra acreditada”, o sea, estudiar en una universidad totalmente acreditada. Monica hace mención de algunas como la *Universidad de Nueva York*, algunas escuelas en California y, actualmente, la *Universidad Estatal de Kansas*, dice que: “cuando terminas con el máster en dramaterapia, tienes toda la formación que necesitas para ejercer como profesional”.

Con Phinney (2025) dialogué sobre cómo fue su formación profesional y de los diferentes cursos que ha ido tomando para complementar dicha formación, según las necesidades que le fueron apareciendo en su trayectoria como dramaterapista:

Cuando estás en tu licenciatura, puede ser que vengas de psicología o asesoramiento o trabajo social o teatro. Yo procedía del teatro, pero no era el caso de todo el mundo. Luego, al entrar en el programa de posgrado, empiezas a concentrarte mucho más en los puntos de encuentro entre la psicología y el teatro, y también recibes clases simultáneas de psicología o asesoramiento y más formación teatral (...) Hice clases como teatro creativo, que es más como teatro aplicado (...) Luego, clases como dramaturgia, sobre todo dramaturgia de no ficción, porque querrás aprender a entrevistar a la gente y convertir sus historias en algo que pueda ser terapéutico, así como el trabajo de adaptación, es decir, cómo tomar un material original y adaptarlo a una obra. Otras clases específicas de dramaterapia serían los principios de la

dramaterapia o algunas clases específicas como psicodrama, si quieres profundizar en el trabajo clínico. (Phinney, 2025)

Hay que recordar que el Ta es hibridación, teatro y algo más, por lo tanto se hace necesario, como refiere Monica, que en el rol Facilitador haya una persona que complemente su labor con el aprendizaje continuo no sólo en el campo teatral sino en otros aspectos que se le suman a su trabajo en el Ta. Puede ser ahondar más en otros procesos creativos teatrales como la dramaturgia, el *clown*, el trabajo gestual o vocal, o incorporar conocimientos de otras disciplinas como la psicología, la gestión cultural o la pedagogía como veremos en el caso de lxs facilitadores del *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram.

En este caso, como ya expliqué, no hay una sola persona que ejerza el rol Facilitador, sino que son un grupo de profesorxs quienes, entre todxs, expresan opiniones y toman acciones consensuadas en el trayecto del diplomado. No tuve acceso en mi investigación a todxs lxs profesorxs pero utilizaré para este análisis a lxs tres que entrevisté.

Victor Rodolfo Guerrero Medina³⁰ fue el encargado del cuarto módulo del diplomado, quien tenía la responsabilidad de dirigir el montaje final de los entes liminales. Rodolfo tiene una formación teatral empírica. Comenzó en una agrupación llamada “Al borde”, la cual que surgió en Ciudad Juárez, Chihuahua. Su grupo fue convocado por la *Compañía Nacional de Teatro* (Cnt) para un montaje donde buscaban actores que vivieran fuera de la Ciudad de México. El director de esa obra con la Cnt era Luis de Tavira, fundador de la *Casa del Teatro* quien luego invitó a Rodolfo y a otros a que lo acompañaran en la travesía que fue la fundación del Cedram en Pátzcuaro. En ese momento, por supuesto, el Cedram no era lo que es hoy, ahí solo estaba la quinta que había pertenecido a Lázaro Cárdenas, pero entre todos construyeron piedra a piedra la comunidad que es hoy, con su teatro, sus locales de ensayo, sus habitaciones. Guerrero (2024) recuerda: “No encargamos de quitar tierra, quitar piedras,

³⁰ A este Facilitador me referiré como Rodolfo Guerrero ya que este es su nombre artístico y de la manera que le gusta ser llamado.

las matas, empezar a hacer los hoyos para los cimientos, colgamos los telones, pusimos las cuerdas, cargamos las tablas”.

Me parece importante este testimonio porque una de las razones principales por las que, aunque ya no vive ahí y hace otros trabajos, Rodolfo sigue regresando al Cedram a impartir diplomados y talleres, es porque siente que hay parte de él en cada rincón. Sin querer poetizarlo, ese es el espíritu general comunitario que invade a quien entra a ese lugar. En el caso de este facilitador tiene una formación experiencial en el teatro como director y actor y también ha ejercido la pedagogía teatral por muchos años, sumándole a esto el sentido de pertenencia al Cedram y sus conocimientos sobre la metodología aplicada ahí.

Por otro lado están Stefanie Weiss, quien impartió el segundo módulo, y Naolli Eguiarte, directora del Cedram quién estuvo presente durante todo el diplomado como figura central y representativa, además de dar clases en el 3er módulo. Ambas son graduadas en la *Casa del Teatro*, con la diferencia de que en la etapa de Stefanni aún no estaba avalada la licenciatura que ahí imparten. Weiss es de la segunda generación por lo que le tocó vivir el inicio del proyecto de *Casa del Teatro* y luego el del Cedram. Refiere que vivió toda la mística de lo que fue construir ese lugar por parte de quienes lo fundaron. Explica que la primera impronta de *Casa del Teatro* era formar profesionales de la actuación, con una conciencia de permanencia en una compañía estable, pero que además, los fundadores venía de una formación jesuitica³¹ con mucho sentido de comunidad, de servicio, de servir a los que menos tienen y esto se lo impregnaron también a sus alumnos, entre ellos Stefanie y Naolli.

Stefanie Weiss también expresa lo que fue vivir la experiencia fundacional y constructiva del Cedram:

La primera vez que nos abrieron las puertas de este lugar, ver que había una cancha de básquet, que luego convertimos en un teatro, de construir el teatro, de empezar a armar los primeros proyectos (...) con toda esta idea de descentralizar, de que no todo ocurra en la

³¹ Luis de Tavira, fundador de la *Casa del Teatro*, estuvo un tiempo capacitándose para ordenarse como parte de la Compañía de Jesús, no lo concluyó pero sí tuvo la formación jesuita.

Ciudad de México. Entonces, llegamos a este lugar que nos dieron en como dato, la familia Cárdenas, que es un lugar que perteneció a Cárdenas, a Lázaro y a la señora Amalia. Y bueno, siempre hubo mucho tejemaneje político para convencer, para estar, para permanecer. No fue tan fácil la aceptación al principio, pero luego, creo que por la acción teatral, se ha ido convirtiendo en un lugar más estable. (...) Teníamos periodos de viajar con el Rocinante³² a comunidades, teníamos otros periodos de atender a la población local con talleres y otros periodos de diplomados intensivos. (Weiss, 2024)

Weiss llevó en un principio la coordinación académica tanto del Cedram como de *Casa del Teatro* y luego cuando avalaron la licenciatura le tocó organizar los planes de estudio para las revalidaciones. También, durante un período, estuvo en la dirección general de *Casa del Teatro*. Todo esto le ha dado gran experiencia en el ámbito teatral, como actriz, directora y docente pero además complementó su formación con una “Maestría en Investigación Educativa” y está postulando a un doctorado.

En una parte de su proceso de Maestría se apropia de una metodología de construcción de memorias colectivas. Partiendo de ello, propone un primer plan de trabajar con adultos de 65, fue una especie de taller inicial de experimentación, ya que fue vía *Zoom*, en medio de la pandemia, trabajando con las memorias de esos adultos mayores. Luego abrió el diplomado en el Cedram en el que ella impartió clases y también se mantiene dando en Ciudad de México un taller para mayores de 50 años. Todo esto denota una trayectoria de trabajo extensa, enfocada no sólo en la actuación y dirección, sino en la estructuración académica teatral, trabajo comunitario, con adultos mayores, además complementado con estudios de posgrado en el ámbito educativo aportando herramientas en ese sentido.

Naolli Eguiarte después que estudió la licenciatura en *Casa del Teatro* se dedicó a su carrera actoral y, a la par, era coordinadora de actividades extraescolares en *Casa del Teatro*, además de ocuparse de la página web de esa institución. Llega a la docencia de un manera

³² Rocinante se le llamó al remolque del proyecto de teatro ambulante con el que van a comunidades y que, como el caballo de Don Quijote, lleva encima la utopía. “Una estructura montable con carpa, escenario, butacas, telón, iluminación y audio que nos permite presentar obras de teatro con toda la calidad y dignidad de un teatro tradicional en las plazas y espacios públicos.” (Centro Dramático de Michoacán, s.f.)

fortuita ya que cuando se abre la convocatoria para el primer *Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral* del Cedram ella fue la que recibió los expedientes de los postulantes y por lo tanto acompañó a los maestros como coordinadora. Decisión que, recuerda, le costó tomar porque tenía la condicionante de que debía estar un año desvinculada de la actuación y comprometerse de lleno con esa experiencia docente. Naolli expresa:

Yo ahí me formé maestra. (...) Fue como un laboratorio de investigación pedagógica, porque de alguna manera también sucedió que estaban pasando la batuta. Entonces, empezaban a ser maestros sus alumnos, que por primera vez agarrábamos a un grupo. También empezó a ser una generación que eran actores, ya no directores y que luego nos fuimos haciendo directores. Fue un momento complicado de la formación, porque tu maestro ya no era el maestro Luis de Tavira o el maestro Rogelio, era un alumator (...) Era un momento de cambio, de mucha juventud y de mucha inexperiencia. (Eguiarte, 2024)

Desde entonces Naolli Eguiarte ha impartido clases no sólo en el *Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral*, sino también en la licenciatura y, además, ha implementado talleres para niños y jóvenes de la comunidad sin formación teatral, para gestores culturales y sobre infancias. Realizó una “Maestría en Teatro y Artes Escénicas” en la *Universidad de la Rioja (Unir)* en México, la cual complementa su formación experiencial. Toda esta información sobre los Facilitadores del caso del *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* nos arroja un camino parecido al de Monica Phinney: una formación teatral de base adquirida, ya sea desde una licenciatura o desde el empirismo, y sustentada en la experiencia práctica como directores, actores y docentes teatrales. La diferencia en este caso radica en el vínculo generado con el espacio y la comunidad, que hace que estas personas, como me expresan en sus entrevistas, sientan que forman parte de ese lugar y, según Naolli tengan relaciones muy paternalistas y maternalistas que traspasan a sus alumnos, lo cual convierte al Cedram en un tronco que tiene ramas y frutos en cada quien que interactúe en ese entorno. Esta idea considero que ha sido y es parte

fundamental en ese plus que deben tener en el rol Facilitador, así como la búsqueda por ampliar sus conocimientos y adquirir otras metodologías desde la pedagogía como en el caso de Naolli y Stefanie.

En el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica no hay mucha información documental sobre la formación de quien ejerce el rol Facilitador, pero refieren que, en el proceso con los entes liminales, había dos personas: un docente encargado de impartir la asignatura de Metodología Jurídica y un tallerista encargado del entrenamiento psicofísico. Es a este tallerista al que refieren como Facilitador pero de hecho, por lo que se explica, los dos se convierten en Facilitadores, ya que los criterios que usan para su selección son los siguientes:

El criterio establecido para seleccionar al docente, es que imparta la cátedra de Metodología Jurídica y guste de probar nuevas técnicas para el mejor aprendizaje de sus alumnos. Este mismo establecerá el tema en el cual se llevará a cabo el montaje jurídico teatral.

El tallerista debe tener conocimientos y experiencia en la práctica teatral, así como conocimientos de las necesidades de un abogado en el momento de ejercer su profesión. Este mismo se encargará del entrenamiento y el montaje. (Ramírez, 2018, p. 108)

Por lo tanto, aquí se establece que el docente elige el tema y es quien tiene más conocimientos sobre sus alumnos y también sobre la profesión de abogacía, complementa a ese tallerista (Facilitador) que, como dicen, tiene conocimientos y experiencia en la práctica teatral (como en los casos anteriores), y también la hibridación de conocer sobre las necesidades de un abogado. Es interesante que expongan “conocimientos sobre las necesidades de un abogado” porque eso establece que no necesariamente tiene que tener estudios validados en esa profesión, para ello tendrá al docente para que se complementen. Por ello digo que este actúa junto al tallerista como Facilitador.

Desde el análisis comparativo de estos tres casos podemos ver que su formación parte de una experiencia profesional artística teatral que luego puede tener una profesionalización específica, como en el caso de Monica Phinney o, como en los otros dos casos trabajar en el

rol Facilitador desde su ser artista, hacedor de teatro, director, docente, que aprende y se forja en el camino, renovándose a través de errores y aciertos. También en la tesis doctoral de Hepplewhite los casos que ella analiza son artistas que igualmente trabajan el Ta desde ese punto de partida. En los últimos años, debido al creciente auge en los estudios sobre Ta y sus prácticas, se han implementado muchas formaciones específicas de arteterapia, mediación artística, teatro aplicado. Podemos mencionar algunas que aparecen en la bibliografía utilizada para esta investigación.

