

ISSN: 0252-8681

CIENCIAS SOCIALES

Revista de las Carreras de Sociología y de Política
Universidad Central del Ecuador



CIENCIAS SOCIALES

Revista de las Carreras de Sociología y de Política

Universidad Central del Ecuador

Publicación anual

Autoridades:

Rector: Dr. Edgar Samaniego Rojas

Vicerrector Académico: Dr. Climaco Egas

Vicerrector Administrativo: Dr. José Villavicencio

Facultad de Jurisprudencia, Ciencias Políticas y Sociales

Decano: Dr. Walter Martínez Vela

Carreras de Sociología y de Política

Director: Soc. César Albornoz

Revista Ciencias Sociales

Fundada en 1976 por Rafael Quintero López

Ex directores:

Rafael Quintero López

Julio Echeverría

Manuel Chiriboga

Director: Alejandro Moreano Mora

Editor: Fernando Ramiro García

Consejo Editorial

Gilberto López y Rivas, México

Alicia Castellanos Guerrero, México

Eduardo Subirats, España

Eduardo Grunner, Argentina

Luis Macas, Ecuador

Rafael Quintero, Ecuador

Alejandro Moreano, Ecuador

Enrique Ayala Mora, Ecuador

Jaime Breilh, Ecuador

Francisco Rohn, Ecuador

Erika Silva, Ecuador

Wilma Salgado, Ecuador

Luciano Concheiro, México

Consejo Asesor

Milton Benítez

Julio Echeverría

Daniel Granda

Byron Cardoso

Pablo Celi

Francisco Muñoz

Mauricio García

Francisco Hidalgo

Silvia Vega

Nicanor Jácome

Napoleón Saltos

Carol Murillo

Mario Unda

César Albornoz

Fernando López

María Augusta Espin

Traducción: Ricardo Sánchez

Corrección: Marcelo Acuña

Diseño y diagramación: Sonia Vega Burbano-Facultad de Comunicación Social

Impresión: Editorial Universitaria

Oficina de Relaciones Interinstitucionales

Carreras de Sociología y de Política

Email: sociologiauce@yahoo.com

Teléfono: 2231814

Quito-Ecuador, 2013

ISSN: 0252-8681

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	5
El Director	
HOMENAJE.....	7
Fernando Velasco Abad: Pensamiento y Acción	
Alejandro Moreano	
Dossier Central: Universidad, Reforma y Sociedad en América Latina	
UNIVERSIDAD, CONOCIMIENTO Y ECONOMÍA.....	13
<i>Arturo Villavicencio</i>	
MANUEL AGUSTÍN AGUIRRE: ENTRE LA REFORMA UNIVERSITARIA Y LA REVOLUCIÓN SOCIAL.....	51
Iván Carvajal Aguirre	
EL RETORNO DEL ESTADO AUTORITARIO EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR DEL ECUADOR.....	79
Daniel Granda Arciniega	
LA FORMACIÓN DE AGENTES PEDAGÓGICOS VIRTUALES EN LA EDUCACIÓN MEDIA Y SUPERIOR.....	121
Juan Cadena Villota	
HACIA UN APRENDIZAJE LIBERADOR.....	141
<i>Madeleine Loayza • Santiago Rodríguez</i>	
INNOVACIÓN EN LA PLANIFICACIÓN CURRICULAR DE LAS CARRERAS DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR.....	161
<i>Édgar Moncayo Gallegos</i>	
IMPORTANCIA DE LA EDUCACIÓN PÚBLICA EN LA CONSTITUCIÓN DE LAS CLASES MEDIAS ECUATORIANAS ENTRE LA REVOLUCIÓN LIBERAL Y 1970.....	193
<i>Kintia Moreno • Carlos Celi</i>	

EDUCACIÓN SUPERIOR, ESTRATEGIA SOCIAL E IDEOLOGÍA: MIRADA A LAS FUNCIONES PRESENTES Y PASADAS DE LA EDUCACIÓN.....	219
Rubén Juste De Ancos	
Debate	235
RECOLONIZACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES	237
Gilberto López y Rivas	
Historia	257
LA REVOLUCIÓN QUE NO REDIMIÓ AL INDIO ECUATORIANO	259
César Albornoz	
Estudios	281
EL BRÓCOLI AMARGO	
François Houtart • María Rosa Yumbá.....	283
Reseñas	301
María Augusta Espín.....	303
David Guzmán Játiva.....	307
Huilo Ruales.....	309

Recibido: 2013-10-30

Aprobado: 2013-11-20

HACIA UN APRENDIZAJE LIBERADOR

Madeleine Loayza
Santiago Rodríguez

Resumen

Cuando hablamos de innovación necesariamente estamos hablando de un nuevo paradigma educativo. Esta es una propuesta educativa humanizadora que se sitúa en la perspectiva de la transformación social y cultural coherente: más humana solidaria y libertaria. El tema del hacer a partir del sentir y el pensar es una unidad que motiva la producción sensible, intelectual y psicofísica. La emoción por lo tanto es un eje central dentro del proceso de aprendizaje y del "aprender a aprender", ya que el objetivo final del proceso educacional apunta a la construcción de relaciones humanas y vínculos fundamentales en base a la confianza. Para lograr el diálogo entre docentes y estudiantes y lograr una participación auténtica en la construcción de nuevos conocimientos es necesario promover una conversación entre la estructura formal y la ruptura de la misma, sólo de esta manera podemos aspirar a encontrar aquello que se mantiene invisible para ambas partes, logrando la construcción de una cultura viva, que dialoga. El aprendizaje requiere de un proceso de liberación del estudiante. La capacidad que el arte tiene para lograr una auto-transformación y una transformación en el mundo es potente, porque habla desde el "Yo pienso" pero sobre todo desde el "Yo siento" y en consecuencia "Yo hago". Al decir yo hago estoy asumiendo desafíos y retos al tomar decisiones que han sido pensadas y sentidas, y que muchas veces implican compromisos a largo plazo, porque son compromisos de vida.

