

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Filosofía Contemporánea Aplicada

“Análisis de la violencia que se reproduce en las prácticas preteatrales para una propuesta ética”
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Filosofía Contemporánea Aplicada

Presenta:
Cecilia Navarro Jiménez

Dirigido por:
Dr. Gabriel Alfonso Corral Velázquez

Dr. Gabriel Alfonso Corral Velázquez
Presidente

Dr. Juan Francisco García Aguilar
Secretario

Dra. Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Vocal

Dra. Julia Corona Chaparro
Suplente

Mtro. Erick Fabián Verdín Tello
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Agosto 2025
México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

RESUMEN

Esta tesis analiza la reproducción de la violencia en las prácticas preteatrales y propone una alternativa desde la ética del cuidado. Para ello, estudia la práctica preteatral a partir del concepto de Dubatti y la idea del laboratorio escénico, con referencias a Stanislavski. Establece una relación entre el paradigma moderno del virtuosismo artístico y disciplina desde Foucault, Grotowski y Gordon Craig. Desde la teoría del campo y habitus de Bourdieu, aborda la violencia simbólica y la normalización de formas de violencia en el campo teatral. Explora los efectos de la violencia en la creatividad a partir de Darcia Narvaez y sus orientaciones éticas. Asimismo, analiza las formas de violencia psicológica, verbal, de género y sexual más comunes en el ámbito teatral con base en los estudios de Hirigoyen, Goffman, Lundy Bancroft, Patricia Evans, y Liz Kelly. A nivel propositivo, establece un puente entre la ética kantiana y la ética del cuidado, priorizando el desarrollo humano sobre el logro artístico. Ejemplifica la posibilidad transformadora del teatro mediante el método de Augusto Boal. La investigación se complementa en su aplicación con un conversatorio y tres talleres de prevención de violencias, en los que se identifica la necesidad de una reflexión ética en el campo teatral. Como conclusión, reafirma la urgencia de replantear las prácticas preteatrales desde una ética del cuidado que posibilite procesos creativos más saludables e inclusivos.

(Palabras clave: violencia simbólica, ética del cuidado, habitus y campo teatral, prevención de violencias)

SUMMARY

This thesis analyzes the reproduction of violence in theatrical practices and proposes an alternative based on the ethics of care. To this end, it studies theatrical practice through Dubatti's concept and the idea of the scenic laboratory, with references to Stanislavski. It establishes a connection between the modern paradigm of artistic virtuosity and discipline through Foucault, Grotowski, and Gordon Craig. From Bourdieu's theory of field and habitus, it addresses symbolic violence and the normalization of various forms of violence in the theatrical field. It explores the effects of violence on creativity based on Darcia Narvaez and her ethical orientations. Furthermore, it analyzes the most common forms of psychological, verbal, gender-based, and sexual violence in the theatrical field, drawing on the studies of Hirigoyen, Goffman, Lundy Bancroft, Patricia Evans, and Liz Kelly. On a propositional level, it establishes a bridge between Kantian ethics and the ethics of care, prioritizing human development over artistic achievement. It exemplifies the transformative potential of theater through Augusto Boal's method. The research is complemented in its application by a discussion panel and three violence prevention workshops, where the need for ethical reflection in the theatrical field is identified. As a conclusion, it reaffirms the urgency of rethinking theatrical practices from an ethics of care that enables healthier and more inclusive creative processes.

(Keywords: symbolic violence, ethics of care, habitus and theatrical field, violence prevention)

A Layla, que revela el mundo ante mis ojos, colmándome de asombro

A mamá y papá, faros de mi existencia

A Rafa por ser amor en acto y potencia

AGRADECIMIENTOS

El enorme privilegio de poder estudiar un posgrado es, sin lugar a duda, algo excepcional, las probabilidades de acceder a esta oportunidad son limitadas para la mayoría. Es por esto que estoy convencida de que la educación pública debe ser siempre defendida y promovida como un derecho fundamental. La educación pública en todos sus niveles se convierte en la llave de acceso hacia un mundo de posibilidades y de creatividad, permitiendo soluciones para los desafíos que enfrenta nuestra sociedad desde un lugar más equitativo.

La Universidad, en especial la Universidad Autónoma de Querétaro -a la que le agradezco por todos mis estudios-, no es solo una herramienta para el desarrollo personal y profesional, sino un semillero de ideas que impactan generosamente la vida pública. La universidad cultiva la creatividad y el conocimiento, es un refugio para la libertad y el pensamiento crítico, aportando la construcción de mejores realidades posibles. Por ello, es importante reconocer las condiciones que me permitieron estudiar una maestría y con ello la responsabilidad de difundir y cultivar todo aquello aprendido.

Bajo esta conciencia expreso mi más sincero agradecimiento a las instituciones y personas que hicieron posible este trabajo. En particular, reconozco el invaluable apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), cuyo compromiso con la ciencia y la educación ha sido el cimiento de innumerables esfuerzos académicos. Asimismo, agradezco la invaluable y paciente colaboración de Gabriel Corral quien fue guía y clave en el desarrollo de este proyecto. A mis maestros, generosos y apasionados, por compartir su conocimiento a manos abiertas. A todas las personas involucradas en la Coordinación y Dirección de la Facultad de Filosofía, sin sus esfuerzos no habría sido posible. A mis lectores, Paco, Pamela, Verdín y Julia, cuya revisión y comentarios han sido esenciales para enriquecer esta tesis.

También agradezco de manera particular a la Facultad de Artes UAQ por permitirme el espacio para la aplicación del taller de “prevención de violencia en el teatro” para estudiantes de la licenciatura y profesionales del teatro; a la inigualable coordinación de CEART Mariano de las Casas, que me permitió ofrecer el taller a sus talentosos alumnos de preparatoria con especialidad en teatro. Por supuesto, al estudiantado y a quienes participaron en dichos talleres permitiéndose el asombro, el

juego y la confianza, sin ellos no habría podido dimensionar la problemática ni conocer los caminos que puede tener dicho taller.

Finalmente, cada línea de esta tesis se nutre de las relaciones que son sustento en mi vida y de la magnífica suerte de contar con el apoyo de amigos y familia, que han estado al pie de cañón en esta y muchas otras transiciones de mi ser. Gracias por su cariño, su tiempo y apapachos que me hacen sentir como si no cupiera en mí.

Índice

Resumen.....	I
Summary.....	II
Dedicatoria	III
Agradecimientos	IV - V
Índice.....	VI
Índice de tablas.....	VIII
Índice de figuras.....	VIII
Introducción.....	IX - XI
Rutas de investigación.....	XII - XIII

Capítulos

1. La práctica escénica y su relación con el poder.....	14
1.1 Las prácticas preteatrales, consideraciones del concepto.....	14 - 18
1.2 En busca del virtuosismo: El arte como disciplina.....	19 - 22
1.3 El cuerpo del sujeto-actor.....	23 - 25
1.4 El campo teatral y la violencia simbólica.....	26 - 33
2. Violencia.....	34 -
39	
2.1 Violencia psicológica o emocional	39 - 50
2.2 Violencia Verbal.....	50 - 55
2.3 Violencia de género.....	55 - 58
2.4 Violencia sexual.....	58 - 64
3. Ética del cuidado dentro del teatro.....	65 - 66
3.1 Desarrollo humano en el teatro.....	67 - 79
3.2 La ética del cuidado de Carol Gilligan aplicada al campo teatral.....	79 - 87
4. La aplicación.....	88
4.1 El conversatorio.....	88 - 98
4.2 Otras experiencias en el congreso estatal y las inquietudes	

éticas de la comunidad teatral queretana.....	100 - 105
4.3 Sobre los talleres.....	105 - 109
4.3.1 Descripción de los ejercicios y dinámicas propuestos para abordar los conceptos.....	109 - 116
4.3.2 Relatoría y resultados de los talleres	117 - 126
Conclusiones.....	127 - 131
Bibliografía.....	132 - 136
Anexos.....	137 - 142

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	
Tipos de violencia sexual.....	P. 60 - 61
Tabla 2	
Orientaciones éticas Navaes.....	P. 79
Tabla 3	
Planeación día 1.....	P. 108
Tabla 4	
Planeación día 2.....	P. 109
Tabla 5	
Planeación día 3.....	P. 110

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	
Jerarquía del campo teatral.....	P. 27
Figura 2	
Respuestas al inicio de sesión uno.....	P. 118
Figura 3	
Respuestas al final de sesión uno.....	P. 119
Figura 4	
Resultados del ejercicio: Tríptico de imágenes.....	P. 120
Figura 5	
Resultados a la pregunta ¿Alguna ex se ha ejercido un abuso de poder sobre tí en el campo teatral?.....	P. 123
Figura 6	
Resultados a la pregunta ¿Qué tipo de abuso?.....	P. 123
Figura 7	
Resultados de la pregunta por las críticas insultantes.....	P. 123
Figura 8	
Resultados a la pregunta por el foco de la crítica.....	P. 123

“Desde entonces, siempre he encontrado que en el resto del teatro ninguna táctica violenta o agresiva tiene la más remota posibilidad de producir buen resultado alguno. En las pocas ocasiones en que he perdido los nervios, o me he metido con alguien, o he reducido a algún actor al llanto, lo he lamentado profundamente.”
(*Brook, 2019, 27*)

Introducción: Análisis de la violencia que se reproduce en las prácticas preteatrales para una propuesta ética

El teatro es una de las manifestaciones artísticas más antiguas de la humanidad. Desde su origen, ha funcionado como un espacio de representación simbólica, reflexión social y encuentro colectivo. Sin embargo, a pesar de su riqueza estética y su importancia como práctica cultural, el teatro no ha estado exento de problemáticas estructurales que afectan a sus creadores y ejecutantes. Entre estas problemáticas, la organización jerárquica de los espacios teatrales y la reproducción de dinámicas de poder han generado entornos donde, en ocasiones, se perpetúan violencias normalizadas dentro de los procesos de creación y ensayo.

La investigación sobre la ética en las prácticas teatrales ha sido abordada tradicionalmente desde dos perspectivas principales: la responsabilidad del actor hacia su oficio y la ética de la crítica y la espectaduría. No obstante, aún queda un vasto terreno por explorar en torno a la ética dentro de los procesos internos de producción teatral. La presente tesis busca contribuir a este campo al enfocarse en las prácticas preteatrales¹, entendidas como las dinámicas de estudio, creación, ensayo y organización que preceden a la puesta en escena.

La presencia de dinámicas violentas normalizadas en estos espacios, plantea interrogantes sobre los efectos que estas prácticas pueden tener en la creatividad y el desarrollo humano. La reproducción de la violencia simbólica ha sido estudiada desde distintos enfoques, como la teoría del habitus de Pierre Bourdieu, que permite analizar la normalización de ciertas formas de violencia en contextos específicos, así mismo el estudio de las sociedades disciplinarias de Michel Foucault ayuda a comprender la construcción de la subjetividad en los procesos de productividad. Llevar a estos autores al diálogo con las tradiciones teatrales modernas de occidente, nos permite entender el paradigma en el que se insertan las violencias que llegan a ocurrir en las prácticas preteatrales.