Ascención Moreno (2022) refiere que:

En España el Arteterapia no se empieza a implantar hasta finales del siglo XX. Y actualmente es necesario tener formación específica y estar asociado a una asociación profesional de Arteterapia para el ejercicio profesional. Desde 1999, cuando el centro Metáfora³³ puso en marcha el primer máster hasta 2021 se han ido extendiendo las formaciones en el territorio español y actualmente hay más de diez másteres, algunos universitarios, otros universitarios y oficiales, algunos son ofrecidos por empresas o entidades privadas e incluso hay varios que se brindan on-line. (p. 34)

Entre los que esta autora identifica están:

1. “Máster Universitario en Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social”, Facultad de Educación de la *Universidad Complutense de Madrid*.
2. “Máster Integrativo en Arteterapia”, *Universitat de Girona (UdG)*.
3. “Aspectos Educativos, Sociales y Terapéuticos del Arte Como Experiencia de Creación Acompañada”, *Universidad Politécnica de Valencia*.
4. “Arte para la transformación social, la inclusión y el desarrollo comunitario: Mediación Artística”, *Universidad de Barcelona*, desde el año 2014 es el primer máster específico de Mediación Artística.

Gilles Jacinto refiere específicamente formaciones sobre Ta:

³³ Metáfora es una fundación que se creó en 2002 en Santiago de Chile y “busca acercar y formar a profesionales de la salud mental, a padres y otros profesionales que trabajan relacionados a la infancia, en temas inherentes a la salud mental infantil, juego y psicoterapia.” (Fundación Metáfora, s.f.)

Encontramos formaciones e investigaciones en teatro aplicado, principalmente en el Reino Unido, por ejemplo: La Royal School of Speech and Drama de la Universidad de Londres propuso un máster Applied Theatre-Drama in the Community and Drama Education or Drama and the Criminal Justice System. La Universidad de Manchester propone un máster y un doctorado profesional, Applied Theatre, formaciones interdisciplinarias que asocian las teorías y prácticas de la performance, el teatro participativo, la criminología, la psicología, la educación y el trabajo social. La Goldsmiths College en Londres propone igualmente un máster Applied Theatre: Drama in Educational, Community & Social Contexts (...) En Estados Unidos, la Cuny School de New York propone también un máster en teatro aplicado que se interesa en la aplicación del teatro en la educación y el campo social. Por su lado, la Universidad de Nueva Inglaterra propone el máster Applied Theatre Studies, que deja un gran lugar a la teoría y al análisis. En España, el Institut del Teatre de Barcelona puso en marcha desde el 2012 la formación de posgrado Teatro Aplicado: Impacto Comunitario y Creación Teatral, y el posgrado Teatro Aplicado en el Campo Educativo. (Jacinto, 2021, p. 38 y 39)

Según Tomás Motos (2015) en la *Universidad de Valencia* desde el curso 2003-2004 se imparte un “Diploma de Teatro en la Educación: las Estrategias dramáticas en la Enseñanza y en la Intervención Sociocultural”. En el curso 2015-2016 abre el “Máster en Formación permanente de Teatro Aplicado” el cual:

...es un programa pionero en España en la formación de profesionales del Teatro aplicado (TA). Se estructura en cuatro grandes áreas temáticas: educación, intervención sociopolítica, terapia y empresa. El programa incluye materias tan variadas como teatro playback, fundamentos psicopedagógicos del taller de teatro, comunicación empresarial y nuevas orientaciones del teatro en las organizaciones o teatro en las prisiones.

Desde el Máster se promueve la investigación sobre las posibilidades del teatro aplicado para profundizar en su comprensión y conseguir que esta área de conocimiento sea reconocida en nuestro contexto cultural como ya lo es en los países anglosajones. (Alfonso, Motos y Navarro, 2020, p. 17)

Como se puede apreciar existe un amplio panorama formativo para el rol Facilitador, sin embargo, lo más importante considero que es la práctica sistemática. Muchas veces esta práctica no está enfocada en una sólo área del mapa de actuación del Ta, porque, por ejemplo Monica Phinney, aunque trabaja desde la dramaterapia trabaja en las prisiones, en centros sociales, que entrarían más en el ámbito del teatro social. Esto quiere decir que, a pesar de la

delgada línea para la clasificación de un trabajo, sigue siendo Ta y es su práctica la que forma la figura del rol Facilitador.

Si bien en los casos que hemos visto en el rol Facilitador siempre hay personas que tienen o han tenido algún vínculo con el teatro y han formado su experiencia a partir de ahí, no puedo decir que esto sea una condicionante porque evidentemente no he hecho un análisis de casos donde en el rol Facilitador no exista formación teatral. Este es uno de los puntos pendientes que reconozco en mi investigación, que también nos podría ayudar a arrojar cuáles podrían ser las consecuencias de tener o no esta formación.

Algunos autores como Ascención Moreno (2010) creen que sí es necesaria la formación artística:

Para que los talleres artísticos que se desarrollan en contexto social sean realmente útiles y no solamente un mero entretenimiento, es imprescindible que los educadores sociales tengan formación artística, pero no cualquier forma de educación artística o que se incluyan licenciados en bellas artes con formación específica en mediación artística en los centros, para trabajar de forma colaborativa con los educadores sociales. (p. 4)

En realidad no siempre la formación del rol Facilitador en el Ta es en una primera instancia teatral, pero en los casos que analizo sí, ya sea académica o empírica. En un principio yo pensaba que, al ser el Ta, teatro en primer lugar donde no se puede perder la esencia artística y el trabajo estético, una máxima que debía cumplirse para el rol Facilitador sería la de tener experiencia y formación teatral previa al trabajo. Sin embargo, uno de los puntos que no cubre esta investigación y que queda pendiente para posteriores es la de analizar casos donde el rol Facilitador sea una persona que no tenga vínculos o formaciones teatrales y comparar analíticamente la positividad y/o consecuencias de esos procesos con los de quienes sí poseen esa experiencia. Indagué sobre este aspecto, de manera somera, entre mis entrevistadxs y conocidxs teatrers que trabajan Ta pero no me supieron decir sobre ningún caso del que tuvieran referencia. Sí compartieron el criterio de que seguramente pasa, a lo mejor más de lo

que creemos, sobre todo en el sistema educativo, pero se necesita un estudio más profundo y ampliado para ubicar ejemplos de ello.

3.2 - Capacidad de manejar la incertidumbre

Como ya referí al final del Capítulo 1 el teatro en sí mismo no posee certezas absolutas, más allá de las características matrices que están presentes en esta práctica (convivio, poiésis y expectación). Hacer teatro es andar un camino lleno de incertidumbres como la misma teatralidad de la cuál toma el teatro. Es un arte vivo, palpitante, de presencias, donde una respiración puede provocar un cambio significativo en el resultado final de lo que se está viviendo. No hay una fórmula precisa, única e invariable de trabajo

Por tanto, en el Ta, como parte de las prácticas liminales que se encuentran dentro del teatro-matriz, se puede evidenciar la misma sustancia incierta que en éste. Es impredecible, no tiene un fin claro y sus resultados pueden adquirir formas variables. En este sentido, en la tesis *Abrir el espacio: investigando la responsividad en la experiencia de practicantes en el Teatro Aplicado* de Elizabeth K. Hepplewhite, la autora, propone lo que llama “capacidad de respuesta”. Desde el rol Facilitador se debe tener capacidad de respuesta ante cualquier situación inesperada, precisamente, por el proceso incierto en que se convierte el Ta.

Según los casos que analizo pude comprobar que, aunque todos los procesos son inciertos, existen diferentes grados porque hay espacios más controlados y estructuras más rígidas, lo que trae consigo mayores certezas. Por ejemplo, en el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica, se trabaja en un ambiente escolar, no se busca ahondar en traumas o conflictos de los entes liminales sino proveer herramientas para su desarrollo profesional, además, como analizaré más adelante, hay una estructura más rígida y poco variable. Por todo esto, hay un poco más de certezas con lo que puede encontrar el Facilitador en su trabajo.

El *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram también se produce en un espacio de enseñanza controlado y con una metodología específica. Esto moviliza la estructura del diplomado, por lo que, hay algunas cuestiones, que se reflejan como certezas. En el caso de *Procesión*, hay un alto nivel de incertidumbre, desde la estructura, por la sensibilidad que requiere el tema con el que se trabaja, exponiendo sus traumas y con el cuidado de que pueden provocar en los entes liminales una profundización de las heridas más que ayudar; es un caso que está sobre arenas movedizas.

No hay un ABC para comprender y manejar la incertidumbre, por ello, es importante tener presente su existencia. Según el caso, hay situaciones que provocan más certezas en unos que en otros pero la incertidumbre ronda en cada paso transitado de los procesos de Ta. Es importante comenzar desde esta idea porque de ahí derivan el resto de los lineamientos que he ido encontrando a lo largo de esta investigación, cuestiones éticas importantes para el proceso de quien ejerza el rol Facilitador.

3.3 - Intencionalidad, estructura y metas claras pero flexibles

Que el Ta, al igual que el teatro, sea un proceso incierto y que quien ejerza el rol Facilitador deba tener capacidad de respuesta para manejar esa incertidumbre no quiere decir que todo se deje al azar y a la improvisación, todo lo contrario. Había expuesto que una de las características diferenciadoras del Ta es la intencionalidad, ya que su objetivo, más allá del discurso teatral, es influir en la actividad humana y plantear asuntos y problemas que los miembros de una comunidad tienen necesidad de resolver. Por tanto, sea cual sea esa intencionalidad debe estar claro su planteamiento desde el principio en cualquier caso de Ta y también las metas y objetivos a los que se aspiran con cada proyecto. Para ello, los facilitadores deben establecer una estructura que será específica en cada caso porque, como

también se explicó en el Capítulo 1, en el Ta tiene suma importancia el contexto donde se desarrolla cada caso y los entes liminales que participan en el mismo.

Estas diferencias contextuales en los casos de Ta, además de la incertidumbre, de la que ya he hecho análisis, hacen que ningún caso se parezca a otro y que, a pesar de que haya una estructura planteada con una intencionalidad y metas claras, deba existir flexibilidad frente a imprevistos, situaciones no planificadas. También en el Capítulo 2 expuse cómo varios autores como Gilles Jacinto, Tomás Motos y Elizabeth K. Hepplewhite hablan de esta cualidad, le llaman también adaptabilidad.

En la entrevista a Monica Phinney (2025) refiere que en su trabajo como dramaterapeuta le gusta seguir un modelo de cinco fases, en el que existe un punto de partida y de llegada:

Hacemos la apertura, el calentamiento, el juego de rol más profundo, el procesamiento y los rituales de cierre. A menudo seguimos ese proceso hasta el final. Eso no significa que alguien no pueda retirarse antes de que haya terminado. Pero prefiero trabajar en entornos en los que pueda seguir esos procesos y tener un cierre firme al final, porque lo que me resultaba más difícil era trabajar, por ejemplo, en entornos psiquiátricos de hospitalización en los que nunca sabía de un turno a otro si tenía diferentes pacientes. Con esa rotación, era muy difícil sentir que tenía algún control sobre cómo iba a ir. En cambio, ahora que soy mi propia jefa y tengo mi propio edificio con mis propios talleres, puedo crear un taller que puede existir por sí solo y hacerse en un solo día y mantenerlo lo suficientemente ligero como para hacerlo, o puedo insistir en que la gente forme parte de una serie y podemos ir de principio a fin. Y por el tiempo que tenemos, sé que es más seguro profundizar. Pero si no vamos a tener tiempo suficiente para cerrar las cosas, suelo frenar a la gente y evitar que profundicen mucho en los traumas porque no quiero abrir puertas que no tendremos tiempo de cerrar. (Phinney, 2025)

Hay un aspecto que me interesa resaltar de este acápite. Ya he dicho, tiene que existir flexibilidad, sin embargo, esto no quiere decir que en el rol Facilitador no se puedan establecer límites con respecto a situaciones que desencadene el proceso. Finalmente, el rol Facilitador tiene la responsabilidad de velar por proteger al grupo del que está formando parte. Como expone Monica, ella establece una estructura pero analiza según el tiempo y los

traumas de los entes liminales el camino a seguir para no hacer más profundas o abrir heridas que no podrá trabajar, para ello toma el control de la situación y decisiones importantes en torno al proceso. Específicamente, en el caso de *Procesión*, Monica refiere que no tenían una hoja de ruta cuando se unió al proyecto. En el Capítulo 2 hice referencia a cómo fue ese proceso, que partió de la idea del director y que luego, buscando introducir la dramaterapia como recurso narrativo en el documental, invitó a Monica a formar parte de él.

Phinney expresa que tras un par de reuniones definieron que su papel era mantener todo en el buen camino y, al mismo tiempo, provocar nuevas direcciones, por lo que era mitad provocación y mitad protección.

Después de esas reuniones iniciales, tuvimos una gran mesa redonda en la que participaron todos los hombres, el abogado y el terapeuta que trabajaba con ellos. Esa fue la primera vez que todos habíamos estado en la misma habitación. Eso empezó a trazar nuestra hoja de ruta, que fue cambiando a lo largo del rodaje, que duró tres años. (Phinney, 2025)

En este testimonio podemos comprobar cómo existe una intencionalidad inicial con objetivos y una estructura definida pero cómo, a pesar de trazar una hoja de ruta, como lo llama Monica, esta cambia, o sea, el proceso se flexibiliza. Acerca de esta característica de adaptabilidad, nos refiere la misma Phinney

Creo que a menudo no sabemos hasta que estamos en sesión de qué técnicas vamos a tirar. (...) Decidimos qué técnicas utilizar en función de muchos factores. Algunos de ellos son la resistencia del cliente, y no sólo la resistencia, sino el nivel de habilidad del cliente y dónde está su relación con su ser creativo. (Phinney, 2025)

Monica refiere que el momento en el que normalmente mide la resistencia del ente liminal es en la etapa del calentamiento, o sea, la fase inicial, donde lo invita a la creatividad, lo que le da una idea de qué camino trazar o de qué cambiar en las fases posteriores para que se sientan más cómodos con el trabajo.