Palabras clave:

Innovación, aprender a aprender, emoción, delegar, teatro, arte.

Abstract**Towards an emancipatory learning**

When we speak of innovation we are necessarily speaking of a new educational paradigm. This is a humanizing pedagogical proposal that is contained within larger perspectives of a coherent social and cultural transformation: more humane and based on the principles of solidarity and liberation. The motto of doing based on the capacities of feeling and thinking compose a unity that promotes the sensible, intellectual, and psico-physical production. Emotions are, therefore, part of the central axis within which the process of learning and of "learning to learn" since the ultimate objective of any educational process aims for the construction of human relations and linkages founded upon trust. To reach dialogue between professors and students so as to achieve authentic participation in the creation of new forms of knowledge is necessary to catalyze a conversation between existing formal structures and its rupture; only in this way we can aspire to find that which remains invisible for both parts and to achieve the building of a living culture, always open to dialogue. Learning requires a process of liberating students. The capacity shown by the arts in achieving self-transformation which changing the world around is undeniable and potent since it speak from the position of "I think" but overall from that of "I feel" and as a consequence from the point of view of "I do." When we say "I do" we are assuming the challenges entailed in taking decisions that have been thought through as well as heartfelt. Many times this will have to entail long-term commitments, often life-term commitments.

Keywords

Innovation, learning to learn, emotions, to delegate, theatre, art

Sin pasión no hay acción.

Cuando hablamos de innovación necesariamente estamos hablando de un nuevo paradigma educativo, de un nuevo modelo, una nueva concepción, y aspiración humana que tome en cuenta el tema de la emoción y el "Yo siento" como un eje central en la educación, promoviendo un modo de convivencia más humano.

Queremos razones para actuar pero al mismo tiempo y en igual grado de importancia, queremos asumir responsabilidades, y éstas le pertenecen a la emoción. Tanto estudiante como maestro llegarán a comprometerse con el proceso de enseñanza-aprendizaje si AMAN la realidad que construyen en dicho proceso, así el "aprender a aprender" partirá de una motivación "sentida y querida".

Aspiramos a una propuesta educativa humanizadora que se sitúe en la perspectiva de la transformación social y cultural coherente: más humana solidaria y libertaria.

Es necesario un cambio profundo del actual sistema educativo en el que se respete la diversidad y no se pretenda homogeneizar, apuntando al fortalecimiento del diálogo, entendiendo al ser humano como un ser histórico y social, constructor de su realidad.

El lugar de la emoción en el proceso de descubrimiento

Todo ser humano siente la necesidad de descubrir, es ese impulso el que guía nuestras acciones en el mundo, y a ese impulso lo mueve un deseo, por lo tanto no hay acción en el mundo sin un deseo, y este deseo parte de una necesidad profunda, sentida, plena de imágenes que harán posible la realización o no de dicha acción en correspondencia con una vivencia emocional. La intencionalidad humana requiere pues de un impulso emocional nadie hace nada que no siente.

El tema del hacer a partir del sentir y el pensar es una unidad que motiva la producción sensible, intelectual y psicofísica.

La emoción por lo tanto es un eje central dentro del proceso de aprendizaje y del "aprender a aprender", ya que el objetivo final del proceso educacional apunta a la construcción de relaciones humanas y vínculos fundamentados en base a la confianza.

El desafío de aprender: delegar el poder

Son el escenario y el aula de clases espacios en donde entra en juego el tema del poder. En este sentido director y profesor desempeñan roles de reproductores de estructuras de un sistema de poder determinado.

Para que ambas partes gocen de una participación auténtica en la construcción de nuevos conocimientos es necesario promover el diálogo entre la estructura formal y la ruptura de la misma, sólo de esta manera podemos aspirar a encontrar aquello que se mantiene invisible para ambas partes, logrando la construcción de una cultura viva, que dialoga entre el pasado y el presente.

Pero esta ruptura con la estructura formal exige una dosis de osadía, se aprende cuando se acepta correr un riesgo por iniciativa propia, sin forzamientos externos, porque la creación compartida surge cuando arriesgamos nuestro propio sistema de valores y creencias, no cuando actuamos desde la complacencia o la obediencia; el arte en este sentido es desafiante y provocador, en primer término con el propio artista y con su medio.

El aprender a asumir y a delegar el poder es importante porque se rompe con la tendencia a la concentración y a la conservación del mismo abriendo la posibilidad de una construcción compartida, sin apropiarnos de la intencionalidad del otro ser humano.

En esta construcción compartida nada permanece estático, sino que se transforma de manera constante, así, tanto la equivocación como el fracaso son aliados del proceso porque lo importante es avanzar en el intento. Concentrar el poder oprime, ceder el poder nos libera.

Desde este emplazamiento se pueden repensar valores que se han constituido en referentes hoy en día como lo son el prestigio, el reconocimiento y el éxito, contrarios a valores que tienen que ver con un dar desinteresado que es el sentido profundo que motiva el "enseñar y el aprender" como actos de entrega y humildad, entendida esta última como la capacidad de ceder el protagonismo al otro, -en este caso al estudiante-, es decir me ubico al mismo nivel, ni por encima ni por debajo del otro ser humano, estableciéndose un diálogo entre los valores que uno ejerce de manera intencional y los que están operando de manera mecánica.

Es necesario, por lo tanto, replantearse el lugar de poder desde el cual se ejercen los roles de docente y estudiante respectivamente, sin ejercer dominación por un lado ni asumir una actitud sumisa por otro; y entender el tema del poder desde una perspectiva más humana que haga fluir y no inhiba el intercambio.