¹ Más tarde se desarrollará este concepto con sus consideraciones teóricas.

Las experiencias de diversos profesionales del teatro señalan la existencia de violencia psicológica, verbal, de género y sexual en los espacios teatrales, evidencia de esta afirmación ha quedado a partir de denuncias colectivas y movimientos como el me too teatro mexicano, donde se revelan mucho abusos de poder dentro del campo teatral. Dichas experiencias resaltan la necesidad de analizar estos fenómenos desde una perspectiva ética. Investigaciones recientes, como las de Hirigoyen, Goffman, Lundy Bancroft, Patricia Evans y Liz Kelly, han permitido comprender los mecanismos de la violencia en distintos ámbitos tanto de la vida pública como la privada, si bien, ninguna habla directamente del ámbito artístico, el trabajo de esta investigación es poder encontrar los puntos en común de las violencias y especificarlas en el ámbito teatral.

A partir de estos antecedentes, se plantea la pertinencia de una aproximación desde la ética del cuidado, que priorice el bienestar de los individuos por encima del logro artístico y que proponga alternativas para la enseñanza del teatro. Para sustentar esta necesidad se analizan los sistemas neurobiológicos de supervivencia propuestos por Darcia Navaez y, cómo dichos sistemas influyen en las orientaciones éticas de las personas, de tal manera que se puede observar cuál de esos sistemas funciona mejor para el desarrollo de la creatividad y el arte.

La teoría ética de Carol Gilligan ofrece un marco de referencia para poder repensar las prácticas preteatrales desde una ética del cuidado, así mismo la máxima kantiana sobre entender al otro como un fin en sí mismo, complementa la relevancia de dichos cuidados a partir del entendimiento de la dignidad humana.

Como ya se entiende el presente trabajo tiene como objetivo analizar la reproducción de la violencia en las prácticas preteatrales y proponer una alternativa basada en la ética del cuidado. Para ello, se incluyen experiencias obtenidas a través de un conversatorio y tres talleres de prevención de violencias, en los que se reflexionó sobre la necesidad de replantear las prácticas teatrales desde una perspectiva ética. De este modo, se busca contribuir al debate sobre la formación teatral y generar propuestas para la construcción de espacios más seguros y respetuosos dentro del campo artístico.

Rutas de la investigación

El estudio se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, el cual permite interpretar y comprender en profundidad el fenómeno social y humano de la violencia en las prácticas preteatrales. Este paradigma resulta adecuado para el análisis de estructuras de poder y dinámicas de interacción dentro del ámbito teatral, ya que posibilita una visión holística del problema y permite explorar las percepciones, emociones e interpretaciones de los participantes. La investigación combina una revisión bibliográfica con la aplicación de talleres y entrevistas, con el propósito de generar una propuesta ética que contribuya a la prevención de la violencia en estos espacios.

La investigación bibliográfica abarca textos fundamentales sobre teoría teatral, ética, violencia simbólica y estructura del poder en el arte escénico. Además, se analizan enfoques de la ética kantiana y la ética del cuidado, junto con los aportes de Darcia Narvaez y Carol Gilligan, con el fin de sustentar la propuesta ética del estudio.

Como parte del trabajo de campo, se diseñaron y aplicaron tres talleres teórico-prácticos sobre ética en los procesos escénicos. Dos de ellos, con enfoque preventivo, estuvieron dirigidos a estudiantes de bachillerato de artes con especialidad en teatro del CEDART (Centro de Educación Artística) Mariano de las Casas. El segundo taller convocó a profesionales del teatro en Querétaro y se enfocó en la reflexión sobre la ética en la práctica teatral. En ambos talleres, se utilizaron dinámicas participativas, mesas de reflexión y ejercicios de análisis crítico, lo que permitió obtener información sobre la percepción y las experiencias de los participantes en torno a la violencia en la formación y práctica teatral. Se aplicaron cuestionarios y ejercicios de análisis que revelaron la presencia de estructuras jerárquicas que perpetúan prácticas violentas, así como la necesidad de incorporar una ética del cuidado en estos espacios.

Estos ejercicios reflejan la percepción de los y las participantes, permitiendo recoger testimonios sobre experiencias de violencia en el ámbito teatral y reflexionar sobre la viabilidad de implementar nuevas prácticas basadas en el respeto y la dignidad humana. Para el registro y análisis de la información, se utilizaron cámaras de video y dispositivos de grabación de audio, con el fin de resguardar los testimonios y facilitar su posterior estudio/análisis.

El paradigma cualitativo seleccionado brinda la flexibilidad necesaria para adaptar el proceso de investigación a las voces y experiencias de los participantes, asegurando que estos sean reconocidos como agentes activos dentro del estudio, por lo cuál gran parte de entendimiento del problema se construyó a partir del diálogo y el trabajo en los talleres. Asimismo, la aplicación de los talleres permitió observar directamente la relación entre el paradigma en el que se asientan las técnicas teatrales de la modernidad y la reproducción de la violencia, confirmando la necesidad de una transformación de dichos paradigmas hacia una mirada ética en las prácticas preteatrales.

1. La práctica escénica y su relación con el poder.

Analizar las particularidades del ámbito teatral, es fundamental para imbricar ciertas concepciones filosóficas que nos permiten comprender cómo opera el poder en la sociedad y, a partir de ello, dilucidar los paradigmas en los que se inscribe la práctica escénica contemporánea. Este examen posibilita una reflexión crítica sobre las creencias que sostienen el quehacer teatral: cuáles resultan beneficiosas, cuáles viciosas, cuáles fomentan su desarrollo y cuáles, por el contrario, lo restringen o lo desvirtúan.

Algunas teorías filosóficas contemporáneas se han abocado a estudiar las formas de legitimación del poder y, en consecuencia, los mecanismos de reproducción de la violencia. Iluminar estas teorías no solo desde su dimensión conceptual, sino también situándose en los antecedentes históricos que han configurado nuestra concepción del teatro, es esencial para reconstruir, reorganizar y abrir nuevas posibilidades. Solo así podrán trazarse caminos y cimientos que actualicen las formas de hacer teatro en función de las necesidades de las sociedades contemporáneas.

1.1 Las prácticas preteatrales, consideraciones del concepto

La reflexión sobre la "práctica teatral", es indispensable para comenzar a sentar la base sobre el problema que se aborda en este trabajo, ¿Qué es, en última instancia, el teatro? Siendo el teatro una de las manifestaciones artísticas y expresivas más antiguas de la humanidad, esta pregunta abre un abanico de posibilidades y perspectivas que nos invitan a considerar múltiples enfoques. A pesar de que el núcleo ontológico del teatro excede los límites de este estudio, debemos detenernos brevemente en él para poder precisar las características esenciales del fenómeno teatral y así mismo advertir al lector que, independientemente de la postura personal sobre lo que el concepto teatro significa, el objeto de este estudio está mucho más enfocado al aspecto de la vida práctica de quienes ejecutan esta profesión; esto nos permite delinear un marco de acciones y relaciones que contextualice y sustente la propuesta ética de la presente investigación.

El teatro ha sido estudiado principalmente desde dos frentes epistémicos diferentes. En primer lugar, podríamos entenderlo como una sucesión de acontecimientos

artísticos históricos que han ido configurando sus formas y significados (Jiménez, 1982). En cambio, la segunda perspectiva nos permite concebir el teatro como un "acontecimiento vivo" (Dubatti, 2007), un evento que se actualiza cada vez y que se entiende como un encuentro entre cuerpos presentes que se congregan para construir conjuntamente la teatralidad². Para los propósitos de este capítulo, es esta segunda mirada la que resulta más fructífera, pues concibe el teatro como un evento situado en las coordenadas espaciales y temporales de la vida práctica y vinculado directamente a la subjetividad de los participantes.

Jorge Dubatti destaca que "el teatro es vivido, en principio, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. Ese es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede. Es un conjunto de hechos, es praxis, acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana" (Dubatti, 2007, p.31). En este sentido, el teatro es una representación, que involucra la presencia física de los cuerpos en interacción, generando una experiencia única e irrepetible. No es simplemente una "representación" de personajes dentro de una historia en el sentido Aristotélico de imitación de la realidad (*Poética*, 2000); sino que trasciende a una experiencia colectiva un proceso de creación compartida entre actores y espectadores que se comunican y generan Poiesis³.

Siguiendo esta línea el fenómeno teatral se cumple en el momento de la expectación, es decir, cuando el trabajo de montaje es compartido con los espectadores quienes fungen su rol de interlocutor produciendo así la "teatralización" -término con el que Dubatti se refiere a la manifestación plena del fenómeno teatral-. Por ello, es importante dar un concepto a las acciones y prácticas previas que tienen un papel fundamental para gestar dicho evento, me refiero aquí a todas las acciones que anteceden a la expectación que, siendo fieles a la definición anterior, ameritan definirse como un concepto particular.

² La producción de teatralidad o poiesis teatral, según Jorge Dubatti, se refiere al proceso de crear teatro como un acto colectivo que sucede en el momento del encuentro entre actores y espectadores. No es algo que exista antes o fuera de ese momento, sino que se genera en el aquí y ahora cuando los cuerpos están presentes y compartiendo el mismo espacio.

³ La poiesis corporal se refiere a la capacidad de los cuerpos para crear significados y sentido a través de su presencia, movimiento y acción en el espacio compartido del convivio teatral. (Dubatti, 2007, 23)

Para hacer una aproximación a este concepto, seguiremos la provocación que Mauricio Kartun lanza con un interesante juego de palabras que nos dispone a pensar alrededor de la palabra representación como un conjunto de prefijos que, dispuestos en unidades, profundizan el sentido. Nos dice: "para que exista el teatro debe haber una representación, que no puede existir sin la presentación ni mucho menos sin la sentación" (Dubatti, 2021, p.16). Aquí, Kartun se refiere a la presentación como un derivado de estar presente, es decir, representar en presente; y hace un énfasis en la sentación, para referirse a aquello que se sienta en la mente de los participantes del convivio teatral, las sensaciones y reflexiones que quedan luego de dicho acontecimiento. Siguiendo con este diálogo, podemos también extraer una unidad más de la palabra, si en presentación la consideramos como pre-sentación, refiriéndose a todo aquello que es previo a la sentación es decir todo lo previo a la expectación. Este prefijo destaca las actividades que preceden a la puesta en escena y que son esenciales para la constitución del acto teatral en sí.

