

Sistematizar las
artes escénicas y
performáticas

Enid Sofía Zúñiga Murillo

Sistematizar las
artes escénicas y
performáticas





© EUNA Editorial Universidad Nacional

Heredia, Campus Omar Dengo, Costa Rica

Teléfono: 2562-6754

Correo electrónico: euna@una.cr

Apartado postal: 86-3000 (Heredia, Costa Rica)

La Editorial Universidad Nacional (EUNA) es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA)

© Sistematizar las artes escénicas y performáticas.

Enid Sofía Zúñiga Murillo

Primera edición 2023

Dirección editorial: Alexandra Meléndez C. amelende@una.ac.cr

Diseño de portada: Ester Molina Figuls

Fotografías aportadas por la autora.

792.01

Z95s

Zúñiga Murillo, Enid Sofía

Sistematizar las artes escénicas y performáticas / Enid Sofía Zúñiga Murillo. -- Primera edición. -- Heredia, Costa Rica : EUNA, 2023

148 páginas ; 21 cm.

ISBN 978-9977-65-750-9

1. ARTES ESCÉNICAS 2. PERFORMANCE (ARTE)
3. ONTOLOGÍA 4. EPISTEMOLOGÍA 5. TEORÍA DE SISTEMAS 6. DANZA 7. TEATRO 8. CREACIÓN ARTÍSTICA
9. INVESTIGACIÓN 10. CONOCIMIENTO I. Título

De conformidad con el Artículo 16 de la Ley N.º 6683, Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, se prohíbe la reproducción parcial o total no autorizada de esta publicación por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, con excepción de lo estipulado en los artículos N.º 70 y N.º 73 de la misma ley, en los términos que estas normas y su reglamentación delimitan (Derecho de cita y Derecho de Reproducción con fines educativos).

Contenido

Prólogo.....	15
Introducción	21
CAPÍTULO I	27
Posición ontológica ante la práctica artística y la construcción de conocimiento	27
Ruta ontológica para llegar a una metodología de sistematización de experiencias en danza, teatro y el performance	31
1. Pensamiento decolonizador latinoamericano: aportes de una epistemología de la práctica situada y, por lo tanto, propia de nuestro contexto	33
2. Aportes desde la Epistemología Genética hacia la práctica escénica como mecanismo de investigación y creación, individual y colectiva.....	41
3. Aportes de la fenomenología y la investigación acción participante.....	47
CAPÍTULO II	53
Propuesta metodológica de sistematización de experiencias de creación artística en la danza, el teatro y el performance.....	53
1. Develando la lógica de la sistematización de experiencias.....	57
2. Algunas bases para comprender la creación artística en las artes escénicas y performáticas como objetos de sistematización y producción de conocimiento situado	71
3. Propuesta de ejercicios de análisis para iniciar con un proceso de sistematización de experiencias de creación artística en danza, teatro y el performance.....	75
CAPÍTULO III	79
Configuración de un sistema de recuperación de nuestras prácticas en la creación artística susceptibles de ser sistematizadas, en cuatro dimensiones	79

1. Algunos principios de la Teoría General de Sistemas.....	83
2. Componentes básicos del sistema de creación artística en la Danza susceptibles de ser sistematizados	90
3. Componentes básicos del sistema de creación artística en Teatro susceptibles de ser sistematizados.....	104
4. Componentes básicos sistema de creación artística en el Performance susceptibles de ser sistematizados	128
Cierre de la propuesta	139
Planteamiento de una línea de investigación y sistematización de la práctica artística, en danza, teatro y performance	139
Guía de ejercicios para reflexionar sobre la viabilidad de sistematizar sus experiencias de creación artística en danza, teatro o performance	141
Referencias bibliográficas	145

Índice de Cuadros

Cuadro 1

*Preguntas para la investigación de la propia práctica.....*24

Cuadro 2

*Implicaciones éticas y conceptuales que devienen de la
apropiación de la teoría crítica post-moderna para la
sistematización de experiencias de creación
dancística, teatral y performáticas.....*37

Índice de esquemas

Esquema 1

Características elementales del Performance en América Latina..130

Índice de ilustraciones

Ilustración 1

Mapa mental sobre el desarrollo de la inteligencia con base en los postulados de Jean Piaget.....42

Índice de tablas

Tabla 1

Propuesta de preguntas generadoras para la sistematización de experiencias artísticas en danza, teatro y el performance.....61

Tabla 2

Preguntas iniciales para definir el punto de partida para la sistematización de experiencias de creación artística, en danza, teatro y el performance.65

Tabla 3

Fases de recuperación del proceso vivido para ser sistematizado, según la experiencia de creación artística a desarrollar.67

Tabla 4

Puntos de arranque para la fase de Reflexión Crítica del proceso vivido en la experiencia de creación artística.69

Tabla 5

Las condiciones necesarias para crear un Punto de Llegada de la sistematización de la experiencia artística desarrollada.70

Tabla 6

Ejercicio para generar preguntas generadoras para la sistematización.75

Tabla 7

Definición propia de los momentos para la obtención de información aplicada en la metodología de sistematización.76

Tabla 8	
Principios comunes en todo sistema.	86
Tabla 9	
<i>Leyes Férreas aplicables a todas las organizaciones.</i>	<i>88</i>
Tabla 10	
<i>Componentes básicos de la Danza susceptibles de ser sistematizados.</i>	<i>92</i>
Tabla 11	
<i>Componentes básicos del Teatro susceptibles de ser sistematizados.</i>	<i>106</i>
Tabla 12	
Principales divergencias entre el arte performático y las artes escénicas (danza y teatro).....	131
Tabla 13	
<i>Componentes básicos de la creación en el arte performático susceptibles de ser sistematizados.</i>	<i>136</i>
Tabla 14	
<i>Guía básica para la sistematización de experiencias artístico-escénicas y performáticas.</i>	<i>142</i>

Cuanto más pienso críticamente, rigurosamente, la práctica de la que participo o la práctica de otros, tanto más tengo la posibilidad primero, de comprender la razón de ser de la propia práctica; segundo, por eso mismo, me voy volviendo capaz de tener una práctica mejor...

Paulo Freire (1997)

Prólogo

Una investigación urgente y necesaria

Historiadores, investigadores y teóricos del arte han intentado, a través de los siglos, descifrar el infinito misterio de la creación artística. ¿Cómo se produce?, ¿qué pone en juego?, ¿cómo reproducir aquello que pueda garantizar una obra de arte?

Creadores, a nuestra vez, hemos visto con cierta desconfianza y desvalorización estos intentos y hemos optado por ser aún más crípticos cuando nos interrogan sobre nuestros procesos de creación. ¿Develar nuestra subjetividad? ¿Llenar con reglas y métodos nuestros abismos? ¿Articular nuestras visiones complejas del mundo? Difícil tarea.

Basta recordar a José Luis Brea que, en *El ruido secreto*, afirma:

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

(www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf en julio 2009 bajo licencia Creative Commons: www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/)

O a Dalí, que defendía que la pintura era el rastro visible del iceberg de su pensamiento (http://www.muface.es/revista/Cultura_Dali.html), o a Picasso, cuando afirmaba:

Todo retrato pintado con sentimiento es un retrato del artista, y no del sujeto. Este último sólo es un factor accidental, ocasional. No es él quien desenmascara al pintor, es más bien el pintor quien, sobre el lienzo, se desenmascara a sí mismo. (<http://www.elcalamo.com/benardet11.html>)

Y no olvidemos a Bacon, quien frente a una tradición pictórica que considera que el retrato expresa la condición social o profesional de un personaje, para él es la búsqueda del núcleo de una identidad. O a Fontcuberta, que afirma que "Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal" (Fontcuberta, 2000, *El beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, España).

Y finalmente a Nathalie Sarraute, que decía sobre su creación escritural:

Cómo alcanzar una "materia anónima como la sangre", lo "no-dicho, lo no-confesado", el universo de la "sub-conversación", los "innumerables pequeños crímenes" que provocan en nosotros los demás con palabras a menudo anodinas, pero cuya fuerza destructiva se esconde bajo un caparazón de lugares comunes, frases corteses y comportamientos educados... Cómo expresar la imposibilidad de expresarse, al hecho de que la palabra, lo que dice, nunca puede expresar completamente lo que siento. (http://elpais.com/diario/1979/02/24/cultura/288658809_850215.html)

No, no es fácil atrapar, articular, sistematizar, un proceso de creación. Lo anterior no quiere decir que es un producto de la inspiración, de la pura emocionalidad del trabajo de la musa de un sujeto.

El libro didáctico de Enid Sofía Zúñiga que el lector tiene entre sus manos se propone el reto de hurgar en los procesos de creación de algunas prácticas artísticas, con una interrogante desafiante: *¿Cómo y qué tipo de conocimiento se genera en la práctica artística, desde las artes escénicas y los actos performáticos?*

Sus planteamientos están respaldados por la formación y experiencia profesional que la autora tiene, al ser académica y actriz, aunado esto a su labor como gestora y administradora cultural.

La autora pretende legitimar este trabajo sobre las prácticas artísticas, demostrando su posibilidad de construir universos contextuales y simbólicos, lo que genera conocimiento para el arte mismo por un lado y por otro, darles el lugar que merecen y no siempre tienen, en el desarrollo cultural de una nación y sus habitantes, como sería el caso de Costa Rica, que en las últimas décadas ha visto desdibujarse las escasas pero precisas políticas que lo hicieron, hace mucho más de un siglo, un estado democrático, pacifista y de importante desarrollo en los campos educativo, social y cultural.

Uno de los aspectos que me parecen notables en esta investigación, es el respeto a los procesos de las prácticas mismas y a sus creadores, el respeto a su intimidad, a su subjetividad, a su carácter único y a la posibilidad de que estos procesos tengan zonas oscuras y otras que puedan ser indecibles, para proponer la **Metodología de Sistematización de Experiencias de Oscar Jara**, con el fin, justamente, de que los creadores tengamos la oportunidad de intentar articularlos, así como de pensar los lenguajes estéticos, semióticos y técnicos de nuestras propuestas sobre la realidad.

Para ello, parte de lo que ella llama grandes mapas: *el Pensamiento Decolonizador Latinoamericano, la Construcción del Conocimiento como Acción Epigenética, la Transversalidad Fenomenológica y Crítica, el Lenguaje Simbólico, la Metodología de Sistematización de Experiencias y la Teoría de Sistemas.*

Es interesante el uso de la palabra mapa para ello. Efectivamente, Zúñiga se plantea la construcción de rutas, de caminos posibles, que tracen los recorridos de construcción de conocimiento que generan las artes escénicas y performáticas.

A mí, como artista, me cuestiona si es posible ordenar los procesos de creación artística. No hay duda de que estos procesos de producción son metodologías, a veces no conscientes, que los artistas tenemos y aplicamos, aprendiendo de ellas a lo largo de las experiencias, producto de nuestra formación, de nuestra visión del mundo, de nuestras inquietudes y propuestas. Es decir, que parten de reflexiones críticas y no, como se cree a veces e incluso se practica otras, del impulso y la inspiración divina o al menos, de alguna musa trasnochada, como mencioné anteriormente. No, yo soy partidaria de que en arte hay pensamiento, emoción, técnica, ideología, intención, metodología y epistemología.

Sin embargo, el hecho de plantearse ejes que ayuden a reconstruir los procesos de creación escénica para sistematizarlos inquieta y al mismo tiempo reta, máxime cuando se inserta en una realidad como la costarricense y la latinoamericana contemporánea, que tienen urgencias y prácticas sociales, políticas e históricas que parecieran tan ajenas al desarrollo cultural.

Esta investigación posee un marco teórico complejo, preciso y actualizado, lo cual resulta en una garantía para sus resultados posteriores, cuya sola lectura puede enriquecer a teóricos, investigadores e historiadores del arte, y sin duda también a los propios profesionales de las artes escénicas.

Además, llega al meollo del asunto al ofrecer una propuesta en sí, concreta, con ejercicios de análisis multi e interdisciplinar y la propia recuperación de las experiencias vivas

de las prácticas artísticas en danza, teatro y performance; pasando por planteamientos diversos, como los de Piaget para el desarrollo de la inteligencia, el estado de los estudios del performance en América Latina de Taylor; las reflexiones y apuntes de Stanislavsky, Artaud, Strassberg, Grotowsky y Barba; hasta preguntas iniciales y generadoras de reflexión y puntos de arranque. Particularmente útil encontré el cuadro de diferencias entre el performance y la danza y el teatro, ya que, en los medios costarricenses, por lo menos, se ha puesto de moda el performance, sin realmente acompañarlo de un estudio profundo sobre sus características.

Tal vez es importante anotar que la lectura para los profesionales de la danza, el teatro y el performance, se hace cercana y más accesible cuando llegamos a la propuesta misma de Óscar Jara, que Zúñiga logra concretar en un cuadro invitador y amigable, el cual reproducimos para alentar a los creadores a meterse de lleno en esta investigación:

EL PUNTO DE PARTIDA

1. Haber participado en la experiencia
2. Tener registros de las experiencias

A. LAS PREGUNTAS INICIALES

1. ¿Para qué queremos hacer esta sistematización? (Definir el objetivo)
2. ¿Qué experiencia(s) queremos sistematizar? (Delimitar el objeto a sistematizar)
3. ¿Qué aspectos centrales de esas experiencias nos interesa sistematizar? (Precisar un eje de sistematización)

B. RECUPERACIÓN DEL PROCESO VIVIDO

1. Reconstruir la historia
2. Ordenar y clasificar la información

C. REFLEXIÓN CRÍTICA DEL PROCESO VIVIDO

1. Análisis, síntesis e interpretación crítica del proceso

D. LOS PUNTOS DE LLEGADA

1. Formular conclusiones
2. Comunicar los aprendizajes

La sistematización de experiencias de creación artística de danza, teatro y performance, que nos permita *caracterizar el conocimiento único e irreplicable que se genera en las artes escénicas contemporáneas*, puede ser una inutilidad, una utopía, una pretensión, una calle ciega.

Pero también puede ser un instrumento útil, que nos ayude a encontrar el lenguaje propio, que nos permita ejercer nuestra profesión como lo que es: un oficio que implica comunicación y expresión y no solamente una de ellas, lo cual, como afirma Zúñiga, es una necesidad urgente porque contribuye a dimensionar las posibilidades estéticas, técnicas, ideológicas, políticas, históricas, educativas y sociales del arte y que justamente por ello, puede impactar el quehacer académico, pero también artístico-profesional de las artes en la región.

Dra. María Bonilla Picado

Introducción

La presente propuesta es el resultado de una investigación sobre los procesos de construcción de conocimiento que se produce en la práctica artística y parte de mi experiencia en las artes escénicas, como actriz, investigadora interdisciplinaria en artes, docente universitaria y gestora artística, además, de las múltiples realidades a las cuales me he tenido que afrontar, ante la pregunta: *¿cómo y qué tipo de conocimiento se genera en la práctica artística, desde las artes escénicas y los actos performáticos?*, cuyas respuestas me demuestran la necesaria validación del conocimiento aplicado que se construye desde la subjetividad de cada artista.

A mi parecer, esta valoración debe ocurrir en dos dimensiones:

1. Dentro de la academia universitaria, lo cual permitiría legitimar sus formas diversas de evidenciar la naturaleza contextual, práctica y simbólica del conocimiento aplicado que se construye en las artes escénicas; y con ello, generar conocimiento y teoría de las propias prácticas, de manera localizada, desde las diversas realidades latinoamericanas.

2. En el ámbito artístico, para legitimar estas disciplinas como áreas del conocimiento humano que contribuyen tanto al desarrollo cultural de una nación, como elementos básicos para el desarrollo humano integral y el bienestar social, desde las propias prácticas escénicas y actos performáticos.

Expreso como premisa que, debido a la naturaleza práctica, simbólica e íntima de los procesos de creación, en artes escénicas y performáticas, no es posible que analicemos *a priori* sus rutas de producción de conocimiento y mucho menos creo que estos procesos deben ser subordinados a la lógica de las ciencias sociales para tratar de explicar y estandarizar el conocimiento producido.

De esta manera, propongo la **Metodología de Sistematización de Experiencias de Oscar Jara**, ya que con su aplicación, las/los artistas de las artes escénicas y performáticas pueden evidenciar el conocimiento que surge de su trabajo práctico, y como metodología, sirve de ruta para evidenciar las múltiples conexiones epistémicas y las redes de signos, significados y significantes que subyacen en la creación artística, que se concreta en los diversos lenguajes estéticos, semióticos y técnicos que delimitan las formas de construcción del mundo y sus diversas realidades.

Por tanto, esta propuesta está basada en cinco complejos ámbitos del saber humano, las cuales son:

1. El *Pensamiento Decolonizador Latinoamericano*, que empodera a nuestro gremio profesional y no profesional, de las artes escénicas y performáticas, para asumirse como un grupo humano capaz de generar un conocimiento situado que emerge de la propia práctica artística o performática, en determinados contextos socioculturales, políticos y económicos.

2. La *Construcción del Conocimiento como Acción Epigenética*, que permite caracterizar el proceso de generación de este conocimiento situado, y la importancia de la reflexión crítica de nuestras prácticas para develar, desde la naturaleza práctica, los hechos que permiten la construcción de un marco epistemológico para la práctica artística y performática.
3. La *Transversalidad Fenomenológica y Crítica* que subyace en nuestra intencionalidad por explicar las posibles rutas de construcción de conocimiento en las artes escénicas y performáticas; en este punto, asumimos la urgencia de hacer evidente y explícito el carácter único e intersubjetivo de la creación escénica y performática, ligado íntimamente a la cosmovisión, así como a las herramientas culturales, disciplinares, metodológicas y técnicas para el abordaje multi e interdisciplinar que cada artista desarrolla y utiliza en el ejercicio de su profesión.
4. El *Lenguaje Simbólico*, comprendido como la estructura de una codificación única, sensible e individual pero también intersubjetiva de la comunicación social del conocimiento generado en las prácticas escénicas y performáticas. Sustentamos esta aproximación desde la conformación del signo, el significado y el significante de la estructura del discurso planteada por Umberto Eco, que nos permite realizar un análisis estructural, crítico y multidimensional de los elementos que operan en la configuración del signo en la comunicación humana a través de una obra escénica o performática.
5. La *Metodología de Sistematización de Experiencias*, que nos facilita la comprensión de las prácticas escénicas y performáticas, como fuentes generadoras de conocimiento a través de una praxis, es decir, de una práctica reflexiva y crítica, que se mira a sí misma como autorreferente y catalizadora de conocimientos fácticos del ámbito de lo simbólico, onírico y efímero.

6. La *Teoría de Sistemas*, que nos suministra las bases conceptuales para el análisis de las dimensiones y elementos interconectados necesarios en la creación escénica de la danza y el teatro, así como del arte performático, lo cual permite delimitar las formas de organización de la creación artística y de sus posibles rutas para la generación de conocimiento.

Estos ámbitos permiten trazar tres grandes mapas con posibles rutas para la construcción de conocimiento susceptibles de ser sistematizadas en (1) la danza, (2) el teatro y (3) el performance. Asimismo, se propone un método para construir conocimiento a partir de estas prácticas artísticas, tomando en cuenta dos preguntas iniciales:

Cuadro 1

Preguntas para la investigación de la propia práctica.

Preguntas de investigación

- ▶ ¿Cuál es la vía metodológica apropiada para que logremos evidenciar el conocimiento que se produce en la creación escénica, desde la danza, el teatro o el performance, que sean lo suficientemente flexibles para adaptarse a la configuración única del mundo de cada artista?
- ▶ ¿Cuáles pueden ser los ejes y objetos básicos que podemos proponer para reconstruir los procesos de creación escénica, desde la danza, el teatro o el performance que sean susceptibles de ser sistematizados para evidenciar el conocimiento de la práctica artística?

Fuente: *Elaboración propia, 2017.*

Como se aprecia, este planteamiento inicial sirve para construir una serie de categorías de análisis fenomenológico que sirvan de sustento para la construcción de un instrumento de sistematización de la práctica artístico-escénica de la danza, el teatro y el performance, como metodología para evidenciar los procesos que subyacen en la investigación, experimentación y creación, además, permite una reconstrucción, desde las/los propias/os artistas para recuperar sus propias configuraciones simbólicas, técnicas y metodológicas que se suscitan en las experiencias prácticas para la generación de conocimiento.

De esta manera, el punto de partida es la naturaleza misma de las artes escénicas y performáticas, es decir, desde su propia práctica, que permitirá lograr hallazgos significativos en la construcción de un marco epistemológico básico derivado del análisis de los fenómenos complejos y profundizar en las interrelaciones conceptuales, sistémicas y simbólicas que operan las propuestas escénicas y performáticas, de las cuales somos partícipes, ya sea en la dirección, el diseño escénico o como intérpretes.

M.Sc. Enid Sofía Zúñiga Murillo

CAPÍTULO I

Posición ontológica ante
la práctica artística y la
construcción de conocimiento

el organismo y el medio constituyen un todo indisociable, es decir, que al lado de las mutaciones fortuitas es preciso separar las variaciones adaptativas que implican a la vez una estructuración propia del organismo y una acción del medio, aunque los dos términos son inseparables uno de otro. Desde el punto de vista del conocimiento, ello significa que la actividad del sujeto es relativa a la constitución del objeto, al igual que ésta implica aquélla: es la afirmación de una interdependencia irreductible entre la experiencia y la razón.