El poder transformador del arte al tener como puntal el tema emocional durante todo el proceso creador lo ubica en un lugar privilegiado, porque integra el pensar el sentir y el hacer y lo direcciona hacia un fin que es la obra de arte misma. Es decir, todo el proceso intuitivo y consciente que guía a la creación artística culmina en un hecho concreto.

Un docente de actuación no podría tener la pretensión de enseñarle a crear a un estudiante, pero sí de darle a conocer las herramientas que este requiere para desarrollar su oficio como actor y para que el mismo construya su aprendizaje y llegue finalmente a crear, asumiendo el hecho de que ser el protagonista de su proceso conlleva un riesgo pero también la posibilidad de avanzar en ese camino de liberación a través de su propuesta creadora.

Cómo se aplica a nuestra cátedra

El aprendizaje requiere de un proceso de liberación del estudiante. Cada sesión de clases implica un nuevo emplazamiento por parte del profesor porque cada estudiante es un ser humano distinto, que requiere procedimientos y exploraciones diferentes consigo mismo. Tenemos claro el hecho de que no estamos tratando con objetos sino con seres humanos. Por ello podemos hablar de una pedagogía de la diversidad, en la que se propicie la construcción de relaciones sujeto-sujeto y no relaciones sujeto-objeto, ya que el nacimiento de la institución educativa como hoy la conocemos deriva del industrialismo el cual busca entrenar conductas de puntualidad, obediencia y trabajo repetitivo, preparación básica para la fábrica. Noam Chomsky hace una interesante referencia cuando dice:

"Gran parte del sistema educativo está diseñado para cumplir con ese objetivo, si piensas en ello; está diseñado para la obediencia y la pasividad, para impedir que las personas sean independientes y creativas".

(Noam Chomsky. Conversaciones con David Barsamian).

Conclusiones

La capacidad que el arte tiene para lograr una auto-transformación y una transformación en el mundo es potente, porque habla desde el "Yo pienso" pero sobre todo desde el "Yo siento" y en consecuencia "Yo hago". Al decir yo hago estoy asumiendo desafíos y retos al tomar decisiones que han sido pensadas y sentidas, y que muchas veces implican compromisos a largo plazo, porque son compromisos de vida. Es un proceso que una vez iniciado abre siempre posibilidades nuevas y no termina nunca, y es nuestra res-

ponsabilidad como docentes hacer que ese proceso transcurra acompañando los altibajos que dicho proceso conlleva.

Estudiantes y docentes nos movemos en lo inestable, en el cambio y transformación constante. El tema de convivir con las dificultades y con la frustración son temas que acompañarán nuestro camino, así como también lo son el disfrute y el goce que despierta la acción creadora al movilizar a todo el ser en permanente búsqueda.

"Es importante proponer nuevas estructuras sociales, nuevos paradigmas alternativos. Se requieren la fundación de nuevos mitos cuando los que heredamos ya no incluyen una diversidad de formas y creencias de este nuevo momento histórico. El arte es incluyente y un buen articulador de las nuevas mitologías de nuestro tiempo, nuevos mitos que están por fundarse".

(Anne Bogart, pg.14).

La experiencia aplicada al montaje de una obra teatral (Esperando a Godot, de Samuel Beckett)

El presente ensayo consiste en una mirada retrospectiva del proceso de montaje y difusión de la obra de graduación "Esperando a Godot" de Samuel Beckett realizado con los estudiantes del séptimo nivel de la carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

La tarea de confrontar una obra del absurdo en el momento del montaje de la misma ha implicado hacerse varias preguntas durante el proceso. La primera tal vez tenga que ver con el para qué la puesta en escena de una obra que básicamente habla de la espera. La segunda sería el cómo montarla. Pregunta que implica por un lado la relación a establecerse con el dramaturgo, por otra parte la relación que se plantea entre los actores y el director; y finalmente con el público.

Al plantear una obra para ser representada en un ámbito académico de nivel superior como lo es la Universidad Central se piensa primero en la responsabilidad que implica la decisión de semejante elección. También había que estar conscientes de que producimos desde esta idea de la institucionalidad que señala Danto al mencionar que "un objeto material se dice obra de arte cuando así

se considera desde el marco institucional del mundo del arte". Por una parte está el hecho de cumplir con parámetros pedagógicos específicos que los estudiantes tendrán que adquirir, una serie de formas institucionales necesarias para cumplir con el cometido institucional. Es así que durante el montaje de la obra ha sido indispensable ir señalando las herramientas técnicas adquiridas en cursos anteriores. Las mismas que no son otra cosa que categorías y conceptos propios del arte escénico. Es decir, la institucionalidad a la que se está introduciendo a todos aquellos que acuden a la Facultad de Artes. Con la claridad, y esto es lo importante en este proceso pedagógico, de que como nos dice Bordieau al hablar del campo, nos jugamos con una serie de valores impuestos.

Estas consideraciones son por tanto el punto de partida indispensable para plantear dentro de un ámbito académico lo que corresponde abordar cuando se trata de formar actores: la finalidad de aprender una técnica, es decir el tema de mostrar las contradicciones de la sociedad. Y es en este punto que la pedagogía que imparte la academia, dentro de sus parámetros formales no discute. Ya que uno de sus objetivos básicos es formar profesionales que se inserten productivamente dentro del sistema de mercado.

¿Cómo cumplir con este cometido que pretende ofrecer la universidad dentro de una facultad de artes, si uno de los principio básicos es precisamente poner en evidencia, estructuras que el sistema trata de mantener intactos, sobre todo en lo referente a aspectos económicos y políticos?