En estas páginas, llamaremos "prácticas preteatrales" a todas las actividades y procesos que se organizan con el fin común de producir una puesta escénica. Estas prácticas se refieren a los procesos de creación y organización que se realizan entre un grupo de personas que deciden conjuntar sus esfuerzos para representar una obra de teatro; incluyen entre otros, la selección del equipo de trabajo, la presentación de dicho proyecto al equipo, la asignación de roles, las sesiones de análisis de texto, los ejercicios de expresión corporal, la exploración de la atmósfera de la obra, la construcción de intenciones y emociones, los juegos de improvisación, el marcaje o escritura escénica, así como los ensayos técnicos y escenográficos.

Es entonces importante realizar esta división de partes del hecho escénico para poder considerar la práctica preteatral como un fenómeno con características propias, cuya principal diferencia es la expectación. Como señala Peter Brook, "el teatro es un arte del momento que, sin embargo, requiere una preparación meticulosa y una atención a cada detalle que permita la libertad del instante" (Brook, 1968, p.22), si bien el teatro sucede en la escena abierta a espectadores como un flujo constante de comunicación y creación de significados, este diálogo vivo se sostiene gracias al conjunto los signos previamente pensados, diseñados y voluntariamente colocados; en el mejor de los casos son también previamente acordados por el equipo.

Es a través de las prácticas previas, que el actor emplea sus técnicas y experiencias, involucrándose profundamente en la construcción activa del montaje en curso. No estamos hablando simplemente de ensayos,⁴ sino de ejercicios, diálogos y acuerdos realizados en espacios de intimidad, a puerta cerrada, donde los actores y directores comparten momentos de alta emotividad y comunión, propiciando el clima anímico y la atmósfera necesaria para la ficción escénica. Este es el espacio para reconocer la obra dramática y probar durante cierto tiempo las posibilidades expresivas y comunicativas del equipo hasta lograr nivelar las interpretaciones de los actores con la visión del director. El concepto de práctica preteatral busca entender estos espacios como un conjunto de tareas, ejercicios y actividades colectivas que, lejos de buscar la repetición automática, indaguen en una búsqueda constante del presente, de la emotividad y de una nueva realidad escénica que estará en constante cambio, movimiento y renovación.

Desde el nacimiento del teatro moderno, situado históricamente en la figura de Constantin Stanislavski, el ensayo teatral se constituye como proceso indispensable en la creación constante de sentido, a partir de un espacio de exploración donde los intérpretes encuentran el carácter del personaje, una forma particular de verlo y su verdad escénica, es el espacio en el que se sientan las bases de una búsqueda que tiene siempre como objetivo mantener viva la escena, para ello se realiza una exploración profunda que busca alejarse de la sensación de repetición, dotando a cada ensayo de objetivos y atenciones diferentes que permitan lograr una comunión entre todos los creativos que revele esa nueva realidad compartida.

Desde entonces los teóricos teatrales han buscado alejarse del concepto de ensayo entendido como una repetición constante o un simple ejercicio de memoria, sino como un tejido de relaciones cambiante que procurarán poner los cimientos de la exploración de la obra futura para sostener su esencia de acontecimiento presente. Estos cimientos son dados a partir de ejercicios que pretenden hacer brotar las emociones y las relaciones que gestan los conflictos de los personajes, así como la psicología del personaje su carácter, sueños, necesidades, manías.

⁴Trabajo de aprendizaje del texto y de la interpretación realizado por los actores bajo dirección del director de escena. Esta actividad de preparación del espectáculo concentra todas las energías de la compañía y suma formas muy diversas (puesta en escena)*. (Pavis, 1998)

Pero ¿cómo se logra este presente? Por medio de la construcción de sentido desde dentro del equipo, a decir que los participantes estén enterados y de acuerdo con lo que se desea comunicar, que les resulte importante, les ataña y que puedan entenderlo desde su propia subjetividad, se puede decir que es la construcción de una subjetividad colectiva. Para lograrlo, hay una serie de herramientas como ejercicios de voz, corporales, de improvisación, además del análisis colectivo del texto en donde suelen compartirse las impresiones, dudas, conflictos sobre la idea, posicionamientos políticos y anécdotas personales que al discutirse ampliamente generan un discurso grupal y una sensación de compromiso con la realidad planteada.

Pensemos en este proceso como un espacio liminal desde la perspectiva de Turner en su libro "El proceso ritual: estructura y antiestructura" (Turner, 1988), en dicho espacio, quienes se congregan no se encuentran dentro de los códigos de convivencia habituales, ni tampoco de las estructuras de comportamiento social; esto permite la exploración de identidades, roles y significados⁵. El territorio no es la vida cotidiana ni tampoco es aún la representación: es un intervalo, un paso o una transición en el que las relaciones se construyen dentro de un diálogo que es al mismo tiempo íntimo y colectivo. Este espacio liminal permite a los participantes generar el espacio vivo y sentar los cimientos que sostendrán el hecho escénico.

Ha estos procesos también se les llama laboratorios escénicos, pero he prescindido de dicho concepto ya que mi pretensión no es analizar esta forma específica que gestar el teatro, sino pensar las relaciones interpersonales que se construyen se constituyen en dicho espacio y la dinámica social en que se insertan. Siendo así el concepto considera también las prácticas fuera del tiempo de creación, en la sociabilidad cotidiana de las personas involucradas ya que, en muchas ocasiones, en estos espacios la línea de lo profesional y lo afectivo se encuentra desdibujada.

1.2 En busca del virtuosismo: el arte como disciplina.

⁵ Turner habla de los espacios liminales para referirse a los ritos de paso, sin embargo este concepto hace sentido en las prácticas preteatrales a contener características semejantes.

En la Europa de finales del siglo XIX, en respuesta a las nuevas formas de relación sociopolítica y de producción, aparecieron las ideologías de la clase obrera: el anarquismo, el comunismo y el socialismo, mismas que fueron adoptadas por los artistas. Al mismo tiempo el arte se veía influenciado por valores de la modernidad tardía tales como la racionalidad, la ciencia, el empirismo y el progreso (*cf.* Bérchez, 1997); dichos valores tuvieron tal influencia que llevaron a los artistas a un desarrollo casi obsesivo de la formación técnica, rompiendo con tradiciones menos estructuradas de creación artística y decantando en una búsqueda por el virtuosismo que dio paso a grandes figuras del arte que se esmeraron por mantener un estudio de rigor y perfeccionamiento técnico.

Esta conjunción de influencias (los valores modernos y los aparatos críticos de los movimientos obreros) decantaron en un movimiento artístico surgido en Francia y que buscaba romper con las formas del romanticismo, el cual ya no parecía dialogar con los cambios que se avenían ante la implacable instauración del capitalismo y el surgimiento de la democracia burguesa. Este movimiento que se extendió por toda Europa, se propuso dejar de romantizar el mundo y comenzar a plasmarlo de la forma que es, surgiendo así los primeros realismos.

El movimiento realista fue sumamente determinante para la postura de los teatristas que no sólo se sumaron, sino que dieron forma y bases a la propuesta realista. Directores como Jacques Copeau y André Antoine y autores como Nikolai Gogol, Henrik Ibsen, Anton Chejov y August Strindberg transformaron por completo la manera de hacer teatro y plantearon que la misión de dicho arte es la de servir como espejo crudo a la realidad y la vida humana para conducir al espectador a una reflexión crítica (*cf.* Contreras Soto, 2021; Rodríguez, 2023). La particularidad en el caso del teatro está situada en que dicho arte en aquellos momentos no contaba con ninguna técnica de carácter profesionalizante, no existía aún ningún sistema estructurado de aprender a actuar y se dependía totalmente del talento y las inspiraciones del elenco.

Para lograr remediar la falta de sistemas, se volvió necesario contar con un orquestador teatral que, estando fuera de escena, pudiera observar las necesidades que tenía el montaje y surgió de esta manera la figura del director.

El gran director de aquella época fue Constantin Stanislavski, cuyo éxito residió, no sólo en la gran aceptación que tuvo su teatro, sino también en el desarrollo de su investigación y el registro de los procesos de enseñanza y montaje que llevaba con sus actores y actrices en el afamado teatro de arte de Moscú (*cf.* Jiménez, 1982). Dichos registros fueron vertidos en una técnica actoral que actualmente es llamada “el método” y se considera un parteaguas en la forma de relacionarse con el teatro. Siendo un artista del siglo XIX; Stanislavski no sólo tomó partido en el área profesionalizante del teatro desde una mirada objetiva y estructurada (Cantú Toscano, 2021), sino que también discutió la necesidad del lenguaje escénico para la sociedad, el deber del artista ante su público y realizó una fuerte crítica a la sociedad de su época, sin dejar de apelar a la búsqueda de la libertad y la lucha por los derechos humanos.

La obsesión moderna por el virtuosismo convirtió a los artistas en sujetos disciplinados, moldeados por la rigurosidad de técnica y la exigencia de altos estándares. Para el teatro, este rigor significó la dignificación de la profesión que, no mucho tiempo atrás, era visto como un oficio propio de personas ociosas y de dudosa reputación. Esta transformación no sólo elevó el estatus social de los actores, directores y dramaturgos, sino que también consolidó el teatro como un arte respetable, capaz de expresar las más altas aspiraciones humanas y de dialogar con las corrientes intelectuales de su tiempo.

En este sentido, los actores en el teatro moderno se ven sometidos a un proceso de entrenamiento, un proceso que busca un dominio absoluto del cuerpo y la mente en pos de la perfección interpretativa. Esta búsqueda del virtuosismo absoluto se convierte en un camino de formación desde las vivencias del actor quien, disponiendo de su universo emocional abre sus propias barreras psicológicas disponiéndose a compartirlas con el equipo de trabajo. Friedrich Schiller, en sus Cartas sobre la educación estética del hombre, señala que: “El arte auténtico no es el mero fruto de la inspiración, sino el resultado de una formación cultivada que une el espíritu creativo con el dominio de las formas” (Schiller, 2016 p.51).