Jean Piaget (1994)

Contenido Capítulo I:
Posición ontológica ante la práctica artística
y la construcción de conocimiento

1. Pensamiento decolonizador latinoamericano: aportes de una epistemología de la práctica situada y, por lo tanto, propia de nuestro contexto.

2. Aportes desde la Epistemología Genética hacia la práctica escénica como mecanismo de investigación y creación, individual y colectiva.

3. Aportes de la fenomenología y la investigación acción participante

Ruta ontológica para llegar a una metodología de sistematización de experiencias en danza, teatro y el performance

Consideramos que, en el campo de la creación artística escénica, trabajamos sobre un nivel de conocimiento sensible derivado de nuestro posicionamiento frente al mundo que nos rodea, el dominio y uso de las herramientas culturales, conceptuales, metodológicas y técnicas; este campo de creación incluye a las y los actores, bailarines, coreógrafos y directores escénicos, así como a las y los artistas performáticos o performanceros(as)¹; y que concretamos en el proceso de investigación, experimentación y creación de estas prácticas artísticas.

Sin embargo, en nuestras universidades o centros de formación parauniversitaria, este conocimiento sensible no ha sido evidenciado desde la autonomía que le confiere su naturaleza práctica, simbólica y efímera. Por el contrario, se ha subordinado al valor estético y contemplativo de sus resultados que ocurren en el proceso de socialización de nuestras propuestas artísticas con el otro, es decir, en el resultado que le presentamos al público.

¹ Asumimos el término performancero o performancera, según el uso de Tylor (2011), que lo utiliza como referente de la o el artista performático.

Lo anterior ha dado como efecto el desarrollo de investigaciones en que se analizan sus rasgos visibles, desde un distanciamiento objetual, que permiten la importante tarea de generar hechos históricos concretos, en el desarrollo de las disciplinas artísticas, así como la evolución en la complejidad de los discursos estéticos y simbólicos, pero no reconocen la configuración epistémica y metodológica del proceso constructivo del objeto artístico, desde la práctica escénica o performática.

En este sentido, consideramos que este tipo de acercamiento no permite profundizar en las etapas de investigación, experimentación, diferenciación y creación artístico-escénica y performática, lo cual invisibiliza todo el universo conceptual y los andamiajes creativos que supone la concreción del producto artístico y que, en sí mismo, es un procedimiento práctico de generación de conocimiento.

Lo cierto es que nuestro proceso de investigación, experimentación y creación escénica, desde la danza, el teatro y el performance, por su carácter efímero, personal y hasta ritual, establece complejas dimensiones para su análisis, por tanto, es una tarea rigurosa y lenta, que consiste en visibilizar y validar nuestras formas de producir conocimiento fundamentado; y, como lo expresamos antes, su veracidad se centra en el análisis del producto artístico socializado; ya sea desde el estudio profundo de sus constructos convencionales para la interpretación escénica o desde sus expresiones más contemporáneas y transdisciplinarias como lo son las manifestaciones performáticas.

Como hemos expresado, el presente análisis se delimita a la propuesta de ejes y objetos de sistematización, en las dimensiones básicas, en que operan los procesos de investigación, experimentación y creación de la práctica artística de la danza, el teatro y el performance, con el fin de que logremos recuperar algunas de las bases metodológicas y axiológicas, de artistas escénicos/as y performáticos/as; y con ello poder caracterizar los fundamentos epistemológicos que subyacen en la naturaleza práctica de estas disciplinas artísticas.

1. Pensamiento decolonizador latinoamericano: aportes de una epistemología de la práctica situada y, por lo tanto, propia de nuestro contexto

Cuando proponemos una metodología para hacer posible la sistematización de las experiencias de creación dancística, teatral y performática, no lo hacemos desde una visión altruista de querer reflejar a estas artes como hacedoras de un conocimiento especial; muy por el contrario, es un ejercicio de decolonizar el poder dominante de las ciencias positivistas que nos ha marginado al campo de la contemplación recreativa, con lo cual se invalidan nuestras capacidades dinamizadoras y transformadoras en todos los ámbitos del quehacer humano e incluso, como ya lo hemos expresado, es un conocimiento que ha sido instrumentalizado a través de la atomización y el reduccionismo de algunos de sus elementos constitutivos, con mayor o menor sensibilidad.

Como ejemplo, exponemos a las denominadas artes terapias, somos conscientes de los procesos de instrumentalización y subordinación de las artes en algunos ámbitos de las ciencias sociales que suponen visiones más integradoras, en donde las artes son concebidas como herramientas que potencian y transforman las capacidades expresivas de los grupos humanos con los que se trabaja, estas acciones representan usos instrumentales de algunas metodologías y técnicas de las artes escénicas, pero no representan nuevos aportes epistemológicos para la construcción de conocimiento desde las disciplinas artísticas.

En este sentido, consideramos que las artes terapias resignifican el nivel visible, desde la mirada del observador externo de la creación artística: la expresión creativa y única de cada ser humano y, por tanto, creemos que es una aplicación necesaria ante las nuevas complejidades de la sociedad, que sirven instrumental y sensiblemente al desarrollo de capacidades en nuestras poblaciones; pero no es suficiente para afirmar que transforman las disciplinas artísticas y mucho menos nuestros procesos de formación académica universitaria o pre/parauniversitaria.

Este ejemplo, tal y como lo concebimos, sobreentiende una relación horizontal y equitativa, una conceptualización diferente de las metodologías y técnicas de trabajo interdisciplinario que incorpora diversos campos del conocimiento humano y que incluye a las artes (con el dominio de su propio campo de conocimiento práctico y expresivo), los diversos enfoques terapéuticos psicológicos o sociológicos, pero reiteramos que no son emergentes epistemológicos para la transformación del quehacer de las disciplinas artísticas.

De esta manera, traemos al diálogo un nivel más de complejidad que nos presenta la tarea irrevocable de sistematizar nuestro quehacer, en la creación artística en danza, en el teatro, así como en el performance, en los ámbitos formativo universitario, parauniversitario y en el ejercicio de la profesión, y con la metodología de sistematización, evidenciaremos nuestros propios procesos de investigación, experimentación y creación artística, que nos permitan superar la subordinación, la invisibilización y la degradación de nuestro conocimiento, que las ideologías económicas y políticas dominantes (que también son positivistas) nos han conferido, impactando con ello en las formas en que son concebidas las artes en el ámbito social para la toma de decisiones de orden económico y político, tanto en nuestras organizaciones como en el sistema social. Al respecto, Santos (2003) expone lo siguiente:

En la fase actual de transición paradigmática, la teoría crítica posmoderna se construye a partir de una tradición epistemológica marginada y desacreditada de la modernidad: el conocimiento-emancipación. En esta forma de conocimiento la ignorancia es el colonialismo, y el colonialismo se define por la concepción del otro como objeto y, consecuentemente, el no reconocimiento del otro como sujeto. En esta forma de conocimiento, conocer es reconocer y progresar en el sentido de elevar al otro de la condición de objeto a la condición de sujeto. Ese conocimiento-reconocimiento es lo que

designo como solidaridad. Estamos tan acostumbrados a concebir el conocimiento como un principio de orden sobre las cosas y sobre los otros que es difícil imaginar una forma de conocimiento que funcione como principio de solidaridad. Tal dificultad es un desafío al que debemos enfrentarnos. Sabiendo hoy lo que les ocurrió a las alternativas propuestas por la teoría crítica moderna, no podemos contentarnos con un pensamiento de alternativas. Necesitamos un pensamiento alternativo de alternativas. (Santos B. , 2003, p. 31)

Recalcamos, entonces, que ante nuestra condición de conocimiento subordinado, la metodología de sistematización para la creación dancística, teatral y performática puede concretarse desde la apertura de nuestros sistemas de trabajo artístico, a través de la autorreflexión crítica de nuestras prácticas, pero también desde el empoderamiento y la emancipación, atravesada por la concepción de que, como actores sociales capaces de producir un conocimiento, somos capaces de incidir en diversos niveles de la/s realidad/es.

En este sentido, es importante que aportemos al desarrollo de las artes escénicas y performáticas, dentro del ámbito formativo y profesional, con sustento en nuestras propias naturalezas prácticas y desde nuestras diversas miradas dis/multi/interdisciplinarias, de esta manera entendemos que una metodología de sistematización confiere un diálogo abierto al ámbito de las artes, en todos sus ámbitos, al brindar un espacio constructivo y dialógico, en los términos que nos plantea Ghiso (2004):

Cuando hablamos de constructivo asociamos intenciones, intereses, planes para realizar, crear, forjar conocimientos sobre la realidad social. El construir, como toda práctica social humana es contextualizado, histórico, condicionado, pertinente a las circunstancias (...) en la que se construyen comprensiones y explicaciones, nos lleva a pensar

en que esta hace parte de un proceso, que permite a los sujetos involucrados reconocerse, reconocer, reinventar y reinventarse (...) es una práctica transformativa, artística, dinamizada por las tensiones gnoseológicas y el goce estético que genera el descubrimiento y la creación (...) La construcción de conocimientos es un proceso en donde el investigador y las personas involucradas reconocen, integran, reordenan y expresan los elementos que componen un sistema comprensivo/explicativo (...) El carácter dialógico e interactivo de esta construcción nos hace pensar en la orientación cara a cara, en el encuentro entre sujetos que se van constituyendo recíprocamente en interlocutores capaces de reconocerse y de reconocer un objeto de estudio a partir de un acuerdo comunicativo. En las interacciones, la palabra que transita y teje nuevos sentidos y significados, circulando es apropiada por la institución, el equipo o las personas involucradas en la sistematización (...) Participación y comunicación son elementos constitutivos de una propuesta de sistematización alternativa, donde la autopoiesis, la autoecoorganización, el diálogo crítico con lo diverso y la recursividad generadora y fundadas en actitudes humanas esenciales como: indignación, autonomía, apropiación, y esperanza, resignifican los componentes epistemológicos y metodológicos de las propuestas de sistematización e investigación social. Se rompe así con los programas positivistas, simplificadores y reificadores (cosificadores) de los procesos y prácticas sociales. (pp. 11-12)

En este sentido, Boaventura de Sousa Santos (2003) nos presenta tres implicaciones éticas y conceptuales de la teoría crítica posmoderna y que son válidas para contextualizar las repercusiones académicas y profesionales procedentes de una autorreflexión crítica de nuestras prácticas artísticas, mediante la aplicación de la metodología de sistematización de experiencias de creación dancística, teatral y performáticas:

Cuadro 2

Implicaciones éticas y conceptuales que devienen de la apropiación de la teoría crítica post-moderna para la sistematización de experiencias de creación dancística, teatral y performáticas.

Del monoculturalismo al multiculturalismo

El otro solo puede ser conocido en tanto que es productor de conocimiento. De ahí que todo el conocimiento-emancipación tenga una vocación multicultural. La construcción de un conocimiento multicultural tiene dos dificultades: *el silencio y la diferencia*. (...) Los silencios, las necesidades y las aspiraciones impronunciables solo son captables por una sociología de las ausencias que proceda a la comparación entre los discursos disponibles, hegemónicos y contra hegemónicos, y al análisis de las jerarquías entre ellos y de los vacíos que tales jerarquías producen (...) Romper con este silencio implica la aceptación de la diferencia. (...) Es por vía de la traducción, y de lo que yo designo como hermenéutica diatópica, que una necesidad, una aspiración o una práctica en una cultura dada puede volverse comprensible e inteligible para otra cultura. El conocimiento-emancipación no aspira a una gran teoría; aspira, eso sí, a una teoría de la traducción que sirva de soporte epistemológico a las prácticas emancipadoras, todas ellas finitas e incompletas y, por ello mismo, solo sustentables cuando se organizan en red.

De la pericia heroica al conocimiento edificante

El conocimiento-emancipación se conquista asumiendo las consecuencias de su impacto, de ahí que sea un conocimiento prudente, finito, que mantiene la escala de las acciones, tanto como fuera posible, al mismo nivel de la escala de las consecuencias. (...) La profesionalización del conocimiento es indispensable, pero apenas en la medida que hace posible, eficaz y accesible la aplicación compartida y desprofesionalizada del conocimiento. Esta corresponsabilización contiene en su base un compromiso ético.

De la acción conformista a la acción rebelde

Tanto en el dominio de la producción como en el del consumo, la sociedad capitalista se define cada vez más como una sociedad fragmentada, plural y múltiple, donde las fronteras parecen existir solo para poder ser sobrepasadas. La sustitución relativa de la provisión de bienes y servicios por el mercado de bienes y servicios crea campos de elección que fácilmente se confunden con ejercicios de autonomía y liberación de los deseos (...) Es en este contexto donde la teoría crítica post-moderna intenta reconstruir la idea y la práctica de la transformación social emancipadora. Es decir, las especificaciones de las formas de socialización, de educación y de trabajo que promueven subjetividades rebeldes o –al contrario– subjetividades conformistas, constituye la tarea primordial de la indagación crítica post-moderna. La construcción social de la rebeldía y, por tanto, de subjetividades inconformistas y capaces de indignación es, ella misma, un proceso social contextualizado.

*Fuente: elaboración propia, 2019.
Adaptación de Santos (2003, pp. 32-49)*

De lo anterior, extraemos que si asumimos la metodología para sistematizar experiencias de creación artística debemos asumir, también, sus implicaciones como artistas, es decir:

1. ***Asumir la diversidad que deviene con el multiculturalismo:*** debemos asumir nuestra diversidad, de manera compleja, en dos niveles: (a) *a lo interno de los sistemas de creación*, debemos atender la diversidad técnica y metodológica que existe para la creación artística, que surge de nuestro contexto cultural, social, político, económico o educativo, asumirnos como productores (as) de un conocimiento práctico simbólico requiere también del convencimiento de que los métodos y formas externas no son necesarias, podemos construir nuestros propios caminos para formarnos como profesionales en arte, dentro y fuera de la academia universitaria, pero también, la academia debe dejar de reproducir métodos y técnicas que se han

establecido sobre cánones sociales y culturales, muy diferentes a los propios, por tanto, este nivel implica empezar a analizar nuestras prácticas críticamente para empezar a producir metodologías propias y contextualizadas, con rigurosidad técnica y artística; *(b) a lo externo de los sistemas de creación*, el que tiene que ver con la diversidad de lenguajes simbólicos y técnicos dentro de nuestros sistemas de creación artística en la danza, el teatro y el performance; en donde, las bases donde se cimenta la creación, son las que constituyen el universo de verdades, lo que nos permitirá superar los cuestionamientos subjetivos y deterministas sobre ¿qué es arte? y ¿qué no es arte?, para pasar a preguntarnos colectiva e intersubjetivamente: ¿de esta experiencia artística *qué elementos constituyen características propias de una obra artística?*, de esta manera, contribuimos a un proceso de emancipación disciplinar y multi/interdisciplinar, ya que analizamos las propiedades, tanto del proceso como del producto socializado, y requiere de la mirada de unos y otros, del yo colectivo, que nos conduzca a los diálogos de conocimientos que nos son propios.

2. *La urgencia de una historicidad del conocimiento práctico en el ámbito académico universitario pre/parauniversitario o en el profesional*: lo cierto es que para que exista una verdadera emancipación y una consecuente validación socioprofesional con un sólido y fundamentado cuerpo de conocimientos, métodos, técnicas y herramientas, que configuran nuestras formas de conocimiento práctico sensible, es necesario que empecemos a generar una historia propia, que defina los marcos de pensamiento sobre los que operamos y los límites y alcances de nuestra práctica escénica y performática, para hacer visible sus impactos en todas las esferas de la sociedad, en especial, los sistemas educativos, culturales y artísticos, para la contribución del desarrollo humano sostenible, lo cual permite a las y los futuros artistas y

profesionales en arte ampliar la esfera de conocimientos desde lo local hacia lo universal.

3. *La urgencia de conocimiento en acción de rebeldía*: la sistematización de experiencias es una metodología, un camino, una ruta, no la única, pero si creemos que es sensible a la realidad del conocimiento práctico que se desarrolla en la acción creadora de la danza, el teatro y el performance, por su naturaleza autorreferente y auto-crítica, creemos que puede llegar a convertirse en una herramienta para un o una artista que se sabe encontrar en rebeldía propositiva, es decir, a medida que vamos tomando conciencia de la naturaleza de nuestra creación artística, no solo de lo que hacemos, sino del porqué y cómo lo hacemos, seremos capaces de contribuir a una profesionalización solidaria de nuestro entorno artístico, con lo cual se superen los marcos endémicos de acción hacia diálogos profundos sobre el desarrollo y evolución de nuestras propias metodologías, técnicas y herramientas para producir conocimiento. Y, además, contribuirá a la concientización de nuestras posibilidades disciplinares y multi/interdisciplinares para impactar en el desarrollo de políticas públicas, en materia de arte, cultura, educación y bienestar social.

Con estos tres elementos, multiculturalismo, historicidad y acción transformadora, es que hemos considerado que nuestra tarea se concreta en el dominio de una metodología de sistematización de nuestras experiencias de creación artística, al menos, para quienes consideramos fundamental la validación de nuestras disciplinas artísticas y performáticas, como espacios para la generación de conocimiento, derivado de una rigurosidad investigativa, experimental y de creación, pero también creemos que este conocimiento está determinado por un contexto social e histórico concreto, al cual pertenecemos y en el cual debemos accionar con sensibilidad y solidaridad.

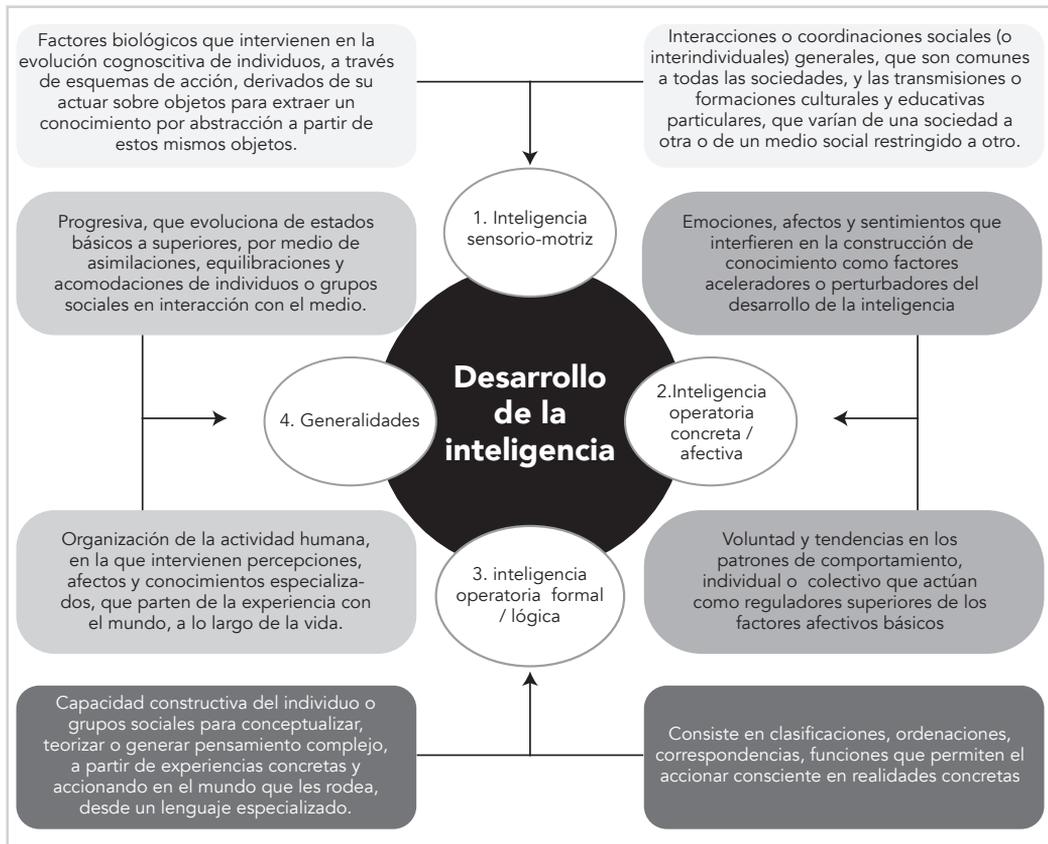
2. Aportes desde la Epistemología Genética hacia la práctica escénica como mecanismo de investigación y creación, individual y colectiva

Otro nivel de complejidad que nos abre caminos para una conciencia emancipadora de nuestro conocimiento, en la danza, el teatro y en el performance, es la que nos brinda la metodología de sistematización de experiencias como ruta de aprendizaje individual e intersubjetivo.

Para lo cual, es de vital importancia comprender el cómo producimos conocimiento los seres humanos y en consecuencia, cómo aprendemos de este conocimiento. En este sentido, nos remitimos a la Epistemología Genética de Jean Piaget, que plantea el desarrollo de la inteligencia de manera gradual, en el cual el ser humano parte de la resolución de situaciones que se le presentan como problemáticas, y al hacerlo se expresan las estructuras mentales del sujeto y su nivel de desarrollo intelectual, psicosocial y emocional, de esta manera, además debe tener la capacidad de verbalizar, a través de la reflexión, sus aprendizajes, esta última fase implica la apropiación del conocimiento.