Mientras que en las fases posteriores se pide que se profundice en el trabajo, las primeras fases de todo el proceso están diseñadas para enseñar a la gente a ser creativa o para crear un espacio seguro en el que puedan serlo, porque muchos adultos han perdido esa chispa lúdica. Así que, durante esa fase de calentamiento, se mide lo creativos que son o lo cómodos que se

sienten siendo creativos, porque creo que todo el mundo es creativo. Pero medir su nivel de comodidad dentro de esa fase de calentamiento nos ayuda a definir si las fases posteriores de esa sesión individual o de la serie en general pueden ser más encarnadas, o si necesitamos un poco más de distanciamiento estético, o si podemos conseguir a través de capas de ficcionalizar algo o encontrar cierta distancia de ello no encarnándolo, sino escribiéndolo. Por lo general, lo que determinamos en esas primeras fases de calentamiento es a qué responden más las personas en cuanto a las diferentes formas de artes creativas, y también en cuanto a para qué están preparadas. (Phinney, 2025)

Esto hace que la estructura no sea una camisa de fuerza, que esta evaluación inicial flexibilice todo el proceso de ahí en adelante. Por ello, quien ejerza el rol Facilitador debe estar preparadx, aún cuando esto lx tome por sorpresa, como analizo más adelante en el caso del *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram. Como resalté en el capítulo anterior, el Cedram toma la metodología de la *Casa del Teatro*, metodología que se ha ido sistematizando poco a poco y adquiriendo identidad propia. Naolli Eguiarte hace una síntesis de cómo ha sido:

Es un planteamiento que viene del maestro Luis y que aterriza a un montón de creadores del realismo, Stanislavski, etcétera. O sea, tiene muchas influencias, no es que lo haya inventado, pero sí es una síntesis que él hace y una metodología específica con ciertos pasos secuenciados que se fue poco a poco como aterrizando, y que es la que se imparte ahora en la licenciatura y en nuestros programas de diplomado. La diferencia que hay con *Casa del Teatro* es que la *Casa del Teatro* tiene un poco una metodología clara y secuenciada. Un poco lo que pasa en otras escuelas es que están los grados y dice un poco ahí qué ves en cada grado, pero según el maestro que te toca, es un poco cómo te lo da o desde dónde lo vivió. Aquí, en primera, todos los que damos clases, normalmente somos egresados de la licenciatura y tenemos esa metodología y sabemos por qué es así y como cuál es el hilo conductor de todos esos conocimientos de esa manera organizados. (Eguiarte, 2024)

Sigue siendo importante resaltar en este caso el sentido de comunidad, ya que como vemos el Cedram, como dependencia de la Casa del teatro, no sólo lo imita metodológicamente, sino que, en sus Diplomados, cumplen con la máxima de que los maestros tienen que ser egresados y formados en esa misma metodología para que haya un hilo conductor coherente en su discurso docente. El *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* tiene

una intención pedagógica además de comunitaria por lo que no se pensó con una estructura flexible como en el caso que nos plantea Monica en *Procesión*. Según Stefanie Weiss (2024) “primero la parte de indeterminación, segundo módulo, verbalización espontánea, tercero, la escena, el acercamiento al texto y análisis tonal y cuarto, un montaje final.” (Weiss, 2024). O sea, una estructura tomada del *Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral* que ya lleva años implementándose en el Cedram, con módulos definidos para llegar a la muestra final de trabajo y ejercicios que han probado llevar a los entes liminales a los resultados que desean. Sin embargo, comenzaron a encontrarse que el proceso era muy diferente.

Ha sido un experimento en el sentido de entender cómo dar los contenidos. En el módulo uno yo hablaba mucho con su maestro Jorge, que es el de la clase biomecánica, y decíamos mucho a ver cómo hacer, desde dónde. Porque además también son muy dispares, o sea, en términos de lo que físicamente pueden hacer o no, no es que estén parejas en ese sentido, que eso sí nos pasa con los de 20, que dices, pues todos medianamente pueden hacer esto. Hay quien está pésimamente entrenado y pues nada, que se pongan las pilas. Y hay quien es un súper dotado del entrenamiento y eso no le cuesta. Pero bueno, hay un punto medio que aquí no es tan claro. Entonces, lo que Jorge empezó a hacer es de un ejercicio, cómo ese ejercicio puede tener variantes. Si puedes llegar hasta aquí, tú haces hasta aquí, pero si puedes llegar hasta acá, tú vas hasta acá. Y si puedes llegar hasta acá, tú vas hasta acá. Entonces, esta graduación de lo físico fue una manera de aproximarse. Yo di los contenidos de actuación del módulo uno, y para mí lo que era importante es, no vamos a acceder desde el transcansancio, obviamente, entonces, necesitan sí las bases, pulso, energía, pero apelar mucho más a ejercicios de imaginación, a ejercicios de mundo interno, a cosas que por su edad tendrían que ser más potentes en ellas que en los que tienen 20, por ejemplo. Entonces, lo abordamos por ahí, fue una experiencia muy interesante. Y luego para el módulo dos, juntos empezamos a pulir y perfeccionar, a inventarnos nuestras estructuras. Hemos hecho muchas juntas pedagógicamente porque necesitamos nuevas estructuras, porque las estructuras que tenemos son para jóvenes. El primer diplomado, que ha ido transformándose, ha ido encontrando otros caminos. (Eguiarte, 2024))

Podemos comprobar cómo el diplomado pasó de tener estructuras claras a un proceso de flexibilización para encontrar qué era lo más cómodo y adecuado para cada uno de sus entes liminales según sus posibilidades y que esto fuera lo más adecuado también para el grupo,

porque, a diferencia de *Procesión*, aquí no era sólo importante el trabajo individual sino que esto existiera un trabajo grupal, de integración y que pudiera verificarse en un ejercicio final.

En este caso durante las entrevistas a los Facilitadores y en la observación en el campo pude distinguir la resistencia de los entes liminales de la que también habla Monica Phinney. Naolli refiere que lo más importante de adentrarse en la ficción es el “abandono del control” y Rodolfo Guerrero agrega que esto es “terrorífico”. Ambos están de acuerdo que es mucho más difícil hacerlo a las edades de los entes liminales de este diplomado en comparación al de jóvenes, por lo que, desde el rol Facilitador tuvieron que adaptarse a esas nuevas exigencias. Cómo romper sus miedos, cómo hacer que abrieran sus historias, que las encararan para poder trabajar desde ahí y evaluar continuamente hasta dónde podían y querían ser empujadas para establecer los límites de acción.

Todos los pasos que damos día a día tienen que ver con construirnos los que somos y estar orgullosos de eso. Poder pararnos en la tierra y decir: Estoy orgullosa de mí, soy esto. Y el teatro lo que va a decir es: No eres nada. La identidad es imaginar. Y como no eres nada, por eso puede ser este personaje y luego este otro. Eres posibilidad, eres transformación. Eres la posibilidad de ser todo. No eres eso que tú crees que eres (...) Entonces, uno sabe que con la edad va a ser bien difícil acceder a estas otras posibilidades de uno, porque uno ha trabajado 40, 50, 60, 70 años para construirse algo y que de pronto te digan: No eres eso. Déjalo para que pueda hacer esto otro. Entonces decíamos: Claro, sabemos que eso va a estar en contra, pero que a favor va a estar su experiencia de vida, que tienen una experiencia de vida que no tiene uno los 20. Tienen una serie de referentes ya en el cuerpo, que si logran pasar esa barrera, lo que te encuentres es el tesoro. (Eguiarte, 2024)

Este testimonio habla del descubrimiento, de la exploración que fueron haciendo los Facilitadores de este caso a medida que avanzaba. También en la entrevista Naolli Eguiarte refiere cómo en el cierre del cuarto módulo de la primera generación y en la apertura del primero de la segunda generación evaluaron desde el rol Facilitador acciones que sí funcionaron y otras que habían que puntualizar, “ajustar ciertas tuercas” para no sufrir las mismas consecuencias que habían tenido. Sin embargo, se encontraron con la complicación de que la segunda generación era muy distinta, algo a lo que no estaban acostumbrados

porque, aunque siempre las generaciones son distintas, en los otros diplomados y talleres impartidos en el Cedram siempre habían encontrado un punto medio en lxs participantes. En el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* la generación que entró, no tenía nada que ver con la anterior, lo que describe como “volver a empezar, en muchos sentidos”. (Eguiarte, 2024) Esto da la idea del nivel de flexibilidad y adaptabilidad que deben tener con las estructuras en este caso.

Al igual que para el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* en el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica, también existe un carácter pedagógico, con la diferencia que aquí la intencionalidad es utilizar el teatro para la educación de estos estudiantes en función de su futura profesión. Para ello, también se rigieron por una estructura como en los casos anteriores, pero hay que destacar que, a diferencia de estos, el tiempo para la exploración, para reconocer a los entes liminales fue menos pues como ya expliqué fueron sólo 7 sesiones, un taller corto, que si bien siempre tiene una connotación no se puede comparar al tiempo de relación de los entes liminales y quien ejerce el rol Facilitador de los dos anteriores.

A pesar de ello, para el trabajo en este caso, refieren que trabajan sobre los siguientes apartados: “Calentamiento psicofísica, Conciencia corporal, Improvisación dirigida, Desvanecimiento mental, Juegos teatrales y Montaje” (Ramírez, 2018, p. 97). Después de analizar la estructura de los tres casos podemos apreciar que tienen puntos en común en cuanto al calentamiento, los juegos teatrales y el montaje (o ritual de cierre), estos tres puntos juegan un papel fundamental. Pero cómo se realizan y lo flexible que sean dependerá mucho de quién ejerza el rol Facilitador y en las condiciones que lo haga.

Veamos esto en el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica. En la estructura, planteada en este caso, se puede observar un plan detallado de cada sesión, los ejercicios que implementaron, su forma de realización, sus

objetivos y hasta el tiempo que tenían para cada uno de ellos, como se muestra en la **Figura 3**. Esto denota una estructura bien planificada pero bastante rígida, sin mucho espacio para imprevistos en el proceso, y es que este caso responde a un tiempo y espacio no controlado por el Facilitador, ya que se inserta en una dinámica, que aún cuando es en tiempo extraescolar, responde a una asignatura y se registra en un marco educativo cuya estructura aunque no pretende ser invariable, termina siéndolo.

En el análisis de estos tres casos pudimos apreciar diferentes gradaciones de incertidumbre y de flexibilidad determinados por la estructura y los objetivos: trazar una hoja de ruta y plantearse descubrir en el proceso cuál va a ser el camino sin la presión de verificar un resultado (*Procesión*); una estructura planteada que se descubre flexible con el objetivo común de cumplir ciertas metas como comprobación del proceso (diplomado Cedram); una estructura rígida poco o nada flexible (sociología jurídica Unam). Mi análisis no pretende mostrar que uno u otro camino sean eficaces y otros no, sino que cuando se trabaja desde el Ta y se ejerce el rol Facilitador hay que hacerlo desde la conciencia de que habrá cierto grado de incertidumbre y que, como he analizado, cuánto mayor es la incertidumbre así deberá ser de flexible el trabajo realizado, o sea, el grado de flexibilidad, al menos en estos casos, es proporcional al grado de incertidumbre.

Figura 3

Estructura del taller de teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica

Actividad	Tiempo	Desarrollo de la actividad	Observaciones
Calentamiento	45 min.	Un ligero estiramiento muscular, correr alrededor del salón, y posteriormente se realizan diagonales de gimnasia, con figuras de animales.	El montaje se dividirá en cuatro partes las cuales cada uno de los participantes deberá aprender dos partes. Para la siguiente sesión se solicita tener aprendida la primer parte del primer equipo y la segunda parte por la otra pareja.
Conciencia corporal	15 min.	Desplazamientos en el espacio, con diferentes velocidades, en desiguales sentidos y en desemejantes direcciones.	
Improvisación dirigida	20min.	Se lleva a cabo un "cardumen", en el cual el facilitador va dando pautas de los movimientos y/o personajes y/o situaciones.	
Juegos teatrales	20 min.	Recostados en el suelo el facilitador dictara partes del cuerpo en el cual se	El montaje que se plantea será una

Nota. La figura muestra un fragmento de una de las sesiones del taller. Se puede encontrar en Ramírez, 2018, p. 97.

3.4 - Poder de decisión no dominativo. Ceder protagonismo al ente liminal

En el epígrafe anterior referí muy someramente algunos temas sobre la resistencia a perder el control de los entes liminales. En éste quiero señalar que ese miedo a perder el control y la resistencia a ello, no sólo está presente en los entes liminales sino en el rol Facilitador ya que, el abrirse y flexibilizarse ante la incertidumbre también lo hace transitar por una especie de cuerda floja porque se desestabiliza la estructura que le es conocida, segura, abandonando suelo firme. Esta es otra de las líneas a tener en cuenta para ejercer este rol.