El fin último de entregar a los estudiantes los fundamentos formales de la institución-teatro es el de entenderlos como formacontenidos que provienen de un contexto histórico que los ha configurado desde una intencionalidad. Es así que si el estudiante logra hacer conciencia de que la herramienta que tiene en sus manos es una construcción, podrá replantearse una serie de supuestos que romperán con las formas y será capaz de repensar el lugar de la creación y del artista en el entramado social.

Tenemos entonces por un lado todo el bagaje técnico formal que se ha impartido en las aulas y por otro la pregunta, a dónde ir con aquella información. Que en el caso del montaje de "Esperando a Godot" se ha planteado a los alumnos dentro del mismo marco institucional pero ya no solo considerando los objetivos, competen-

cias y contenidos del syllabus que reciben al comienzo del curso, sino desde los límites de los mismos conceptos recibidos durante todos sus años de formación.

Siendo el teatro actual un lugar de creación en el que confluyen varios lenguajes que se fundamenta en imágenes que cobran vida en un devenir del tiempo y del espacio para la construcción de un relato: texto, puesta en escena, actuación, diseño; se ha vuelto fundamental llevar a todas las estructuras institucionales tanto en sus relaciones internas entre creadores como en la relación con el destinatario final de la obra de arte, al punto de cuestionar las relaciones de poder que coexisten en un trabajo colectivo como es el arte escénico. Lo que nos ha puesto a reflexionar acerca de nuestro lugar en este engranaje. Y la metodología y el soporte teórico que debía utilizarse para afrontar esta tarea académica.

De esta reflexión en definitiva la idea sobre la que al parecer descansa esta experiencia es la de una pedagogía liberadora como señala María Fernanda Cartagena "en la actual inclinación del arte contemporáneo por activar pedagogías experimentales, podemos constatar la importancia dada al aprendizaje colectivo, comunitario, procesual, horizontal, dialógico y crítico en el que toman parte diferentes grupos, en su mayoría subalternos". ¿Y que más sub-alternidad que la del director que se halla bajo la idea del dramaturgo, o la de los actores que deben obediencia casi religiosa al director, o la del público que debe quedar en silencio y subyugado ante la magnificencia de la obra de arte?

Es así que los planteamientos de trabajo para el montaje de la obra han consistido en dos momentos: el de construir una estructura edificada con las herramientas conocidas y luego el dinamitar esas mismas estructuras siempre dentro de un marco de reflexión.

La construcción de la estructura formal necesaria está fundamentada en conceptos como: fidelidad absoluta al autor del texto, consecución y respeto de una puesta en escena limpia y sólida, la abstracción del público a través de la cuarta pared, una secuencia de acciones del personaje inamovibles, y la muestra o contacto con el público en el teatro de la facultad dentro de los parámetros "normales de mercado" para la promoción del espectáculo.

El procedimiento en lo referente al autor y a las intenciones que tuvo respecto a lo que pretendía con su obra ha sido en princi-

pio un punto importantísimo de reflexión y de lugar de retorno para ir entendiendo las situaciones y los personajes planteados. Nos hemos remitido constantemente para nuestra reflexión y creación tanto al tema del tiempo y del espacio planteados por el dramaturgo como puntos de constante retorno.

Pero sobre todo lo hemos considerado como un espacio de diálogo permanente que nos ha servido para tratar de respondernos a la pregunta ¿para qué montar Esperando a Godot? Y ¿cómo hacerlo?

Al tener delante estas preguntas necesariamente nos remite al autor y su contexto, al existencialismo de posguerra europeo. Que evidentemente es distinto al nuestro en condición de latinoamericanos. ¿Cuál es el justificativo entonces para poner en escena Godot?

Obviamente esta pieza teatral es un clásico que aborda el tema de la carencia de significado de la vida del ser humano. Tema universal, vigente en un contexto como el nuestro. Pero por supuesto dentro de nuestras variables culturales.

Es así que nuestra relación con el texto ha pretendido tomar estas variables culturales para ir considerando la construcción de los personajes. De tal manera que el referente inmediato en la creación de los vagabundos propuestos por el autor comienza a dialogar con las intenciones y vivencias de los actores y de la dirección. En el sentido de tomar como referencia a nuestros vagabundos, sin el referente de posguerra de los personajes de Beckett, como individuos que son producto de una deuda social, que en el caso de Latinoamérica es un rasgo histórico común que permanece "eterno" como la espera interminable de un Godot salvador que viven los personajes de la obra, Vladimir y Estragón. Las ideas de vestuario y utilería elegidas como parte del diseño escenográfico tiene entonces claras referencias de lo que día a día observamos en la calle.

De esta forma lo que el público observa es a cuatro personajes con ropas sucias, raidas, rotas, sobrecargadas. Lo que llevan son sus pertenencias, que es todo lo que poseen, en costales o tarros. Unas sillas desvencijadas, unos cartones, ropa harapienta, papeles sucios para atizar el fuego, unos palos, una bicicleta prácticamente en su armazón, en fin.....el universo que cada personaje lleva consigo y que es el indicio de una historia particular. El testimonio del acontecer histórico que devela una historia de antihéroes llena de

desigualdades en medio de una sociedad y una clase política latinoamericana que proclama por todos los medios y nos grita un supuesto desarrollismo.

En este sentido se podría aludir a lo que menciona Huberman respecto a la idea de narrar una historia contada desde los detalles, desde el síntoma. Porque ¿qué es narrar el acontecer de unos vagabundos? Es hablar de los que socialmente no son vistos y por supuesto no son tomados en cuenta por la historia oficial. Y que develan la contradicción de una sociedad no perfecta, a pesar de toda la propaganda que nos miente día a día con supuestos avances, mejor calidad de vida, integración, revolución, etc.