De esta manera, se expresa la capacidad de cada individuo, así como de grupos sociales, para accionar y reflexionar sobre lo actuado, y desarrolla sus propios procesos de construcción intelectual, ante cualquier circunstancia, es decir, que la actividad racional está condicionada directamente con su capacidad "de aplicar un orden susceptible de ser controlado por el pensamiento", según lo plantea Fernández (en Piaget, 1985, p. 4), con lo cual regresa siempre a sus puntos de partida problemáticos (reversibilidad), con la capacidad de adaptar sus nuevos conocimientos sobre la situación, y complejiza sus formas de resolverlos y las reflexiones racionales derivadas de ello. Lo anterior, lo podemos expresar desde lo que Piaget (1985 y 2005) ha denominado **Desarrollo de la Inteligencia**, de la siguiente manera:

Ilustración 1
Mapa mental sobre el desarrollo de la inteligencia con base en los postulados de Jean Piaget.



Fuente: elaboración propia, 2019. Adaptación de Piaget (1985, pp. 1-110 y 2005, pp. 1-33)

Además, con base en Piaget (1991, pp.10-13) planteamos que toda acción humana consiste en un proceso inacabable de aprendizaje que no parte de estados “cero” de conciencia; por el contrario, cada aprendizaje logrado ha sido a través de los aprendizajes previos, esto significa que la acción humana se caracteriza por ser un vórtice:

continuo y perpetuo reajuste y equilibramiento, (...) en sus fases de construcción inicial, puede considerarse a las estructuras mentales sucesivas que engendran el desarrollo como otras tantas de equilibrio, cada una de las cuales ha progresado en relación con las precedentes (...) Lo más esencial de estas sucesivas construcciones subsiste en el curso de las ulteriores etapas, como subestructuras, sobre las que vienen a edificarse los nuevos caracteres. (Piaget, 1991, pp. 14-16)

De esta manera, el proceso de desarrollo cognoscitivo, en el cual se sustenta la Epistemología Genética de Jean Piaget (asimilación y acomodación), se fundamenta en las relaciones que establecemos para reajustar y equilibrar el pensamiento, a través de tres sistemas operaciones para entender y adaptarse a los cambios *del entorno*, las cuales denomina "Estructuras y Funciones Cognoscitivas", y que para Piaget (1985, p. 9) permiten evidenciar:

1. Capacidad para accionar y encadenar relaciones de orden.
2. Especificar las relaciones establecidas por sus características.
3. Abstractar y diferenciar los elementos que constituyen las relaciones establecidas.

Por tanto, para caracterizar el conocimiento que emerge de nuestra práctica en la creación artística, desde la danza, el teatro y el performance, es necesario que comprendamos el proceso cognitivo implícito, pero generalmente, en las artes escénicas, trabajamos en el primer sistema de operaciones cognitivas, es decir, accionamos y encadenamos relaciones de orden sensomotriz y espacial, que se concatena con el nivel socioafectivo, el cual nos permite construir un universo técnico/físico, emocional, estético y semiótico, pero no hemos tenido la necesidad de especificar, ni de abstraer o diferenciar los sistemas de relaciones creativas que hemos generado en los objetos artísticos producidos

a través de discursos altamente especializados (reflexión de tercer orden) que nos permitan dar cuenta del conocimiento derivado de nuestra práctica de creación.

Dicho esto, creemos que aplicar una metodología de sistematización de experiencias artísticas, en procesos de danza, teatro y performance, nos permite hacer un mapa de lo que conocemos de manera consciente, de lo que conocemos intuitivamente y de lo que debemos aprender de la propia experiencia de creación artística.

Este mapa de conocimientos, debemos elaborarlo desde nuestro propio lenguaje artístico, específico y disciplinar o multi/interdisciplinar, que nos permite como sujetos explicarnos hechos del mundo concreto y simbólico de la danza, el teatro y el performance y que

facilita simultáneamente el poder de reconstituir el pasado, y por tanto de evocar en su ausencia los objetos hacia los que se han dirigido las conductas anteriores, y anticipar las acciones futuras, aún no ejecutadas, hasta sustituirlas a veces únicamente por la palabra sin llevarlas nunca a cabo. Este es el punto de partida del pensamiento. (...) El propio lenguaje vehicula, en efecto, conceptos y nociones que pertenecen a todos y que refuerzan el pensamiento individual mediante un amplio sistema de pensamiento colectivo (...) Pero con el pensamiento sucede lo mismo que con la conducta considerada globalmente: en vez de adaptarse totalmente a las nuevas realidades que descubre y construye paulatinamente, el sujeto debe empezar por una laboriosa incorporación de los datos a su yo y a su actividad.

(Piaget, 1991, pp. 34-35)

Lo anterior nos expone la importancia de la sistematización, para reflexión crítica, pero también para el aprendizaje desde nuestra práctica de creación artística, Piaget nos presenta un análisis de la progresión del aprendizaje y la construcción de conocimiento, partiendo de estados sensio-motores a la

organización de esquemas de acción mediante el equilibrio de las operaciones concretas en el mundo de los hechos, pero también de nuestra configuración del mundo abstracto hacia el pensamiento formal a través del equilibrio de la reflexión.

Esto nos permite “preceder e interpretar a la experiencia. Y entonces este equilibrio es ampliamente superior al del pensamiento concreto puesto que, además del mundo real, engloba las construcciones indefinidas de la deducción racional y de la vida interior” (Piaget, 1991, p. 86). De esta manera, el lenguaje, la comunicación y las formas de evidenciar lo que conocemos, vemos pues, que la metodología de sistematización de experiencias no nos limita, por el contrario, nos fortalece como artistas, ya que seremos capaces de analizar nuestra propia creación artística, desde nuestros propios marcos de pensamiento, fundamentados en la práctica misma de la creación, ya que

La sistematización, como práctica de investigación social reteje y teje argumentaciones, las valida, las hace plausibles; buscando el encuentro legitimador de los acuerdos discursivos. Esta tarea investigativa así entendida, aporta a la regeneración del tejido social y a la constitución y fortalecimiento de sujetos sociales.

Pero para que el texto sea plausible, para que alcance su densidad descriptiva, comprensiva y explicativa tiene que ser problematizado y esto sólo se logra si el texto es contextualizado, situacional y teóricamente por los sujetos, de esta manera, la construcción discursiva producto de un proceso de investigación descubre sus inconsistencias, sus incoherencias, sus desajustes e inadecuaciones. Esto lleva a un proceso posterior de recontextualización, en el que al recrear el relato los sujetos involucrados en la sistematización ganan en consistencia, coherencia y ajuste discursivo. Pero el texto, en estos procesos de sistematización, además de ser contextualizado es contextualizado, lo que quiere decir es puesto en una relación de “comparación constante”

con los relatos, discursos y proyectos de la alteridad, o sea con aquellos que están en capacidad de confrontar, validar y legitimar la construcción de conocimientos generada en el proceso de investigación.

Textualizar, contextualizar y cotextualizar son momentos eminentemente dialógicos e interactivos, donde el encuentro, la conversación y el debate son la clave y la condición por la cual los sujetos llegan a acuerdos sobre los conocimientos y objetivaciones logradas en la sistematización. (Ghiso, 2004, p. 14)

Esto quiere decir que nuestras formas de construir la realidad y de expresarnos en ella, a través del movimiento, la palabra o la acción manifestante del performance, no ocurren de manera espontánea, ni es únicamente el resultado de procesos de pensamiento metafísico, derivan también de procesos de razonamiento inductivo y deductivo, de investigación y experimentación desde el cuerpo y a través de él, citado en contexto concreto y bajo una historicidad particular, mediante actos conscientes y acciones intuitivas que se entrelazan para estructurar e interpretar una obra artística de danza o teatro; y también, para la manifestación de un acto performativo, en donde ocurren procedimientos mentales que buscan en nuestra historia redes simbólicas que se expresan a través de nosotros (as) mismos (as).

Aquí es donde el aprendizaje es vital, no solo de otros modos de concebir el conocimiento y la realidad histórica, sino también y primordialmente, desde nuestras propias prácticas de creación artística, que se evidencian y concretan a través del lenguaje simbólico de la acción creadora, pero también, en nuestra emergencia histórica, desde el lenguaje concreto que permite evidenciar nuestra actualidad, pero también expandir nuestros conocimientos en la posteridad.

3. Aportes de la fenomenología y la investigación acción participante

La fenomenología se nos presenta como una corriente de la filosofía que, desde los planteamientos de Husserl a finales del siglo XIX, cuestiona la dominación de los preceptos cartesianos para la configuración del pensamiento humano, la realidad y el conocimiento "verdadero", con lo cual expresa que existe una verdad del mundo de la vida, que no es relativa, que se nos presenta desde su propia naturaleza.

En este sentido, nuestra propuesta de una metodología de sistematización de experiencias dancísticas, teatrales y performáticas, que permitan evidenciar el conocimiento que se genera en la investigación, experimentación y creación escénica y performática, desde el propio lenguaje de estas artes y desde su naturaleza práctica, cobra sentido epistémico, ya que esta metodología lo que plantea es la recuperación, reconstrucción, el análisis crítico y la evidencia de aprendizajes y conocimientos localizados de experiencias particulares.

Nuestro posicionamiento fenomenológico es necesario, pero también es importante comprenderlo para así potenciar su impacto en nuestros procesos de investigación, experimentación y creación artística. Al respecto, Husserl (2008) plantea una sucesión progresiva de producción de conocimiento, que inicia con la definición desde el *dónde* nos posicionamos para conocer algo, para luego, percibir la experiencia con una intención consciente de obtener datos, es decir, poner en práctica una *percepción intencionada*, que será registrada a medida que vamos construyendo nuestra obra artística. Además, estos dos momentos nos llevan a la reflexión subjetiva del *porqué* ocurre esta experiencia de determinada manera. Lo anterior nos ayuda a comprender el conocimiento práctico y situado, desde su propia esencia fáctica, y para ello Husserl (2008, pp. 198-201) nos plantea:

- ▼ Lo primero que tendrá que ser es *completar la generalidad vacía de nuestro tema*. Como en el sentido indicado de aquella *epojé* [proceso de abstracción y toma de conciencia del individuo] del observador del mundo plenamente “desinteresado”, puramente como mundo relativo-subjetivo (...) dirijamos ahora una primera mirada ingenua en derredor (...)
- ▼ Para investigar lo que siempre valió y sigue valiendo como *siendo* y como *siendo-así*, para observar desde el punto de vista de *cómo es que vale subjetivamente, en qué aspecto* (...) Al ver lo visto es en y por sí mismo algo diferente a lo palpado al tocar (...)
- ▼ Si persisto en el percibir, entonces tengo ya, sin embargo, la plena conciencia de la cosa (...) la percepción tiene en cada caso “conscientemente” un horizonte pertinente a su objeto (el que en cada caso es mentado en ella) (...)
- ▼ Las perspectivas de la figura, tanto como sus colores son diferentes, pero cada uno es, en ese modo nuevo, una *exposición de, de esa figura, de esos colores* (...) se enlazan para un progresivo enriquecimiento de sentido y continuación de configuración de sentido (...) no nos damos cuenta de lo subjetivo de todos los modos de exposición “de” las cosas, pero en la reflexión reconocemos con asombro, que en eso hay correlaciones esenciales, que son partes componentes de un a priori universal que tiene aún mayor alcance (...)
- ▼ Nosotros comenzamos arbitrariamente un cierto “análisis intencional” de la percepción con la elección de una cosa dada en reposo y también cualitativamente no cambiada. Las cosas del mundo circundante perceptible se dan de ese modo, pero solo transitoriamente (...)
- ▼ La percepción se refiere solo al presente, ya se dijo antes, que tiene detrás de sí un pasado infinito y ante sí un futuro. Enseguida se ve que se necesita el análisis intencional de la *rememoración*, como modo de conciencia original del pasado, pero también, que tal análisis

presupone por principio el de la percepción, ya que, en el recuerdo, de modo sorprendente, está incluido el haber percibido (...)

- ▼ Esto es, *preguntar consecuente y exclusivamente por el mundo en su cómo de los modos de darse, de sus "intencionalidades" manifiestas o implícitas, y de las cuales nosotros al mostrar, sin embargo, siempre debemos decir de nuevo que sin ellas no habría para nosotros ahí ni objetos ni mundo; que estos son más bien para nosotros solo con el sentido y el modo de ser con el cual surgen y surgieron a partir de esas efectuaciones subjetivas.*

El posicionamiento epistemológico de la fenomenología trascendental de Husserl es el principio básico de producción de conocimiento de la metodología de sistematización de experiencias, porque damos valor a procesos únicos que por sus características no son casos de análisis positivistas cartesianos.

Pero además, debe ser crítico, y en este sentido, la Teoría Crítica postmoderna nos plantea la urgencia de constituirse en un conocimiento transformador, en todos los ámbitos de la vida humana, y debe ser un conocimiento que provoque un aprendizaje que deleve nuestros conocimientos previos que se pliegan en nuevas dimensiones cognitivas; en donde apostemos por una práctica creadora en la danza, el teatro y el performance realizada desde procesos capaces de generar un conocimiento desde la práctica artística "que interpele las concepciones, los intereses, las lógicas, los procedimientos, los instrumentos y las formas de reconocer y entender los procesos socio-culturales en sus miedos, impactos y resultados" (Ghiso, 2011, p. 5).

Para lograr lo anterior, debemos empoderarnos y desarrollar nuestras capacidades de artistas generadores (as) de conocimiento sustentado en una práctica de creación artística, labor compleja e integradora, en este sentido, para ello hacemos evidentes y explícitos los principios fundamentales de la Investigación Acción Participante o

IAP, propuestos por el propio Orlando Fals Borda (2013, pp. 198-228), sociólogo colombiano (1925-2008), con su desarrollo de trabajo sociopolítico. Con campesinos y trabajadores organizados desarrolló la metodología de investigación social denominada por él mismo: Investigación Acción Participante, bajo los principios de la Teoría Marxista, Teoría Crítica y la Decolonización del Pensamiento Latinoamericano, y que solventaran nuestros vacíos y resistencias a creernos capaces de sistematizar y producir conocimiento desde nuestros propios procesos de creación artística, en donde las y los artistas podemos:

- ▼ ser al mismo tiempo sujeto y objeto de su propia investigación y experimentar directamente el efecto de sus trabajos; pero tiene que enfatizar uno u otro papel dentro del proceso, en una secuencia de ritmos en el tiempo y el espacio que incluyen acercarse y distanciarse de las bases, acción y reflexión por turnos (...) como sujetos activos, son entonces las que justifican la presencia del investigador y su contribución a las tareas concretas, así en la etapa activa como en la reflexiva (...)
- ▼ La idea era propiciar un intercambio entre conceptos y hechos, observaciones adecuadas, acción concreta o práctica pertinente para determinar la validez de lo observado, vuelta a la reflexión según los resultados de la práctica, y producción de preconceptos o planteamientos *ad hoc* a un nuevo nivel, con lo cual podía reiniciarse el ciclo rítmico de la Investigación Acción, indefinidamente (...)
- ▼ En la Investigación Acción es fundamental conocer y apreciar el papel que juega la sabiduría popular, el sentido común y la cultura del pueblo, para obtener y crear conocimientos científicos, por una parte; y reconocer el papel de los partidos y otros organismos políticos o gremiales, como contralores y receptores del trabajo investigativo y como protagonistas históricos, por otra (...) Pueden analizarse ordenadamente de la siguiente manera: 1. Estudiando las relaciones recíprocas entre

sentido común, ciencia, comunicación y acción política. 2. Examinando la interpretación de la realidad desde el punto de vista proletario, según "categorías mediadoras específicas". 3. Estudiando cómo se combinan sujeto y objeto en la práctica de la investigación, reconociendo las consecuencias políticas de esta combinación.

Estos principios que hemos extraído del trabajo de sistematización de las investigaciones de Borda, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, son caracterizaciones generales que nos enmarcan un nuevo sentido ético e investigativo de nuestra práctica de creación artística, con ello no estamos planteando que se deba "*a priori*" defender, con nuestras obras artísticas una ideología política, pero sí una reivindicación de nuestro quehacer, como un ámbito del conocimiento humano capaz de transformar las esferas públicas de la educación, la cultura, el arte y el bienestar social, en todas sus dimensiones, lo cual es posible, si desarrollamos una visión sistémica de los impactos de nuestro quehacer, un razonamiento complejo socio-biocibernético de los sistemas que operan dentro y fuera de nuestros procesos de trabajo y de nuestro compromiso ético de transformación social, a través del desarrollo del conocimiento en arte, desde la danza, el teatro o el performance.

CAPÍTULO II

Propuesta metodológica de
sistematización de experiencias de
creación artística en la danza, el
teatro y el performance

reparar y reponer en la vida y en las prácticas sociales la indagación como motor de la inconformidad vital, como desestabilizador de rutinas, de acostumbramientos, de acomodamientos, como movimiento vivencial y racional antagónico con la indiferencia como sistema de supervivencia humana

Paulo Freire (2001)

Contenido Capítulo 2:
Propuesta metodológica de sistematización de experiencias de
creación artística en la danza, el teatro y el performance

1. Develando
la lógica de la
sistematización de
experiencias.

2. Algunas bases
para comprender
la creación artística
en las artes escéni-
cas y performáticas
como objetos de
sistematización
y producción de
conocimiento
situado.

3. Propuesta de
ejercicios de
análisis para iniciar
con un proceso de
sistematización de
experiencias de
creación artística
en danza, teatro y
el performance.

1. Develando la lógica de la sistematización de experiencias

En este punto, vamos a concretar nuestra propuesta y para ello, tomaremos como punto de partida, la definición que Oscar Jara (1994) –especialista en el desarrollo de procesos de educación popular en América Latina y el Caribe; coordinador de la red de investigación social ALFORJA– nos brinda sobre el concepto de Sistematización de Experiencias, este autor aclara que es una metodología de la Educación Popular, que pretende evidenciar un conocimiento situado en experiencias prácticas que, de manera sistemática, han sido reconstruidas, para una

interpretación crítica (...) a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo. (p. 22)

Las acciones de ordenamiento y reconstrucción se nos presentan a partir de la propia naturaleza de la experiencia y no desde un proceso instrumentalizado perteneciente a la lógica positivista, por eso consideramos que la metodología de sistematización de experiencias nos concede, tanto en el ámbito formativo como en el profesional, la posibilidad de evidenciar nuestros procesos de construcción de

conocimiento en la creación artística, desde la danza, el teatro o el performance.

Por otra parte, esta metodología nos configura una conceptualización más compleja de la palabra sistematización, y es que, tendremos que transformarla de un acto instrumental de "ordenamiento y clasificación de datos e informaciones, estructurando de manera precisa categorías, relaciones, posibilitando la constitución de bases de datos organizados" (Jara, 2001, p. 2); hacia la puesta en marcha de un sistema crítico y sistemático de reflexión de nuestras prácticas en la creación artística para evidenciar la red de interacciones, además de los diversos momentos y niveles del proceso de creación escénica en que se concreta el conocimiento. Todo esto, con el fin de

entender por qué ese proceso se está desarrollando de esa manera, entender e interpretar lo que está aconteciendo, a partir de un ordenamiento y reconstrucción de lo que ha sucedido en dicho proceso (...) en la sistematización de experiencias, partimos de hacer una reconstrucción de lo sucedido y un ordenamiento de los distintos elementos objetivos y subjetivos que han intervenido en el proceso, para comprenderlo, interpretarlo y así aprender de nuestra propia práctica. (Jara, 2001, p.2)

El mismo autor nos aclara que deben existir tres condiciones mínimas, previas a la sistematización de las experiencias, las cuales puntualmente son: (1) *interés en aprender de la experiencia*, (2) *sensibilidad para dejarla hablar por sí misma* y (3) *habilidad para hacer análisis y síntesis* (Jara, 1994, p. 78).

Pero hemos de agregar que estas condiciones mínimas deben estar presentes durante y después de la propuesta de creación artística, que nos permitan: (a) mantener la motivación, (b) desarrollar la habilidad de razonamiento crítico a través de los momentos de *epojé* que se deben programar para ordenar y clasificar los datos de la práctica escénica

o performática y (c) tener disposición a cuestionar nuestras prácticas artísticas, de manera permanente: lo que hacemos, desde dónde lo hacemos, el cómo lo hacemos y sobre todo, el para qué lo hacemos.

En otro orden práctico-metodológico, para que este cuestionamiento sirva en la definición de la intencionalidad con la que sistematizamos nuestra práctica artística, creemos indispensable, partir de la técnica de la *Pregunta Generadora de Conocimiento*, que como lo plantea el propio Paulo Freire (2004), tiene una razón de ser y es la de crear una práctica epistémica de curiosidad reflexiva frente a la realidad y el contexto, como sentido crítico de nuestra acción histórica en el mundo, mediante:

el saber de la Historia como posibilidad y no como *determinación*. El mundo no es. El mundo está siendo. Mi papel en el mundo, como subjetividad curiosa, inteligente, interferidora en la objetividad con que dialécticamente me relaciono, no es sólo el de quien constata lo que ocurre sino también el de quien interviene como sujeto de ocurrencias. No soy solo objeto de la Historia, sino que soy igualmente su sujeto. En el mundo de la Historia, de la cultura, de la política, *compruebo*, no para *adaptarme*, sino para cambiar. En el propio mundo físico, mi comprobación no me lleva a la impotencia (...) Al comprobar, nos volvemos capaces de *intervenir* en la realidad, tarea incomparablemente más compleja y generadora de nuevos saberes que la de simplemente adaptarnos a ella (...) Nadie puede estar en el mundo, con el mundo y con los otros de manera neutral. No puedo estar en el mundo, con las manos enguantadas, solamente *comprobando*. En mí la *adaptación* es sólo el camino para la *inserción*, que implica *decisión*, *elección*, *intervención* en la realidad. Hay preguntas que debemos formular insistentemente (...) Con la curiosidad *domesticada* puedo alcanzar la memorización mecánica del perfil de este o de aquel objeto, pero no el aprendizaje real o el conocimiento cabal del objeto. La construcción

o la producción del conocimiento del objeto implica el *ejercicio de la curiosidad*, su capacidad crítica de “tomar distancia” del objeto, de observarlo, de delimitarlo, de escindirlo, de “cercar” el objeto o hacer su *aproximación* metódica, su capacidad de comparar, de preguntar. Estimular la pregunta, la reflexión crítica sobre la propia pregunta, lo que se pretende con esta o con aquella pregunta en lugar de la pasividad frente a las explicaciones discursivas (...) Lo fundamental es, (...) [que] sepan que la postura que ellos, (...) adoptan, es *dialógica*, abierta, curiosa, indagadora y no pasiva, en cuanto habla o en cuanto escucha. Lo que importa es que (...) se asuman como seres *epistemológicamente curiosos*. (pp. 39-41)

De esta manera, consideramos que las preguntas, como elemento motivador para la metodología de sistematización de experiencias en la creación artística de la danza, el teatro o el performance, tienen un carácter de orientación para poder definir qué es lo que queremos sistematizar, es decir, dentro del intrincado sistema de creación artística que transita en diversos niveles del proceso de construcción del objeto artístico, qué es lo que queremos recuperar para aprender de ello.