No hay en el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica ninguna narración específica donde se reflejen situaciones de juego de poder, resistencia a perder el control de la situación o de cederlo. Sin embargo, es llamativo que cada sesión tuviera 20 minutos de retroalimentación donde se plantean que: “Se darán opiniones de todos los asistentes acerca de sus percepciones dentro de los ejercicios para conocer su estado emocional y sus experiencias en la clase.” (Ramírez, 2018, p. 98) Esto es

importante porque muestra una preocupación por los entes liminales y cómo están llevando el proceso. En una entrevista a quien ejerce el rol Facilitador como tallerista en este caso, le preguntan: ¿qué tipo de aprendizajes obtendrán los alumnos que ingresen al taller?, a lo que responde:

Aprenderán a ser sus propios maestros, con esto quiero decir que les serán planteadas ciertas pautas de autoconocimiento, las cuales al ser reconocidas por ellos se darán cuenta que aprenden de su cuerpo, de sus ideas, de ellos mismos y de los demás, al trabajar con su cuerpo claro que adquirirán nuevas destrezas con este, al igual que con la voz y la imaginación. (Ramírez, 2018, p. 126)

Esta respuesta denota la intencionalidad de que, quienes tengan el control del proceso, sean los entes liminales, ya que su trabajo como Facilitador es darle “ciertas pautas”. Esto también se refleja en el testimonio de uno de lxs estudiantes cuando dice: “la confianza generada me ayuda a proyectarme de una manera seguro de mí mismo.” (Ramírez, 2018, p. 113) Este ente liminal sintió que confiaron en él, lo que le permite a su vez confiar en sí mismo y proyectar seguridad, esto habla de un proceso donde se sintió protagonista.

En las conclusiones de su tesis Rodolfo Ramírez Gómez puntualiza también algunos datos que dan señales del protagonismo que tuvieron los entes liminales en el proceso:

Para poder participar en una experiencia parcialmente dirigida, esto es, el monitor que apoyó al montaje de la obra participó no como el director de la misma, sino como un facilitador del proceso, los alumnos debieron desarrollar sus capacidades de colaboración y de diálogo.

(...) Dado que los alumnos participaron en el montaje, incluso en el diseño de la escenografía y lo hicieron bajo un contexto de austeridad y colaboración, afinaron sus capacidades de improvisación y de imaginación. (Ramírez, 2018, p. 132)

En este caso, como ya expresé, hay más certezas que incertidumbre y hay poco espacio a la flexibilidad, sin embargo, no hay una relación directa o influencia en cuanto a ceder el control y otorgar protagonismo al ente liminal. No obstante, no hay que olvidar que de cierta manera, los facilitadores están en una posición jerárquica en relación a los entes liminales, ya que estos son estudiantes en formación. Sin embargo, cuando desde el rol Facilitador se les cede

protagonismo a los entes liminales esta posición jerárquica se minimiza, porque no hay espacio para el poder de dominación.

En el caso de *Procesión* donde hay un alto grado de incertidumbre y, como ya expuse, según su facilitadora, hubo un alto grado de flexibilidad en el proceso donde ella tuvo una postura de adaptabilidad, es muy fácil suponer que el ritmo en el proceso lo van marcando los entes liminales y cómo van habitando dicho proceso. Sobre ello expresa Monica:

Intento aprovechar algunas de habilidades y darme cuenta de cuál es mi papel frente al de otra persona. A menudo, mi papel acaba siendo el de quien mantiene mucho espacio para que la gente se abra y se sienta segura. (Phinney, 2025)

Su recomendación como terapeuta dramática es educar a sus entes liminales bajo el enfoque de que la situación está totalmente en sus manos, bajo su control y que cualquier cuestión con la que no quieran continuar, no tienen que hacerlo. Ella les explica lo que sabe de lo que está pasando en su cerebro y por qué está sucediendo de esa manera, para que puedan distanciarse un poco de eso, entenderlo y decidir si realmente quieren participar en ello. Y fue ese exactamente el método que siguió en *Procesión*:

Queríamos que pudieran crear sus propias escenas, y que el mayor valor terapéutico probablemente vendría de que ejercieran su propia licencia creativa y pudieran tomar sus propias decisiones artísticas. Mi trabajo consistiría en explicarles cómo les va a afectar, ayudarles a procesarlo después, aconsejarles sobre qué opciones pueden ser más curativas y cuáles tienen más riesgo de ser dañinas sin intentar controlar lo que hacen. (Phinney, 2025)

Lo que parece conflictuar al ceder el control es que ocurran situaciones de oposición o inseguras y cómo solucionarlas. De ahí el miedo y la resistencia de quien ejerce el rol Facilitador. Monica refiere que depende mucho del entorno, o sea, del contexto, que es lo que va a ser determinante de muchos factores en el Ta, además de entender y aceptar que hay cosas que están fuera del control del Facilitador.

Creo que la forma en que afronto la incertidumbre o el control es diferente ahora que he trabajado en *Procesión* respecto a lo que habría hecho antes, porque gran parte del éxito de *Procesión* se debió a que devolví mucho poder a los participantes y les dejé decidir. En ese plató, también me encontré con un problema en el que todo se había descarrilado. Cuando eso

ocurrió, tuve que utilizar mis habilidades para regular emocionalmente a todo el mundo, como si estuviéramos intentando salir del modo de crisis. Sólo estamos tratando de respirar, estamos tratando de regularnos. Y a partir de ese momento, darles poder y autonomía sobre si continuamos y cómo continuamos. (Phinney, 2025)

Evidentemente cuando das protagonismo, das poder, y en el caso de *Procesión*, el entorno exigía por sí sólo darles a los entes liminales ese empoderamiento, ya que eran personas que habían sufrido abuso sexual, que habían sido desempoderadas, silenciadas y en las que se podría haber causado mucho más daño si no trazaba el trabajo de esa manera. Ceder, entregarles control, era necesario en *Procesión*, en pos de ello Phinney refiere que se despoja de la idea de dominar el proceso y a los entes liminales, prefiere ser facilitadora.

Me gusta el término facilitador porque creo que la mayor curación proviene del tipo de relación en la que yo creo el entorno y la estructura para que ellos hagan el trabajo interior. No quiero tener mucho poder sobre ellos a la hora de dictarles el camino de su curación, porque es algo abierto, y es mucho más eficaz cuando es abierto. (...) Quiero ser capaz de proporcionar una estructura y mantener el espacio, mantener un espacio seguro para las personas que están jugando en ese espacio. Pero no quiero dictar cómo se desarrolla el trabajo. (...) Y muchas formas de terapia y muchos tipos de terapeutas, y muchos terapeutas individuales, independientemente del tipo, intentan controlar el proceso. Y esa no es la forma en que yo manejo las cosas, (...) saber que su libertad para crear y llevar las cosas en diferentes direcciones era lo que les devolvía ese poder, fue un enorme factor curativo. (Phinney, 2025)

Sin embargo, ceder el control no significa que no se puedan tomar decisiones, sólo significa no hacerlo desde una posición dominante. Ceder protagonismo no significa que quien ejerce el rol Facilitador deje de ser protagonista y no tenga voz en el proceso, es entender que su voz no es omnipotente, estar abiertos a escuchar y darle la palabra a los entes liminales. Por lo tanto, el Facilitador no pierde su poder de decisión que le permite tomar medidas necesarias para el proceso pero debe tener en cuenta no hacerlo desde una postura dominadora o impositiva.

En el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram quisiera resaltar antes algunos aspectos que creo son importantes a la hora de su análisis.

Primeramente, cómo manejan la sucesión de poder en el grupo. Cedram ha sido un proyecto que, desde *Casa del Teatro* ha cedido protagonismo a nuevas generaciones de profesores, actores, facilitadores que mantienen con vida el proyecto y lo van renovando a la vez, sin fosilización.

Me llamaba mucho la atención, porque es muy positivo, o sea, saber cuándo preparar a otros para cederles esa sucesión y darles también responsabilidad de que puedan seguir con ese legado. Entender que no hay eternidad, Entonces, es bueno que a tiempo vayas cediendo para darle continuidad a un proyecto que es más grande que una persona. (Weiss, 2024)

En segundo lugar, uno de los objetivos del Cedram es “entender el teatro como un derecho social, como una acción de servicio” (Weiss, 2024), y en ese sentido su preocupación hacia el otro, la interrogante de: ¿para quiénes se trabaja? Partiendo de esta base es entendible que el diplomado haya surgido primeramente de la necesidad de una persona que se convirtió en la necesidad de varias, dice mucho de la idea de escuchar al otro, de trabajar para el otro, de darle protagonismo a quien no lo tiene, a quien no encuentra su espacio, ponerle el cenital para que comparta su voz.

Sin embargo, este caso tiene una complicación en ese sentido, es un proceso pedagógico que, como he dicho, tiene que verificar ciertos conocimientos lo que hace que tenga reglas, imposiciones disciplinarias y un objetivo, como analizamos en el acápite anterior, no flexible. Esto significa, al igual que en el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica, que hay una disposición jerárquica. No quiero decir que en el Ta se deban eliminar las posiciones de jerarquía, sino que no debe existir abuso del poder ni intento de dominación por parte del rol Facilitador, y aclaro, tampoco de los entes liminales cuando este poder es cedido. Debe existir respeto, empatía hacia ambos lados.

En cuánto a las relaciones de poder Naolli nos expresa:

Se habla mucho de la relación de poder que tiene un maestro sobre un alumno y por qué, independientemente de si fuera mayor o menor de edad, no puedes establecer una relación con él, porque hay algo que estás violando en términos de la confianza. Siento que también se ha perdido mucho de la disciplina, del rigor y del riesgo de la pedagogía, y entonces, el maestro

está muy vulnerable en ese sentido y las escuelas también. (...) Estoy de acuerdo en que la pedagogía no puede ser violenta, que tiene que haber un acompañamiento desde algún lugar amoroso, pero que sí, la pedagogía teatral implica meterse con el otro, mover su suelo, su suelo firme y eso es confrontador, incluso puede percibirse como violento y es muy complicado. (Eguiarte, 2024)

Naolli narra que varias veces en el diplomado se encontró con esos momentos confrontadores donde los entes liminales seguían diciendo “no voy a aguantar, tal vez me vaya”, pero que en un punto empezaron a disfrutar, a entender que esa exigencia era para ellos y empezaron a confiar, a entregarse, comenzaron a entender el “acto de fe que es el teatro”. Además, en este caso los entes liminales no vienen a resolver traumas individuales, aún cuando en el camino encuentren que las herramientas teatrales aprendidas modifica su existir; pero lo que sucede es que tienen que avanzar como grupo, aún cuando no todos los entes liminales están preparados para avanzar al mismo tiempo y si uno se rezaga o rezaga al grupo el facilitador debe tomar decisiones importantes a favor del bienestar de la mayoría.

Ya no solo es tu proceso, ya estamos hablando del grupo, de las necesidades de todos. O sea, claro, siempre es un proceso pedagógico, pero ya no eres la única que está en juego. Entonces, en ese sentido, ya no puedo permitirme dejar pasar ciertas cosas. (Eguiarte, 2024)

Es por ello que en el primer módulo de la segunda generación del diplomado los Facilitadores deciden que no continúe el proceso uno de los entes liminales. Este hecho habla del poder decisivo del rol Facilitador frente a los entes liminales, en este caso en específico cuidando el desarrollo del grupo. Al compartir este suceso, Naolli me refirió que, lo que ella ha entendido a través de su experiencia, es que:

Nadie te puede decir que no eres actriz. Quien te lo diga, no lo creas. Te puedo decir que no nos estamos entendiendo en esta metodología, que no estás lista para este proceso en este momento, que necesitas primero ir a trabajar ciertas cosas para luego poder hacerlo, que te vendría mejor otra técnica, que no estamos encontrando puentes pedagógicos para que tú avances; y eso no es responsabilidad solo tuya, también es mía. (Eguiarte, 2024)

Es interesante en este testimonio la idea de tomar una decisión desde la postura del rol Facilitador con un ente liminal para que el grupo no se vea afectado, pero también asumir

responsabilidad por ello, es una manera de despojarse del ego, del todo lo puedo, y reconocer que hay procesos que no están preparados mutuamente para seguir la relación ente liminal-Facilitador. Esto también evidencia un proceso de flexibilización.

Por tanto, podemos concluir que el ceder protagonismo al ente liminal no está relacionado proporcionalmente ni con el grado de incertidumbre ni con el grado de flexibilidad que debe tener el ente liminal, ya que, si bien parte de ello, son otros los factores que influyen. Como he planteado el entorno es uno de ellos, un posicionamiento jerárquico, que si bien no tiene que ser dominativo, sí influye en el proceso, y también el poder decisor utilizado en pos del equilibrio grupal ante una situación de descontrol.