El público va al teatro en este caso para ver durante aproximadamente dos horas lo que les ocurre a unos personajes que en la vida cotidiana no llamarían la atención más que lo que un ligero vistazo puede captar en cualquier calle de la ciudad. Es esa otra de las genialidades del autor. El hacernos dar nuestro tiempo a quienes se consideraría como individuos fracasados y carentes de el más mínimo protagonismo en el acontecer histórico.

El siguiente aspecto tiene que ver con la escritura escénica, fundamento del teatro. Para lo cual se debe tener presente que el conjunto de lenguajes que se manejan en el teatro cobran forma y sentidos por efecto de la herramienta fundamental que tiene el arte escénico para su manifestación y construcción discursiva: la acción. La misma que se convierte en el elemento estructurante de las imágenes y de los lenguajes que serán empleados por los personajes en la elaboración de los discursos paralelos que nacen y conviven en un mismo tiempo y lugar. Esta función aglutinadora de significados y también de significantes que tiene la acción, le coloca en un lugar de importancia enorme pues es a la vez herramienta y terreno de creación. Siendo esta un punto de partida en la elaboración de sentidos, se requiere especial atención al plantearla ya que esta opera de forma paralela en los ejes temporal y espacial, por lo que entra en un mundo de presupuestos diversos dependiendo de cómo se los estructure. La modificación de un elemento en el planteamiento va a generar cambios de fondo y de forma. Es decir que al variar uno de los lenguajes que intervienen en la acción, el significante se modificará de forma más o menos sutil o radical, lo que cambia igualmente el significado y la diversidad de matices que éste puede

tener, hasta llegar incluso a la coexistencia de presupuestos completamente opuestos.

La acción que realizan los personajes posee además una serie de características que son ventajosas para el trabajo del actor y del director: la de ser una herramienta de acceso al conocimiento. Pues como se dice en el ámbito teatral, uno no ha accedido a la comprensión del personaje, si solo puede explicarlo verbalmente; sino más bien cuando se lo ha plasmado a través de lo que se hace en escena. La construcción de un personaje en cuanto discurso de acciones es concreta en su elaboración y conlleva implicaciones profundas sin necesidad de pretender trascendencia: habla de lo objetivo y de lo abstracto a la vez, aglutina lo verbal así como lo no verbal, requiere estar en el presente para su ejecución; es vital y no racional y se corresponde a un mundo de relaciones que se determinan entre sí. Es en fin un relato cuyo proceso de creación tiene sentido solo si está presente en la práctica como punto de partida y de llegada. Que no excluye procesos cognitivos racionales pero que tampoco los prioriza. En este sentido se nos hace muy cercana la idea de Rolnik Suely cuando se habla de que cualquier conocimiento y cambio posibles tendrían que ser primeramente confrontados desde el cuerpo mismo del individuo.

Ahora bien, este discurso de acciones presente en el arte dramático nos da la oportunidad de entender la mirada y el direccionamiento tanto implícita como explícitamente de los creadores, como de los personajes creados. Pero también nos brinda el terreno propicio para establecer un espacio de experimentación en el que se prueben cambios que repercutan en las concepciones propuestas. Esto quiere decir que el accionar puede tener un carácter consciente o inconsciente al ser concebido. Por este presupuesto se hace evidente que el artista escénico puede gozar de la libertad necesaria para crear de manera consciente ya que puede acceder a la capacidad de decisión. Así la acción se convierte en la forma de escritura que posee su propia estructura. De esto se derivan las temáticas y los lenguajes usados por productores de discursos teatrales que simplemente se adscriben al sistema o de aquellos que han decidido no hacerlo y repensar su lugar y opciones.

Si bien es cierto se está tomando el concepto de acción de un arte específico como el teatro, también es cierto que éste se lo

extrae de la realidad del ser humano en el que se realiza acciones como parte de un proceso experiencial de la vida cotidiana. Es la manifestación concreta de su subjetividad que devela en el plano de lo objetivo al sujeto respecto de su entorno.

En cuanto al montaje de las acciones de los personajes de "Esperando a Godot" puestos en el espacio escénico, hay que señalar que surgieron de las imágenes que los actores y el director de forma consciente o intuitiva ibamos proponiendo. Este proceso largo y difícil, aunque también placentero, es quizás el más importante en el quehacer creativo. Y que en el caso del montaje analizado la dificultad fue acrecentada por tratarse de una obra cuyas unidades de lugar, acción y de tiempo definiéndolo aristotélicamente son la misma de principio a fin de la historia.

Esta situación trae consigo una pregunta insalvable ¿Cómo abordar a una obra de estas características a un público que evidentemente está acostumbrado a consumir productos culturales rápidos? No cabe olvidar semejante consideración pero tampoco puede caerse en concesiones de corte mercantilista que confundan nuestros objetivos.

Optamos entonces por tratar de descubrir los resortes que hacen de una pieza así la posibilidad de entender en la forma, que es capaz de sostener un interés activo en el público.

Fue así que nos planteamos indagar en las posibles imágenes que dieran con el movimiento de esta aparente quietud en que se mueve la obra. ¿Pero de dónde sacaríamos estas imágenes sin perder estas unidades que no pueden ser cambiadas de manera antojadiza?

La primera idea que surgiera fue de la espera constante a la que están abocados los personajes. Por supuesto que no pueden dejar de esperar nunca de lo contrario ya sería otra obra. Sin embargo mientras se da esta espera caben algunas posibilidades de acciones que la angustia del estado de "inactividad" provoca y que se pueden constituir en imágenes. Ahora bien, estas imágenes son también el producto de intuiciones o asociaciones que nacen de imaginarios que de alguna manera dicen o narran nuestro contexto pues somos producto de aquello. Lo propio sucede con la espera puesta en acciones-imagen.