A continuación, presentamos algunas preguntas que pueden ser formuladas antes, durante y después de la experiencia artística a sistematizar, según las condiciones mínimas establecidas por Jara:

Tabla 1
*Propuesta de preguntas generadoras
 para la sistematización de experiencias artísticas
 en danza, teatro y el performance.*

Momentos	Condiciones mínimas para la sistematización		
	<i>Interés en aprender de la experiencia</i>	<i>Sensibilidad para dejarla hablar por sí misma</i>	<i>Habilidad para hacer análisis y síntesis crítica</i>
ANTES	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿cómo defino esta disciplina artística? ▶ ¿cómo se relaciona con otras disciplinas? ▶ ¿qué motiva mi propuesta artística? ▶ ¿qué deseo aprender con este proceso de creación artística? ▶ ¿qué elementos sociales, históricos, políticos, económicos o psicológicos son motivadores de esta propuesta? 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿tengo la disposición y motivación para reflexionar críticamente después de cada momento de investigación, experimentación y creación? ▶ ¿puedo gestionar el tiempo para recuperar y ordenar lo acontecido, durante cada fase del proceso de creación artística? ▶ ¿cuáles herramientas puedo utilizar para realizar la recuperación sistemática de cada momento de la experiencia de creación artística? 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿cuál es mi marco de pensamiento (epistemológico) para iniciar con el abordaje de mi propuesta, en términos éticos, estéticos, semióticos, metodológicos? ▶ ¿qué conocimientos previos tengo del tema y de mi práctica artística para el abordaje de mi propuesta?

Momentos	Condiciones mínimas para la sistematización		
	<i>Interés en aprender de la experiencia</i>	<i>Sensibilidad para dejarla hablar por sí misma</i>	<i>Habilidad para hacer análisis y síntesis crítica</i>
DURANTE	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿qué procesos desarrollé hoy? ▶ ¿desde qué métodos y consideraciones técnicas los implementé? ▶ ¿para qué los hice? ▶ ¿qué significados puedo revelar de ellos? 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿qué hice hoy? ▶ ¿para qué lo hice? ▶ ¿cuáles fuentes motivadoras de creación utilicé hoy?, ¿qué elementos coreográficos, actorales o performáticos hemos fijado y por qué? ▶ ¿qué signos y significados hemos encontrado, en qué momentos y de dónde surgieron? 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿qué hallazgos personales, metodológico-artísticos, o ideológicos he logrado? ▶ ¿qué aprendizajes me revelan estos hallazgos? ▶ ¿qué nuevas significaciones encontramos en el proceso? ▶ ¿qué temas debo investigar para seguir avanzando en mi propuesta?

Momentos	Condiciones mínimas para la sistematización		
	<i>Interés en aprender de la experiencia</i>	<i>Sensibilidad para dejarla hablar por sí misma</i>	<i>Habilidad para hacer análisis y síntesis crítica</i>
DESPUÉS	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿Cuáles fueron las rutas de creación más efectivas, en términos de métodos, técnicas y herramientas disciplinares y multi/interdisciplinares? ▶ ¿Cuáles fueron las rutas de creación?, ¿no fueron las más efectivas, en términos de métodos, técnicas y herramientas disciplinares y multi/interdisciplinares y por qué? 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿cómo llegue a seleccionar los métodos, técnicas y herramientas disciplinares o multi/interdisciplinares? ▶ ¿cómo los elementos sociales, históricos, políticos, económicos o psicológicos, entendidos como motivadoras iniciales fueron determinantes y, además, se concretaron en esta propuesta artística? ▶ ¿qué estilos estéticos fueron fuentes de inspiración y cómo llegaron a permear mi propuesta escénica o performática? 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ¿Qué aprendizajes personales, estéticos, metodológicos y técnicos puedo obtener de esta propuesta? ▶ ¿cómo puedo aplicar estos aprendizajes en otros proyectos artísticos o socioeducativos y culturales? ▶ ¿Qué otras preguntas investigativas han surgido a partir del análisis de esta experiencia? ▶ ¿qué otros proyectos artísticos, socioeducativos o culturales me motivan, a partir del análisis de esta experiencia y por qué?

Fuente: *elaboración propia, 2019. Con base en Jara (1994).*

Como se aprecia, en esta serie de cuestionamientos permanentes lograremos intencionar la sistematización de nuestra práctica artística, y le confiere un estatus de investigación acción participante, que, además, en los ámbitos formativo (formales y no formales) y profesional es de gran utilidad, porque permite la construcción de informes de investigación

académica o informes técnicos de proyectos artísticos realizados con específicas fuentes de financiamiento.

Estos informes se presentarán con la estructura propia de la naturaleza práctica de la danza, el teatro o el performance, en todas sus dimensiones: dirección artística, interpretativa, diseño escénico, de gestión y producción artística; que, además, resultará en la puesta en marcha de una investigación fenomenológica, con análisis cualitativo y desde la metodología de investigación acción participativa (IAP).

De igual modo, puede ser adaptado para el desarrollo de procesos socioeducativos con fines culturales o artísticos, así como también de gestión cultural o de animación sociocultural, que incorporan, también, datos cuantitativos y cualitativos, pero desde un análisis crítico y reflexivo.

Con el fin de mantener nuestro propio lenguaje, nos atrevemos a configurar los elementos de análisis de la investigación cualitativa, desde las dimensiones de la metodología de la sistematización y desde la propia práctica artística. Esto por cuanto existen elementos en la estructura de la metodología de sistematización, planteada por Oscar Jara (1994, p. 98) que son consustanciales a la creación artística y su posible sistematización. En primera instancia nos referimos al (A) *El punto de partida*, el cual exige de a1. *Haber participado en la experiencia* y a2. *Tener registros de las experiencias*; al menos el primero es fundamental en nuestro quehacer, somos parte y somos el objeto de sistematización, a través de nuestro cuerpo propio, en relación con el cuerpo del otro, en un espacio determinado. En cuanto el segundo y tercer punto, el montaje escénico y performático es un saber práctico, y hemos desarrollado una cultura general de elaborar registros en diversos formatos audiovisuales, sin la intención de reflexionar críticamente sobre este, por lo tanto, creemos importante llevar diarios de trabajo con preguntas generadoras que sirvan de registro escrito o grabaciones (con la tecnología actual es más fácil esta modalidad, los teléfonos celulares ya lo traen incorporado), como insumos para un análisis cualitativo de los elementos progresivos que

emergen del montaje y que sirven de evidencia del conocimiento generado.

En este sentido, Jara nos presenta la siguiente fase de la metodología de sistematización de experiencias y son *B. Las preguntas iniciales*, nosotros creemos que debemos ir enlazándolas con el quehacer artístico a fin de ir clarificando la operatividad de la metodología:

Tabla 2

Preguntas iniciales para definir el punto de partida para la sistematización de experiencias de creación artística, en danza, teatro y el performance.

Preguntas iniciales de Jara	Práctica de la creación artística
b1. ¿Para qué queremos hacer esta sistematización? (<i>Definir el objetivo</i>)	Debemos establecer nuestras motivaciones iniciales para sistematizar e ir develando los conocimientos y aprendizajes obtenidos de la experiencia de creación artística, en la cual vamos a participar.
b2. ¿Qué experiencia(s) queremos sistematizar? (<i>Delimitar el objeto a sistematizar</i>)	Es definir, antes del montaje, qué es lo que quiero observar, analizar críticamente y extraer los aprendizajes obtenidos de la experiencia de creación artística, con lo cual se delimiten con ello los niveles, conceptos y componentes que voy a registrar y después analizar.

Preguntas iniciales de Jara	Práctica de la creación artística
b3. ¿Qué aspectos centrales de esas experiencias nos interesa sistematizar? (Precisar un eje de sistematización)	Desde la metodología de sistematización de experiencias, no se pueden sistematizar todos los elementos de la experiencia de una vez, debemos seleccionar uno o dos elementos que vamos a seleccionar para cuestionar y aprender de su proceso de creación. En esto consiste el eje de la sistematización, es ver con una lupa el mapa general de cómo opera el sistema de creación artística , ya sea en la danza, el teatro o el performance, para seleccionar de ello uno o dos aspectos centrales para trabajar.

Fuente: *elaboración propia, 2019.*
Adaptación de Jara (1994, pp. 93-101)

La siguiente fase está definida como *C. Recuperación del proceso vivido*, en este sentido, debemos definir el cómo vamos a ir, de manera intencionada, recuperando el proceso, en función de los *objetivos, objetos y ejes* de la sistematización y nuestras motivaciones iniciales para sistematizar, que pueden ir desde aspectos estéticos, semióticos, simbólicos, metodológicos, ideológicos o técnicos, que nos permitirán observar intencionadamente, cuestionarnos permanentemente y establecer enlaces y formas de realimentación de nuestro proceso, entendido como sistema desde la totalidad del engranaje en el proceso de creación artística del cual estamos participando.

Somos conscientes de que esta es la tarea que más nos cuesta realizar, porque por nuestra naturaleza pragmática, no estamos acostumbrados/as a la *epojé* hursseliana de detener la acción para reparar en la reflexión, pero para lograr

sistematizar y, ante todo, aprender de nuestras experiencias, es fundamental este momento, para ello podemos recurrir a las tecnologías móviles, el internet o las redes sociales, que hoy nos pueden facilitar esta labor.

Tabla 3
Fases de recuperación del proceso vivido para ser sistematizado, según la experiencia de creación artística a desarrollar.

Recuperación del proceso vivido	Práctica de la creación artística
c1. Reconstruir la historia	Como planteamos con anterioridad, generalmente, utilizamos los registros en videos y fotografías, pero para ir generando una memoria multimedia del proceso de construcción artística; en el caso de la sistematización, el proceso en general no es el que se va a registrar multimedialmente, son solo aquellos aspectos que nos sirven para ir registrando la evolución práctica del eje que hemos seleccionado. También, creemos importante llevar diarios de trabajo con preguntas generadoras, para desarrollar un trabajo autorreflexivo, pero también, para entrevistar a nuestros compañeros y compañeras, y generar con ello apreciaciones grupales e intersubjetivas de lo que acontece mientras se configura la obra artística; tecnologías como el teléfono celular nos permiten hacer grabaciones, tomar fotografías y videos, además, la internet nos facilita el trabajo al poner a nuestra disposición herramientas ubicuas, como lo son los blogs o wikis, de manera gratuita, y en ellos podemos ir recopilando la información de manera cronológica y sistémica de acontecimientos importantes, así como particulares o generales, proponemos que sea a modo de diario, con fotografías y videos, pensamientos y comentarios, individuales o colectivos.

Recuperación del proceso vivido	Práctica de la creación artística
c2. Ordenar y clasificar la información	Mediante el eje de sistematización que decidimos establecer en la fase anterior, más las preguntas que desarrollamos antes, durante y después de la experiencia, debemos establecer una forma de clasificación de la información obtenida, que nos permitan expresar, con claridad y fundamento epistemológico de las propias artes, y desde nuestras motivaciones artísticas, sociales, culturales, políticas o económicas.

Fuente: *elaboración propia, 2019.*
Adaptación de Jara (1994, pp. 111-116)

La cuarta fase es de las más importantes, *D. Reflexión Crítica del Proceso Vivido*. Creemos que esta fase es la que diferencia a una sistematización de experiencias, de un proceso de ordenamiento de información o "memoria de un proceso". Implica enfrentarnos, cara a cara, con la verdad del proceso de creación artística que hemos vivido.

Lo anterior implica revisar con lupa lo que fue, lo que nos está configurando hoy, nuestras estructuras mentales y por supuesto, nuestras prácticas metodológicas para la creación artístico-escénica o performática, que incluyen nuestras grandes verdades: las técnicas de creación, no para desecharlas o vanagloriarnos de ellas, sino para entender cómo operan de manera individual e integralmente (un Yo que percibe por los sentidos, que desarrolla y expresa afectividad, que además es capaz de analizar y comunicar una experiencia en un lenguaje altamente especializado), y cómo funcionan en la totalidad del sistema de creación artística, de manera intersubjetiva (Yo/Otredad).

Consideramos entonces que es la fase más compleja, más introspectiva y la menos puesta en marcha por nosotros/as en el medio artístico, lo cual genera prácticas organizativas y de creación que, muchas veces, se tornan desgastantes, a nivel físico y también emocional.

Tabla 4

Puntos de arranque para la fase de Reflexión Crítica del proceso vivido en la experiencia de creación artística.

Reflexión crítica	Práctica de la creación artística
d1. Análisis, síntesis e interpretación crítica del proceso.	Partimos de contestarnos ¿por qué pasó lo que pasó? , en donde reflexionamos profundamente sobre el desarrollo de nuestro eje de sistematización, cuestionando permanentemente su configuración, haciendo relaciones con otros elementos del sistema creativo, cómo estos se convirtieron en bifurcaciones que nos permitieron abrirnos a otros sistemas de creación o por el contrario nos cerramos, cómo además el contexto institucional u organizacional de grupos o colectivos de arte independiente afectaron positiva o negativamente en el proceso de creación artística, así como el espacio o los recursos materiales o financieros que impactaron, etc.

Fuente: elaboración propia, 2019.

Adaptación de Jara (1994, pp. 117-121)

De esta manera, llegamos a la fase que nos permite aportar, desde nuestra práctica para la generación de nuevo conocimiento, en el ámbito de la creación artística escénica, desde la danza, el teatro y el performance, es la fase de *E. Los Puntos de Llegada*, aquí debemos plantear dos elementos fundamentales:

Tabla 5
Las condiciones necesarias para crear un Punto de Llegada de la sistematización de la experiencia artística desarrollada.

Puntos de llegada	Práctica de la creación artística
e1. Formular conclusiones	Es donde, desde nuestra perspectiva única e individual, aportamos los hallazgos fundamentales de nuestra experiencia, desde un eje central de sistematización, objetivos definidos y claro está, nuestras motivaciones.
e2. Comunicar los aprendizajes	<i>Comunicar los aprendizajes:</i> para el ámbito académico universitario esta tarea no es difícil, podemos utilizar muchos espacios académicos a nuestra disposición, como revistas digitales, simposios, trabajos finales de graduación, conversatorios o foros, también podemos hacer extensivas invitaciones a grupos independientes o colectivos escénicos, así como artistas independientes para que sistematicen y compartan sus hallazgos y procesos, en el ámbito artístico nacional e internacional. Además, hoy día, son cada vez más los espacios del medio cultural que se han abierto para el diálogo acerca del desarrollo artístico y cultural de nuestras naciones.

Fuente: elaboración propia, 2019.
Adaptación de Jara (1994, pp. 122-125)

2. Algunas bases para comprender la creación artística en las artes escénicas y performáticas como objetos de sistematización y producción de conocimiento situado

Una de las primeras particularidades que podemos asignar a la creación artística en las artes escénicas es su naturaleza simbólica, tanto en la danza como en el teatro e incluso en la condición contextual de las intervenciones performáticas, existe el atributo de lo simbólico.

Con base en Belinche (2012, pp. 19-30), afirmamos que este simbolismo va más allá que la acción de mimesis del mundo: para la creación artística en las artes escénicas implica la unidad entre el o la artista y el mundo, en un entorno no objetivado, a través de la representación construida sobre una poética propia, capaz de desdoblarse, ser ambigua, y según cada artista. Esta poética propia dependerá de las herramientas culturales, sociolingüísticas y teórico-metodológicas que se entrelazan en

una operación artística [en la que] interviene la moralidad (no como norma exterior de leyes vinculantes, sino como compromiso que hace concebir el arte como misión y deber, impidiendo concretamente a la formación el seguir otra ley que no sea la de la obra que ha de realizarse); por tanto interviene el sentimiento (pero no concebido como elemento exclusivo del arte, sino más bien como matiz afectivo que asume el compromiso artístico y en el cual se desarrolla); e interviene la inteligencia, como juicio continuo, vigilante, consciente, que preside la organización de la obra, control crítico que no es ajeno a la operación estética «apenas empieza a manifestarse la reflexión y el juicio –advertía Croce– el arte se disipa y muere ... » y no es tampoco el soporte de la acción creadora, fase de reposo y reflexión heterogénea para un pretendido momento puramente fantástico; sino que es movimiento inteligente hacia la forma, pensamiento que tiene lugar en el interior de la operación formante y se orienta a la realización estética” (Eco, 1983, pp. 15-16)

Desde Beliche (2012) y Eco (1983), podemos afirmar que es posible una visión del mundo que permite ocultar, enfatizar o deformar una idea de realidad, que es atravesada por una técnica y unos recursos tecnológicos al servicio de la configuración total de una obra escénica o una intervención performática, con lo cual se transforma metafóricamente una realidad objetiva en una realidad subjetiva, a través del uso de las imágenes que tienen tres condiciones en sí mismas: el conflicto o desvío de las significaciones cotidianas, la apropiación/nueva significación y el reemplazo/síntesis discursiva.

Además, creemos que esta configuración simbólica se concreta en dos niveles de acción, por una parte, se encuentra la representación de la obra escénica (coreográfica, teatral) o intervención performática, acción que se le atribuye a la persona que dirige una obra escénica o intervención y que contiene el nivel de configuración discursiva de la totalidad del universo subjetivo, que se configura en una historia, un tema, una estructura simbólica de imágenes con un posicionamiento epistémico de la realidad.

Por otra parte, se encuentra el nivel interpretativo conferido a la persona intérprete (actor/actriz, bailarín/bailarina, artista performático/a), cocreador/a de este universo subjetivo que, a través de una técnica o serie de técnicas e instrumentos mediadores, construye imágenes metafóricas con cuerpos metafóricos que supera su condición "*biológico-social (...) [y] se vuelcan unos en los otros atravesando y constituyendo la subjetividad*" (Mandoki, 2005, p. 67), para con ello construir actos de creación sensible desde la intersubjetividad, bajo un contexto espacial efímero y ritual.

Estos dos niveles de la configuración simbólica son al mismo tiempo procesos de investigación en las artes escénicas, que con base en lo que plantean García y Belén (en Roblero, 2013, pp. 35-50), podemos caracterizar a través de su constitución relativa por su transferencia de construcciones culturales derivadas de nuestras percepciones que se convierten en verdades, en la propia obra escénica, y no fuera de ella, es

decir, en una verdad relativa pero única y definitiva a través de la configuración artística que rompe con el tiempo y el espacio lineal, mediante las estrategias poéticas y los presupuestos conceptuales que permiten la creación y transformación de diversas realidades, a través de su configuración simbólica, su representación e interpretación, en un proceso dialógico de confrontación con otros modos de concebir nuestro mundo, contextos y tiempos históricos.

De esta manera, podemos establecer que la creación en las artes escénicas, tanto desde la danza como desde el teatro o el performance, cuenta con una estructura de signos y significados que, a su vez, se constituyen en

una nueva teoría capaz de sintetizar las opciones de actuación [interpretación], las elecciones dramáticas y las líneas de fuerza de la representación (...) con el fin de establecer series de signos que se agrupen según un procedimiento que podríamos describir como una vectorización. La vectorización es un procedimiento metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos. Consiste en asociar y conectar signos que se toman de redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que lo vincula con los demás (...) estas redes son como rejillas que sostienen la puesta en escena e impiden que se descompongan (...) es decir, una tensión de signos o momentos del espectáculo y de un recorrido de sentido que los vincula y que hace pertinente su dinámica (...) más vale una reconstrucción de esa red, con sus orientaciones y sus líneas directrices, que una masa no organizada de restos materiales o de documentos grabados con los que no sabemos qué hacer. La descripción del espectáculo siempre oscila entre una exigencia totalizadora de síntesis y una individualización empírica, entre el orden y el caos, entre la abstracción y la materialidad (...) el análisis del espectáculo tiende a volver a las realidades materiales y concretas de la escena, tiende a un regreso desublimado al cuerpo de la representación, lo

que rompe con la idea abstracta de la puesta en escena como sublimación del cuerpo escénico, como esquema abstracto ideal (Pavis, 2000, pp. 32-35).