Quisiera formular una última reflexión en este acápite sobre el poder decisor. Que desde el rol Facilitador se tome una decisión que se crea es lo más adecuado y beneficioso para un grupo no quiere decir que sea una decisión acertada ni aceptada. Sólo que en ese entorno, en ese proceso específico su voz dicta la última palabra para, tal vez, la resolución de un conflicto o para no seguir con un proceso que esté dañando a un ente liminal. Esto devela una línea a tener en cuenta por el rol Facilitador y es la de asumir la responsabilidad de una decisión que, incluso cuando no sea errada, puede provocar descontento y resistencias, pero que igual está en su derecho de tomar, porque, como he resaltado, ceder protagonismo desde el rol Facilitador significa entregar para mantener un equilibrio en el proceso pero no poner todo el peso al otro lado de la balanza.

3.5 - Observación sugestiva y crítica

Este acápite está muy relacionado con el anterior en el sentido de que, en la misma medida en que el rol Facilitador mantiene un poder decisor mientras cede protagonismo al ente liminal, debe mantenerse siendo crítico ante el proceso pero como un observador sugestivo, no impositivo.

Por ejemplo, en el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram, como el rol Facilitador no lo ejerce una sola persona sino un grupo, este proceso de observación y sugerencias se puede ver muy claramente. Naolli, aunque dio clases en el primer módulo estuvo presente como observadora durante todo el diplomado porque además es la directora general del Cedram y siempre supervisa los procesos que se desarrollan en el lugar aunque no los imparta. Sin embargo, Rodolfo Guerrero sólo tenía que dar clase en el cuarto módulo, pero por decisión personal se trasladó al Cedram cada módulo porque quería observar el trabajo y cada uno de los pasos en el proceso de los entes liminales, conocerlos, poder forjar una criterio con base a todo su tiempo ahí y no sólo llegar a pretender saber cómo son en la última fase.

Así también hizo Stefanni Weiss quien ya los conocía del segundo módulo y llegó al finalizar el cuarto módulo porque quería ver cómo cerraban su proceso, mirarlas desde afuera y dejarles preguntas. Cuando Weiss me compartió esto en su testimonio me llamó la atención la idea de hacerles preguntas a los entes liminales, no me compartió cuáles serían, pero dejarles preguntas es una forma de buscar una reflexión sobre el proceso, de dejar sugerencias con tono interrogativo buscando generar una crítica de los entes liminales.

Durante cada una de las clases, y al finalizar los ensayos del montaje final se le dan notas a los entes liminales sobre su desempeño. Además, al cierre de cada módulo se hace una reunión para hablar de los progresos, se les dan pautas y sugerencias para el siguiente módulo. Del cuidado con el que hacen esto nos habla Naolli Eguiarte:

Todos tenemos que tener muy claro desde dónde, por dónde, hasta dónde y cuál es el sentido, sobre todo, de qué esto esté pasando, que no es gratuito, que no es personal, porque si no, muy fácilmente se puede ir hacia otro lado. Nosotros hablamos mucho(...): Le decimos esa nota, no se la digas, porque no está lista, porque va a ser perjudicial para ella en vez de benéfico, o para la obra, o para el proceso, o para todos. (...) Siempre hay mucho diálogo entre nosotros y contación para qué nota dar, desde dónde, quién conviene que la dé, la das tú, la doy yo, la da él, por qué (...) (Eguiarte, 2024)

Mencionaba en el acápite anterior cómo en el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica existe ese diálogo, esa reflexión sobre el trabajo al final de cada clase donde también el Facilitador emite su criterio. Este en la entrevista que le fue realizada al final del taller responde a la pregunta de qué cambios nota en los entes liminales participantes de la siguiente manera:

A pesar de que fue un taller muy corto de manera muy notable se notaron los cambios sobretodo de seguridad, en su tono de voz al principio no era muy fuerte y titubeaban un poco al presentar sus ideas, parecían preocupados por lo que pensarían sus compañeros, casi al final su tono era casi imponente, otro aspecto que pude notar fue su autoestima los notaba muy contentos por ser ellos mismos. (Ramírez, 2018, p.127)

Estos cambios no se dan sólo desde un proceso de autodescubrimiento de los entes liminales, se hace desde un acompañamiento donde alguien en el rol Facilitador da pautas, observa, hace una crítica del trabajo y da sugerencias. La significación que tiene la observación sugestiva y crítica es importante como medidor y espejo de acciones para la reflexión y evaluación de los entes liminales hacia sus procesos que complementa su aprendizaje, sanación, etcétera.

Monica Phinney también refiere que en su trabajo como facilitadora dejó claro en *Procesión* que iba a asesorar el proceso. Y no sólo daba sugerencias y guiaba a los entes liminales sino también al equipo de rodaje.

Dejar muy claro desde el principio que yo no era su terapeuta, soy terapeuta, pero estoy ahí para asesorarles a ustedes y al equipo de rodaje. A menudo era mitad y mitad, si no más para el equipo de rodaje que para los sujetos, porque podía reunirme con Robert y explicarle por qué pensaba que ciertas cosas eran curativas o perjudiciales, y él podía tomar esa decisión. Mientras que cuando estaba físicamente sólo con los sujetos, mi consulta era mucho más del tipo: "Entiendo cómo te sientes; esta es probablemente la razón por la que te sientes así; esto es lo que el proceso de dramaterapia puede hacerte; así es como podemos regular nuestras emociones a partir de él. Puedo aconsejarte a ti, puedo aconsejar a los sujetos. (Phinney, 2025)

Monica se refiere como “consejos” a lo que yo llamo sugerencia. He planteado en este acápite cómo observar, formular una crítica de lo que está sucediendo y sugerir, es otro de los lineamientos para el rol Facilitador.

3.6 - Proceso más que resultado

Cuando se va a presenciar una puesta en escena teatral, el espectador intuye que detrás de eso hay mucho trabajo previo, así como personas que forman parte de ello pero que no se ven en escena. Sin embargo, no quieren ver eso, quieren ver un producto estético que les produzca alguna emoción y/o reflexión, donde convivan expectando *poíesis*. En los casos de Ta muchas veces también se realiza una puesta en escena como muestra final de resultados de trabajo, lo que llama Monica Phinney “rituales de cierre” y lo que he visto en cada estructura de los casos analizados. Pero el Ta, como vimos en capítulos anteriores, es importante el proceso previo a eso para los entes liminales, por ello en este acápite analizaré cómo se balancea el proceso y el resultado en los casos que he escogido.

Como ya he resaltado, el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram, tiene cuatro módulos de quince días días de trabajo intensivo, el último es el que se dedica al montaje de la puesta en escena que comprobará lo aprendido en los dos años que dura el diplomado. Además, el tiempo que no están en el Cedram tiene encuentros virtuales y tareas que deben ir entregando en determinadas fechas. Stefanni Weiss explica varios de los contenidos que van aprendiendo y sus funciones para los entes liminales:

Al principio la indeterminación, es decir, la deconstrucción de una manera mucho más grotoxiana, barbiana, etcétera, que tiene que ver con bajar la guardia de los propios bloqueos, defensas. No para llegar a la tabula rasa, nadie es una tabula rasa, pero sí como para quitar de encima todos los prejuicios que hay sobre uno mismo y sobre el teatro. Y poder abrir también el registro emocional, corporal, etcétera. Desbloquear, mucho desbloquear. Y trabajar la grupalidad en armónicos y antagónicos. Y siempre en las cuatro áreas de formación de que hacer teatro, que son la actuación, la biomecánica, la ortofonía, que comprende las bases teórico-técnico-musicales y también la voz, y la parte teórica del pensamiento, siempre en una

idea de que lo que se practica se reflexiona y lo que se reflexiona se practica, como muy ligado. Yo creo que hay algo muy esencial de *Casa del Teatro*, que es la estructuración del pensamiento, de un pensamiento poderoso, capaz de reflexionar la práctica y de que la práctica alcance también el imaginario de lo que piensas, de alguna manera. (Weiss, 2024)

Hay que recordar que Weiss refiere la metodología como la de la *Casa del Teatro* porque de ella bebe el Cedram y, por ello, los diplomados y talleres impartidos ahí. Esta metodología, aún cuando, como ya analizamos, varíe su estructura, tiene objetivos claros que van implementando paulatinamente dentro del diplomado. Hay aspectos que trabajar primero para poder llegar a otros, esto da cuenta de cuán importante es el proceso, no saltarse algunos pasos, ni correr a otros. Esta facilitadora también refiere lo importante de este proceso en el contexto que se desarrolló, justo después de la pandemia, donde se hicieron muy populares los retiros porque el ser humano necesitaba conectar de nuevo y de hacerlo desde el teatro, regresar al cuerpo, abrir la emoción.

El teatro es una muy buena manera de conectar, de volverse a conectar al mundo, a la realidad, pero además yo creo que compromete. Es decir, que no permite la individualidad, que enseña a trabajar en colectivo, que enseña a que puedes entrar en una crisis fuerte, que el colectivo te va a soportar, pero que tienes que atravesar esa crisis de pronto, y que tiene un lugar a dónde llegar, pero que es importante el proceso (...) Decir, estás viva. Tienes un montón de cosas por pensar, por hacer. Entonces, yo lo siento como como una sacudida también de decir tu voz, tu pensamiento, tu ser importa en este mundo, ¿no? Pero ahí, atomizado y aislado, todos estamos atomizados, aislados. Ahí, ¿qué? Si nos juntamos, si hacemos grupo, podemos más, de alguna manera. (Weiss, 2024)

Stefanni Weiss le da mucha importancia al trabajo grupal, al convivio, al conectar física y emocionalmente con otrxs. También hace una observación sobre cómo la mayoría de los entes liminales son mujeres, que además atraviesan o ya atravesaron el proceso de la menopausia que es tan complejo para una mujer y cómo el intercambio de experiencias en ese sentido se vuelve parte valiosa del proceso para su vida. Además, expresa que en el camino han tenido momentos de crisis y son estos precisamente los que hacen que crezcan y avancen en su aprendizaje

Me parece muy importante cuando estás trabajando con ellas las diversas crisis que van ocurriendo, porque yo siento que esos momentos de crisis donde alguien se va a su cuarto y llora y dice: Me voy mañana, no puedo más. Son momentos de crecimiento también. Cuando no se van, cuando se quedan, cuando enfrentan. Entonces, ahí hay un momento de crecimiento. Y luego el gozo, el gozo enorme, por ejemplo, de verlas cantar juntas, de entender que el teatro es político también en términos de: tiene algo que decir y transformar de la sociedad. Es decir, tienen una postura, hay que tener postura, no da igual, no es una prioridad, te comprometes con el mundo. (Weiss, 2024)

Durante mi tiempo compartiendo en el diplomado yo pude observar parte del proceso y cómo cambiaban de un día a otro no sólo en su trabajo escénico sino en ellos individualmente, en su compartir, en el encuentro de unos con otros y en la relación con sus Facilitadores. Esto tiene mucho que ver con el espacio, el lugar y la forma en que se desarrolla el diplomado. Como describe Naolli Eguiarte:

Un mundo, en una lógica como de trascendencia, muy fundamental y de un espacio que es un espacio muy utópico, porque nadie en la vida puede dedicarse quince días sólo a pensar en el teatro. Todos tenemos que trabajar y la vida y esto y lo otro. Y aquí, pues es esto. Te paras a las siete de la mañana, el lugar es bellissimo aparte, y entonces entrena, tu desayuno ya está listo, cómetelo, ve a tus clases, clase de biomecánica, clase de teoría, come y tu comida ya está lista, ve a meterte en actuación, cena en la noche otra vez. Entonces, tiene una cosa muy particular que pronto permite entrar a la dimensión de la utopía un poco y eso hace que los alumnos alcancen lo que en otros lugares que no alcanzan, en el cotidiano, porque el cotidiano te lo impide. (Eguiarte, 2024)

Lo que expone Naolli son elementos que le aportan significación al proceso que se gesta en el Cedram, y que los facilitadores valoran por encima de buscar un resultado específico. Hay una cuestión que quiero resaltar para completar el análisis de este caso y es que, además de que los entes liminales pagan el diplomado, existe un apoyo estatal hacia el Cedram, y como refirió Stefanie Weiss han tenido algunas situaciones políticas para mantenerse en el lugar, por lo que, de cierta manera, además de que el montaje final tenga una connotación importante en la estructura metodológica pedagógica del Cedram para que ocurra la verificación de los contenidos aprendidos, también se convierte de cierta manera en una cuestión política, ya que también es una prueba del trabajo realizado para quienes mantienen

los apoyos hacia los proyectos de este grupo. En este sentido creo que una reflexión importante es que este lineamiento específico dentro del Ta no sólo muestra indicadores de necesario conocimiento y entendimiento para el rol Facilitador, sino para aquellos alrededor del caso que de alguna manera buscan e incluso exigen resultados visibles y la manera en que creen que esto sucede es mediante una puesta en escena, cuando desde las mismas palabras de sus Facilitadores podemos apreciar que el proceso es mucho más enriquecedor para los entes liminales que pretender un resultado. O sea, el rol Facilitador también debe ejercer una tarea de comunicador y educador de instituciones, familiares, profesores, estudiantes y todos aquellos que estén alrededor del caso.