También emergieron imágenes del juego con la unidad de lugar. Ya que la espera se da de una forma cíclica, en el día a día,

nuestro planteamiento fue el remitimos a esta forma circular de tiempo y acción movilizándolo el camino. Lo que ocurre en el montaje es que el personaje Estragón en determinados momentos de los hechos cambia de lugar el camino. Simplemente cambia de ubicación un par de cintas que componen la parte escenográfica que son las que construyen la ficción del camino en el que se hallan apostados los personajes. Sin embargo la tela de unos ocho metros de altura por dos de ancho, sobre la que se encuentran impresa la palabra árbol, el segundo de los dos únicos recursos escenográficos existentes usados para componer y completar la idea del autor de un camino en el que solamente existe un viejo sauce, permanece quieto, inamovible todo el tiempo. En este sentido la concepción escenográfica es conceptual como una postura opuesta a todo el aparato en el que el teatro, sobre todo el comercial, pretende caer con esta finalidad de "atraer" al público a través de introducir objetos reales o muy parecidos a lo real.

La coexistencia de un camino móvil y de un árbol quieto genera un a nuestro parecer una serie de situaciones-imagen que empatan con esta idea de lo cíclico. Que podría ser una condensación de todos los días que estos personajes esperan a Godot sin que llegue a darse su aparición. Los distintos días y sus repetidas angustias existenciales que no terminan nunca. También podría significar la subjetividad de los personajes expuesta hacia un espectador que es capaz de meterse en sus cabezas. Percibiendo así el entramado del mundo interno de los personajes.

Este trabajo nos llevó a un sinfín de ideas y de reflexiones que son parte del proceso creativo, que en principio y a pesar de su riqueza producen temores y angustias.

Y sin embargo llega el momento de ir seleccionando el material conseguido y finalmente se llega a tener una estructura. Esto pone al equipo creativo en condición de poseer una cierta estabilidad que le asegure un camino por el que sea posible transitar sin sobresaltos al enfrentarse con el público en cada presentación.

Y es precisamente en esta condición de "seguridad" que nos hemos propuesto trabajar. Pero no con la finalidad de ponernos a resguardo sino más bien en la búsqueda de la inestabilidad. Pues es precisamente cuando el actor se acomoda que deja de crear. De lo que se deduce que esta estructura creada con tanto trabajo y esfuer-

zo se convierte en el potencial enemigo del actor. Ya que canoniza lo encontrado en la etapa de ensayos y corre el riesgo de volverse un burócrata de la escena. Con lo que la obra empezaría a morir.

También sucedería que lo propuesto desde la dirección escénica quedaría congelado, inamovible y canonizado. Y solo el replanteo de las acciones que el actor, en cada función, ejecuta y propone a lo ya existente tiene la potencia de lo vital y del diálogo entre el director y los actores.

¿Cómo evitar la “muerte” del actor y de la obra? Creemos que la búsqueda creativa no termina nunca en lo que al teatro se refiere. Pues contamos con la improvisación que es una herramienta fundamental utilizada para investigar una obra. Solo que generalmente es usada como método de búsqueda de los personajes y de la puesta en escena. Es decir en el proceso de consecución de la estructura en la que se sustentará durante cada función el espectáculo y que será generalmente intocable.

La improvisación empero usada durante la representación misma no es otra cosa que la puesta en duda de lo concebido, cambiando las acciones del personaje y por lo tanto el montaje mismo. Esto hace el efecto de “dinamitar” y dinamizar la escena y todas las ideas encontradas llegarán a re significarse puesto que se bordea el límite al romper con lo establecido. La premisa básica de improvisar forma parte de nuestro montaje; y el actor está comprometido consigo mismo en cada encuentro con el público a encontrar el espacio para tal cometido. Claro que esta tarea no es fácil pues ha de contarse con mucha concentración y sensibilidad para proponer algo nuevo dentro de los intersticios que el montaje ofrece.

En cuanto a las secuencias de acciones físicas a través de las que cada actor narra su personaje, que en el lenguaje técnico se denomina la partitura escénica, se vuelve un terreno que ya no se encuentra marcada de una vez y para siempre. Esto quiere decir que cada actor debe mantener la atención y apertura necesarias para aceptar las propuestas del compañero y no dar por sentado que la dinámica dialógica que establece entre los personaje es un terreno rico en posibilidades y significaciones nuevas.

Por supuesto que la improvisación implica mucha complejidad en la tarea escénica que desarrolla el actor. Pero lo que se puede observar como espectador-director es que sin llegar a convertir los

logros del mismo equipo creativo en productos de fácil desecho, pues es lo que al parecer podría leerse en una primera impresión, se pone en discusión el derecho de participación de cada miembro de la obra.

Sucede que en el caso del arte escénico el hecho de que sea un trabajo de un equipo de personas: actores y director; el tema creativo pone en evidencia la dinámica del poder. Del que nunca se habla, puesto que se ha naturalizado el hecho de que sea el director de la obra quien tenga la primera y última palabra sobre lo que se pone en juego durante el proceso creativo, así como sobre lo que se define al momento de montar la pieza teatral. Lo mismo ocurre entre actores, ya que siempre existen actores que ejercen un preeminente protagonismo. De tal suerte que se podría decir que unos pueden participar en el acto creativo mientras que los demás quedan sin voz.

Con lo que se deduce que existe una estructura en la que unos se ejercen el poder sobre los otros. Es decir que la escena es un campo en el que se devela lo político. En el que la creación se convierte en el espacio común a ser repensado.