En este orden, que va de la totalidad a la particularidad de la experiencia empírica y única de cada propuesta escénica, existen elementos generales que constituyen, tanto a la danza, al teatro como al performance, y que permiten sistematizar las experiencias desde un enfoque fenomenológico; a continuación planteamos algunos elementos básicos, desde cuatro autoras y autores latinoamericanos(as) que han logrado sintetizarlos de manera pedagógica y que nos permiten exponerlos como objetivos, objetos y ejes de sistematización de experiencias de creación artística escénica, para luego convertirlos en marcos de pensamiento que generan un tipo de conocimiento.

Para los efectos, hemos propuesto una distinción básica de los niveles en que operan los sistemas de creación, tanto en la danza, el teatro o en el arte performático, estos niveles aportan, cada uno desde su especificidad, lenguajes, métodos, técnicas y tecnologías que hacen posible la obra artística, ya sea coreográfica, teatral o performática, que consideramos necesarios para entender la totalidad de los procesos y podernos ubicar en ellos a modo de grandes Mapas Generales de los Sistemas.

3. Propuesta de ejercicios de análisis para iniciar con un proceso de sistematización de experiencias de creación artística en danza, teatro y el performance

1. Diseñar un mapa conceptual o mental sobre las bases que sustentan la metodología de sistematización de experiencias y su uso para la recuperación de creación artística en danza, teatro y el performance.
2. Elaborar tres preguntas generadoras, al menos, para cada momento del proceso de creación artística, como aporte a la metodología de sistematización de experiencias de creación artística, en danza, teatro y el performance, utilizando de guía la siguiente tabla:

Tabla 6
Ejercicio para generar preguntas generadoras para la sistematización.

Momentos	<i>Interés en aprender de la experiencia</i>	<i>Sensibilidad para dejarla hablar por sí misma</i>	<i>Habilidad para hacer análisis y síntesis crítica</i>
ANTES	•	•	•
DURANTE	•	•	•
DESPUÉS	•	•	•

Fuente: elaboración propia, 2019. Con base en la propuesta integral de Oscar Jara (1994)

3. Definir la importancia de comprender los momentos para la obtención de información que propone la metodología de sistematización de experiencias con el fin de recuperar el proceso de creación artística en danza, teatro o el performance, utilizando la siguiente guía:

Tabla 7
Definición propia de los momentos para la obtención de información aplicada en la metodología de sistematización.

B. LAS PREGUNTAS INICIALES	
PREGUNTAS INICIALES	PRÁCTICA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
b1. ¿Para qué queremos hacer esta sistematización? (<i>Definir el objetivo</i>)	
b2. ¿Qué experiencia(s) queremos sistematizar? (<i>Delimitar el objeto a sistematizar</i>)	
b3. ¿Qué aspectos centrales de esas experiencias nos interesa sistematizar? (<i>Precisar un eje de sistematización</i>)	
C. RECUPERACIÓN DEL PROCESO VIVIDO	
RECUPERACIÓN DEL PROCESO VIVIDO	PRÁCTICA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
c1. Reconstruir la historia	
c2. Ordenar y clasificar la información	

D. REFLEXIÓN CRÍTICA DEL PROCESO

REFLEXIÓN CRÍTICA

**PRÁCTICA DE LA
CREACIÓN ARTÍSTICA**

d1. Análisis, síntesis e interpretación crítica del proceso.

E. LOS PUNTOS DE LLEGADA

PUNTOS DE LLEGADA

**PRÁCTICA DE LA CREACIÓN
ARTÍSTICA**

e1. Formular conclusiones

e2. Comunicar los aprendizajes

Fuente: elaboración propia, 2019. Con base en la propuesta integral de Oscar Jara (1994)

CAPÍTULO III

Configuración de un sistema
de recuperación de nuestras
prácticas en la creación artística
susceptibles de ser sistematizadas,
en cuatro dimensiones

el saber de la historia como posibilidad y no como determinación. El mundo no es. El mundo está siendo. Como subjetividad curiosa, inteligente, que interfiere en la objetividad con la que dialécticamente me relaciono, mi papel en el mundo no es sólo de quien constata lo que ocurre, sino también el de quien interviene como sujeto de lo que va a ocurrir. No soy sólo un objeto de la Historia sino, igualmente, su sujeto. En el mundo de la historia, de la cultura, de la política, constato, pero no para adaptarme sino para transformar.

Paulo Freire (2001)

Contenido Capítulo 3:
Posición ontológica ante la práctica artística
y la construcción de conocimiento

1. Algunos principios de la teoría general de sistemas.

2. Componentes básicos del sistema de creación artística en la Danza susceptibles de ser sistematizados.

3. Componentes básicos del sistema de creación artística en Teatro susceptibles de ser sistematizados.

4. Componentes básicos del sistema de creación artística en el Performance susceptibles de ser sistematizados.

1. Algunos principios de la Teoría General de Sistemas

La Teoría General de Sistemas, así como la sociocibernética, nos presentan dos líneas de análisis complejas, fundamentales para la sistematización de los procesos de investigación, experimentación y creación de las prácticas artísticas de la danza, el teatro y el performance, porque nos evidencian la necesidad de visibilizar estos procesos de construcción de conocimiento práctico desde el propio sistema en que se genera.

Entonces, partimos de la premisa de que para sistematizar debemos ubicar el sistema y ubicarnos dentro del sistema, cómo operamos en él y qué redes de signos, significados y significantes son los que utilizamos para concretar el proceso de investigación, experimentación y creación de la práctica artística de la danza, el teatro y el performance.

En relación con esta línea de análisis compleja, Bertalanffy (1989) nos plantea que la Teoría General de Sistemas busca resolver “problemas de totalidad, interacción dinámica y organización” para estudiar “no sólo partes y procesos aislados (...) el orden que los unifican, resultantes de la interacción de partes y que hacen el diferente comportamiento de éstas cuando se estudian aisladas o dentro del todo” (p. 31).

De esta manera, para lograr sistematizar estas experiencias artísticas, debemos reflexionar sobre los principios básicos que caracteriza al sistema en que realizamos estas prácticas, además, es importante que caractericemos a los

actores sociales que estamos involucrados en este tipo organización humana y las formas en que nos interrelacionamos, pero ante todo, comprender las acciones prácticas en que se suscita el conocimiento práctico de los procesos de investigación, experimentación y creación de las prácticas artísticas de la danza, el teatro y el performance.

En este sentido, creemos relevante que evidenciamos que, generalmente, las disciplinas artísticas se nos plantean sistemas cerrados y fragmentados de construcción de conocimiento, que están estructurados por áreas o líneas de formación disciplinar, por tanto, la comprensión del sistema debe partir de la precisión con que analicemos las partes que lo componen. Así, podremos aplicar la sistematización de experiencias, ya sea desde las partes que componen el sistema/grupo de creación artística o desde la totalidad de los procesos de investigación, experimentación y creación de las prácticas artísticas de la danza, el teatro y el performance, que pueden ser difundidos en informes académicos o para el ámbito artístico profesional.

La importancia de comprender estos sistemas cerrados deriva de lo planteado por Bertalanffy (1989), quien nos plantea que para establecer un marco epistemológico de un conocimiento práctico disciplinar o multi/interdisciplinario, requerimos evidenciar los elementos que constituyen el sistema en que se produce este conocimiento, aquí la sistematización de experiencias nos facilita la recuperación y reflexión de la compleja red de acontecimientos que ocurren en este tipo de organización que engloban interacciones humanas de diversas naturalezas.

Entonces, una vez que realizamos las operaciones de recuperación y el análisis de los procesos de investigación, experimentación y creación de las prácticas artísticas en la danza, el teatro y el performance, o alguna de sus dimensiones en función de la totalidad de la experiencia, podríamos definir "la aparición de similitudes estructurales o isomorfismos en diferentes campos (...) correspondencias entre los principios que rigen el comportamiento de entidades que

son intrínsecamente muy distintas” (1989, p. 33), pero desde la propia naturaleza de estas prácticas artísticas, y con ello, lograremos respetar sus propiedades prácticas disciplinares o multi/interdisciplinares.

Para validar nuestro conocimiento de naturaleza práctica ante una comunidad académica o profesional, es ineludible la obligación que tenemos en formular y fundamentar la serie de principios praxiológicos y epistemológicos básicos que operan en el sistema de creación escénica o performática en que operamos, desde los espacios formativos y desde el medio artístico, de manera consistente, que, a su vez, se sustentan en diferentes áreas del conocimiento humano, en diversas metodologías y técnicas que hacen posible su estructuración a través de la socialización de los discursos expresivos mediados por el lenguaje simbólico que le confiere las características de único e irrepetible, por ser único/a cada artista de la danza, el teatro o el performance.

En este punto, manifestamos que cada proceso de creación artística, tanto en la danza, el teatro, como en el performance, es irrepetible en su totalidad como resultado de su construcción, pero también en su contexto y en cada función, esto nos representa un principio diferenciador, que no puede ser analizado desde la lógica de pensamiento lineal o desde la función homogenizadora del pensamiento positivista clásico.

De esta manera, el posicionamiento para lograr construir un marco epistemológico del cual debemos partir, surge a partir de una lógica de pensamiento en espiral capaz de realimentarse a sí misma, desde su propia praxis y que se hace más complejo en la medida que vamos avanzando en las capas de la espiral creadora.

Lo anterior nos permite vislumbrar las bifurcaciones connaturales que subsisten en estos tipos de sistemas de creación artística, que se manifiestan en la apertura de los sistemas a otras formas de construcción de conocimiento social o de naturaleza cartesiana, lo cual genera nuevas herramientas técnicas y culturales que sirven de motivaciones

iniciales o leitmotiv del creador/a artístico/a; y también, del cómo se cierra, por su propias irregularidades, con el fin de generar un dominio técnico corporal o estructural, que le permita constituir su propio lenguaje expresivo. Entender estos procesos nos da pie para evidenciar los principios praxiológicos existentes en los sistemas, así como los expresados por Bertalanffy, que son aplicables a todo sistema vivo, los cuales son:

Tabla 8
Principios comunes en todo sistema.

Principios	
Equifinalidad	Tendencia a un estado final característico a partir de diferentes estados iniciales y por diferentes caminos, fundada en interacción dinámica en un sistema abierto que alcanza un estado uniforme.
Retroalimentación	Mantenimiento homeostático de un estado característico o la búsqueda de una meta, basada en cadenas causales circulares y en mecanismos que devuelven información acerca de desviaciones con respecto al estado por mantener o la meta por alcanzar.
Adaptabilidad	Funciones escalonadas que definen un sistema, funciones, pues, que, al atravesar cierto valor crítico, saltan a una nueva familia de ecuaciones diferenciales. Esto significa que, habiendo pasado un estado crítico, el sistema emprende un nuevo modo de comportamiento. Así, por medio de funciones escalonadas, el sistema exhibe comportamiento adaptativo según lo que el biólogo llamaría ensayo y error: prueba diferentes caminos y medios, y a fin de cuentas se asienta en un terreno donde ya no entre en conflicto con valores críticos del medio circundante.

Fuente: elaboración propia, 2019.
Adaptación de Bertalanffy (1989, pp. 38-47)

De esta manera, afirmamos que la sistematización de experiencias permite a las y los artistas escénicos, de la danza y el teatro, pero también del performance, plantear un mapa general de su proceso creador, con el fin de identificar las dimensiones, los procesos y los datos cualitativos que les son útiles para evidenciar los conocimientos generados en su creación artística, para con ello plantear algunos de los principios de sus sistemas de producción, desde sus formas constitutivas más generales o la precisión de localizar el punto de inflexión de una motivación que genera un proceso creativo complejo.

Hasta aquí, hemos configurado un análisis comparativo entre los principios que constituyen los sistemas con las posibilidades que nos brinda la metodología de sistematización de experiencias para evidenciar los elementos que configuran los procesos de investigación, experimentación y creación de las prácticas artísticas de la danza, el teatro y el performance, pero estos sistemas se estructuran e integran en organizaciones, que para el caso pueden representarse en diversos ámbitos como: la escuela de arte universitaria o pre/parauniversitaria, el grupo artístico, las compañías profesionales, los colectivos escénicos, el sistema cultural estatal, etc.; todas estas organizaciones están atravesadas, a su vez, por las denominadas Leyes Férreas, que según plantea Bertalanffy (1999) son aplicables a toda organización, entre las que se encuentran:

Tabla 9
Leyes Férreas aplicables a todas las organizaciones.

Leyes	
Ley Malthusiana	El incremento de población supera por regla general al de los recursos.
Ley de las Dimensiones Óptimas	Mientras más crece una organización, más se alarga el camino para la comunicación, lo cual –y según la naturaleza de la organización– actúa como factor limitante y no permite a la organización crecer más allá de ciertas dimensiones críticas.
Ley de Inestabilidad	Muchas organizaciones no están en equilibrio estable sino que exhiben fluctuaciones cíclicas resultantes de la interacción entre subsistemas.
Primera Ley de Volterra	Los ciclos periódicos en poblaciones de dos especies, una de las cuales se alimenta de la otra.
Ley del Oligopolio	Si hay organizaciones en competencia, la inestabilidad de sus relaciones, y con ello el peligro de fricción y conflictos, aumenta al disminuir el número de dichas organizaciones. Mientras sean relativamente pequeñas y numerosas, salen adelante en una especie de coexistencia, pero si quedan unas cuantas, o un par, como pasa con los colosales bloques políticos de hoy, los conflictos se hacen devastadores hasta el punto de la mutua destrucción.

*Fuente: elaboración propia, 2019.
Adaptación de Bertalanffy (1989, p. 48)*

Logramos apreciar que las leyes que sustentan a las organizaciones son aplicables a los entornos donde operan los sistemas de creación artística, y que estas condiciones, también, determinan el tipo de procesos que en estos sistemas se implementan, las leyes pueden ser utilizadas como categorías de análisis para la Gestión Artística, Cultural, la Animación Sociocultural, así como los procesos de Producción Artística, dimensiones que determinan el entorno en que se mueve el sistema de la persona creadora artística en danza, teatro y el performance.

Así como también el análisis de las Leyes Férreas puede determinar las formas en que se interrelacionan las y los directores(a) artísticos(as), en Teatro y Danza o las configuraciones espaciales y del grupo humano con quienes trabaja el o la artista performática.

Los elementos determinantes como los recursos con los que se cuenta –tanto técnicos como humanos– así como la cantidad de miembros del equipo creativo, las aperturas o cierres del sistema de creación artística o de los procesos administrativos implícitos, los diversos campos del conocimiento que se requieren para la puesta en escena o la manifestación performática, las dinámicas de las relaciones internas del sistema creativo pero también externas con el ámbito artístico o la institución de educación a la que pertenecen, operan dentro de todas las leyes antes mencionadas.

De esta manera, afirmamos que si como artistas escénicos(as) o performanceros(as) logramos comprender y aplicar la teoría de sistemas para la conformación de mapas generales, en que operan los procesos de investigación, experimentación y creación de las prácticas artísticas de la danza, el teatro y el performance, podremos configurar un sistema de análisis crítico de nuestra producción de conocimiento práctico, sensible y simbólico que, además, actúa en diversos tipos de organizaciones que determinan las condiciones en que operamos como artistas y académicos(as).

Por tanto, sistematizar nos confiere la autonomía necesaria para materializar, desde el lenguaje académico o técnico

profesional, “la totalidad de los acontecimientos observables (...) uniformidades estructurales que se manifiestan por rasgos isomorfos de orden en los diferentes niveles o ámbitos” (Ibíd., p. 49), desde una visión integral, compleja e interdisciplinaria, acorde a la naturaleza práctica del arte escénico y performático, en contraposición a la lógica reduccionista y totalizante de las ciencias positivistas; permeando con ello en la escala de valores sociales, académicos y profesionales que se le confiere al conocimiento que se produce en y desde las artes escénicas o performáticas, desde su mismo atributo práctico y único.

2. Componentes básicos del sistema de creación artística en la Danza susceptibles de ser sistematizados

Iniciaremos este proceso, asegurándoles que es un atrevimiento de nuestra parte querer sintetizar, en lo posible, un mapa general de la danza, del teatro y del performance, no pretendemos ser deterministas; por el contrario, es una base de salida para empezar a crear una definición que integre las diversas miradas, que en la actualidad se están construyendo, reproduciendo y las que podemos ir articulando.

Una definición integradora y crítica de la danza nos la presenta Cardona (2009), cuando nos expone que la danza es una dramaturgia escénica específica que requiere de una estructuración, por parte de un coreógrafo (a) –tanto en la danza como el teatro, a quien dirige la coreografía o la obra teatral también se denomina director/a artístico/a– de la

totalidad escénica que podría llamarse dramaturgia dinámica, es decir, una ser de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se definen y condiciona el manejo del espacio, el tiempo, los desplazamientos de los cuerpos, las cualidades de la energía, la luz, el vestuario y la música (...) predomina en la práctica común el concepto de sino espacial por medio de cuerpos en movimiento (...) la responsabilidad del

bailarín co-creador como traductor de las ideas y propósitos del coreógrafo (...) [en] movimientos que articulan los coreógrafos en una estructura dinámica, narrativa o no, realista o metafórica (...) Una preparación previa para acceder al lenguaje expresivo del coreógrafo, del por qué y para qué de las acciones que se han de materializar en el cuerpo del bailarín/actor. Implica una apropiación muy personal del sentido de ese lenguaje (...) humanizar aquello que el intérprete solo percibe como forma (partitura de movimientos) o como análisis de personajes y situaciones. (pp. 49-50)

Para la creadora coreográfica Elena Gutiérrez, un principal punto de partida para la creación dancística es cuando “la inteligencia creadora tiene la intención de transformar una vibración interior, un sentir, una fugaz y clarividente, en expresión artística” (Gutiérrez, 2008, pp. 25).

En este sentido, proponemos algunos elementos básicos del sistema general que inciden en la creación artística escénica, desde la Danza, que la maestra costarricense Elena Gutiérrez plantea, que nos son de utilidad para poder concebir la totalidad de una experiencia de creación artística en danza, y que nos servirán de guía para iniciar un proceso de sistematización:

Tabla 10
Componentes básicos de la Danza susceptibles de ser sistematizados.

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
El proceso creativo: motivación y proceso creador	<p>Estímulo e impulso que propicia la creación, pueden ser:</p> <p>Internos: deseos sentimientos e impresiones y acontecimientos de toda índole, corresponde a su verdad en forma de representaciones dinámicas de las ideas significantes que proyecta en el espacio/tiempo</p> <p>Externos: debe iniciarse también un partir del movimiento mismo como elemento motivador y es posible que a medida que avanza en la creación del material de las secuencias que surgen de forma espontánea en el proceso de investigación y exploración creativa revelen la expresión de lo vivido por el cuerpo y por ende el tema de la obra.</p>	Motivación inicial que propicia la creación. Material inicial: Cuerpo y Movimiento. Insumos corporales y sensitivos del coreógrafo o coreógrafa
	Circunstancias que rodean el montaje, un grupo grande o pequeño de intérpretes, un momento concreto en el tiempo, un espacio definido.	Condiciones requeridas para el trabajo creador.
Período de construcción: composición coreográfica.	Organización y configuración de los elementos expresivos que integran el lenguaje artístico del movimiento.	<p>Contenido se refiere a la realidad objetiva y subjetiva del creador coreográfico o la creadora coreográfica.</p> <p>La forma es la expresión perceptible de los elementos constitutivos de la obra artística, a través de la cual se manifiesta el contenido.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
Estímulo interno del creador coreográfico o la creadora coreográfica	<ul style="list-style-type: none"> ‣ Deseos ‣ Sentimientos ‣ Impresiones ‣ Acontecimientos
Estímulo en el movimiento del creador coreográfico o la creadora coreográfica	<ul style="list-style-type: none"> ‣ Movimientos del o la intérprete. ‣ Propuestas de secuencias o frases. ‣ Investigación documental o fílmica. ‣ Música. ‣ Improvisaciones temáticas. ‣ Exploración del movimiento con técnicas específicas de la danza contemporánea o el ballet.
Financiamiento con que cuentan. Espacios de ensayos, disposición de tiempo de cada integrante del grupo, del montaje en sí y las condiciones de la producción artística, en general.	<ul style="list-style-type: none"> ‣ Proyecto financiado. ‣ Proyecto autofinanciado. ‣ Gestión de espacios para montaje. ‣ Posibilidades de ensayos. ‣ Tiempo de montaje. ‣ Procesos de preproducción. ‣ Procesos de producción. ‣ Procesos de postproducción
<p>Formas Expresivas: exploradas por el coreógrafo o la coreógrafa y las/los intérpretes.</p> <p>Significaciones: contenidos en la obra artística.</p> <p>Contraste: yuxtaposición de elementos escénicos para intensificar el significado y enfatizar lo esencial.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ‣ Signos explorados. ‣ Significados construidos conjuntamente entre creador(a) e intérpretes. ‣ Formas estéticas que constituyen la obra. ‣ Técnicas de la danza utilizadas. ‣ Contraste por tensión de opuestos: rápido-lento, recto-curvo, ruido-silencio, colores fríos-colores cálidos, etc. . .