Esto refleja cómo la modernidad, a través de su énfasis en el virtuosismo técnico, modeló al artista como un sujeto altamente disciplinado. El nuevo modelo de artista, drásticamente cambió en la percepción del arte teatral y su práctica, marcando un giro hacia la profesionalización y doblando el curso hacia la estandarización y sofisticación de

las técnicas artísticas. Este proceso hacia la profesionalización, no sólo buscaba la excelencia, sino también una especie de sometimiento a las normas que determinan el buen arte. Para el teatro esto representó la búsqueda y nacimiento de la técnica interpretativa, fundamentando teorías escénicas, brindando conceptos y organizando los procesos actorales:

[...]un curso en el que estudien: cómo aflojar los músculos, cómo controlar el cuerpo; cómo estudiar un papel, trabajar con imaginación, cómo actuar desde el corazón; cómo trabajar con otros actores con mutua comprensión y respeto para el papel del otro, cómo considerar al público. (Stanislavsky, 1981, p.32)

Al enfocar el arte teatral en la técnica, dejando en un segundo plano la inspiración y el virtuosismo que antaño definían al teatrista como un intérprete apasionado o iluminado, moldeó también la formación de los artistas. Ahora existían escuelas teatrales, que definían el estilo del intérprete y que surgieron con tal fuerza en la modernidad, que hoy en día siguen siendo bases en las escuelas teatrales. Estas escuelas se caracterizaron por el enorme rigor con el que se estudiaba el arte, colocando la disciplina como el principio rector, donde el esfuerzo y la entrega absoluta eran considerados esenciales para alcanzar la excelencia artística. Los procesos de disciplinamiento reproducen, de manera consciente o inconsciente dinámicas y estructuras de poder, por una parte permiten maximizar el rendimiento técnico y elevar los estándares, pero por otra determinan programas estrictos de formación que demandaban dedicación absoluta y puede tender a instrumentalización del individuo. Michel Foucault, en su análisis de las disciplinas, menciona que la disciplina fabrica individuos; es la técnica específica de un poder que toma a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio (Foucault, 1983).

En este sentido se vislumbra una problemática en la que surgen preguntas como: ¿Hasta qué punto la disciplina en el arte es una vía de perfeccionamiento y cuándo se convierte en un mecanismo de control que despoja al artista de su individualidad? ¿Es la entrega absoluta a la obra una forma de realización personal o un acto de autoanulación en nombre de un ideal artístico? ¿El artista se realiza a través de la obra o se convierte en un mero instrumento de producción, subordinado su valor al valor de la obra?

Considerar a este modelo de artista teatral como un sujeto disciplinado, desde el enfoque foucaultiano nos permite también entender las dinámicas preteatrales desde el concepto de "microfísica del poder". Bajo este concepto que se refiere a cómo el poder no proviene de una única institución, sino que se ejerce a través de prácticas, relaciones y dinámicas cotidianas; podemos entonces sugerir que las prácticas preteatrales, no son sólo una preparación técnica, sino que también son espacios donde se reproducen dinámicas de poder y donde se negocian relaciones, normativas y modos de subjetivación dentro del grupo teatral. Si entendemos que, cualquier proceso de disciplinamiento modifica el comportamiento, la percepción y la forma en que las personas se relacionan consigo mismas y con los demás, entonces podemos afirmar que en el caso de las prácticas preteatrales, es el cuerpo y la voluntad del individuo son moldeados por normas implícitas dentro del ámbito teatral.

Jerzy Grotowski expresa esta idea al afirmar que: “Un actor debe estar siempre listo para unirse al acto creativo en el momento exacto determinado por el grupo. En este sentido, su salud, su condición física y todos sus problemas privados dejan de concernir a él solamente” (Grotowski, 2016, p.231).

Aquí se denota que el actor se somete a una dinámica colectiva en la que su individualidad se diluye enfatizando la entrega absoluta en favor del proceso creativo. Esta afirmación no debe confundirse ya que no indica que el actor deba subordinar a tal punto de arriesgar incluso su bienestar individual a las exigencias del acto creativo, ya que Grotowski también hablará del cuidado personal y de la salud mental y física del intérprete; sin embargo la idea del sacrificio individual en virtud de la escena está sumamente arraigada en el campo teatral y este tipo de afirmaciones llegan a sacarse del contexto a conveniencia de quien las interpreta y pueden llegar a radicalizarse.

1.3 El cuerpo del sujeto-actor.

Nuevamente Michel Foucault, pero esta vez a partir del cuerpo que es, innegablemente, el territorio más importante de los intérpretes. En el caso del disciplinamiento -entendido como una técnica de control- (Foucault, 1983), el cuerpo del individuo es sometido a una serie de prácticas repetitivas y codificadas que buscan moldear su comportamiento para que responda a ciertos estándares normativos o realice de manera eficiente una tarea determinada. Estas prácticas no operan de manera general

o difusa, sino que dividen y analizan las acciones del cuerpo en unidades mínimas — gestos, tiempos, posturas, desplazamientos— para luego corregirlas, optimizarlas y normalizarlas. Así, el cuerpo se vuelve un objeto medible, controlable y útil, ajustado a los fines de la institución que lo entrena.

El gran ejemplo de Michael Foucault (Foucault, 1983) es el de una escuela militar, los movimientos del cuerpo durante el saludo, la marcha o la formación son descompuestos en pasos exactos: cómo levantar el brazo, a qué altura, en qué ángulo, con qué ritmo. Cada microacción es evaluada y entrenada hasta automatizarse, haciendo que el cuerpo no solo actúe según la norma, sino que incorpore la norma como parte de su forma de estar en el mundo.

En el teatro, el disciplinamiento del cuerpo se manifiesta claramente en los ejercicios de formación actoral y en las llamadas prácticas preteatrales, que tienen como objetivo llevar al intérprete a explorar, conocer y dominar sus emociones, movimientos y reacciones físicas. Estos ejercicios —ya sean vocales, físicos o emocionales— no se reducen a la adquisición de una técnica escénica, sino que apuntan a la construcción de un “sujeto actor”, es decir, un individuo cuya identidad y presencia escénica se forjan a través de un sistema de entrenamiento.

Desde una perspectiva foucaultiana, estos entrenamientos pueden entenderse como técnicas de disciplinamiento: fragmentan el cuerpo en partes funcionales (voz, mirada, gestos, respiración), analizan cada componente por separado y los reconfiguran a través de la repetición para alcanzar un ideal normativo de expresividad, control y disponibilidad. De esta manera, el cuerpo del actor se transforma en un instrumento preciso y dócil, ajustado a las exigencias del arte teatral.

El concepto de la “tecnología del yo” (Foucault, 1983, p.161) resulta muy oportuna para este punto, pues el actor no solo perfecciona una técnica, sino que asume y reproduce disposiciones emocionales y físicas que responden a lo que el campo teatral considera como legítimo y deseable. Por otra parte, las técnicas que buscan el dominio del cuerpo, se basan en exploraciones que procuran lograr la optimización de la energía para que el cuerpo logre rendir su máxima expresividad y precisión. Estos ejercicios, configuran en el intérprete una actitud de escucha y apertura a los estímulos presentes, pero también lo dispone a la obediencia de las expectativas de su entorno, generando un

cuerpo dócil en función de la disciplina teatral: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1983, p.125).

Algunas corrientes teatrales han llevado esta idea de la docilidad del intérprete al extremo, considerándolo como un medio para lograr la perfección escénica y sugiriendo que debería anularse a sí mismo en favor de la pieza artística. El concepto del "actor-marioneta" atribuido a Gordon Craig (Craig, 2011)⁶ refleja la tensión entre la libertad creativa, los límites personales y la sumisión a la mirada estética y filosófica del director. Dicho concepto postula la idea de que el intérprete debe tener un cuerpo tan trabajado, preciso y neutro, que logre la impersonalidad, para asemejarse a una marioneta a la que el director puede manejar de acuerdo a la concepción de la escena. Craig afirma: “La marioneta no es un actor inferior, sino un actor superior (Craig, 2011, p.22)”. Para él, el control absoluto sobre el cuerpo y la expresividad del intérprete es necesaria para lograr transmitir .

La figura del director⁷ es otra pieza que encaja bien en el análisis de Foucault ya que el intérprete, mucho antes de exponerse a la mirada absoluta y determinante del espectador, pasa por una meticulosa y constantemente supervisión del director con el objetivo de moldear su cuerpo para la escena. Así como en el panóptico carcelario la vigilancia induce al prisionero a autovigilarse, en diversas ocasiones, los intérpretes se autorregulan a partir de juicios propios que anulan sus identidades al cargar con el peso de la crítica y los comentarios del director (esta carga sucede sólo en los casos donde

⁶ Edward Gordon Craig (1872-1966) fue un director de teatro, escenógrafo y teórico teatral británico, conocido por sus innovadoras ideas sobre la puesta en escena y la actuación. Craig defendía un teatro en el que la actuación no dependiera de la emotividad del actor, sino de un control absoluto del movimiento y la expresión, similar al de una marioneta. Su pensamiento influyó en corrientes teatrales como el teatro simbolista y el teatro expresionista.

⁷ Esta concepción del rol directoral, si bien aún es dominante en muchos espacios teatrales, responde a un paradigma consolidado en el siglo XX que sigue impregnando gran parte de la percepción de lo que se considera “buen teatro”. Sin embargo, en las últimas décadas han emergido múltiples prácticas que proponen formas más horizontales de creación, cuestionando no sólo la figura del director como autoridad central, sino también los fundamentos mismos de la noción de obra, autoría y representación. Entre estas formas se destacan ciertos modos de creación colectiva, experiencias de co-dirección, y especialmente el campo del performance, que ha tensionado —desde sus orígenes— los marcos conceptuales tradicionales del arte. Algunas de estas concepciones sobre la dirección serán retomadas y desarrolladas en el tercer capítulo, con el fin de ampliar la mirada sobre los posibles modos de concebir la dirección en la escena contemporánea.

existe un abuso de poder y donde las críticas o comentarios son utilizados para herir). Esta vigilancia no solo asegura que cada movimiento y expresión responda a la visión escénica, sino que configura en el actor una forma de autovigilancia que lo obliga a ajustarse a las expectativas de su rol para evitar desviaciones que podrían percibirse como errores. Como ya lo mencionamos anteriormente es una generalidad que la relación director-elenco no se limite a los ensayos y funciones, sino que se genere un grupo social de convivencia extralaboral; cuando los límites del ejercicio de poder del director no están claramente trazados, esta vigilancia se vuelve también hacia las zonas más íntimas y personales de la vida del intérprete. En palabras de Foucault:

La modalidad, en fin: implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que retícula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos. (Foucault, 1983, p.126)

El enorme problema de este tipo de paradigmas, no sólo es que el intérprete no es reconocido como creador sino que puede convertirse en un vehículo de la voluntad ajena; vulnerando por completo sus propia expresividad, sus anhelos, deseos, autonomía e incluso su propia identidad; otorgando al otro el poder de controlar su vida.

Para comprender cómo estas dinámicas se configuran y perpetúan, es fundamental analizar el teatro como un campo social, en el sentido en que lo plantea Pierre Bourdieu. Desde esta perspectiva, el teatro no es únicamente un espacio de creación artística, sino también un escenario donde se reproducen jerarquías, hábitos y formas de violencia simbólica que condicionan el rol del intérprete y su capacidad de agencia dentro del proceso creativo.

1.4 El campo teatral y la violencia simbólica

Cuando nos referimos al “campo teatral” hablamos de un concepto que es tomado de la teoría crítica del sociólogo Pierre Bourdieu (1997), quien desarrolla un marco teórico que es clave para comprender las dinámicas humanas contemporáneas ya que permite estudiar las estructuras sociales dentro de las relaciones de poder y así mismo comprender los procesos de reproducción de desigualdades.