Es precisamente este lugar que en el montaje de Godot se pone en discusión. Poniendo en praxis el disenso del que habla Ranciere. Al trabajar con la improvisación tanto para el proceso de construcción del montaje, cuanto para las presentaciones frente al público; se está poniendo en duda y en juego esta dinámica de poder que ya está instituida en el teatro. Por lo que este espacio común se vuelve un lugar de real democracia participativa. Así como también la posibilidad de optar por decidir si se desea participar y la manera de hacerlo. Es decir, se ofrece un espacio de libertad, que cada actor durante su estancia en escena puede ejercer como un derecho real.

No queda así duda de que cualquier intento de hacer prevalecer algún tipo de autoridad en lo que respecta a este equipo creativo queda imposibilitado. Ya que es esta autoridad misma la que se halla puesta en entredicho. No cabe duda que las rupturas propuestas son echas previo conocimiento y reflexión de la institución misma y de sus formas. Y que luego de sucedida la experiencia, es decir luego de las presentaciones realizadas, existe también un espacio para la discusión y comprensión de las mismas. Cerrando así momentáneamente un círculo de meditación alrededor de todo lo que ocurre con la puesta en escena y sus particulares formas. Que

en cada ensayo y en cada encuentro con el público varían de acuerdo a las intervenciones que los actores realicen.

El autor, el director y los mismos actores son interpelados constantemente respecto de su creación. Lo que hace que los diálogos tengan otro nivel de profundidad y de sustento en su argumentación. No permitiendo que la participación sea el lugar de la simple opinión antojadiza. O de la acción tendiente a crear acontecimiento por el puro deseo de vivir sensaciones.

Los personajes de "Esperando a Godot" por lo tanto adquieren otra dimensión conforme son representados.

A las rupturas anotadas hay que añadir otra fundamental: la de la cuarta pared. Que es un concepto creado por el inventor del método de actuación Constantín Stanislavski en su intento de proporcionar al actor una herramienta sicotécnica que lo libere de alguna forma del miedo que significa exponerse en público. Temor que supone que la capacidad de respuesta creativa requerida en escena se vería anulada.

Entendemos y compartimos esta preocupación pero creemos que es parte de un momento del trabajo que el actor tiene que confrontar pero que no debe permanecer como parte de todo el proceso de socialización de la obra. Puesto que espacialmente se está perdiendo un gran territorio que generaría un mayor número de posibilidades al ponerse a crear. Ya que es en el espacio que se crean las significaciones con las se escribirá en escena. Es limitarse a una escritura en la caja del escenario dejando de lado el espacio que ocupa el público.

Geoméricamente tomar este espacio destinado al espectador equivaldría a poner en juego otro tipo de sensibilidades y percepciones. Sumando un eje importante a la lista de temas que atraviesan la obra.

Al asumir el espacio que no está destinado al actor y romper con la cuarta pared que fue mencionada como parte de la tradición teatral como la "caja", no pretendemos generar una participación forzada del público, aunque no descartamos que el espectador desee intervenir. De lo que se trata más bien es de liberar aún más lo creado por el autor, el director y los mismos actores; de crear más intersticios que den lugar a más lecturas y posibilidades de escrituras.

Cuando los personajes salen de la imagen que el público normalmente está condicionado a ver dentro de la lógica de consumo

de las imágenes se producen otras formas de interpelarlo. Es impensable que los actores salgan de ese cuadro y se sienten junto al público, o pasen por detrás de él, o salgan y entren al espacio de ficción de la obra por las puertas que ocupa el espectador, en fin; cualquier tipo de ruptura con ese lugar que no es de acceso al actor-personaje. Nos parece necesario que el espectador vea en el teatro una forma que es completamente humana en cuanto a que realmente puede sentir a los otros con los que está compartiendo una experiencia. Distinto a lo que en la pantalla de los instrumentos mediáticos de consumo masivo se obtiene: un distanciamiento y un anonimato que hace del individuo un ser que no se comprometa y asuma sus opciones. Y si bien en determinados medios como el internet las personas pueden participar pero no pueden poner el cuerpo. Siendo esta una política y una sensibilidad absolutamente distinta a la que exige un acto de presencia. Perdiéndose una serie de posibilidades que ofrece el diálogo entre personas de carne y hueso en el que además de la complejidad de lenguajes usados, se pone en juego el cómo se realizan las acciones. Lo que sucede es que la interpelación muta entre público y actores es contundente pues uno no puede simplemente "desenchufar" a los otros si no está de acuerdo con los planteamientos realizados, sino que se pone en situación de ver lo que no ha pasado aún por la conciencia o la reflexión. Además del hecho de que es una vivencia absolutamente irreplicable por la improvisación que forma parte del espectáculo. Sin contar que al final de la función se presenta un intercambio de impresiones que el público puede comunicar al equipo de la obra si lo desea. Todo esto complejiza y enriquece el diálogo a un nivel que la tecnología es incapaz de hacer.

Como se presenta el montaje se diría que coexisten paradójicamente estas dos ideas, tanto lo efímero de la posmodernidad con esta gran cantidad de rupturas como lo señalaría Fajardo al hablar de estéticas y sensibilidades posmodernas. Y lo eterno según los planteamientos de Bauman; que en el espectáculo se ve en la interminable espera de los personajes, que es una vuelta a la modernidad. Son estos referente constante del tiempo y espacio en diálogo de las acciones de los personajes los que nos han conducido en este camino de ruptura del tiempo y de vuelta a la idea de futuro.

Por último hemos asumido el hecho de que el teatro no es un arte que llegue a las masas. Que en cierto sentido es una desventaja pero que es parte de sus características y de un contexto en el que la "comunicación" está planteada en este sentido por los medios masivos. Y que solo una inversión económica contundente en términos de publicidad es capaz de lograr una buena convocatoria. De tal suerte que siendo esta la forma en la que tenemos que movernos en lo que al público se refiere. Hemos creído que podemos convocar de manera casi personal a determinados tipos de públicos con los que queremos entablar relación. Procediendo a la realización de presentaciones casi exclusivas pero que sean de un aporte diferente al que usualmente estamos acostumbrados.