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
<p>Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y el tiempo.</p>	<p>Condiciones esenciales para creación coreográfica, los objetos habitan en el espacio mientras que el tiempo está determinado por la acción escénica y el cambio. Los cuerpos en movimiento, como las fuerzas en interacción dinámica determinan el espacio-tiempo, el cual constituye el ámbito de acción del coreógrafo o de la coreógrafa.</p>	<p>Espacio: las personas bailarinas se despliegan por el espacio escénico, creando formas y figuras, generando fuerzas y tensiones dinámicas en interacción constante. Se dispersan y describen el discurso artístico, en un continuo diálogo con el entorno, donde surgen nuevos espacios imaginarios que afectan a la persona intérprete.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Unidad: sentido entre el todo y sus partes integrantes, vinculadas orgánicamente en una dinámica expresiva.</p> <p>Variación: nuevos sentidos, ideas y significaciones a través del movimiento, elementos sonoros y plásticos.</p> <p>Reiteración: elementos coreográficos reiterados, que singularizan, señalan o enfatizan algún aspecto del discurso escénico.</p> <p>Proporción: armonía de las formas en escena.</p> <p>Estilo: peculiaridad expresiva que distingue a una persona creadora de otra, es su sello personal.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Dimensión de profundidad: adelante, atrás y perspectiva. Desplazamientos y proyección del tiempo. ▸ Uso del plano sagital: vertical o fuga. ▸ Uso del plano frontal: anchura y altura. ▸ Uso de plano horizontal: flotante, paralelo al piso. ▸ Niveles espaciales: bajo, medio y alto. Intermedios entre cada uno. ▸ Hilo vinculante de las partes o segmentos de la obra coreográfica. ▸ Motivos del movimiento. ▸ Tipos de frases coreográficas. ▸ Sensaciones kinestésicas que desean producir. ▸ Elementos sonoros explorados. ▸ Elementos plásticos explorados. ▸ Elementos reiterativos del discurso escénico. ▸ Distribución en cuanto medida y proporción de los elementos en la composición coreográfica. ▸ Temas abordados ▸ Lenguajes escénicos explorados ▸ Características del movimiento espacial utilizado ▸ Formas y estilos estéticos utilizados
<p>El punto: cuerpo de la persona intérprete, a su vez, su propio cuerpo está compuesto de diversos puntos que proyectan la energía de la interpretación.</p> <p>Líneas horizontal y vertical: coordenadas esenciales de trayectoria del cuerpo en el espacio escénico. Son dependientes uno del otro.</p> <p>Trayectorias: líneas flexibles que expresan la intención de la persona creadora coreográfica o la persona intérprete.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Punto focal del cuerpo del bailarín o bailarina en escena. ▸ Punto de energía distintiva en el cuerpo del bailarín o bailarina. Uso de las líneas horizontal y vertical. ▸ Uso de trayectorias en el espacio escénico: rectas, quebradas, curvas, indirectas y circulares. ▸ Uso de direcciones básicas: arriba, abajo, lado derecho, lado izquierdo, adelante y atrás. ▸ Uso de diagonales del cuerpo: derecha adelante, izquierda adelante, derecha atrás, izquierda atrás. ▸ Uso de la técnica Laban, diagonales de cubo: eje, centros corporales y soportes.

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Direcciones: son líneas infinitas en el espacio que se concretan con el cuerpo de la personal o la intérprete, su trayectoria y su intencionalidad. Además, desde Laban se toma el centro del cuerpo del o la de la persona intérprete para establecer su</p> <p>Direcciones desde el espectador o espectadora: lectura del movimiento en el escenario desde la perspectiva del espectador o espectadora.</p> <p>Foco: lo constituye la mirada del o la de la persona intérprete.</p> <p>Dimensiones espaciales: términos dimensionales del espacio y el tiempo.</p> <p>Planos del movimiento: tres planos principales del movimiento que parten del centro del cuerpo del o de la persona la intérprete (Kinesfera). Superficies rectangulares de sección áurea que se les trazan diagonales conformadas por dos dimensiones.</p> <p>Volúmenes espacio-corporales: densidad del cuerpo de la persona intérprete, que dibuja movimientos con calidades específicas debido a su volumen que se concretan a través de niveles espaciales y extensiones.</p> <p>Equilibrio dinámico: es la simetría como equilibrio axial, corresponde en el escenario a la línea central que divide ese espacio en dos partes, ubicadas a cada lado de sea esa línea y son iguales entre sí.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Movimientos escénicos definidos desde la mirada del público. ▶ Focos de atención. ▶ Uso de la dimensión de altura: direcciones arriba, abajo y fuerza de gravedad. ▶ Dimensión de anchura: lado izquierdo, lado derecho, ampliar el espacio escénico y el corporal. ▶ Extensiones: movimientos amplios, de gran tamaño, extendidos, para alejar o pequeños, cortos, retraídos y para acercar, etc. ▶ Valores psicológicos en el diseño del espacio: Tradicional: fondo, centro, adelante, esquinas, puntos débiles. Diseño del espacio no tradicional, elementos del diseño espacial se utilizan para crear valores psicológicos. ▶ El uso o no de la simetría en el espacio: estabilidad, seguridad, orden, poder, tonalidad, sonoridad, etc. ▶ El uso del desequilibrio. Momentos de rompimiento en la obra coreográfica. ▶ El uso del equilibrio y desequilibrio en el cuerpo de la persona intérprete.

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
		<p>El tiempo en danza está marcado por las imágenes que acontecen e interactúan a lo largo del tiempo, la acción coreográfica entendida como la organización de múltiples acciones escénicas que se despliegan durante el desarrollo de la coreografía. Estas múltiples acciones están ordenadas en una estructura y dependen de ciertos elementos constitutivos.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Ritmo: organiza todos los elementos de las artes, comprende una noción de intermitencia del espacio-tiempo y cuya medida la establece el o la artista, dependiendo de su necesidad expresiva.</p> <p>Música: en la danza se parte de la comprensión de la música, que se expresa en formas y estructuras definidas dentro de un contexto social e histórico.</p> <p>El motivo: elementos que facilitan la comprensión del discurso coreográfico del creador (a) artístico (a).</p> <p>La frase: sucesión temporal de los movimientos encadenados entre sí en donde se configura y desarrolla el pensamiento coreográfico para articular progresivamente la idea total de la coreografía.</p> <p>La secuencia: articulación de frases, motivos, imágenes metafóricas, acciones, pausas y otros elementos de construcción. Unidad de percepción para el público, como un todo visual.</p> <p>Imágenes: imágenes poéticas en el escenario.</p> <p>Acción: toda actividad que ocurre y evoluciona como parte de la acción coreográfica integradora general.</p> <p>Interpretación: expresividad propia de la persona intérprete, en donde se le brindan referentes claramente establecidos, como: emociones, sentimientos, recuerdos, sensaciones, etc.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Constitución del ritmo a nivel visual en la obra coreográfica. ▶ Constitución del ritmo a nivel sonoro en la obra coreográfica. ▶ Ritmo de las variaciones. ▶ Acento que se da a ciertos movimientos. ▶ Matices emotivos y pausas utilizadas en la obra coreográfica. ▶ Elementos sonoros utilizados. ▶ Estructura musical utilizada: formas, tempo, características compositivas y socio-históricas. ▶ Elementos recurrentes dentro del discurso coreográfico. ▶ Puntos de referencia que se modifican con la intencionalidad del creador(a) coreográfico(a). ▶ Intención expresiva en las frases que se componen. ▶ Acentuación de la frase. ▶ Cantidad de frases utilizadas. ▶ El significado de cada frase. ▶ Articulación de frases. ▶ Imágenes y acciones. ▶ Referente(s) para la interpretación del bailarín o bailarina. ▶ Conflicto(s) establecidos en la obra coreográfica. ▶ Acontecimiento (s) seleccionados. ▶ Forma y método para definir la Estructura de la obra coreográfica.

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
<p>Dimensión interpretativa de la danza: cuerpo, energía y movimiento. El bailarín o la bailarina.</p>	<p>La dimensión interpretativa de la bailarina o el bailarín implica su cuerpo, mente, afectividad, espíritu e imaginación, de manera integral, que se articulan para expresar por medio del lenguaje simbólico a través de la danza.</p>	<p>El cuerpo implica integración del movimiento, la emoción y el pensamiento que se concretan en acciones corporales mediante diferentes tipos de energía.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Conflicto: fuerzas antagónicas, en la trama, en el diseño del movimiento en el escenario, de las fuerzas del cuerpo de la personal o la intérprete, etc.</p> <p>Acontecimiento: algo importante, nuevo, distinto, predecible o insospechado, o sorpresivo que provoca un cambio en la estructura de la obra coreográfica.</p> <p>Estructura: forma óptima y necesaria para transmitir el sentido de la obra. (a) Clásica: exposición, el nudo, conflicto, clímax y resolución. (b) Imagen-metáfora. (c) sucesión de secciones independientes pero relacionadas. (d) Yuxtaposición de imágenes. Métodos para llegar a la estructura: (1) Procedimiento Aleatorio.. (2) Improvisación., (3) Improvisación por contacto. (4) Estilo Minimalista por repetición.</p>	
<p>Tensión y relajación: es la fuerza que es usa en mayor o menor grado de contracción o extensión muscular. La tensión o energía excéntrica desafía la gravedad, a diferencia de la concéntrica, que no siempre se opone a su atracción. En la relajación se libera la energía y disminuye el tono muscular y la fuerza, se produce en un estado de inercia muscular, donde no se manifiesta ningún esfuerzo y hay una entrega total a la acción de la fuerza de gravedad.</p> <p>Gravedad: uso del peso del cuerpo, reflejando rasgos del temperamento de la persona intérprete.</p> <p>Flujo de energía: liberación y producción de movimiento, a través de saber ubicar, graduar y manejar la energía.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Elección de momentos con movimientos de tensión y relajación. ▶ Las relaciones con las fuerzas de gravedad. ▶ Mecanismos de control del flujo de energía que se ejerce sobre el movimiento. ▶ Acciones definidas para crear el movimiento. ▶ Cambios en la cualidad del movimiento. ▶ Tipología del movimiento utilizada por la persona intérprete.

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
		<p>El movimiento tiene un comienzo, un desarrollo y un final, como una unidad total. Se puede iniciar en cualquier lugar del cuerpo o articulación. Se define a partir de las acciones básicas del esfuerzo con que se realiza la acción.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Ocho acciones básicas del movimiento de Laban: (1) Flotar (sostenida-suave-flexible). (2) Retorcerse (sostenida-firme-flexible). (3) Presionar (sostenida-firme-directa). (4) Deslizar (sostenida-suave-directa). (5) Dar toques ligeros (súbita-suave-directa). (6) Dar latigazos leves (súbita-suave-directa). (7) Hendir el aire (súbita-firme-directa). (8) dar puñetazos (súbita-firme-directa).</p> <p>Eukinética: método que estudia el movimiento en la multiplicidad de sus manifestaciones, a través de la capacidad interpretativa del bailarín o bailarina, es un sistema para describir los cambios de cualidad en el movimiento, sus cualidades dinámicas de acuerdo a la interacción de los factores primarios de espacio, energía y tiempo: (1) Gleiten (lenta-leve-central). (2) Schweben (lenta-leve-central). (3) Druck (lenta-leve-periférica). (4) Zug (lenta-fuerte-periférica). (5) Schlottern (rápida, leve, central). (6) Flattern (rápida-leve-periférica). (7) Stoss (rápida-fuerte-central). (8) Schlag (rápida-fuerte-periférica).</p> <p>Movimientos centrales en relación al espacio del cuerpo propio: movimientos internos limitados por la piel de la persona intérprete o movimientos que se generan a partir del espacio interior. Movimientos periféricos en relación al espacio del cuerpo propio: movimientos más allá de la piel, alejados del centro del cuerpo.</p> <p>Movimientos rápidos y lentos, de acuerdo al tiempo: aceleración o desaceleración del movimiento en relación con su velocidad normal y se definen también por el acontecimiento que se expresa en la frase o acción coreográfica.</p>	

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel	

*Fuente: elaboración propia, 2019.
Adaptación de Gutiérrez (2008, pp. 23-140)*

3. Componentes básicos del sistema de creación artística en Teatro susceptibles de ser sistematizados

En el caso concreto del Teatro, lo definimos como un juego de re-presentaciones simbólicas que permite expresar, por medio del cuerpo y la voz, universos discursivos accionados para generar pensamiento, sobre el contexto histórico-social en que se circunscribe, ya que

llega a convertirse en voz y conciencia de las sociedades a lo largo de su propia historia. La expresión dramática o teatral es una especie de exteriorización; una puesta en

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Movimientos centrales en relación al espacio del cuerpo propio: movimientos internos limitados por la piel de la persona intérprete o movimientos que se generan a partir del espacio interior.</p> <p>Movimientos periféricos en relación al espacio del cuerpo propio: movimientos más allá de la piel, alejados del centro del cuerpo.</p> <p>Movimientos rápidos y lentos, de acuerdo al tiempo: aceleración o desaceleración del movimiento en relación con su velocidad normal y se definen también por el acontecimiento que se expresa en la frase o acción coreográfica.</p> <p>Movimientos fuertes y leves, de acuerdo a la energía que se aplique: al bailar, dependiendo de la energía que se aplique para ejecutar un movimiento, estos pueden ser fuertes o leves y existen muchos grados intermedios entre los extremos de esta escala.</p>	

evidencia del sentido profundo o de elementos oculto (...) una especie de juego serio, donde las reglas se establecen a partir de la libertad de expresión, transposición de la realidad, límite de tiempo y espacio, repetición, orden, transición (...) es una actividad que se propone a partir de particularidades sociales, morales, creativas y económicas, donde las características del juego son: libertad, carácter de excepción o extraordinario, límite de tiempo y espacio, orden, tensión, repetición y reglas (...) es un lugar desde el que se mira [la realidad]. (Andrade, 2012, pp. 17-21)

Por tanto, estas características nos permiten definir elementos básicos para su sistematización y cada una de estas acciones de sistematización se constituye en fenómenos únicos, ya que para su conformación se requiere de un posicionamiento para comprender y representar la realidad, de parte de la directora o del director teatral, así como de las y los actores, con lo cual construyen una red de significados,

Tabla 11
Componentes básicos del Teatro susceptibles de ser sistematizados.

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
Dimensión de la Dirección Escénica.	<p>La Dirección Teatral: dimensión articuladora de una propuesta teatral, recae en la figura del o la Directora de la persona directora, quien construye una propuesta, a partir o no de un texto, diseña una estrategia de creación para trabajar con los actores y las actrices, analiza un texto y propone los elementos estructurales, estéticos y éticos del discurso artístico que se concretará en escena.</p>	Configuración de la totalidad del discurso escénico teatral a desarrollar. Posicionamiento epistémico ante el mundo y las realidades, para configurar una realidad concreta. Responsable de trabajar con el material creativo proporcionado por los actores y actrices que sirve para ir configurando una idea inicial motivadora de la creación con un código de signos, significados y significantes de la obra teatral representada.

también únicos, que explican una realidad concreta, es en este punto donde se produce un tipo de conocimiento abstracto expresado con diversos grados de simbolismo. A continuación, se plantea una categorización de estos elementos básicos, con base en la propuesta pedagógica de Andrade (2012) y los análisis críticos planteados por los teóricos latinoamericanos Domínguez (2016); y Kreig (2016):

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<ul style="list-style-type: none"> ▶ Selección de texto o procesos de montaje a partir de otro material. ▶ Selección de actores y actrices, que material creativo evoca un actor o una actriz que lo hace único para este proceso. ▶ Construcción de signos, significados y significantes en escena, de manera tridimensional, guiando material creativo que facilita al equipo de actores y actrices, pero también otorgando al equipo actoral un espacio para la producción de materiales escénico-actorales para que enriquezcan la puesta en escena. ▶ Liderazgo en la configuración multidisciplinar de la obra teatral, en todos sus aspectos: actorales, estéticos, sonoros y multimediales. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Ideas motivadoras de una propuesta teatral por parte de la persona directora. ▶ Proceso de selección del texto existente o construcción colectiva con el elenco actoral. ▶ Proceso de construcción de signos, significados y significantes, a través de acciones directivas dialógicas, por una parte, los motivadores que guían al equipo actoral y por otra, el material creativo que el equipo actoral proporciona con su trabajo. ▶ Proceso de configuración multidisciplinar o interdisciplinar de todos los aspectos estéticos, sonoros y multimediales con el equipo de diseño de la obra teatral. ▶ Procedimientos y técnicas utilizadas en la etapa de ensayos. ▶ Metodologías de trabajo con actores y actrices.

Nivel de operación del sistema	Concepc-tualización	Componentes del nivel
<p>El teatro como arte escénico</p>	<p>Las artes escénicas son aquellas que se manifiestan como un espectáculo u aparato escénico ante un público, incluye a la representación teatral, la danza, las artes performativas y la música. La representación teatral: manifestación escénica que sucede en un escenario, puede ser ubicado en cualquier lugar y su único condicionamiento es que exista o suceda una representación teatral.</p>	<p>La puesta en escena: concepto que se utiliza para definir lo que sucede en escena. Tiene dos ámbitos el Texto Dramático, que expresa "lo que se dice" y el Montaje Escénico, que es un proceso constructivo de la red de relaciones entre signos y significados de la propuesta teatral a representar, integra "lo que se dice, lo que ocurre y también lo que no se dice" en escena, a través de los ensayos, que generalmente cuentan con tres momentos fundamentales: (a) Calentamiento Físico del equipo de actores y actrices; (b) Preparación Actoral para la Obra, guiado por la persona el o la directora teatral y que sirve para generar material creativo para la propuesta escénica; y, (c) Montaje escénico, en el cual se trazan las formas, signos, significados y significantes, mediante la fijación de acciones, movimientos, interacciones entre personajes, ambientes, entre otros.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<ul style="list-style-type: none"> ▶ Proceso de ensayos para el montaje escénico, sistema de exploración y discriminación de signos y significaciones en la escena teatral. ▶ Metodologías del proceso de montaje escénico; técnicas de calentamiento actoral, técnicas de preparación actoral para la puesta en escena, técnicas de construcción de escenas. 	

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
<p>La dimensión interpretativa del actor y la actriz.</p>	<p>El intérprete actor o actriz es un creador de formas abstractas y concretas en el escenario, a través de su cuerpo, su voz y su inteligencia kinestésica, es la persona encargada de sintetizar los códigos lingüísticos, corporales, gestuales y semióticos, necesarios para que ocurra la comunicación con el público, mediante estímulos, impulsos, acciones y reacciones, con su psique, cuerpo y voz entrenados articula signos que están en constante tensión "entre el proceso interior y la forma visible" (Grotowski, 1980, p. 14) de lo que se expresa en escena. Crea estructuras corpo-psíquicas y vocales mediante cualidades, formas, signos y significados que se concretan en una red integral de códigos humanizados o no, que es el personaje.</p>	<p>PROCESOS DE TRABAJO PARA LA CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL ACTOR Y LA ACTRIZ: MODELOS VIVENCIALES:</p> <p>Método de Stanislavsky: El contenido fundamental de su método consiste en la creación de una imagen escénica viva, sobre la base del espíritu creador del intérprete. El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad; no debe representar, sino vivir. El sistema está estructurado en dos partes: el trabajo del actor sobre sí mismo (en el proceso creador de las vivencias y en el proceso de la encarnación) y el trabajo del actor sobre su papel. Los conceptos fundamentales: *Relajación, *Concentración, *La acción, el "sí" mágico, las circunstancias dadas, *La imaginación, *La memoria emotiva. *El análisis de mesa del texto que se trabajaba integralmente en torno a cuatro líneas: 1- línea de pensamientos; 2- línea de imágenes; 3- línea de acciones; 4- línea de las emociones. El actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se encontraba su personaje, con todo su instrumento psicofísico. Aparece de este modo la importancia de la improvisación en el proceso de búsqueda del personaje. *El método de las acciones físicas: Todo el sistema de Stanislavsky gira en torno a una finalidad: la aparición de estados emocionales auténticos en el actor y en un elemento central: la acción. Esquemáticamente el sistema de Stanislavsky propone lo siguiente: Motivación — Objetivo — Conflicto - Acción — Emoción. El actor deberá entonces dividir el texto en unidades conflictivas. Esta división se da por la acción o acontecimiento principales. Propone así, un análisis activo de la pieza: (1) determinar qué tipo de conflictos se desprenden del texto. (2) Encontrar cuáles son los objetivos del personaje y ver si esos objetivos se oponen a los objetivos de otros personajes (conflictos intersubjetivos). (3) Examinar si el entorno no genera obstáculos a los objetivos del personaje (conflictos con el entorno) y si su accionar no le acarrea contradicciones internas (conflictos interiores). (4) Improvisar: La improvisación es una investigación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume en nombre propio los objetivos del personaje.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Modelos vivenciales:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Método de Stanislavsky: <ul style="list-style-type: none"> ○ I Etapa: Elementos: relajación, concentración, acción, "Sí" mágico, circunstancias dadas, imaginación, memoria emotiva y análisis de mesa del texto. ○ II Etapa: El método de las acciones físicas: motivación - objetivo - conflicto - acción - emoción. ▶ Método de Lee Strasberg: Improvisación y Memoria emotiva. 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Rutas metodológicas utilizadas por actores y actrices para construcción del personaje y escenas y con ello configurar la red de signos, significados y significantes junto al director o directora artística. ▶ Exploración vocal para caracterización del personaje. ▶ Exploración corporal para la caracterización del personaje. ▶ Exploración gestual para la caracterización del personaje
<p>Modelos formales:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ Modelo de Antonin Artaud: ritual — peste --crueldad. Actor: un atleta del corazón. ▶ Entrenamiento Actoral de Jerry Grotowsky: La Vía Negativa ▶ Modelo de Eugenio Barba: Enfoque energetista. Antropología teatral: el cuerpo ficticio. <ul style="list-style-type: none"> ○ Principios: 1. El equilibrio en acción o principio de la alteración del equilibrio. 2. La danza de las oposiciones. 3. Las virtudes de la omisión o el principio de la simplificación. ○ Los materiales de la actuación: 1. Entre lo "visible" y lo "invisible", 2. Entre el actor y el espacio, el tiempo, los objetos. La identidad del actor: bios, ethos y misterio. 	