Podemos considerar el campo social como un espacio estructurado con condiciones previamente dadas, donde los agentes (individuos o instituciones) se relacionan a partir de jerarquías particulares que determinan la posición de subordinación o dominación dentro de las dinámicas sociales. Es decir que “el concepto de campo se refiere a los diferentes espacios sociales en los que los individuos y las instituciones compiten por recursos y reconocimiento”.

El “campo” es una metáfora que hace alusión a los campos de juego, donde hay una dinámica de competencia, hay reglas, estrategias, artimañas, y donde cada jugador tiene un nivel diferente de conocimiento y dominio sobre dichas reglas y estrategias (Bourdieu, 2007). Sin embargo, este juego no es neutral, ya que además de los niveles de conocimiento y experiencia en el juego, los participantes parten de distintas posiciones que limitan sus posibilidades de movimiento dentro de dicho campo.

Cada campo tiene sus propios valores y sus propias reglas que condicionan las dinámicas del campo, delimitan aquello que es deseable o esperado de lo que no y definen criterios que orientan las prácticas y relaciones de sus participantes. De estas reglas algunas pueden ser explícitamente pactadas y formalizadas por escrito, pero también existen otras que emergen de manera implícita, estableciéndose a través del uso y la costumbre sin necesidad de ser enunciadas directamente (Cerón Martínez, 2019).

Es importante considerar que cada campo social está contenido dentro de otro mayor. Por ejemplo, el campo artístico forma parte del campo cultural, el cual, a su vez, está determinado por las condiciones del campo económico, que a su vez se inscribe dentro del campo político. Esta interdependencia provoca que, al imaginar un cambio social, nos enfrentemos a una avalancha de pensamientos pesimistas, pues la transformación profunda de un campo está condicionada y depende de que otros campos lo permitan. Incluso cuando comprendemos los mecanismos de reproducción del poder (Foucault, 1991; Bourdieu, 1997) resulta difícil desprenderse de estas dinámicas, ya que estructuran profundamente las sociedades contemporáneas y limitan las posibilidades de transformación, por ello entonces estamos en los terrenos del paradigma imperante.

En el campo teatral, la aparición de la figura del director establece ya una jerarquía de roles, a partir de la cual se organiza una estructura de poder que determinará las

facultades, funciones y decisiones que pueden o no tomar los agentes. Es decir, aunque las prácticas preteatrales se den en espacios informales o incluso entre amigos, es importante reconocer que en ellas existe una dinámica de subordinación que, si no se comprende adecuadamente, puede derivar en abusos de poder, imposiciones y autoritarismos.

Los distintos agentes (directores, actores, críticos, dramaturgos, productores) están inmersos en una dinámica de lucha por el poder simbólico. Dependiendo de su posición en el campo y del tipo de capital que posean, estos agentes tienen mayor o menor capacidad de influir en las prácticas teatrales (selección de obras, estética dominante, tono, elenco, formas de relación, etc.). Aunque los roles pueden variar en los diversos formatos de producción, este cuadro puede servirnos como guía para entender la pirámide de poder dentro del campo teatral:

Figura 1

Jerarquía del campo teatral



Dentro del campo teatral también se observan procesos de normalización de reglas implícitas, que orientan a los agentes que ciertas acciones morales sean percibidas como naturales. De la misma forma, estos procesos también funcionan como indicadores para validar o descalificar ciertos productos teatrales imponiendo estándares de profesionalismo que son deseables para alcanzar reconocimiento en el medio: “La distinción entre “arte legítimo” y “arte popular” refuerza jerarquías simbólicas que excluyen expresiones culturales de grupos menos privilegiados” (Bourdieu, 2012, p.48).

Estas afirmaciones generan una violencia simbólica, ya que las personas dentro de este campo de juego compiten por recursos a los que Bourdieu llama capitales (de los que hablaremos más adelante). Sin embargo, como ya señalamos, la competencia no comienza en igualdad de condiciones para todos y las normas implícitas suelen favorecer a unos pocos. Por ello, algunos agentes que no cumplen con los estándares preestablecidos del campo se ven relegados.

Asimismo, la normalización de ciertas exigencias morales, amparadas bajo el paradigma del “buen artista” —aquel que se sacrifica—, puede resultar profundamente violenta. No obstante, estas exigencias están tan interiorizadas en los agentes que terminan por percibirse como algo natural.

Dicha normalización se construye en lo cotidiano, en el discurso que se escucha a diario, en lo que se dice y en lo que no se dice. Se sostiene a través de la práctica y la palabra y es, finalmente, una mera reproducción de estructuras de poder preexistente que, al ser asumidas como naturales, perpetúan desigualdades sin necesidad de coerción explícita.

Por esto se le llama violencia simbólica, porque actúa de manera invisible y sutil, imponiendo significados y valores que los individuos interiorizan como legítimos. No requiere el uso de la fuerza física ni la imposición directa, sino que opera a través de la cultura, el lenguaje y las instituciones, condicionando percepciones y comportamientos. De este modo, las relaciones de dominación se perpetúan sin que los dominados cuestionen su posición, pues han asimilado estas estructuras como parte del orden natural de la sociedad.

Volviendo al campo del teatro, si pensamos en aquellas cosas que se dicen y van constituyendo y normando el paradigma de manera implícita, podemos encontrar algunas frases que revelan que son comunes de escuchar y que se aparecen como normales. Como parte del proyecto aplicado de esta investigación se realizaron algunos talleres de prevención de violencia con profesionales del teatro en los que se abordó el concepto de poder y se hizo una reflexión conjunta en donde se analizaron algunos paradigmas en los que se funda la labor teatral. Durante las conversaciones se escucharon algunas frases que

los participantes consideran son repetidas comúnmente (con distintas variaciones) dentro del campo teatral como:

- Tu cuerpo es el templo del personaje, no lo puedes profanar con tatuajes, perforaciones, o cortes de cabello, debe ser neutro.
- En el escenario se sacrifica el alma y el cuerpo.
- El cuerpo del actor es una máquina de precisión.
- El actor no descansa.
- El teatro hay que ganárselo con sudor y sangre.
- El teatro es una carrera de resistencia.
- En el teatro el que llega, es el que aguanta.

Estas afirmaciones, al estar interiorizadas por los agentes, resultan naturales y operan como normas implícitas que rigen el ámbito teatral. A partir de ellas podemos visualizar con mayor claridad el paradigma de productividad, sacrificio y entrega en el que se sustentan las prácticas preteatrales. Si bien, en muchos casos son frases que se usan para motivar o provocar la pasión, su repetición acrítica puede normalizar dinámicas de explotación y sacrificio que refuerzan la instrumentalización del intérprete, subordinándolo a un sistema que privilegia la obra por encima del individuo.

Dicha normalización introduce en la discusión otro concepto fundamental en la teoría de Pierre Bourdieu: el habitus. Este puede entenderse como la interiorización, por parte de los individuos, de estas normas y dinámicas, a través de la cual perciben el mundo. Dicha percepción está condicionada por su posición en el tablero de juego y, a su vez, influirá en sus pensamientos y acciones:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo

ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (Bourdieu, 2007, p.85)

Es decir que el habitus es una especie manual inconsciente que guía las prácticas de los agentes, pero también en combinación con su propia experiencia, dando como resultado una manera única de habitar ese campo.

También podemos entenderlo como el aprendizaje social de cada individuo sobre la estructura que tiende a reproducir estructuras de organización social preexistentes. Son las disposiciones que los agentes incorporan a su propia personalidad: valores, normas y aquello que hace sentido dentro del campo. La historia de vida de cada agente y sus creencias previas a la exposición al campo permite que, a pesar de la interiorización de las formas de relación, cada individuo desarrolle una manera específica y única de comprender la dinámica generando su propia interacción.

Por ello, a pesar de que este proceso pueda parecer sumamente alienante, el rango de acción de los agentes dentro del campo permite que sus valores, principios y posturas políticas, también influyan en la configuración del campo y sus normas. Bourdieu (2007) se refiere a los individuos como agentes una vez que ingresaron al campo porque tienen agencia, es decir, la capacidad de perpetuar o modificar las formas simbólicas y explícitas que lo estructura, así como las formas de relación y producción del discurso en las que lo sostienen. En cierto sentido, cada individuo que entra en el “juego” no sólo es construido y determinado por el campo, sino a su vez también lo construye y lo determina.

Esta dinámica nos permite visualizar el fenómeno de la reproducción del poder desde una perspectiva un tanto más alentadora. Si bien los cambios en las estructuras requieren una resistencia constante y suelen ser paulatinos y sutiles, la incidencia en las determinaciones que se reproducen es posible, para bien y para mal. No obstante, este proceso demanda un ejercicio de distanciamiento crítico, autoobservación y concientización para que los agentes puedan reestablecer sus propios valores y priorizarlos por encima de la necesidad de reconocimiento dentro del campo.

Uno de los mayores obstáculos para cuestionar o subvertir las dinámicas viciadas de los campos es la necesidad de la acumulación de capitales para lograr la permanencia y supervivencia dentro de ellos (Bourdieu, 1997). Esta necesidad es también un

condicionante fundamental a integrar: ¿Cómo es posible mantenerse dentro del juego sin aceptar todas las normas? ¿Cuáles son los límites reales de la agencia dentro de un campo? ¿Cómo lidiar o equilibrar las sanciones y exclusión del campo a los agentes rebeldes? ¿Qué estrategias pueden desarrollar los agentes para modificar el campo sin perder su posición en él? ¿Hasta qué punto la resistencia dentro del campo es efectiva y no termina reforzando las dinámicas preexistentes?

Bourdieu distingue varios tipos de capital, entendiendo este concepto como aquello por lo que los agentes riñen en el campo de juego, en el caso del campo teatral los capitales que operan son:

- Capital cultural: Uno de los capitales que más relevancia tiene en el mundo de las artes. Se manifiesta como el prestigio que brinda el reconocimiento académico o intelectual, que no necesariamente dependen uno del otro. Un agente teatral que ostenta conocimientos culturales amplios suele ser legitimado y respetado en el gremio, sin importar si sus actitudes hacia los otros son respetuosas o no; tampoco si sus comportamientos son deseables o agresivos. De la misma forma existe una relevancia en la formación educativa, especializaciones, habilidades o géneros artísticos, así como el prestigio de la escuela o dependencias de formación.
- Capital económico: Un factor determinante en las posiciones de los agentes y que depende en gran medida del prestigio que se le reconozca al agente, pues es ese reconocimiento el que le da acceso a recursos públicos o privados que le permiten planificar, ejecutar y administrar proyectos teatrales. Por ende, la dependencia del elenco para el pago de sus honorarios suele recaer en una persona en algunas personas que poseen las condiciones necesarias para decidir acerca distribución del recurso entre sus pares.
- Capital social: Todos aquellos contactos, conexiones y personalidades de relevancia en el medio cultural y político. También puede entenderse como la red de relaciones que posibilitan o impiden al agente para la acción. Estas relaciones permiten el acceso a posiciones, espacios, recursos y reconocimientos.
- Capital simbólico: el prestigio adquirido por directores, formadores, dramaturgos o actores que son reconocidos como portadores de una "legitimidad" artística. Las críticas favorables o los premios en festivales pueden aumentar el capital

simbólico de una obra o creador, lo que a su vez influye en su posición en el campo y en sus prácticas y en la posibilidad de ejercer poder.