Es decir que no queremos ya contar con un público en abstracto al que tenemos frente a nosotros de una manera casi anónima pues no sabemos quién es, qué siente y qué piensa de la experiencia de observar una obra de teatro.

Para generar este encuentro invitamos al público a tomarse un café o comerse una galletas mientras nos cuenta de sus impresiones de lo que ha visto. Por supuesto que esto no es una situación forzada ya que podría simplemente no darse la conversación en esa dirección. Pero finalmente sabemos que esas personas que se encuentran ante nosotros no son seres anónimos y que tienen formas particulares de asimilar una experiencia estética. Así también ellos se enteran que somos seres humanos que no pretendemos ubicarnos en un pedestal para ser admirados y escuchados. Pensamos que estamos transmitiendo la idea de que los respetamos y consideramos que las personas que acuden al teatro y el arte pueden aportarse mutuamente. Lo que nos queda en últimas cuentas, como fuere que se de este encuentro, es una sensación de cercanía y de humanidad que apreciamos mucho como parte de nuestra labor artística. El fin último no es el dinero que podemos recibir de una entrada, pues no cobramos, sino sentir y tratar de entender lo que sucede del lado en el que no se encuentra el actor y el director.

La experiencia con el montaje ha sido en definitiva rayar en una serie de límites que han formado parte de preguntas que nos hemos hecho alrededor del arte. La obra como pretexto para abordar otros temas que deseábamos discutir, otras comprensiones que necesitábamos aclarar. Y que solo al tomar el riesgo de hacerlo tran-

sitaríamos por caminos que quisimos andar. Tal vez también entrando en las ideas de Danto cuando dice que la belleza ya no es el único parámetro para discutir el arte. Tal vez también encaminados sin saberlo en la construcción de esta idea de *aesthesis* de Mignolopuesto que la belleza en el caso nuestro ha quedado desterrada para dar paso básicamente a intencionalidades respecto a varios temas que atraviesan el montaje y que eran parte de las motivaciones que nos movían en la investigación escénica realizada por este equipo de trabajo.

En definitiva, con esta experiencia que está dentro del ámbito académico creo que hemos transitado por la idea de una estética liberadora pues es muy cercano lo que María Fernanda Cartagena dice "En la estética liberadora confluyen y se complementan diversas prácticas, metodologías y recursos estéticos y pedagógicos para desde los planos simbólicos, subjetivos, creativos, sensibles y afectivos, apuntar a la concientización y liberación de las múltiples opresiones". Y luego de unas pocas experiencias de encuentro con el público, ya realizadas en el marco de la difusión, cabe anotar finalmente que esta forma empleada por nosotros constituye una alternativa a "desnaturalizar las concepciones e imaginarios heredados que promueven la conformidad, pasividad o impotencia ante los sentimientos de dependencia o inferioridad encarnados en los sujetos" y que en un país como el nuestro en el que manifestar inconformidad implica ser drásticamente reprimido se vuelve indispensable más que nunca ha trabajar en ámbitos educativos en los que es posible tener aún algún tipo de injerencia.

Reflexión teórico-pedagógica y principales conclusiones

Del análisis de la obra de Beckett llevada a cabo como experiencia de enseñanza-aprendizaje con los estudiantes del último año de la Carrera de Teatro puede deducirse que haber llevado a cabo una puesta en escena de manera compartida se constituye en un acto vigente y transgresor de los valores que el sistema continúa imponiendo desde todo su aparato y poder.

Esta experiencia de innovación pedagógica es una exploración y reflexión teórico-práctica llevada a cabo hace tres años por algunos docentes de la Carrera de Teatro en búsqueda de un replan-

teamiento de los roles de los creadores escénicos, y por lo tanto del papel del docente y del estudiante durante el proceso de enseñanza-aprendizaje.

La metodología usada, tiende por un lado a un análisis activo, en el que lo teórico y lo práctico conforman una unidad. Donde la experiencia y la reflexión del alumno van de la mano. Y por otro lado la premisa de una participación activa en la que tanto el docente como el estudiante se ubican de forma alterna según el proceso lo requiera tanto en un rol activo como en uno pasivo para la construcción del conocimiento. Han creado en definitiva un aporte al resultado escénico, en el que las herramientas técnicas impartidas en el proceso de enseñanza aprendizaje se han convertido en un medio para crear y no en un fin a ser imitado con la finalidad de conseguir una nota.

Es así que en las reflexiones posteriores a la experiencia de los alumnos podía detectarse la capacidad de reflexionar sobre la misma y detectar, previo análisis, cómo los conocimientos adquiridos eran una parte de un todo en la construcción de su propuesta.

Bibliografía

- Fajardo, Carlos. Estéticas y sensibilidades posmodernas. Editorial Pandora 2005. México
- Cartagena, María Fernanda. Arte contemporáneo, educación, teología y liberación. Notas para una genealogía de prácticas emancipadoras, pag 1, 8 y 9.
- Mignolo, Walter. "Estética decolonial". CALLE 14, volumen 4, número 4, enero-junio de 2010. PDF
- Marchán Fiz, Simón. Introducción: Del arte objetual al arte conceptual", Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna (1986), Madrid: Ediciones Akal, 2009, pp. 11-15
- Danto, Arthur. La transfiguración del lugar común. Paidós 2002. España
- Danto, Arthur. El abuso de la belleza. Paidós 2005. España
- Huberman, Didi. Ante el tiempo. Adriana Hidalgo Editora 2008. Argentina
- Ranciere Jaques, Sobre políticas estéticas, Museu d'Arte Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona
- Bauman, Zygmunt. El arte líquido. Seiquitor 2007. España