Esto también lo veremos en el caso del teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica, donde la presentación final también respondía a un interés, se puede decir, político, para que le diera al proyecto la posibilidad de ser validado por estudiantes y profesores de la Facultad de Derecho de la Unam y tomado en cuenta para posteriores años. En el acápite anterior veíamos una reflexión de su tallerista facilitador sobre el avance de los entes liminales en el proceso que habían seguido, lo expuse para resaltar la observación sugestiva y crítica desde el rol Facilitador, pero también es muestra que hay un trabajo donde hubo progreso en algunos aspectos en los entes liminales y esto forma parte de un proceso de enseñanza-aprendizaje.

Rodolfo Ramírez Sánchez cuando expone la justificación para utilizar la pedagogía teatral en este caso cita los principios que propone Verónica García-Huidobro. Uno de ellos es: “Privilegiar siempre el proceso de aprendizaje por sobre el resultado artístico-teatral.” (Verónica García-Huidobro según Ramírez, 2018, p. 44). Esto evidencia el pensamiento de los Facilitadores de este caso.

También en este caso los entes liminales así lo reflejan. En la entrevista realizada a estos cuando les preguntan sobre su aprendizaje en el taller refieren:

H1: La concentración en el momento (el aquí y ahora). La comunión con mis compañeros en escena y en entrenamiento. La desinhibición. Llevar ideas a la corporalidad

M1: Este taller me permitió sentir más confianza en mí misma y ver mis capacidades.

H2: A conocerme a mí mismo y a entender a los demás.

M2: Aprendí del taller que mi cuerpo y mente experimentaron muchos retos que pude lograr.

Y además me volví más consciente de movimientos y pensamientos que también los he llevado a la vida diaria. (Ramírez, 2018, p. 112)

Es notorio cuando manifiestan “aprendí del taller”, no hablan de un sólo momento específico o de las presentaciones, sino de todo el proceso. Quiero aclarar que cuando se habla del proceso también incluye a las presentaciones, puesta en escena o muestra final en un caso de Ta. No difiero en cuanto a que es importante tener un ritual de cierre o una verificación del trabajo realizado, sólo que, como han arrojado los casos, eso no debe tener más relevancia que el resto del proceso, ni darle una connotación trascendental donde se pretenda que sea visible un resultado del trabajo en los entes liminales, esto sería forzar un proceso que por sí sólo debería poder ser armónico y progresivo, aún cuando no sea igual para todos los entes liminales.

Monica Phinney da una opinión cuando le pregunté acerca del resultado y el proceso que es muy importante para este punto:

Para mí, el proceso es mucho más importante que el producto. Creo que donde entra en juego el resultado o el producto es que a veces el producto forma parte de los objetivos para el cliente. Por ejemplo, en *Procesión*, el documental final tenía que tener éxito hasta cierto punto porque los objetivos de esos clientes concretos eran ser escuchados. El producto era importante porque era importante para ellos. No porque fuera importante para mí, sino porque era importante para ellos. Eso forma parte del proceso. Creo que fuera de proyectos como *Procesión*, a veces el producto se vuelve importante porque es una evaluación (...) El producto entra en juego, pero no importa lo bueno o malo que sea. Se trata de cómo está al servicio del objetivo de curación(...) Sé que muchos de ellos vieron muchas cosas buenas en sus vidas cuando *Procesión* tuvo éxito y se les escuchó. Sin embargo, los mayores hitos de su curación se produjeron durante esos tres años, cuando crearon vínculos entre ellos. Para ellos, el proceso de crear arte con otras personas que compartían una historia similar fue lo más terapéutico, y no tiene nada que ver conmigo. (Phinney, 2025)

Phinney engloba aquí las líneas que hemos estado analizando en los otros dos casos y es que *Procesión* como es un proceso curativo, se hace más visible la importancia de no priorizar el resultado frente al proceso.

No en todos los casos del Ta se muestra un producto, pero aún cuando se haga, ya sea un montaje final, un ejercicio comprobatorio o un documental, lo más importante no es ese momento, ni que este refleje un resultado, sino el camino transitado para llegar ahí, la exploración, al autodescubrimiento, las situaciones desestructurantes, confrontativas, sanadoras, o sea, el proceso, el cual implica mucho más para los entes liminales que un ejercicio de cierre, ya que en el proceso, el “cierre” ni siquiera es el cierre. No quiero decir con ello que es mejor que no se llegue a un montaje final o que esto carezca de sentido, ya que, como expresé, esto también es parte importante del proceso, así como la reflexión a raíz de ello; pero según he analizado, no debe ser más importante llegar a mostrar un resultado que lo trascendental de todas las etapas del proceso para los entes liminales, algo que desde el rol Facilitador es primordial a tener en cuenta. Hay una última observación que quisiera hacer. Muchas veces, los procesos se pierden porque no se documentan, de ahí la importancia que se le otorga a los ejercicios de cierre para demostrar un resultado, que es imposible que reflejen en unos minutos u horas la riqueza de todo cuanto se hizo. Creo que como parte de esta reflexión y de pendientes que encuentro a lo largo de mi investigación, es encontrar una manera eficiente de realizar esa documentación porque ayudaría a hacer una evaluación más certera sobre los casos.

3.7 - El teatro pierde su autonomía pero no su matriz

3.7.1 - Expectación

Como analicé en capítulos anteriores, la expectación es uno de los elementos constitutivos del teatro-matriz que propone Jorge Dubatti. Enfatiqué además, en cómo, a medida que se han

expandido los escenarios, también lo han hecho las posibilidades de actuación y expectación cuyas funciones ya no son privativas de uno u otro rol, sino que circulan entre todos los presentes en el convivio.

Al analizar comparativamente los casos de Ta he comprobado que no se pierde esta matriz de expectación teatral, sin embargo, toma un matiz diferente. A continuación expondré cuáles son estas diferencias a través de los casos que escogí para mi investigación.

En el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram y en el teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica, ambos casos, terminan con una puesta final o presentación para un público. En el primero, el público asistente es variado, pero está compuesto mayormente por comunitarios de la zona de Pátzcuaro, donde radica el proyecto y los familiares de los entes liminales que participaron en el proceso. En el segundo caso, el público asistente a la presentación del ejercicio final eran una parte de estudiantes y profesorxs de la Facultad de Derecho de la Unam.

Por tanto, podemos decir que existe un producto el cual se presentó como muestra del trabajo realizado y de metodologías de enseñanza específicas con una estructura pedagógica donde también, como se ha explicado anteriormente, se adapta y flexibiliza dicha estructura de acuerdo a la adaptabilidad y capacidad de respuesta de quiénes ejerzan el rol Facilitador. Se pudiera alegar que la expectación en estos casos no es diferente a otros casos teatrales que se pudieran mencionar y que no entran en las clasificaciones de Ta. Sin embargo, como también hemos expuesto, en el Ta, el proceso de trabajo y/o aprendizaje es más importante que el propio resultado. En este sentido es que cambia la matriz de expectación ya que es durante las clases y ensayos es que sus Facilitadores proporcionan las herramientas de aplicabilidad del teatro a los entes liminales. En esa etapa del proceso no existe convivio con entes externos, ni un público que especte, sin embargo, la expectación se produce en un marco más cerrado. Se convierten en espectadores los propios entes liminales y también lxs

facilitadores, durante el proceso, tampoco hay funciones privativas de uno u otro rol como actuantes y espectadores.

Como observadora durante uno de los módulos del Diplomado del Cedram pude comprobar el mundo de construcción que se teje durante el proceso, cómo los entes liminales convivían y cómo, en la expectación de unxs a otrxs, se deconstruían y además, la propia expectación de lxs entes liminales hacia sus compañerxs se convierte en parte fundamental del proceso en el Ta. Se aprecia lo valioso que llega a ser para lxs entes liminales la persona a quien tiene siendo espectador, pero no alguien lejano, no alguien “público”, desconocido y sin rostro, sino alguien con quien se comparte tiempo y experiencias, se convive, en quien se refleja y que también está ahí para actuar-expectar.

En acápites anteriores expuse fragmentos de los testimonios de los Facilitadores del *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram donde comparten como parte fundamental del proceso la experiencia de convivir los entes liminales en ese espacio de manera intensiva durante 15 días y cómo esto hace que compartan experiencias no sólo del proceso de Ta sino de una convivencia familiar que es parte fundamental en este caso. Esto hace que quienes participan se vuelvan mucho más cercanxs, lo que influye en la manera también en cómo se espectan unxs a otrxs.

En la tesis de licenciatura *El teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica*, Rodolfo Ramírez Gómez (2018) describe el proceso de trabajo en este caso. También aparecen una serie de entrevistas realizadas a los entes liminales donde recoge sus impresiones sobre la experiencia. Entre sus respuestas sobre lo que les ha aportado el taller se puede leer: “ayuda a romper miedos y desenvolverse en un ambiente sano y una hermandad”; “comunidad con mis compañeros”; “conocerme a mí mismo y a entender a los demás”; “trabajo en equipo”; “me ha ayudado a ser más sociable”; “me da mucha seguridad para hablar con los demás, pierdes el miedo al ridículo o al qué dirán” (pp. 111-114). Estos

fragmentos relatan la convivencia, la construcción desde y con el otro, el sentirse espectralizado por sus compañeros y facilitadores en cada actividad del taller y encontrar en ello la seguridad de hablar, de desenvolverse, de quitarse los miedos desde ahí, desde el proceso y no en la presentación final, siendo esto relevante para los entes liminales.

Quiero enfatizar lo que dice un estudiante en esta respuesta específicamente “podemos experimentar modos de vivencia diferentes en donde, con la perspectiva de cada uno de nosotros, tendemos a cambiar y ser mejores sin la necesidad de experimentar en zapatos ajenos y tener un propio juicio de la vida.” (Ramírez, 2018, p. 111) Me parece importante porque aquí está el criterio de alguien que identifica cuán sustancial es tener “la perspectiva de cada uno” para ser mejores.

Estos matices de expectación que hemos identificado en estos casos también se dan todos los demás procesos que no sean Ta, la diferencia es que aquí, aunque no existieran puestas en escena para comprobar el trabajo final, según los objetivos del Ta, igual se cumpliría esta matriz del teatro en el proceso. Para verlo más claramente analizaremos la expectación en el caso de *Procesión*.

En el ejemplo de *Procesión* no hubo una puesta en escena teatral ya que, como he descrito, el producto final fue un audiovisual en el que se convierten en espectadorxs todxs sus consumidorxs, ya sea desde Netflix, su plataforma oficial, o por alguna otra en versión pirata. Por tanto, aquí se puede especular de una expectación un tanto fantasma en este sentido o incluso de una transexpectación donde se desconoce quién es la persona que estará del otro lado, cómo lx afectará el producto, sus reacciones y, lo más importante, sin un verdadero convivo en la experiencia. En términos dubattianos sería un transconvivio.

Pero, como también ya expuse anteriormente, es en el proceso donde se mantiene los códigos teatrales de los que no se puede desligar el Ta para que siga siendo, ante todo, teatro. En este sentido, se puede comprobar el matiz que diferencia la expectación en el Ta y que

quien ejerza el rol Facilitador debe tener muy presente, como lo hizo en el caso de *Procesión* Monica Phinney.

Expectar o presenciar, creo que depende del entorno en el que trabajes, porque en el proceso de la dramaterapia es aceptable hacerlo de cualquier manera. Puede ser que tenga lugar dentro de su propio grupo pequeño y que sólo lo vean los miembros del grupo, o a veces sólo el terapeuta y tú si se trata de un cliente individual. Pero en otros entornos, a veces es posible ser visto, y a veces eso añade otra capa a la curación porque estás siendo presenciado y eso añade curación a las personas que están presenciando. Este fue un proceso realmente interesante para *Procesión*, un proceso muy nuevo para mí, porque el mundo se convirtió en mis clientes de alguna manera, donde muchas personas están teniendo muchos sentimientos. Lo ideal es que los lleven a su propio terapeuta y los procesen con sus propias redes de apoyo, pero en algunos casos, también acuden a mí para que los procese un poco más. Hice todo lo que pude sin tener que tomar a la gente como clientes reales, pero a veces procesaba lo que la película era para ellos. Creo que mi preferencia personal es que, siempre que sea posible, es maravilloso crear algo para un público, porque me encanta esa capa añadida de testimonio que obtenemos. (...) No es una ciencia exacta. Tienes que ir descubriéndolo sobre la marcha. Pero mi preferencia personal como terapeuta teatral siempre ha sido aceptar proyectos en los que hay una parte de testimonio, porque creo que esa parte es realmente poderosa. Ahora bien, lo que hago actualmente, sobre todo en talleres, significa que muchos de los testigos suelen ser personas de la sala. Pero como está orientado al grupo, sigue siendo muy poderoso porque ven el producto que han creado unos y otros. Eso ayuda en la sección de procesamiento para poder decir: “Oh, reconozco esto en tu juego de rol. Esto resuena conmigo en mi vida.” Me encanta ese aspecto, por esa razón, no soy alguien a quien le guste mucho el trabajo individual. (Phinney, 2025)

En *Procesión* los entes liminales eran espectadores o, como dice Monica, “testigos en la sala” que se reconocen en el otro y les resuena para su vida, ya que todos habían pasado por un trauma parecido y esperar y ser expectados por sus compañeros se hizo parte de su proceso de sanación.