Estos capitales se entrecruzan y se refuerzan mutuamente: el capital simbólico genera capital económico, que a su vez produce capital cultural, el cual facilita la acumulación de capital social, pero también puede ocurrir a la inversa: el capital económico puede derivar en capital simbólico, el cultural en económico, y así sucesivamente, en un entramado de relaciones dinámicas y recíprocas. Este tejido fortalece o debilita la capacidad de un agente para moverse dentro del campo, establece mecanismos de recompensa y sanción, y, al mismo tiempo legitima diferencias estructurales y fomenta la jerarquía, basándose en logros aparentemente individuales y el principio de la meritocracia.

El ambiente de competencia en el campo teatral está profundamente atravesado por estas dinámicas de capital y no solo es un espacio de lucha por el reconocimiento y la legitimación, sino también representa un terreno donde puede prevalecer la hostilidad y la violencia simbólica. La presión por acumular capital simbólico, económico y cultural empuja a los agentes a insertarse en dinámicas altamente competitivas donde la exclusión, la precarización y la instrumentalización de relaciones son prácticas legitimadas. La disputa por un lugar dentro del campo no se basa únicamente en el talento o la creatividad, sino en la capacidad de adaptarse a reglas implícitas que, lejos de ser neutras, refuerzan desigualdades y reproducen estructuras de dominación.

En este contexto, la competencia puede derivar en formas de violencia simbólica y psicológica: desde la desvalorización del trabajo ajeno y la invisibilización de ciertos agentes hasta la reproducción de abusos de poder justificados bajo la lógica del mérito y la disciplina. La precariedad laboral, la dependencia de redes de contactos y la subjetividad construida en torno al "sacrificio por el arte" normalizan relaciones de explotación y maltrato, generando un ambiente donde la rivalidad, el temor al desplazamiento y la validación constante se vuelven moneda corriente. Así, el campo teatral no solo premia a quienes logran posicionarse dentro de él, sino que también castiga a quienes no logran sostenerse en la competencia, perpetuando un clima de inestabilidad, hostilidad y exclusión.

Para cerrar el capítulo:

El análisis de la práctica escénica en su relación con el poder nos permite comprender cómo opera la legitimación dentro del campo teatral y cómo las estructuras que lo sostienen reproducen determinadas jerarquías y dinámicas de exclusión, en palabras de Bourdieu: A través del estudio de las prácticas preteatrales, hemos identificado que el teatro no es solo un acontecimiento artístico, sino también un espacio de construcción social donde las relaciones interpersonales, los procesos creativos y la organización del trabajo escénico se inscriben en un entramado de normas, tanto explícitas como implícitas.

Por ello, el teatro no es solo un acontecimiento artístico, sino un espacio de construcción social donde operan relaciones de poder que determinan jerarquías y dinámicas de exclusión. Aunque las estructuras del campo teatral tienden a perpetuar desigualdades, los agentes poseen cierto grado de agencia para transformarlas, aunque con riesgos de exclusión. Por ello, es fundamental una reflexión crítica sobre las normas que regulan la práctica escénica, para abrir nuevas posibilidades de transformación y resignificación en la sociedad contemporánea.

2. Violencia

La violencia es uno de los temas que más nos atañen como humanidad. Está relacionada con la pregunta sobre la naturaleza del ser humano y ha sido abordada desde diversas perspectivas: ¿es inherente a nuestra existencia o es un fenómeno evitable? ¿Puede erradicarse? ¿Qué fuerzas inclinan a algunas personas hacia la violencia y a otras hacia la bondad? ¿Acaso todos los seres humanos ejercemos algún tipo de violencia? La violencia nos incomoda, nos alerta, nos sorprende; a veces despierta morbo, otras veces, empatía. Para algunos, es algo escandaloso; para otros, una realidad cotidiana. Pero, de una forma u otra, tarde o temprano la violencia nos alcanza, y nos enfrentamos a alguna situación en la que nos reconocemos como víctimas (principalmente del sistema).

A pesar de su presencia constante en la vida pública y privada, cada vez que escuchamos sobre violencia o nos enfrentamos a una situación en la que se manifiesta, sigue impresionándonos. Podríamos preguntarnos: si las noticias están llenas de muertes, desapariciones, robos y violaciones, ¿cómo nos sigue conmoviendo? ¿Por qué nos sorprende cuando nos sucede a nosotros? ¿Por qué nos asombra cuando le ocurre a alguien cercano, si es algo que parece inevitable? La respuesta es que ningún acto de violencia es idéntico a otro. Aunque su normalización y recurrencia la hagan parecer cotidiana, cada episodio es único y cada historia nos impacta de manera distinta. Por ello, no podemos dejar de analizarla, de buscar prevenirla y de aspirar a erradicarla.

Por otro lado, siendo que la violencia es algo tan común, ¿es inevitable? ¿Estamos condenados a ella como especie humana? Si bien la pregunta sobre la esencia humana no es el eje central de este trabajo, es importante detenernos un momento para establecer nuestra premisa. Aunque la violencia parece ser una constante en la experiencia humana, a lo largo de la historia han surgido también constantemente sistemas que han intentado contenerla, limitarla e incluso erradicarla (*cf.* Nussbaum, 2009). A pesar de que estos esfuerzos no siempre han sido plenamente exitosos, han logrado reducirla o modificar su curso en distintas sociedades y contextos.

Por ello, la apuesta de este trabajo es que la violencia puede evitarse y prevenirse. A pesar de que vivimos en un sistema que a menudo la promueve o la perpetúa, si somos capaces de reconocerla y de reconocernos en ella, podemos seguir avanzando en su reducción y transformación.

Para sostener esta premisa, es necesario considerar dos aspectos fundamentales. El primero de ellos que ya ha sido analizado en el capítulo anterior (Bourdieu, 2011; Foucault, 1991), es que a pesar de que vivimos inmersos en un sistema donde la violencia parece reproducirse de manera interminable en lo sutil y lo universal, donde cada esfera social contiene y controla a otra y cada campo de lucha reproduce formas de relación que nos condicionan a aceptar la violencia, Pierre Bourdieu enfatiza la capacidad de los agentes para intervenir dentro del campo y modificarlo. El agente no es solo un producto de la estructura, sino también un elemento estructurante de la misma. Una vez dentro del campo, posee cierto margen de acción y puede transformar sus formas, reglas y pactos, especialmente si toma conciencia de las injusticias presentes en su funcionamiento. Por más largo que sea el camino, la mera posibilidad de evitar la reproducción de la violencia justifica insistir en su estudio y en la difusión de sus múltiples manifestaciones, siempre particulares en cada contexto. Esto permite fomentar espacios de mayor entendimiento mutuo y diseñar estrategias más efectivas para su prevención.

El segundo aspecto clave es establecer una diferenciación clara entre agresión y violencia. Separar estos conceptos nos aleja de la idea de que la violencia es inherente a nuestra naturaleza y nos permite pensarnos desde otras posibilidades. La agresión es una herramienta biológica que los seres vivos emplean para defenderse y garantizar su supervivencia en un entorno hostil (Narvaez, 2014). Sin embargo, es fundamental distanciar este concepto de la violencia, pues esta última no es una respuesta instintiva, sino un fenómeno humano complejo que puede y debe ser prevenido. Según Konrad Lorenz (1998), la agresión es un instinto innato presente en todos los animales, incluido el animal humano. Lorenz, la define como un comportamiento innato que ha surgido a lo largo de la evolución con un propósito adaptativo. Su función principal es garantizar la supervivencia de las especies, permitiendo la defensa del territorio, el resguardo de la descendencia y la organización de jerarquías dentro de los grupos sociales. Desde esta perspectiva, la agresión puede entenderse como un mecanismo evolutivamente estable,

inscrito en nuestra historia filogenética y con una función fundamental para la preservación de la vida.

La violencia, en cambio, es un fenómeno sistemático cuya finalidad no está relacionada con la supervivencia de la especie, sino con la dominación y el ejercicio del poder. En algunos casos, podría servir a la preservación del individuo, pero su propósito principal es la imposición sobre otros:

La Organización Mundial de la Salud (OMS) define la violencia como:

El uso intencional de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona, un grupo o una comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daño psicológico, mal desarrollo o privaciones. (*Pan American Health Organization*, 2003, p. 6)

Esta distinción entre agresión y violencia es fundamental para comprender que, si bien ciertos impulsos agresivos pueden estar enraizados en nuestra biología, la violencia es un fenómeno social que puede ser regulado, transformado y, en última instancia, prevenido.

La violencia que hasta este punto del estudio parece ser la condición más innegable del hombre moderno, definitivamente no es una característica exclusiva de nuestra época, la hemos visto transformándose a lo largo de la historia (Foucault, 2022). Es justo esta mutación la que la ha vuelto cada vez más discreta, más íntima y, al mismo tiempo, más normalizada. Podría interpretarse como un síntoma de la enfermedad que nos ha dejado la instauración del capitalismo voraz, un sistema que nos condiciona a pesar en el otro como competencia, como un medio para alcanzar un fin, como una amenaza a nuestra estabilidad y comodidad o incluso como un peligro inminente a nuestras posibilidades de supervivencia. Sin embargo, al mismo paso que avanza este mecanismo sistemático y nos sumerge casi automáticamente en dinámicas violentas -lo que Foucault llama microfísicas del poder- (Foucault, 1991), también avanza el pensamiento crítico, los estudios rigurosos y el análisis detallado de sus múltiples manifestaciones. En paralelo a dichos ejercicios, surgen esfuerzos constantes por instaurar los derechos humanos de

manera universal, así como iniciativas de educación y prevención de la violencia a través de manuales, talleres formativos y estrategias de difusión. Por ello, aunque el sistema no favorezca una cultura de paz, es innegable la inclinación humana hacia la búsqueda del bienestar colectivo.

En nuestros días, se han catalogado y estudiado diversos tipos de violencia. Sin embargo, cuanto más profundizamos en sus diferenciaciones más nos encontramos con fronteras difusas, donde los límites entre una forma de violencia y otra resultan casi imperceptibles. Incluso, cuando parece haber una distinción clara, funciona como una pared porosa en la que las repercusiones, los antecedentes y las bases de una violencia se permean en otra.