Nivel de operación del sistema	Concepc-tualización	Componentes del nivel
		<p>Método de Lee Strasberg: quien profundizó las búsquedas stanislavskianas tendientes a desarrollar un camino que le permitiera al actor encontrar estados emocionales auténticos y evitar que estos dependieran exclusivamente de la intuición o la inspiración del momento. Los dos terrenos en los que asienta sus investigaciones son las improvisaciones y la memoria emotiva, puesto que considera que el uso correcto de estas técnicas es lo que le permite al actor y actriz expresar las emociones adecuadas al personaje. La improvisación, como método de entrenamiento del actor, consiste en una serie de ejercicios destinados a explorar los sentimientos del [actor] y los del personaje y lograr que el primero adquiera la espontaneidad necesaria para evitar una actuación mecánica. El personaje maneja un proceso de pensamientos, sensaciones y emociones que no son brindados por el autor la persona autora y que serán aportados por el trabajo creador del actor o actriz. Todos estos elementos serán buscados en las improvisaciones. - En cuanto a la memoria emotiva, recurso que considera sumamente efectivo, retoma y desarrolla ampliamente los conocimientos del francés Ribot y las aplicaciones que de ésta hace Stanislavskyi. Organiza ejercicios para que el actor o actriz reviva, mediante la evocación consciente de recuerdos personales, determinados estados emocionales. La formación del actor o actriz consta de tres etapas: 1- El trabajo del actor sobre sí mismo: adquisición de la capacidad para la relajación, la concentración, para sentir y experimentar en forma intensa. También apunta al desarrollo de la voz y del cuerpo. 2- El trabajo sobre la acción y la relación con los otros. La caracterización física a través de ejercicios de composición de animales. El abordaje de las emociones a través del recurso de la memoria emotiva. 3- El trabajo sobre escenas de obras que le permiten al actor o actriz ejercitar las aptitudes adquiridas en las anteriores etapas, dentro de contextos dramáticos prefijados. (Kreig, 2016, pp. 1-7)</p>

Elementos del componente

Datos que podemos extraer

Nivel de operación del sistema	Concepc-tualización	Componentes del nivel
		<p>MODELOS FORMALES:</p> <p>Modelo de Antonin Artaud: RITUAL.: Para Artaud, el teatro debe ser mágico y la personael directora una hechicerao. En este contexto, el actor o actriz es el oficiante de un ritual de liberación, de exorcismo. Debe descubrir su Yo real, -especie de fuerza psíquica-metafísica y enterarse de que tiene un doble. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su Yo auténtico, su fuerza psíquica real. Mientras el actor o actriz libera sus inhibiciones y las represiones que coartan al verdadero Yo, exorciza al inconsciente colectivo del público, generando de este modo una interacción que modifica al auditorio y a él mismo o a ella misma. Propuso un teatro ritual, de psicoterapia y transformación espiritual. PESTE: cCompara al teatro con la peste, puesto que ambos son contagiosos, afectan a grandes grupos humanos, producen transformaciones y toman imágenes que están dormidas, perturbaciones latentes para llevarlas a límites extremos. Ambas provocan la exteriorización de un fondo de crueldad en germen por medio del cual se exteriorizan todas las posibilidades perversas de la mente. Ambas son beneficiosas porque impulsan a ser humano hombre a verse tal como es, generan la caída de las máscaras. Asimismo, permiten la liberación de la crueldad latente del ser humanohombre, producen un exorcismo de todo lo abominable que hay en el ser humano y facilitan la aparición de su Yo real. CRUELDAD: en la concepción artaudiana, es también apetito por la vida. Así, nacimiento, muerte, ambición, amor, creatividad y poder son soólo contingentes de la crueldad.</p> <p>Repudia la palabra y propone en su lugar ritmos armonizados, sonidos, gritos, un lenguaje de sueños y pesadillas. Intenta también una gramática de sonidos basada en la respiración, para lo cual recurre a principios de la cábala. Que las palabras empiecen a decir más por su sonoridad y expresividad que por sus conceptos. Utiliza la unificación del gesto, el sonido y la acción. Recurre a la danza y al uso de máscaras. ACTOR O ACTRIZ: un atleta del corazón. El oficio del actor o actriz consiste en una especie de atletismo afectivo. Llegó a reconocer en el comediante [actor] una suerte de musculatura afectiva correspondiente a las localizaciones físicas de los sentimientos; un organismo afectivo análogo al del atleta, que en lugar de actuar en el plano físico lo hace en el de los sentimientos. (Kreig, 2016, pp. 7-9)</p>

Elementos del componente

Datos que podemos extraer

Nivel de operación del sistema	Concepc-tualización	Componentes del nivel
		<p>Entrenamiento actoral de Jerzy Grotowski: LA VÍA NEGATIVA: la formación del actor, hasta la aparición de Grotowski, y según este, se basaba en la acumulación por parte del actor de gran cantidad de destrezas, falsas recetas, remedios, y nociones diversas que permitieran al actor plantear el trabajo de un modo espectacular y deslumbrante utilizando una simple combinación de estas (...) Intentó eliminar en el actor o actriz aquello que le es cómodo y superfluo y aquellos registros o procesos que, por ser los cotidianos e instalados en el actor con facilidad, serán los primeros en aparecer e imposibilitarán la salida de la expresión última y sincera del actor o actriz. Para ello utilizó la vía negativa (...) Los métodos pedagógicos para actores o actrices deberían ser pues aquellas técnicas que desde diferentes disciplinas ayudan a potenciar lo que el actor o actriz es (quizá liberando lo que le impide ser) y nunca imponiendo aminoramientos externos que provienen de disciplinas ajenas y que en verdad restan libertad al actor. (Domínguez, 2016, pp. 17-22)</p> <p>Modelo de Eugenio Barba: Enfoque energétista. El actor o actriz es un operador de energía. El actor o actriz de la propuesta de Barba abandona la autoexploración psicológica, se aparta de lo que durante años se ha encarado como el principal objeto del estudio del arte de la actuación: su esfera psicológica-interior. Esta concepción ha derivado en la preocupación de querer expresar por parte del actor o actriz, lo que lo ha conducido a subordinar la gestualidad significativa a una subjetividad significado que se constituye así en una especie de perla a cultivar. De esta actitud expresivista se deriva una preocupación para el actor o actriz: cuidar y trabajar su subjetividad significado y su gestualidad significativa, poniendo siempre la segunda al servicio de la primera. Antropología teatral:</p> <p>EL CUERPO FICTICIO: Se encarga del estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación.</p>

Elementos del componente

Datos que podemos extraer

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
		<p>En el nivel cotidiano existe un manejo del cuerpo condicionado fundamentalmente por la cultura y las exigencias sociales. Pero, en situación de representación, se plantea una utilización del cuerpo, una técnica que es totalmente diferente. Por lo tanto, es posible distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana. Intenta encontrar las normas que rigen el comportamiento del actor o actriz en escena. Las técnicas cotidianas del cuerpo apuntan a la comunicación, en tanto que las técnicas extracotidianas se dirigen a la información, en el sentido de poner-en-forma el cuerpo, no apuntan a su transformación, sino a dilatarlo, a prepararlo para la exposición. Estos principios que informan las técnicas extracotidianas son: 1. El equilibrio en acción o principio de la alteración del equilibrio: implica el abandono de la técnica cotidiana del equilibrio basada en el menor esfuerzo para ingresar en un equilibrio de lujo que dilata las tensiones del cuerpo, un equilibrio precario, frágil, inestable. Son múltiples las técnicas para lograr este desequilibrio; pero en general se tratará de reducir la base de sostén del cuerpo, ya sea modificando la posición de las piernas y las rodillas (caminata "sin caderas" o de "cadera rígida" de los actores de algunas formas del teatro oriental) o bien alterando los apoyos de los pies (sobre las puntas como en la danza clásica europea, sobre los bordes exteriores como en la danza clásica india o sobre un solo pie). 2. La danza de las oposiciones: Para conferirle suficiente energía a su propia acción, el actor o actriz debe construirla como una danza o un juego de oposiciones, es decir como la consecuencia de una tensión entre fuerzas opuestas. La energía del actor o actriz no está caracterizada por un exceso de vitalidad o por grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones. La danza de las oposiciones se baila en el cuerpo, antes que con el cuerpo y no se manifiesta necesariamente en movimientos en el espacio. 3. Las virtudes de la omisión o el principio de la simplificación: simplificación significa la omisión de algunos elementos para destacar otros. Así el trabajo del actor o actriz es el resultado de una síntesis, de una cuidadosa selección.</p>

Elementos del componente

Datos que podemos extraer

Nivel de operación del sistema	Concepc-tualización	Componentes del nivel
		<p>Participan de este tercer principio la técnica del mimo de Decroux, quien identifica al cuerpo con el tronco, considerando los movimientos de las extremidades como accesorios y pudiendo ser absorbidos por aquel. Y también el concepto de estilización que nos brinda Meyerhold: pProcedimiento que consiste en representar la realidad de forma simplificada, reduciendo a lo esencial sus características. Este principio se traduce en dos procedimientos prácticos diferentes: *concentración de la acción en un pequeño espacio, lo que implica un gran incremento de la energía,. *reproducción de los elementos soólo esenciales de una acción, excluyendo los accesorios. Este principio de la omisión no significa no hacer, sino más bien retener, no dispersar en un exceso de vitalidad y de expresividad. Llama a esta situación pre-expresividad. Así, a través de la pre-expresividad, el actor adquiriría la capacidad de fascinar al espectador y de atraer su atención mediante su sola presencia, incluso antes de comenzar a expresar o a representar algo.</p> <p>LOS MATERIALES DE LA ACTUACIÓN. La actuación trabaja y se constituye sobre tres tipos de relaciones: 1. Entre lo "visible" y lo "invisible", entre el diseño exterior y lo mental. En este nivel el actor opera sobre su propia energía realizando las partituras de movimientos entre dos polos: forma vs precisión. 2. Entre el actor y el espacio, el tiempo, los objetos, la música, el texto (en tanto que sonoridad a trabajar con la voz), los silencios, las luces, el vestuario y los compañeros de escena. El actor trabaja su relación con "lo otro que está en escena". Este plano de relaciones abarca la objetividad escénica y la textualidad (texto, hechos particulares de los personajes, historia en su totalidad). El actor deberá entonces enmarcar la objetividad (lo otro que está en escena) en esquemas ficcionales, en contextos narrativos o descriptivos, en los cuales actuará transformando esa objetividad y transformándose. La tarea del actor en este segundo nivel de relaciones no es sólo energética, sino esencialmente lingüística. Si el primer nivel es el dominio del cuerpo, este segundo nivel es el dominio del lenguaje. Es en este nivel donde aparece la significación y donde el actor seduce al espectador, lo hace reaccionar, lo induce a pensar, se transforma en la causa de su deseo.</p>

Elementos del componente

Datos que podemos extraer

Nivel de operación del sistema	Concepc-tualización	Componentes del nivel
		<p>LA IDENTIDAD DEL ACTOR: Barba nos enseña que el cuerpo del teatro (podemos hacerlo extensivo al actor) se alimenta de tres órganos: *UN BIOS: Es el esqueleto, el cuerpo técnico que se aleja de los automatismos de la vida cotidiana. Es el cuerpo en su fase pre-expresiva. Se puede estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo y transmitir su conocimiento a otros *UN ETHOS: Reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro.</p>
		<p>Es lo que los maestros nos han transmitido y el sentido, el valor que le damos individualmente a nuestro oficio. *Barba asocia el tercer órgano con el MIS-TERIO, con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral, esa luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar. (Kreig, 2016, págs. 10-17)</p>
		<p>Recursos escénicos del o la intérprete que se encuentra en el cuerpo. (1) LA VOZ: A través del entrenamiento vocal el actor o la actriz potencian su voz para la proyección en el escenario. (2) EL CUERPO: A través de los métodos expuestos, el actor o la actriz trabajan en su cuerpo para convertirlo en un cuerpo actoral, capaz de realizar la interpretación en el escenario. (3) EL GESTO FACIAL: el actor o la actriz trabajan sobre sus gestos faciales para lograr una organicidad expresiva, integrando y equilibrando su voz, cuerpo y cara para lograr un personaje.</p>
<p>El texto dramático</p>	<p>Drama es el texto escrito, mientras que dramaturgia es el arte de escribir obras de teatro, es decir, la técnica que se utiliza para lograr un texto dramático.</p>	<p>Drama y Dramaturgia. El texto escrito es un género dramático que comprende las obras de teatro en las que los personajes refieren los acontecimientos; las obras se escriben para ser representadas ante un público, en un espacio escénico, durante determinado tiempo. Los dos principales géneros son la tragedia y la comedia, de la primera se desarrollan el drama, la tragedia y la tragicomedia. De la comedia, se desarrollan la tragicomedia, el melodrama, la farsa y la comedia. Además, en la modernidad surge el esperpento, los musicales, los grandes espectáculos, la creación colectiva, el guion cinematográfico, el happening, entre otros.</p> <p>Por su parte, el texto dramático, al corresponder a la creación de textos dramatizables, requiere del conocimiento de toda la práctica teatral y de su práctica en sociedad; incluye la unidad de tiempo compuesta por la trama + acción + espacio + catarsis + peripecia + anagnórisis + acción dramática + personajes.</p>

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
Uso de los recursos escénicos del intérprete actoral	
<p>Géneros Teatrales: tragedia, comedia, drama, tragicomedia, farsa, melodrama, esperpento, happening, musicales, creación colectiva, etc.</p> <p>Texto Dramático: trama, acción, espacio, catarsis, peripecia, anagnórisis, acción dramática y personajes, que se configuran en un contexto (síntesis del sistema de valores a expresar), la intertextualidad (el mundo construido a través de la obra teatral), un tema (asunto del que se habla en la obra), un argumento (forma en que se aborda el tema, incluye las estrategias y tácticas para la lógica de las acciones en el texto)</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▸ El tipo de género teatral a trabajar y por qué. ▸ Análisis de los componentes del texto dramático del montaje que son relevantes. ▸ Estructura del texto dramático seleccionado para trabajar o si es una creación colectiva, cómo se define su estructura.

Nivel de operación del sistema	Concepcionalización	Componentes del nivel
El Espectáculo Teatral	Todo aquello que se ofrece a la mirada del público y se aplica a la parte visible de la obra teatral y de las artes escénicas, en general.	Elementos estéticos de la puesta en escena que constituyen el espacio teatral , como la escenografía, el vestuario, los objetos escénicos (utilería) y el maquillaje. Constituyen una dimensión primordial de la red de signos y significados puestos en escena, que permiten una lectura de la compleja red discursiva de la obra teatral y de las artes escénicas en general.

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Composición y construcción del texto dramático: a partir de un esqueleto teatral o punto de partida que se concreta mediante:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tema: idea general de lo que trata la obra. 2. Premisa: posicionamiento de la persona dramaturga acerca del tema. 3. Anécdota: lo que acontece durante el texto representado. 4. Acción dramática: serie de acontecimientos entrelazados, imágenes o acciones que suceden. 5. Niveles de interrelación que constituyen el universo simbólico representado: conjunto de aspectos como diálogos (sintéticos, informativos, que permiten la caracterización e individualización), situaciones, personajes teatrales (con sus dimensiones fisiológicas, sociológicas y psicológicas), tiempos, espacio interno de la obra (lo que sucede en escena) el espacio externo (lo que sucede fuera de escena). 	
<p>Escenografía: Representa el diseño y la organización del espacio y del escenario teatral, a través, de un conjunto de elementos que conforman el espacio vital para el texto representado sobre el escenario, o puesta en escena, concreta la visión integral de la dirección artística y de la persona l o la diseñadora escenográfica. Incluye el diseño del espacio a partir de la luz, como láser o proyección de imágenes.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Elementos de la red de signos y significados de la propuesta teatral se determinan como motivadores del diseño escenográfico y el espacio teatral. ▸ Elementos de la red de signos y significados de la propuesta teatral se determinan como motivadores del diseño de luces y ambientes a través del color en la puesta en escena. ▸ Elementos de la red de signos y significados de la propuesta teatral se determinan como motivadores del diseño de vestuario y maquillaje.

Nivel de operación del sistema	Concepc-tualización	Componentes del nivel

Fuente: elaboración propia, 2019.
Adaptación de Andrade (2012); Domínguez (2016); y Kreig (2016).)

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Iluminación: Creación de espacios y ambientes teatrales a partir de la luz y su color, desde la totalidad de la puesta en escena, su diseño está en función de la propuesta estética de la dirección artística y de las acciones de las y los actores y actrices en escena. Incluye el diseño del espacio a partir de la luz, como láser o proyección de imágenes.</p> <p>Vestuario y Maquillaje: el diseño del vestuario y el maquillaje parten de la concepción y desarrollo de los personajes, en donde se ha definido por la dirección artística una línea general, pero que ha sido concretada por los actores y actrices, a partir del tipo y calidad de la interpretación.</p> <p>Utilería: objetos concretos que se requieren para el desarrollo concreto de cada escena en particular, se diseña en función de acciones concretas, personajes, estilo de la obra y requerimientos técnicos.</p> <p>Música y sonidos: es parte del apoyo a la acción dramática, en algunas ocasiones funcionan como medio de enlace entre acciones o movimientos reiterando significaciones o como contraste de las mismas de estas, permiten la ambientación y estas funciones sonoras o musicales se pueden realizar con música compuesta para la obra o con piezas musicales ya existentes o sonidos grabados o en vivo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▸ Metodologías y técnicas utilizadas para la concreción del espacio teatral, la escenografía, la luz, el vestuario y el maquillaje. ▸ Elementos de la red de signos y significados de la propuesta teatral se determinan como motivadores del diseño sonoro y musical para la creación escénica. ▸ Proceso de selección y construcción de elementos de utilería en la obra teatral, para uso de los actores y actrices.

4. Componentes básicos sistema de creación artística en el Performance susceptibles de ser sistematizados

Creemos importante establecer un marco de referencia básico para sistematizar las prácticas artísticas performáticas, pues es de las más contemporáneas formas de producción de conocimiento de las personas artistas escénicas, que, aunque posee diversas formas de manifestarse y constituirse como arte, se ha convertido en un importante espacio para la expresión artística escénica.

El performance, como concepto de creación artística, aparece en la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, por su carácter efímero, hay autores(as) que han planteado sus orígenes "en las prácticas futuristas, dadaístas y surrealistas" (Taylor, 2011, p. 10); también se ha aplicado a diversas formas de arte, en especial para las artes visuales y sus diversas manifestaciones contemporáneas como las instalaciones e intervenciones efímeras del espacio; también en la música, para denominar ciertos tipos de prácticas de instrumentistas musicales, como son los "jam" y los "happening" que incluyen artistas visuales y escénicos.

Para este autor (2011, pp. 11-16), el término se utiliza desde los años 1970, para definir "arte en vivo" o "arte en acción"; por su carácter artístico multidisciplinar, el performance permite abordar temas sociales que atañen a grupos vulnerables, desde estructuras culturales, sociales y económicas que favorecen a una élite sobre la mayoría de la sociedad, todo ello a partir de procesos de análisis multidisciplinarios desde las artes, las ciencias sociales, naturales y exactas.

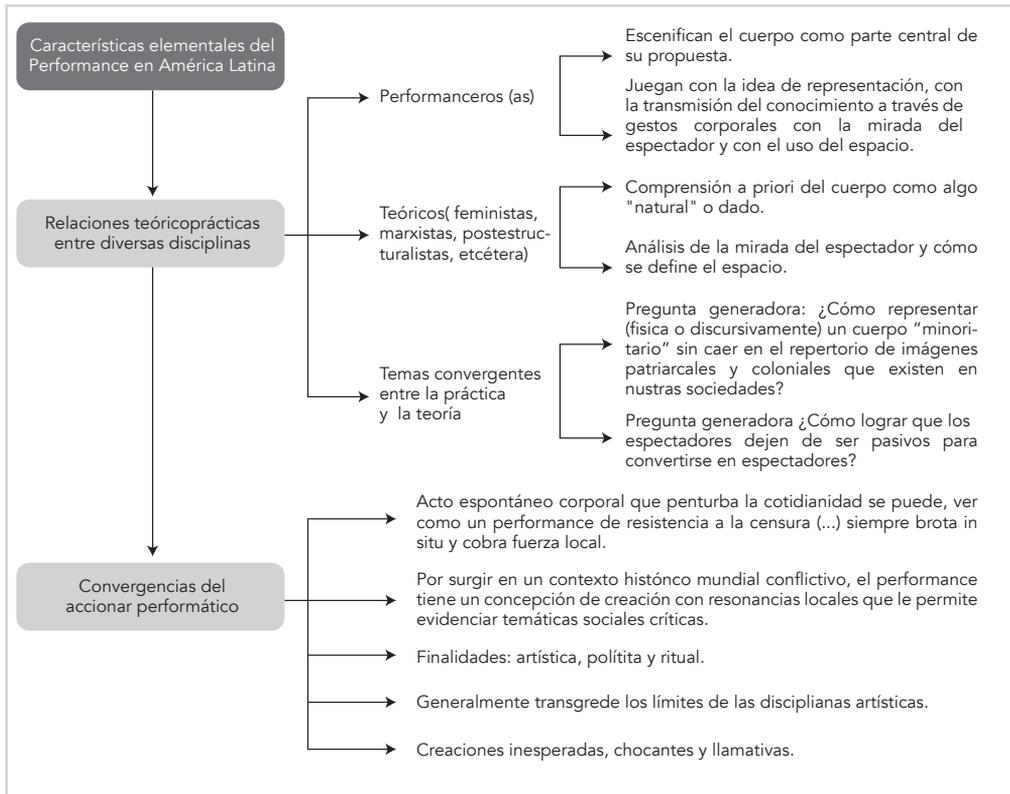
Además, utiliza los lenguajes y productos propios de estas áreas del conocimiento, a través de lo que denomina "memoria corporal" del artista performático y de la "presencia" del otro participante del arte en acción. Y precisamente, por su carácter multimodal, Taylor (2011, pp. 17-28) nos habla de que las formas en que se concreta el conocimiento del performance son desde:

- ▼ **El término Ejecución:** el movimiento performático en América Latina se relaciona directamente con el "Hacer" como sinónimo de "Puesta en Acción", para aplicar al dominio de las disciplinas artísticas entornos creativos multidisciplinares.
- ▼ **Recursos semánticos y estéticos del/la artista:** se acciona el cuerpo humano como objeto-sujeto discursivo divergente del estatus quo, a través de "nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros". Un cuerpo que provoca la interlocución de los espec-actores.
- ▼ **Artistas ejecutan un arte antiinstitucional, antielitista, anticonsumista:** Como acto de intervención efímero, se emancipa de "textos o editoriales" o estructuras organizacionales o de infraestructura convencionales, en palabras de Taylor: "no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público". El performance se realiza por artistas individuales o colectivos que rompen con "los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte". Constituye una provocación y un acto político (postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática).