Por tanto, la matriz de expectación en el Ta, aunque no haya una presentación final, se mantiene como en los casos que he analizado. En las sesiones entre facilitadores y entes liminales ocurre la expectación en una dimensión más reducida, personal, lo que marca un

matiz diferente a la expectación tal y como se entiende fuera del Ta pero que igualmente sigue siendo expectación.

3.7.2 *Poíesis* minimizando egos artísticos y genio creativo

Al igual que con la matriz de expectación, en el Ta, se mantiene la matriz de *poíesis*, pero como en el acápite anterior, debido a los lineamientos que se han expuesto, ésta también cambia. Recapitulando, si ya he analizado cómo en el Ta, el rol Facilitador debe ceder protagonismo al ente liminal y tener en cuenta la importancia del proceso sobre el resultado, esto marca una gran diferencia del rol Facilitador al de Director en el teatro.

Muchas veces la creación poética en el teatro se produce desde el ego artístico del director y de los actores. Aún cuando se piense en el público o se eleve la consigna de “no trabajo para mí, sino para el otro”, la realidad es que el proceso creativo se lleva a cabo desde una posición protagónica y egocéntrica sostenida en la idea de que “lo que es importante para mí lo será para los demás, que lo que me afecta a mí, afecta también a los demás”; y sí, muchas veces lo es, por eso el teatro sensibiliza a quien a quien lo espera, y como nos dice Monica Phinney (2025) “la creación de buen arte es curativa”; o sea, el buen arte en sí mismo es capaz de sensibilizar, sanar, enseñar, etcétera; pero las elecciones que se hacen para su creación no dejan de ser una moneda al aire y también, como dice igualmente Phinney “lo bueno es muy subjetivo”.

También la *poíesis* en el teatro se fecunda en el genio creativo del director, ya que muchas veces en este se gesta el producto artístico, aún cuando tome una idea dramática ya escrita por un dramaturgo, la concepción de una puesta en escena depende mucho de variables sociales-culturales-contextuales del director. Esto es lo que, en argot teatral, se conoce comúnmente como “genio creativo”, término que pretendo utilizar. Estas dos características, el ego artístico y el genio creativo, lejos de ser conflictivas en el teatro, pueden resultar hasta beneficiosas y en algunos casos necesarias.

Sin embargo, en el Ta el ceder protagonismo significa que, a pesar que desde el rol Facilitador, se dirija una puesta en escena o se gesten procesos poéticos hay que minimizar el genio creativo y el ego artístico porque se ha asumido un compromiso con el otro, desde el acompañamiento, desde el estar, facilitar, escuchar y dejar que la voz de los entes liminales también esté presente.

Monica Phinney expresa que debe existir un equilibrio en el proceso creativo.

Estás trabajando desde el punto de vista del tratamiento, y eso se convierte en tu objetivo, y el proceso se convierte en alcanzar ese objetivo en lugar de un producto estético. (...) Creo que la forma en que yo lo veo es que las artes son increíblemente curativas, incluso sin la intervención de estos procesos que supuestamente hemos creado como un campo terapéutico, las artes por sí mismas a menudo logran estos objetivos. Y por eso acaba existiendo este equilibrio tan delicado de lo que la gente curativa está creando al tener realmente un objetivo estético o un objetivo de producto. (Phinney, 2025)

También, en el documental *Procesión* se puede apreciar desde las sesiones iniciales cómo Phinney cede el protagonismo en la creación a los entes liminales y durante el proceso donde escriben sus historias, buscan locaciones, diseñan los espacios, añaden simbolismos a las escenas, actúan e incluso dirigen. No todos los entes liminales reciben el proceso de igual manera, por ello la forma de ser creativo es diferente para cada uno. Ya había explicitado que Monica refiere que ella mide la creatividad de los entes liminales en la primera fase de calentamiento, creando un espacio seguro desde dónde se sientan cómodos habitando su ser creativo, esto le añade:

A veces la gente está sobredistanciada, y a veces la gente está infradistanciada. Así que si alguien está tan cerca de su trauma, en realidad estamos intentando alejarle de él para que pueda hablar cómodamente de él. Mientras que hay personas que están muy sobredistanciadas y ni siquiera pueden hablar de sus traumas. Los han reprimido demasiado. (Phinney, 2025)

En este testimonio se puede apreciar la observación y el análisis sugestivo y crítico que emplea Monica y junto a ello su capacidad de adaptación y flexibilización al evaluar la distancia estética que deben tener los entes liminales en el proceso, lo cuál indica también cómo minimiza su ego artístico y su genio creativo. Digo minimizar porque como mismo

ocurre con el lineamiento sobre ceder el protagonismo al ente liminal, el ego artístico no debe desaparecer, ni mucho menos el genio creativo que finalmente son parte del proceso poético. Esto lo podemos comprobar también en el caso del *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* del Cedram.

Ya he planteado que la pedagogía del Cedram es confrontadora, pretende mover el suelo de los entes liminales, trabajando desde el transcansancio y la deconstrucción. Naolli Eguiarte me relató cómo trabajaron para crear “Herencias”, la obra que fue el montaje final del proceso.

La obra habla del proceso que uno vive para llegar a ese resultado, o de las preguntas que uno se va haciendo, de los desencuentros que uno va teniendo para finalmente poder decir: “Es tiempo de amarme o de soltar cosas o de dejar lo que sea”. Yo las escuché, escribo la obra. En la obra hay cosas de lo que ellas hicieron en sus ejercicios, hay cosas de Marguerite Yourcenar y de Aristides Vargas. Tenía que ser una obra corta, o sea, no podía ser una obra larguísima. Tenía que estar divididas en escena en cargas que ellas aguanten el cansancio, la memoria, la tensión, etcétera. (Eguiarte, 2024)

Luego de que Naolli les presenta la dramaturgia final de lo que sería el ejercicio de cierre del diplomado, no a todos los entes liminales les agrada la propuesta, por lo que fue un momento difícil entre ceder y flexibilizar la propuesta o mantener la obra trabajada de manera simbólica con las historias de vida de los entes liminales y buscaba encarar algunos bloqueos presente en ellas no sólo como actrices sino en su vida personal. Es por ello que apareció la resistencia de la que ya he hablado en este caso. Yo estuve presente como observadora cuando trabajaban en el último módulo, compartí con ellas y las escuché hablar en sus horarios de descanso y en comidas.

Fui testigo de cómo, después que vencieron el miedo a enfrentarse a la obra hablaban de cómo esta les había cambiado su manera de habitar el mundo, confrontando desde la escena los traumas con sus no maternidades, sus sexualidades, ayudándolxs a soltar las herencias impuestas. también Naolli Eguiarte compartió en su testimonio algunas frases que

les había escuchado durante el trabajo: “Yo llegué aquí pensando que tengo 60 y me voy de aquí pensando apenas tengo 60”; “hice un viaje sola con mi nieta, hace años que no dejo a mi familia y que no suelto el control y digo, ya ustedes lleven el negocio, me voy a ir a viajar yo sola porque puedo”; “me despido de los hijos que nunca tuve ni tendré”. Esta última frase terminó siendo parte de la puesta en escena.

En este caso, las historias de entes liminales fueron la materia prima para la escritura del montaje final, pero hubo resistencia a confrontarlo, aún cuando al final resultara un ejercicio exitoso para ellxs. En este caso no podemos decir que el genio creativo se minimizó porque de cierta manera esto ponía en desbalance lo que se pretendía trabajar con los entes liminales, sin embargo el ego artístico sí se minimizó porque fue un proceso donde los Facilitadores trabajaron desde el material que los propio entes liminales había aportado y estructurando el ejercicio hacia lugares donde pudieran llegar cada una y pudieran aguantar.

Por tanto, minimizar el ego artístico y el genio creativo responde también a la idea de que no es hacerlos desaparecer por completo, incluso encontraremos casos en los que, como este del Cedram, alguno de estos patrones no llegue a minimizarse. Desde el rol Facilitador se debe trabajar en la comprensión, la escucha y la flexibilidad de que aún cuando no suceda así, lo ideal es hacer un análisis sobre qué podría haber cambiado si eso pasaba y si sería más beneficioso o perjudicial para los entes liminales. Por los testimonios podemos constatar de que la elección de los Facilitadores en el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años* fue beneficiosa para el proceso de los entes liminales, pero podría no haber sido así.

3.8 - Rol Facilitador como ente liminal

En el Capítulo 2 cuando expuse los criterios por los que utilizaría el término ente liminal para referirme a lxs talleristas, estudiantes, pacientes de los casos que analicé, expuse que pasaban por un proceso desestructurante, que son entes que se encuentran en los márgenes, no sólo de

las estructuras sociales sino de su propia estructura como ser, estado fronterizo de quien se encuentra atravesando una experiencia incierta y desestructurante como es el teatro.

Después del análisis comparativo de los casos escogidos y de elaborar algunos lineamientos para el rol Facilitador puedo verificar cómo el rol Facilitador, siguiendo los mismos criterios, también es un ente liminal que se encuentra atravesando esa experiencia incierta y desestructurante. Tiene que flexibilizarse, adaptarse, ceder protagonismo y control, convertirse en un observador que es observado, en espectador a quien expectan, minimizar su ego artístico, su genio creativo, en fin, es un proceso donde todas las estructuras que como artista, director/a, dramaterapista, agente, mediador/a ya había logrado establecer y que le sostenían la existencia, son puestas a prueba y propensas a cambiar en cada respiración.

Con los roles Facilitador-ente liminal sucede lo mismo que plantea Dubatti con los roles de actuación-expectación, que no son restrictivos a uno u otro, sino que circulan entre todos los presentes en el convivio. Como prueba de ello comparto una parte del testimonio de Naolli Eguiarte a partir de lo que también a ella le provocó el trabajo como facilitadora en el *Diplomado intensivo de actuación para mayores de 45 años*, donde expresa:

Pero creo que también a mí, yo sí descubro que yo, como mujer, como mujer que está entrando a sus cuarentas, necesito otros paradigmas. Quiero llegar a mis sesentas y a mis setentas pensando otra cosa de la vida y del teatro. (...) Porque así me lo enseñaron, que eso también está en esa obra. O sea, yo pienso en mi mamá y digo... O en mis abuelas, y digo: “Es que ya habían tirado la toalla bien temprano en la vida. ¿Por qué? De sus cuerpos, de sus vidas, de sus aventuras.” (Eguiarte, 2024)

La experiencia la hace replantearse sus propios paradigmas, desestructurarse.

Conclusiones

Al finalizar este recorrido investigativo en torno al rol Facilitador en el Ta, se hace evidente que esta figura no puede ser comprendida desde una mirada reduccionista ni pretender someterlo a un molde generalizante. El rol Facilitador, tal como expuse en los distintos capítulos y en el análisis de casos, ocupa un lugar liminal: no es director escénico en sentido tradicional, ni tampoco terapeuta, docente o mediador cultural en el sentido estricto de esas categorías. Su quehacer se sitúa en la frontera de múltiples saberes y prácticas, caracterizado por una constante adaptación, escucha activa, y sobre todo, por una ética del cuidado en contextos inciertos.

Desde un punto de vista metodológico realicé un análisis crítico de los tres casos porque hice en estos una evaluación detallada, exhaustiva y objetiva de los criterios que pretendía en mi tesis inicial. Esto me permitió trazar líneas comunes entre prácticas aparentemente disímiles, demostrando que, a pesar de sus diferencias, existe un hilo conductor que es la presencia del rol Facilitador como figura común y estructurante. Las entrevistas, la revisión documental y la observación participante me permitieron dar cuenta de cómo esta figura se despliega en la práctica, superando las definiciones meramente teóricas para mostrarse en su complejidad cotidiana.

Uno de los principales aportes de este trabajo ha sido visibilizar que, en todos los casos analizados (dramaterapia, teatro en la educación y teatro comunitario), el rol Facilitador aparece como eje articulador de las experiencias. Sin su presencia activa, crítica y flexible, los procesos de Ta no podrían sostenerse en su dimensión transformadora. La diversidad de los contextos examinados mostró que, más que un perfil rígido, el rol Facilitador exige una disposición a habitar la complejidad, a manejar lo imprevisto, a sostener la fragilidad de lo humano, a crear condiciones de posibilidad para la expresión y el encuentro poético.

La hipótesis inicial de que el rol Facilitador en el Ta se define por su orientación al proceso, su manejo de la incertidumbre y su voluntad de ceder protagonismo a los entes liminales, se vio confirmada a través del análisis empírico y teórico. No obstante, estos atributos no operan de manera uniforme, sino que adquieren matices según las condiciones de cada experiencia. Por ello, una de las reflexiones fundamentales que deja este trabajo es que el rol Facilitador debe pensarse siempre en relación con el contexto: su labor no se puede estandarizar, pero sí orientar desde ciertos principios éticos y filosóficos que le otorgan sentido, coherencia y que se indican en esta investigación como lineamientos a tener presentes por quien ejerza dicho rol.

La filosofía del teatro de Jorge Dubatti fue una brújula fundamental en este proceso. Los conceptos de convivio, *poíesis* y expectación permiten entender que, incluso en sus formas más híbridas o liminales, el Ta mantiene la estructura del teatro-matriz. Esta matriz es la que permite que, más allá del discurso institucional, académico y del “purismo” teatral, estas prácticas sigan siendo teatro. Sin embargo, como analicé, existen matices diferentes dentro de la misma matriz ya que la expectación se produce a veces en la confluencia de los entes liminales y, en la creación de *poíesis*, se deben minimizar *egos* artísticos y el genio creativo. El rol Facilitador debe ser la garantía de conservar esa matriz, aún con sus diferentes matices, no porque la imponga, sino porque la acompaña, la cultiva y la cuida.