Las violencias, por más específicas que parezcan, no aparecen solas. Cuando revisamos las experiencias tanto colectivas como individuales, podemos identificar múltiples formas de violencia entrelazadas. A pesar de que estas distinciones no son absolutas, reconocer, nombrar y visibilizar cada tipo de violencia es esencial. Darles un nombre permite insertar estos fenómenos en el imaginario colectivo, facilitando su comprensión, reconocimiento y denuncia. Un concepto claro no solo define y enmarca un problema sutil y complejo, sino que lo legitima como una realidad innegable. De lo contrario, la violencia corre el riesgo de quedar desdibujada, reducida a una simple exageración, un malentendido o una diferencia de perspectivas, lo que, en última instancia, contribuye a su validación y perpetuación.

Por ello a lo largo de este capítulo, y habiendo analizado la violencia simbólica y estructural en la que vivimos, pasaremos a hacer una revisión categórica sobre algunos tipos y formas de violencia resultan ser las más frecuentes en el campo del teatro, dentro de aquellas prácticas a las que hemos llamado preteatrales. Estas prácticas, al igual que las violencias, no tienen fronteras claras; la línea entre la relación personal y la profesional en el teatro suele ser difusa y porosa. La naturaleza del trabajo escénico que, requiere una entrega emocional intensa y una constante colaboración creativa, propicia que los vínculos entre colegas trascienden el mero ámbito laboral. No es extraño que los ensayos se desarrollen tanto en un teatro como en una cantina, en una casa particular o en un parque, espacios donde los límites entre el trabajo y la convivencia se diluyen.

Esta convivencia también forma parte de las prácticas preteatrales siendo común que, después de una jornada de creación, el equipo abandone el espacio de ensayo para trasladarse a un lugar de esparcimiento, pero sin que ello implique una ruptura total con la actividad profesional: las conversaciones siguen girando en torno a la escena, el montaje, la dramaturgia o la dinámica grupal. Las amistades se forjan y fortalecen en medio del proceso creativo, y las emociones personales inevitablemente se entrelazan con las exigencias del trabajo. Esta interpenetración entre la vida privada y la profesional puede dar lugar a un clima de camaradería y confianza, pero también puede generar tensiones, conflictos y situaciones de vulnerabilidad que resultan difíciles de delimitar o gestionar dentro de los códigos convencionales de otros ámbitos laborales.

Las violencias que aparecen más frecuentemente en las prácticas preteatrales son la psicológica, verbal, económica, de género, institucional (estructural-simbólica) y sexual. Dichas violencias adquieren diversas formas de manifestarse, pero se asemejan en tanto una víctima puede verse reflejada en la historia de otra ya que, por particulares que sean los hechos, finalmente es la violencia adaptándose a la estructura y dinámica de los procesos creativos.

La violencia psicológica, tiene su ámbito de manifestación en la manipulación emocional, la presión excesiva, el menosprecio del trabajo o la comparación y competencia forzada entre miembros del elenco. En el caso de la violencia verbal, se manifiesta en desplantes exagerados, gritos, humillaciones, comentarios despectivos o discursos autoritarios que buscan someter o desvalorizar a quienes participan en el proceso. Por su parte, la violencia económica tiene dos vías: la institucional y la particular, al estar en un país en el que el quehacer teatral y la cultura en general dependen en gran parte del estado, la disposición de recursos es siempre insuficiente, limitada y por lo tanto genera una competencia entre el gremio; por otro lado la distribución del recurso (ya sea público o privado) no siempre cuenta con la suficiente transparencia y quién administra no siempre es justo con la retribución al resto del equipo; esto se observa a través de la falta de remuneración o pago insuficiente, la precariedad laboral y la ausencia de contratos formales.

Asimismo, la violencia de género es una problemática frecuente en el ámbito teatral, toma las formas de la de discriminación, la exclusión, pago desigual, falta de

reconocimiento y valoración a las aportaciones, negación de la palabra. A la mano de la violencia de género está la violencia sexual, que va desde comentarios de connotación sexual injustificados hasta situaciones de acoso o abuso, esta última siendo una de las más graves y al mismo tiempo genera bastante polémicas, ya que en ocasiones llega a parecer justificada por la necesidades expresivas que tiene el montaje o porque se abordan situaciones de índole sexual dentro de la obra, pero ¿dónde está el límite entre la ficción y el consentimiento? por este tipo de dilemas muchas veces es minimizada o silenciada dentro del campo teatral.

Todas estas formas de violencia, al entrelazarse, generan un entorno que, al ser hostil y desgastante para quienes participan en los procesos preteatrales, afectan severamente el bienestar no sólo de la víctima sino también de equipo de trabajo y del proceso creativo. Enseguida, haremos un recorrido entre estos tipos de violencia y trataremos de entenderlo desde su especificidad en el ámbito teatral.

2.1 Violencia psicológica o emocional.

La violencia psicológica es perniciosa y sutil; está estrechamente relacionada con la violencia sistémica o estructural ya estamos acostumbrados a cumplir con ciertos parámetros y expectativas para ser reconocidos o validados. A menudo, nombrar al agresor como tal es sumamente complicado ya que estamos tan acostumbrados a las dinámicas de poder que se invisibilizan muchos malos tratos y la víctima duda si está siendo verdaderamente maltratada o simplemente simplemente está exagerando, malinterpretando la situación o siendo demasiado sensible, lo que refuerza el silencio.

Este tipo de violencia se manifiesta a través de acciones o palabras que afectan la autoestima, generan miedo, humillan o manipulan a la víctima. Incluye insultos, amenazas, humillaciones y el control de las emociones, configurándose como una forma de dominación silenciosa pero profundamente dañina.

Según Narvaez, nuestra identidad se construye no sólo a partir de nuestro inconsciente, sino también de la imagen que los demás tienen de nosotros. Como seres gregarios, la socialidad no es solo una cuestión de bienestar, sino también de

supervivencia. Necesitamos del otro para existir, pues la comunidad es nuestra principal herramienta de defensa frente a un mundo que, paradójicamente, se ha convertido en un lugar cada vez más hostil y agresivo.

Decíamos que la violencia es cualquier acción u omisión que coacciona la voluntad del otro, en el caso de la violencia psicológica estamos hablando de “agresiones se derivan de un proceso inconsciente de destrucción psicológica, formado por acciones hostiles evidentes u ocultas, de uno o de varios individuos, hacia un individuo determinado, cabeza de turco en el sentido propio del término” (Hirigoyen, 1999, p.15). Es decir, a través de frases dirigidas a señalar ciertas actitudes o características de una persona, pero dichas de manera general, palabras que no parecen ser dañinas, alusiones ligeramente ofensivas pero disfrazadas de crítica constructiva, gestos o reacciones que no se dicen pero se hacen notar (suspiros de decepción, bufidos, gestos de molestia o indiferencia) así como los momentos en los que la persona es ignorada, excluida o no se le oculta alguna información importante, correr rumores del otro, dañar su imagen a propósito, etc. Estas son las formas en las que se puede observar este tipo de violencia, es siempre sutil pero altamente dañina, ya que puede llegar a desestabilizar de manera definitiva al afectado. Uno de los grandes conflictos de este tipo de violencia, es que escala muy lentamente hasta lograr aislar al individuo, destruir su autopercepción y tenerlo convencido de que estar bajo la influencia de su agresor es lo único que lo puede mantener en pie.

Otra de las características importantes de esta violencia, es que no solo no permite al individuo observar lo que está sucediendo sino que, en muchas ocasiones tampoco lo hace el resto del equipo, por tanto, en esta violencia se puede sufrir sin que nadie intervenga o incluso se le suma culpa al individuo quien no estará seguro de si son sus propias actitudes que lo llevan a eso o está siendo abusado directamente. En este aspecto el mismo agresor cuenta con una justificación moral para sus actos ya que, al tener una imagen engrandecida ante la víctima y, en el caso del teatro, ante el resto del equipo; se permite a sí mismo descargar cualquier responsabilidad de todo aquello que no funciona sobre la víctima, provocando conflictos internos de los que sale con las manos limpias. Pero la pregunta es: ¿el agresor, al estar en una posición de poder sobre el otro/la víctima, se da cuenta del daño que hace? ¿Su justificación moral no le permite ver lo que está

haciendo? ¿Es un proceso del que es consciente? En su libro “El acoso moral (1998)”, Marie-France Hirigoyen nos ayuda a entender la intencionalidad de este tipo de violencia haciendo una diferenciación entre la acción perversa y el proceso perverso.

Una acción perversa es una acción de la que cualquier persona es capaz de cometer, todos cometemos algunas en diferentes momentos de nuestra vida: arranques de enojo, desplantes, malas caras, chantaje; sin embargo somos capaces de reconocerlo y dado que también pasamos por otras actitudes en la vida, es posible señalar ese desbalance y generar cuestionamientos de los que la persona deberá rendir cuentas. Por su parte, el individuo perverso, sostiene estas acciones a través del tiempo, las hace de manera sutil, generalmente a partir de la manipulación y van creciendo lentamente, pareciendo ser parte de su carácter:

Un individuo perverso, en cambio, es permanentemente perverso; se encuentra fijado a ese modo de relación con el otro y no se pone a sí mismo en tela de juicio en ningún momento. Aun cuando su perversidad pase desapercibida durante un tiempo, se expresará en cada situación en la que tenga que comprometerse y reconocer su parte de responsabilidad, pues le resulta imposible cuestionarse a sí mismo. Estos individuos sólo pueden existir si «desmontan» a alguien: necesitan rebajar a los otros para adquirir una buena autoestima y, mediante ésta, adquirir el poder, pues están ávidos de admiración y de aprobación. (Hirigoyen, 1999, p.9)

Utilizaremos algunos de los elementos de Hirigoyen que constituyen la violencia empresarial y la violencia intrafamiliar. A partir de sus detalladas descripciones buscaremos abarcar las formas de violencia psicológica en las prácticas preteatrales y observaremos como algunos aspectos de la violencia intrafamiliar y de la violencia empresarial se reflejan y se relacionan con el tema que nos concierne. Desde este ángulo se aprecia la complejidad de la violencia en el medio teatral que se vuelve tan particular, porque conlleva dentro de sí dos naturalezas aparentemente distantes: la profesional y la íntima.

Podemos entonces, hacer una diferenciación entre el abuso de poder y la manipulación perversa, en donde el abuso de poder es fácilmente detectable (al menos en el caso empresarial) y la manipulación perversa, se va disfrazando y tomando diferentes matices para conservar el control y la disposición de la víctima. El perverso, busca el dominar al otro para sus propias metas, incluso si su trayectoria o vida no están directamente enlazadas con las acciones de la víctima, el perverso necesita de ella para tener una imagen positiva y superior de sí mismo, en virtud de lograr esta imagen, manipulará, rebajará y controlará sin escrúpulos la autopercepción de su víctima. (Hirigoyen, 1999). Dicho dominio tiene por objetivo descontrolar a la víctima, hacerla sentir incapaz de valerse por sí misma y paralizarla entre la confusión y la incertidumbre.