Al respecto, consideramos fundamental el análisis realizado por Taylor (2011), sobre el desarrollo de dicho concepto en América Latina, para los efectos hemos estructurado el siguiente esquema:

Esquema 1

Características elementales del Performance en América Latina.



Fuente: elaboración propia, 2019.
Adaptación de Taylor (2011, pp. 7-28)

Del mapa anterior, podemos afirmar que el acto performático, a diferencia de las artes escénicas, se caracteriza por:

Tabla 12
Principales divergencias entre el arte performático
y las artes escénicas (danza y teatro)

Arte performático	Artes escénicas (danza y teatro)
<p>Arte activo de manifestación, que implica un posicionamiento explícito ante fenómenos sociales contemporáneos al artista performático que lo representa, a través de la acción performática (ritual, arte o expresión política).</p>	<p>Arte activo de interpretación, que tiene una configuración estética de base. No es necesario que se toquen fenómenos sociales contemporáneos, la obra escénica parte de las intencionalidades artísticas y estéticas de la creadora o el creador escénico.</p>
<p>Ocurre en cualquier parte y en cualquier momento, involucrando a las personas como espect-actores, que, a través de la motivación, reaccionan ante lo que acontece, y esta reacción es parte fundamental del desarrollo del acto performático. El espacio es parte fundamental de la manifestación performática, constituye un signo y un significado dentro de la propuesta, que se re-significa por lo manifestado y su contexto sociohistórico.</p>	<p>Es concebido para ser contemplado, sentido y vivido, desde el distanciamiento, entre artista, obra y público, sin dejar su aspecto sensible, emotivo o provocador. El espacio define las dimensiones de los diferentes participantes del hecho escénico. Aunque se presente en espacios públicos (fuera de la sala teatral) la disposición espacial está definida por la zona de representación y la zona de contemplación.</p>

Arte performático	Artes escénicas (danza y teatro)
<p>A priori, se concibe como una práctica transgresora de disciplinas, involucra no solo a las artes, sino también a las ciencias sociales.</p>	<p>Generalmente se nos presenta como una práctica artística multidisciplinaria, en donde cada disciplina artística se conecta al proceso creativo, a través de la construcción de redes de signos, significados y significantes, aportando a la totalidad integradora, desde su propia naturaleza disciplinar.</p>
<p>El cuerpo del o la performer es la principal fuente de la manifestación, que en sí mismo es un símbolo cultural y desde el cual se evidencian diferentes formas de opresión o vulnerabilidades, es un cuerpo que parte de su configuración cotidiana para romperla, transgredirla y manifestar un discurso frente a esta cotidianidad.</p>	<p>El cuerpo del artista escénico es un cuerpo entrenado para la interpretación, para la ejecución de frases de movimiento y la expresión hablada, en un contexto diferenciado del cotidiano.</p>

Fuente: *elaboración propia, 2019.*

Toda esta información nos permite una primera propuesta de categorización de las dimensiones concretas de la creación performática, que, a diferencia de las artes escénicas, parte del análisis de fenómenos sociales concretos, desde la "localidad" como principio básico, y desde el cuerpo, como manifestación cultural concreta.

De esta manera, aparece el cuerpo como una unidad, no solo desde la técnica con que se mueve desde una serie de codificaciones de los lenguajes de la danza y el teatro, sino como un territorio propio, que significa, más allá de uso como instrumento especializado para la interpretación, que se desarrolla y se presenta al mundo, desde la dicotomía de

lo cotidiano y extracotidiano, pero que tienen en común el control del cuerpo, con niveles de seguridad que le confieren un “uso ordenado del cuerpo [y] tejen interminablemente la trama de lo cotidiano [o extracotidiano] (...) la mirada se desliza por sobre las cosas, las sensaciones o los actos” (LeBreton, 2002, pp. 92-93).

Y entonces, el cuerpo se configura, desde el arte performático, desde un lugar situado como

«texto de la cultura» y desarrollando la idea de que tanto la forma como la apariencia, el movimiento y la experiencia corporal se hallan influenciados por la interacción de los sujetos en una determinada cultura (...) el cuerpo siempre fue una construcción cultural, social e histórica; asimismo, en determinadas épocas –sobre todo en Occidente– la concepción religiosa determinó su imagen tanto en el ámbito de la sociedad como en el espacio de la representación (...) si bien el cuerpo representa una totalidad, un macrocosmos y un universo en sí mismo, sincrónicamente contiene un sinfín de microcosmos, pequeños espacios delimitados y enlazados por códigos secretos (...) el cuerpo proporciona innumerables trayectos, desplazamientos en los cuales su superficie aparece ante nuestros ojos recubierta de otros símbolos, que ofrecen disímiles formas de entrar o salir del universo corpóreo y, al mismo tiempo, distintas vías de escape. Tales cambios y confluencias del cuerpo (...) proporcionan una reflexión acotada, aunque útil y transversal al análisis del proceso de transculturación en el arte contemporáneo. (Martínez, 2011, pp. 16-36)

Además, expresamos que el arte performático aporta la dimensión de lo local, en donde el espacio se transforma de un espacio social cotidiano a uno significativo, por el acto performático. En este sentido, recalcamos lo planteado por Bourdieu (1989, pp. 28-36) que, al hablar del espacio social, plantea que

significa que no se puede agrupar cualquier cosa con otra cualquiera sino a costa de ignorar las diferencias fundamentales particularmente las económicas y culturales (...) Las categorías de percepción del mundo social son esencialmente el producto de la incorporación de las estructuras objetivas del espacio social. En consecuencia, ellas inclinan a los agentes a tomar el mundo social tal cual es, a aceptarlo como evidente, más bien que a rebelarse contra él, a oponerle diferentes posibles antagonistas (...) los esquemas de percepción y apreciación que son aplicados, son el punto arquimediano que se encuentra objetivamente ofrecido en la acción (...) El conocimiento del mundo social y más precisamente, las categorías que lo vuelven posible, son el objetivo por excelencia de la lucha política, lucha inseparablemente teórica y práctica por el poder (...) el espacio social y las diferencias que emergen “espontáneamente” dentro de él, tienden a funcionar simbólicamente como un espacio de estilos de vida o como un conjunto de grupos caracterizados por diferentes estilos de vida. La distinción no necesariamente implica su búsqueda.

En este sentido, afirmamos que el espacio social y cotidiano es un hecho concreto y simbólico, que se ha configurado a través de la historia y las estructuras dominantes y marginadas que lo habitan, en donde el arte performático se manifiesta para exponer un posicionamiento ideológico ante los discursos y prácticas sociales, económicas y políticas como acto emancipatorio de un conocimiento práctico y sensible de la realidad social. Al respecto, Urraco (2012, p. 93) plantea la importancia que ese conocimiento práctico es el resultado de las relaciones intersubjetivas que

el sujeto establece habitualmente con el otro en los no lugares, la posibilidad de establecer esa relación (lo real) en un “*lugar de memoria*” con coordenadas específicas de espacio y tiempo, podría suponer la posibilidad de definir un *a través*, una escena, un lugar, un aquí y un

allí específico, en donde el sujeto podía recuperar la experiencia desde donde pensarse atento a sus circunstancias actuales, regionales, históricas, propias, *identitarias* y desde donde podría construirse socialmente y reconstruir su identidad con el otro, lejos de patrones estandarizados y homogeneizadores impuestos por un orden global.

Bajo estas dimensiones, podemos construir una categorización general de los principales elementos de la manifestación performática susceptibles de ser sistematizados y que pueden ser ampliados según la configuración única del artista performacero/a. A continuación lo presentamos:

Tabla 13
Componentes básicos de la creación en el arte performático susceptibles de ser sistematizados.

Nivel de operación del sistema	Conceptualización	Componentes del nivel
Posicionamiento ante la realidad de la persona artista performática.	Forma en que se percibe la realidad por parte de la persona performancera y aquel fenómeno social o fenómenos que desea abordar, desde lo ritual, político o estrictamente artístico.	Marco ideológico del o la performancero(a).
Definición del espacio de representación.	Estructura simbólica y ritual del espacio escogido para la manifestación performática. Análisis de las dinámicas e interacciones, de todo tipo, en el espacio a intervenir, entre los grupos humanos y de estos con el ambiente.	Significación social, cultural, política y económica del espacio a intervenir con el acto performático.
Significación del cuerpo como texto cultural.	Posicionamiento del cuerpo humano en el acto performático, que permite resignificación del mismo en un espacio concreto. Modos de percepción del cuerpo que se abordan desde la manifestación performática.	Construcción cultural, social e histórica del cuerpo que se emerge en la propuesta performática a desarrollar.
Rutas expresivas para la manifestación del acto performático.	Proceso de estructuración de la manifestación performática a través de la selección de los lenguajes sonoros, corporales, plásticos, etc., implícitos en el acto performático. Incluye los recursos técnicos y tecnologías a implementar; y su posterior sistematización, con el fin de crear memoria artística e histórica del acto performático.	Creación de la estructura de acción performativa y sus recursos materiales, humanos, técnicos y tecnológicos requeridos para la realización y sistematización del acto performático.

Fuente: elaboración propia, 2017. Adaptación de Taylor (2011); LeBreton (2002); Martínez (2011), Bordeu (1989); y Urraco (2012).

Elementos del componente	Datos que podemos extraer
<p>Fenómeno abordado por parte del o la artista performático(a). Fundamentos filosóficos, antropológicos, sociales, estéticos o artísticos para el rompimiento de la realidad. Conceptualización de la otredad por parte del o la artista performático(a).</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Prácticas sociales cotidianas y su rompimiento desde la visión de mundo de la o el performancero(a). ▶ Discursos que subyacen en la manifestación performática a desarrollar. ▶ Posicionamiento metodológico del o la artista performático(a) ante la participación activa de las y los espectadores(as).
<p>Historicidad de la arquitectura humana o natural del espacio que motiva la intervención de la realidad concreta. Estructuras simbólicas de los grupos humanos dominantes y vulnerables. Red de signos y significados artísticos que le facilita el espacio al artista performático.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Motivaciones que emanan de la estructura humana o natural del espacio. ▶ Motivaciones simbólicas del espacio para la manifestación performática. ▶ Resignificación del espacio desde la perspectiva de la o el performancero.
<p>Cuerpo como espacio simbólico. Elementos decorativos del cuerpo en un espacio concreto que son parte de la manifestación performática. Transgresiones sociales, culturales o artísticas que se concretan con el cuerpo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Posicionamiento de la o el performancero con respecto a su cuerpo y el cuerpo de "los otros" como espacio de expresión artística. ▶ Signos del cuerpo a destacar en la manifestación performática. ▶ Acciones transgresivas a realizar con el cuerpo en el espacio concreto.
<p>Estructura de la acción en el espacio. Selección de los lenguajes sonoros. Selección de los lenguajes corporales y del movimiento. Selección de lenguajes plásticos. Selección de los recursos técnicos y las tecnologías. Proceso de sistematización del acto performático.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Propuesta de la acción performática. ▶ Proceso de selección y articulación de los lenguajes corporales, sonoros, plásticos, recursos técnicos y tecnologías para la puesta en acción del acto performático. ▶ Mecanismos de sistematización del acto performático.

Cierre de la propuesta

Planteamiento de una línea de investigación y sistematización de la práctica artística, en danza, teatro y performance

He propuesto un abordaje práctico para objetos de estudio prácticos, como los son la danza, el teatro y el performance, con el fin de ir sistematizando experiencias de creación artística de estas disciplinas, para estudiantes de todas las carreras de arte, así como artistas escénicos, en ejercicio, que quieran compartir sus experiencias de creación artística, dentro y fuera de la academia universitaria, para encontrar en estas prácticas elementos ontológicos, axiológicos y ante todo praxiológicos, todo ello, con el fin de poder dar cuenta de las convergencias y divergencias metodológicas

que como un gremio productor de saberes poseemos, pero que también, aporta al desarrollo sociocultural de un país a través de la *caracterización del conocimiento único e irreplicable que se genera en las prácticas artísticas: desde las artes escénicas (danza y el teatro), o de actos performáticos contemporáneos.*

Esta decisión de abordaje, desde las prácticas artísticas concretas la sustenté en la urgente necesidad de proponer metodologías de corte cualitativo, basadas en prácticas de vida o en realidades cambiantes y en movimiento, que permitan dimensionar la naturaleza práctica de las disciplinas artísticas y las particularidades que son inherentes al conocimiento que en ellas se produce.

Además, es necesario aclarar que la metodología de Oscar Jara que he adaptado toma como punto de partida el enfoque de la pedagogía crítica latinoamericana, convirtiendo a esta propuesta de *sistematización de prácticas artísticas* en una investigación crítica, reflexiva y participativa, de aprendizaje mutuo y, por tanto, colaborativo, que pretende impactar en el quehacer académico, pero también artístico-profesional de las artes en la región.

Así también, con este proceso de sistematización que he propuesto, quisiera facilitar la identificación de vacíos teóricos y metodológicos para con ello acercar al gremio artístico escénico y performático, a la complejidad de la investigación multi e interdisciplinaria, que desde mi punto de vista, son inherentes a los procesos de creación en las artes escénicas y performáticas, para que en esta identificación se opte por potenciar la capacidad para defender los sólidos fundamentos en que se sustenta la producción de conocimiento en artes escénicas desde la academia universitaria, a nivel pre/para universitario, y por supuesto, en el ámbito artístico y cultural, e incidir en los sistemas nacionales de educación, arte, cultura y en la formulación de políticas públicas en materia de bienestar social y desarrollo humano sostenible.

Guía de ejercicios para reflexionar sobre la viabilidad de sistematizar sus experiencias de creación artística en danza, teatro o performance

1. Realizar un mapa del sistema de creación que prevemos será el requerido para el montaje escénico o performático.
2. Elegir las dimensiones de su interés para una sistematización, según sea:
 - a. Un mapa general del sistema en que opera nuestra creación en Danza, mediante los componentes básicos para el análisis del proceso creativo.
 - b. Un mapa general del sistema en que opera nuestra creación en Teatro, mediante los componentes básicos para el análisis del proceso creativo.
 - c. Un mapa general del sistema en que opera nuestra creación para la intervención performática, mediante los componentes básicos para el análisis del proceso creativo.

Después de escoger el tipo de mapa, es importante construir sus propios instrumentos de sistematización, pueden realizar uno como estos:

Tabla 14
Guía básica para la sistematización de experiencias artístico-escénicas y performáticas.

Sistema de Creación	Nivel de operación	Concepc-tualización	Compo-nentes del nivel	Elementos del com-ponente	Datos que podemos extraer
Danza	_____	_____	_____	_____	_____
Teatro	_____	_____	_____	_____	_____
Perfor-mance	_____	_____	_____	_____	_____

Fuente: elaboración propia, 2019.

3. Poner en práctica la guía general para la sistematización de experiencias, según los elementos que han definido recuperar y analizar, y construir un documento, con los siguientes elementos centrales, propuestos por Oscar Jara:
 - A. EL PUNTO DE PARTIDA
 - a1. Haber participado en la experiencia
 - a2. Tener registros de las experiencias
 - B. LAS PREGUNTAS INICIALES
 - b1. ¿Para qué queremos hacer esta sistematización? (Definir el objetivo)
 - b2. ¿Qué experiencia(s) queremos sistematizar? (Delimitar el objeto a sistematizar)

b3. ¿Qué aspectos centrales de esas experiencias nos interesa sistematizar? (Precisar un eje de sistematización)

C. RECUPERACIÓN DEL PROCESO VIVIDO

c1. Reconstruir la historia

c2. Ordenar y clasificar la información

D. REFLEXIÓN CRÍTICA DEL PROCESO VIVIDO

d1. Análisis, síntesis e interpretación crítica del proceso

E. LOS PUNTOS DE LLEGADA

e1. Formular conclusiones

e2. Comunicar los aprendizajes

Referencias bibliográficas

- Andrade, A. (2012). Elementos de Teatro. México: Editorial Trillas.
- Belinche, D. (2012). Arte, poética y educación. Argentina: Editorial INNOVA.
- Bertalanffy, L. v. (1989). Teoría General de los Sistemas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borda, O. F. (2013). Ciencia, Compromiso y Cambio Social. Orlando Fals Borda. Antología. Venezuela : Editorial El Perro y La Rana.
- Bourdieu, P. (Setiembre de 1989). El Espacio Social y la Génesis de las "Clases". Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, III(007), 27-55.
- Cardona, P. (2009). Dramaturgía del Bailarín, cazador de mariposas. Costa Rica: Aire en el Agua Editores.
- Domínguez, A. (20 de 04 de 2016). antoniodominguezteatro.com. Obtenido de <http://www.antoniodominguezteatro.com/app/download/14242490/Descarga+Grotowsky+seg%C3%BAAn+el+siglo+XXI.pdf>.

- Eco, U. (1983). *La definición de Arte*. España: Ediciones Martínez Roca, S.A.
- Freire, P. (2004). *Pedagogía de la Autonomía*. Brasil: Pez e Terra S.A.
- Geyer, F. (Enero de 1995). The Challenge of sociocybernetics . *Kybernetes: The international journal of systems, cybernetics and management science*, 24(4), 6-32.
- Ghiso, A. (2004). Entre el Hacer lo que se Sabe y el Saber lo que se Hace. Una revisión sui géneris de las bases epistemológicas y de las estrategias metodológicas de la sistematización. En *Sistematización de Experiencias. Propuestas y Debates*. (pp. 7-22). Colombia: Dimensión Educativa.
- Ghiso, A. (Enero - Abril de 2011). Sistematización. Un pensar el hacer, que se resiste a perder su autonomía. *Revista Decisio: Saberes para la acción en educación de adultos*.(28), 3-8.
- Grotowski, J. (1980). *Teatro Laboratorio*. España: Tusquets Editores, S. A.
- Gutiérrez, E. (2008). *Al Danzar apuntes*. Costa Rica: Editorial Universidad Nacional.
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Argentina: Prometeo Libros.
- Jara, O. (1994). *Para sistematizar experiencias: Una propuesta teórica y práctica*. Costa Rica: Alforja.
- Jara, O. (2001). *Dilemas y desafíos de la Sistematización de Experiencias*. Costa Rica: Alforja.
- Kreig, R. (16 de febrero de 2016). Raúl Kreig. Obtenido de <https://rkreig.wordpress.com/iv-textos-teóricos/>
- LeBreton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Argentina : Nueva Visión.
- Mandoki, K. (2005). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: CONACULTA: Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.
- Martínez, S. (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. España: Fondo de Cultura Económica de España, S. L.

- Pavis, P. (2000). El análisis de los espectáculos: Teatro, momo, danza, cine. Argentina: Paidós.
- Piaget, J. (1985). Psicología y Epistemología. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Piaget, J. (1991). Seis Estudios de Psicología. España: Editorial Labor, S.A.
- Piaget, J. (1994). El nacimiento de la inteligencia en el niño. México: Editorial Grijalbo, S.A.
- Piaget, J. (2005). Inteligencia y Afectividad. Argentina: Aique Grupo Editor.
- Roblero, (. V., 2013). Investigación en Artes y Humanidades. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Santos, B. (2003). Crítica de la Razón Indolente: Contra el Desperdicio de la Experiencia. España: Editorial Desclée de Brouwer, S.A.
- Santos, B. d. (2003). Crítica de la Razón Indolente: Contra el Desperdicio de la Experiencia. España: Editorial Desclée de Brouwer, S.A.
- Taylor, D. (2011). Estudios Avanzados de Performance. México: Fondo de Cultura Económica.
- Urraco, J. (2012). Dramaturgias de lo Real en la Escena Contemporánea Argentina: una escritura con sede en el cuerpo. (Tesis: Doctorado en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales ed.). España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Este libro se imprimió en el 2023 en el Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional, consta de un tiraje de 200 ejemplares, en papel bond editorial y cartulina barnizable.

3674-23-P.UNA