Otro aporte de esta tesis es la articulación entre el concepto de entes liminales y la función facilitadora. Al nombrar así a los participantes de los procesos de Ta, se pone en valor su protagonismo, pero también su vulnerabilidad al habitar un proceso desestructurante. El Facilitador no trabaja sobre los entes liminales, sino con ellos, en una relación de horizontalidad, descentralizada, cediendo protagonismo, lo cual no responde necesariamente a las lógicas convencionales de enseñanza o dirección. Esta mirada permite comprender que,

tal cual como se expone en sus características, el Ta es, en gran medida, una apuesta por el reconocimiento de la alteridad.

A lo largo de la escritura descubrí que los lineamientos del rol Facilitador no son normas ni instrucciones, sino principios orientadores. Algunos de ellos, ahora puedo nombrarlos con mayor claridad: manejar la incertidumbre y construir desde ella; la disposición a ser flexibles cuando es necesario, manteniendo junto a ello la intencionalidad, las estructuras y las metas claras; la capacidad de ceder el protagonismo a los entes liminales, sin renunciar al acompañamiento, a ejercer su poder decisor; devenir en la observación crítica y sugerente; el énfasis en el proceso por encima del resultado; comprender los matices dentro de las matrices teatrales de expectación y *poíesis*, controlar sus egos artísticos y su genio creativo.

Además de esto, el rol Facilitador, debe mantener la mirada crítica sobre sus propias prácticas, la atención al contexto, la sensibilidad hacia las relaciones de poder que se activan en cada experiencia. Ninguna de estas cualidades es absoluta, ni están siempre presentes en la misma intensidad. Pero todas operan como brújula, como horizonte ético. Cada uno de estos lineamientos tienen diferentes gradaciones y formas de manejo, determinados, sobre todo, por el contexto y la experiencia del Facilitador, y que implica que éste habite un proceso desestructurante y se convierta también en un ente liminal.

En términos prácticos, los lineamientos extraídos de este trabajo podrían ser útiles tanto para la formación de Facilitadores como para la evaluación de proyectos de Ta. No se trata de prescribir recetas, sino de ofrecer herramientas de reflexión. Sin embargo, sé que esta tesis no agota el tema. Queda abierta la exploración de casos fallidos, de tensiones no resueltas, de límites del rol Facilitador que aún no he tenido oportunidad de investigar. El análisis de casos "positivos", es decir, de experiencias que han sido valoradas como ejemplares dentro del campo del Ta, deja pendiente el estudio de procesos fallidos o conflictivos, en casos en los

que, por ejemplo, re-victimicen a los entes liminales, provoquen mensajes contradictorios y se banalice la aplicabilidad del teatro como feria, pan y circo o carrusel de exhibiciones raras. Esa sería una siguiente etapa necesaria para la validación de los lineamientos que aquí propongo. ¿Qué ocurre cuando el rol Facilitador no logra sostener el proceso? ¿Qué tensiones emergen cuando la suya es una operación autoritaria, impositiva o difusa? Esas preguntas deberán ser abordadas en futuras investigaciones.

Considero que los lineamientos aquí trazados, producto de la experiencia, la reflexión teórica y el diálogo con otras voces, pueden contribuir a la construcción de una mirada más consciente, más cuidadosa y más compleja sobre lo que implica acompañar procesos escénicos desde el Ta.

Más allá del marco académico, este trabajo ha sido para mí un acto de sinceridad, de autoconocimiento y de responsabilidad. Pensarme como facilitadora me ha obligado a revisar mis certezas, a confrontar mis nostalgias formativas, y a nombrar los dilemas éticos que implica trabajar con personas en contextos de vulnerabilidad. Escribir esta tesis ha sido, en muchos sentidos, un ejercicio de *poíesis*: no sólo porque he creado un texto, sino porque me he reconfigurado en el proceso, me he descubierto yo también un ente liminal.

El Ta, como insisto en afirmar, no ofrece garantías, es un arte de lo incierto. Y en ese incierto, el rol Facilitador se vuelve esencial no sólo por su saber, sino por su capacidad de estar. Estar con, estar para, estar en. Lo que nos queda, entonces, es seguir profundizando en ese estar: con humildad, con apertura, con rigor. Porque facilitar, en el fondo, es otra forma de preguntarse cómo cuidar el espacio común, de encuentro, convivencial.

Anexo fotográfico

Conversatorio sobre el documental *Procesión*

Día: 14 de noviembre de 2023

Lugar: Auditorio “María Zambrano”, Facultad de Filosofía de la *UMSNH*

Fotos tomadas por personal administrativo de la Facultad de Filosofía

Link al video: <https://www.facebook.com/SofiaUMSNH/videos/1006324177266617>



Tianguis de la Ciencia 2024

Días: 19 y 20 de abril de 2024

Lugar: UMSNH

Fotos tomadas por integrantes del equipo de la actividad





Tianguis de la Ciencia 2025

Días: 6 y 7 de junio de 2025

Lugar: Jardines de la UMSNH

Fotos tomadas por Katery Sandoval





Referencias

- Alfonso, Vicente., Motos, Tomás. y Navarro, Antoni. (2020). Formación de profesionales en teatro aplicado UV. *Apuntes de Teatro*, 145, 17–37.
- Briceño, Roberto., Marulanda, Federico., Padrón, Diana., y Phinney, Monica. (2023, Noviembre 14). Conversatorio sobre el documental Procesión. InfoSofia UMSNH. <https://www.facebook.com/SofiaUMSNH/videos/1006324177266617>
- Brook, Peter. (1969/2015). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Casa del Teatro. (s.f.). <https://www.casadelteatro.com.mx/>
- Centro Dramático de Michoacán. (s.f.). <https://cedram.mx/>
- Centro Nacional de las Artes. (s.f.). *Centro Dramático de Michoacán para la formación y creación teatral*. Gobierno de México. <https://www.cenart.gob.mx/2015/07/cedram/>
- Diéguez, Ileana. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- (2008). Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos [versión electrónica]. *Latin American Theatre Review*, 29–47. Recuperado el 29 de noviembre de 2023, de <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://journals.ku.edu/latr/article/download/3268/3205/3593&ved=2ahUKEwjers7SsLWFAxXWHkQIHTPIANgQFnoECA8QAQ&usg=AOvVaw0F5JepsFKZGgKevgLpxbWO>
- (2010). Atravesando los marcos escénicos: contaminaciones y liminalidades [versión electrónica]. *Repertório: Teatro & Dança N° 14*, 20–29. Recuperado el 28 de noviembre de 2023, de <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4660>

- (2011). La práctica artística en contextos de dramas sociales [versión electrónica]. *Latin American Theatre Review*, 75–93. Recuperado el 14 de julio de 2024, de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/4231/3985>
- Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. (1a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- (2008). Cap. 5 Teatro y cultura viviente. En Abalo, Facundo (Ed.) del libro *Arte y liminalidad* (pp. 79 - 103) La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. (1a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de filosofía del teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- (2017a). *Teatro-matriz, Teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. México, D.F.: Paso de Gato.
- (2017b). Introducción teórica. Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En *Poéticas de liminalidad en el teatro I* (pp. 13 - 36). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación [versión electrónica]. *La Escalera* N° 28, 11- 33. Recuperado el 29 de noviembre de 2023, de <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/725>
- (2019) La filosofía del teatro como construcción científica: Qué, por qué y para qué. En Romera Castillo, José (Ed.) del libro *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI*. (pp. 107 - 127) Madrid: Verbum.
- (2020) Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. En Dubatti, Jorge (Ed.) del libro *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una*

Filosofía de la Praxis Teatral. (19-45) Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

------(2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades [versión electrónica]. *Avances N° 30*, 313–333. Recuperado el 22 de noviembre de 2023, de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>

------(2022). Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación [versión electrónica]. *Revista Kaylla N° 1*, 130–138. Recuperado el 10 de abril de 2024, de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25694>

------(2023). Transteatralidad, transactorialidad, transexpectorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 6(11), 1-14. Recuperado el 10 de julio de 2024, de <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.165>

Ferrandis, Domingo y Motos, Tomás. (2015). *Teatro aplicado : teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. (1ra ed.). Ediciones Octaedro S.L.

Fukelman, María. (2017). Teatro aplicado/applied theater y liminalidad. En *Poéticas de liminalidad en el teatro I* (pp. 55-76). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Fundación Metáfora. (s.f.). <https://terapiadejuego.cl/>

Greene, Robert (2021) *Procesión* [Video]. Disponible en: <https://www.netflix.com/watch/81513706?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2C040f5630-cbe3-4b33-8cb2-91879f18d9d2-26783490%2C040f5630-cbe3-4b33-8cb2-91879f18d9d2-26783490%7C2%2Cunknown%2C%2C%2C%2C%2CVideo%3A81513706%2CminiDpPlayButton>

Hepplewhite, Elizabeth K. (2017). *Abrir el espacio: investigando la responsividad en la experiencia de practicantes en el Teatro Aplicado*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Filosofía. Universidad de Manchester.

- Jacinto, Gilles. (2021). El teatro aplicado: introducción histórica, teórica y crítica. En *Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso*. (pp. 35-62). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB
- Klein, Jean-Pierre. (2015/2017). *Teatro y dramaterapia*. Barcelona: Ediciones Octaedro S.L.
- Massó-Guijarro, Belén., Montes-Rodríguez, Ramón. y Morales-Ocaña, Amelia. (2021). Arte como instrumento versus autonomía en el arte: discusiones sobre emancipación y teatro aplicado. En Romina Grana (Ed.), *Discursos, mujeres y artes. ¿Construyendo o derribando fronteras?* (pp. 1917–1937). Dykinson, S.L.
- Martínez Thomas, Monique. (2021). Prólogo. En *Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso*. (pp. 23-34). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB
- Moreno, Ascensión. (2010). La mediación artística: un modelo de educación artística para la intervención social a través del arte. *Revista Iberoamericana De Educación*, 52(2), 1–9. <https://doi.org/10.35362/rie5221797>
- Moreno, Ascensión. (2022). Mediación artística y arteterapia. Delimitando territorios. *Encuentros N° 15*, 32–47. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5979840>
- North American Drama Therapy Association. (s.f) <https://www.nadta.org/>
- Pendzik, Susana. (2015). La realidad dramática y sus implicaciones terapéuticas. *Investigación Teatral*, Vol. 4-5, Núm. 7-8, 97–119.
- Peters, Tomás. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima, Revista de Investigación En Gestión Cultural*, 4(6). <https://doi.org/10.32870/cor.a4n6.7134>
- Ramírez, Rodolfo. (2018). *El teatro como medio didáctico de la enseñanza de la sociología jurídica*. Tesis para obtener el Título de Licenciado en Derecho. Universidad Nacional Autónoma de México.

Entrevistas:

Eguiarte, Naolli. (5 de julio de 2024) Comunicación personal. [Audio]

Guerrero, Rodolfo. (6 de julio de 2024) Comunicación personal. [Audio]

Phinney, Monica. (26 de octubre de 2023) Comunicación personal vía Zoom. [Video]

Phinney, Monica (7 de enero de 2025) Comunicación personal vía Zoom. [Video]

Phinney, Monica (9 de enero de 2025) Comunicación personal vía Zoom. [Video]

Weiss, Stefanie. (6 de julio de 2024) Comunicación personal. [Audio]

Diana Padrón Castillo

Lineamientos para el rol Facilitador en el Teatro Aplicado. Análisis crítico de tres casos.pdf

 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:515628173

Fecha de entrega

20 oct 2025, 1:47 p.m. GMT-6

Fecha de descarga

20 oct 2025, 1:53 p.m. GMT-6

Nombre del archivo

Lineamientos para el rol Facilitador en el Teatro Aplicado. Análisis crítico de tres casos.pdf

Tamaño del archivo

3.5 MB

126 páginas

39.112 palabras

206.557 caracteres

4% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 10 palabras)

Fuentes principales

- 4%  Fuentes de Internet
- 1%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
Programa educativo	Maestría en Filosofía de la Cultura	
Título del trabajo	Lineamientos para el rol Facilitador en el Trabajo Aplicado. Análisis crítico de tres casos	
	Nombre	Correo electrónico
Autor/es	Diana Padron Castillo	2353697j@umich.mx
Director	Ana Cristina Ramirez Borrero	ana.cristina.ramirez@umich.mx
Codirector		
Coordinador del programa	José Emmanuel Ferreira González	josue.ferreira@umich.mx

Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Asistencia en la redacción	NO	

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Traducción al español	NO	
Traducción a otra lengua	NO	
Revisión y corrección de estilo	NO	
Análisis de datos	NO	
Búsqueda y organización de información	NO	
Formateo de las referencias bibliográficas	NO	
Generación de contenido multimedia	NO	
Otro	NO	

Datos del solicitante	
Nombre y firma	
Lugar y fecha	Morelia, 20 de octubre de 2025