El proceso de sometimiento a la víctima puede ser observado a partir de la siguientes acciones u omisiones:

- Vigilancia:

En las prácticas preteatrales podemos encontrar dos tipos de vigilancia, la legítima y la oculta. Al usar la palabra legítima en el primer tipo de vigilancia, nos referimos a ese tipo de vigilancia que describimos en el primer capítulo, muy semejante al panóptico del que habla Foucault, es esa vigilancia en la que, quien dirige la escena, está facultado para la observación minuciosa, existe una convención no verbal en la que se sobreentiende que el director va a sentarse para observar detalladamente y configurar la escena, revisa los gestos del actor, los modifica, señala y corrige; esta es una parte necesaria del proceso, pero en muchas ocasiones el director también puede vigilar las inseguridades, miedos y debilidades de los intérpretes y, en ocasiones, puede llegar a abusar de ellos para manipular a su favor.

Por su parte, el otro tipo de vigilancia, la vigilancia oculta, sucede en el ámbito personal, como ya lo hemos planteado, las relaciones entre el elenco y el director suelen tener desdibujados los límites entre lo profesional y lo personal, se comparten ideas, anécdotas y sentires, con gran facilidad se logra entrar en confianza y eso posibilita la vigilancia sobre la vida personal del intérprete a quien el perverso, pretende hacer su víctima.

El perverso se pregunta: ¿cuál es la relación entre los miembros del equipo? ¿Hasta donde puedo permitir que se relacionen sin ser señalado? ¿Con quienes no me conviene que hable esta persona porque podría darse cuenta de lo que soy? ¿Por qué permitir que trabaje en otras compañías? Para lograr dominar el aspecto personal de la víctima, sin estar necesariamente vinculado afectivamente, el perverso regula esta vigilancia a partir de preguntas aparentemente inofensivas, ¿Qué hiciste ayer? ¿Cómo vienes hoy? ¿Por qué te ves cansado? De esta manera se activa una conversación personal, en la que sólo el entrevistado da información de su vida, el otro la oculta, nunca se vulnera, pero hace sentir comprendido y acompañado a quien pretende desestabilizar. Una vez enterado de los lazos con los que cuenta la víctima, el perverso buscará mecanismos de descalificación hacia su círculo social, levantará sospechas, despreciará a las personas con las que convive y se encargará de hacer una mala imagen del otro para que la víctima comience el proceso de aislamiento.

Dentro del taller de “prevención de la violencias” realizado como aplicación de esta investigación, dentro de las conversaciones surgieron algunas anécdotas que nos permiten dimensionar el tema de la vigilancia:

“Cuando pasaba cerca del teatro o de los lugares que el director frecuentaba, me escondía un poco o caminaba rápido para evitar encontrarlo y que no me viera conviviendo con algunos colegas que no eran personas gratas para él” (Participante actriz, 22/10/2024). En esta anécdota podemos denotar cómo la vigilancia traspasa los límites del ejercicio escénico y también, el arraigo que tiene la víctima a la expectativa del perverso, al punto de ocultar su vida social para no molestarle.

- Aislar:

Al hablar de aislamiento en el ámbito profesional nos referimos a romper las alianzas de un individuo para que no se pueda defender (Hirigoyen, 1999). Cuando el afectado se siente en soledad difícilmente se revelará ya que puede llegar a desarrollar la creencia de que todo el equipo está en su contra. El aislamiento en un ambiente laboral de presión no funciona sólo en dirección a la víctima, sino que también tiene la ventaja de que los miembros del equipo de trabajo se observan entre sí como competencia y sospechan unos de otros. Al generar un clima de desconfianza, cada integrante del equipo

se enfocará en su propia supervivencia dentro del entorno laboral, evitando confrontaciones por miedo a ser el próximo objetivo. La falta de comunicación entre los afectados refuerza el control del agresor, de este modo, el grupo se fragmenta, debilitando cualquier posibilidad de apoyo o resistencia colectiva. Esto permitirá al perverso(a) sostener hostigamientos, sobrecargas y manipulaciones perpetuando el ciclo de abuso.

Podemos observar dos rutas para este aislamiento que, por contrarias que parezcan, pueden ser combinadas en distintos momentos. Una de ellas son las comparaciones y las preferencias, cuando el perverso(a) sobresalta los talentos o logros de una persona, comparando su trabajo con el del resto y poniéndolo como ejemplo, se genera un tipo de aislamiento porque los otros lo perciben como una amenaza o como alguien que recibe un trato especial. Esto puede despertar celos, resentimiento o incluso el rechazo del grupo, haciendo que la persona favorecida quede sola y sin apoyo.

La otra ruta es la llamada “puesta en cuarentena”, se observa cuando la víctima es apartada de manera gradual de dinámicas grupales, toma de decisiones, algunas informaciones relevantes y principalmente de tareas importantes para el desarrollo de proyectos. La víctima queda aislada porque alguien más está haciendo el trabajo que le corresponde, quienes realizan este trabajo se sienten orgullosos de resolver el hueco que el otro está dejando dada su supuesta falta de interés o ineptitud, haciéndolos desarrollar aún más el sentimiento de pertenencia y refuerza la mala imagen que tienen de la víctima. Esto genera una sensación de inutilidad, desorientación y desamparo en la persona afectada.

La puesta en cuarentena genera mucha más tensión que el exceso de trabajo y se vuelve rápidamente destructiva. Para los directivos, constituye un sistema fácil de aplicar a la hora de provocar la dimisión de alguien a quien ya no necesitan o que no les simpatiza, provocando la renuncia voluntaria de la persona al no soportar la tensión y liberándose de responsabilidades humanas y legales. (Hirigoyen, 1999, p.54)

Ambas estrategias pueden usarse de manera alternada o simultánea, dependiendo de la conveniencia del perverso(a). En un momento puede ensalzar a alguien para generar rivalidad, y en otro, socavar su imagen hasta marginarlo por completo. De esta forma, se

construye un ambiente de competencia hostil y desconfianza, donde la cohesión del grupo se ve debilitada y el poder del agresor(a) se mantiene sin resistencia.

En el caso de las prácticas preteatrales, este aislamiento no solo afecta la moral del intérprete, sino que también le coloca toda la carga de responsabilidad cuando las expectativas de alguna función no se cumplen de manera satisfactoria. Así mismo, nos encontramos ante un escenario en que el fracaso se puede avenir, ya que en un montaje teatral, la coordinación y la comunicación son esenciales, en un ambiente donde el equipo se encuentra fragmentado, es poco probable obtener un buen resultado. Al desestabilizar la cohesión del grupo, los compañeros, por temor a ser los siguientes en la lista de "indeseables", suelen optar por el silencio o la indiferencia, consolidando aún más la exclusión.

En uno de los ejercicios del taller de prevención en el que se representó un abuso de poder dentro de una práctica preteatral, se tenía por objetivo llegar a una resolución del conflicto buscando alguna forma en la que el testigo interviniera y apoyara; fue muy interesante ver lo complicado que le era al testigo levantar la voz sin ser apoyado por el resto del grupo. Al finalizar el ejercicio se abrió un espacio para el diálogo y quien interpretó al testigo mencionó:

Es muy difícil que alguien haga frente a una situación así aunque le incomode y reconozca que está mal. Porque al final hay un sueño que cumplir, es lo que más amas en la vida y no lo quieres perder, entonces ¿quién tiene realmente el valor de decir basta? sabes que te estás jugando tu prestigio y tu carrera, entonces ¿quién se va a sumar? nadie, y es válido porque tenemos un sueño, porque ahí hemos puesto cosas muy nuestras, el empeño, la pasión, el ser, el sueño” (Participante actriz, 23/10/2024).

Esta reflexión nos brinda una mirada muy completa de la forma en la que sucede el aislamiento en el ámbito teatral, el miedo que existe a perder un lugar, la capacidad de sacrificio y entrega que tienen quienes pertenecen a este campo social.

- Enaltecer para luego descalificar:

La víctima comienza a forjar su propia imagen a partir de la manipulación del perverso(a) (Goffman, 2009) quien, al inicio de la relación se muestra como una persona encantadora y digna de confianza. En un principio el perverso destaca los talentos y aptitudes de la víctima, le brinda elogios mientras la convence de que está ayudándola a perfeccionar sus habilidades. Sin embargo, de manera sutil y progresiva, comienza a comentar sus supuestas áreas de oportunidad, y se encargará de hacerle creer que sólo puede mejorar gracias a su intervención.

Con el tiempo, los elogios abren paso a la descalificación: el perverso culpa a la víctima de fracasos escénicos inexistentes y la somete a críticas abstractas que le impiden comprender cuál es el problema o la dificultad, porque en realidad no los hay. Estas descalificaciones no siempre se realizan a todas luces, en muchas ocasiones las muestras de desaprobación no solo son abstractas sino también no verbalizadas, se manifiestan en gestos corporales de desaprobación como miradas de enfado, chasquido de dientes, suspiros de decepción (Hirigoyen, 1999). Como resultado, la víctima comienza a menospreciarse, generando una autopercepción de ser insuficiente e inferior, mientras idealiza y enaltece al otro como un ser excepcional, dotado de un talento inalcanzable y como el poseedor de la verdad dentro del campo. La víctima queda atrapada en un círculo de duda: ¿Podré mantener mi lugar aquí? ¿Soy lo suficientemente talentoso? ¿Tengo las capacidades necesarias para pertenecer a este medio? ¿Es esta mi única oportunidad? Estas dudas generan sentimientos de inseguridad y baja autoestima, inmovilizando a la víctima y brindando al perverso una clara imagen de superioridad.

Cuando en el taller hablamos sobre la manipulación dentro del ámbito se mencionaron testimonios tanto personales como de terceras personas, en los que se encontraba presente esta estrategia, en palabras de una participante:

Trabajé con un director que me buscó insistentemente para que entrara en su compañía, cuando entré, todo lo que yo hacía era la maravilla y se la pasaba poniendome de ejemplo. Después de negarme a hacer algo que yo no quería, comenzó a ser muy cruel con sus comentarios hacia mí y ahora cualquier cosa que hacía estaba mal. (Participante actriz, 21/11/2024)

Esta manipulación sistemática refuerza la dependencia emocional y profesional de la víctima, debilitando su autonomía y confianza en sí misma.

- Desacreditar:

A diferencia de la descalificación, que ocurre en el ámbito privado, la desacreditación implica un juicio negativo expuesto de manera pública, amplificando su impacto y afectando la percepción que los demás tienen de la víctima. Esta forma de ataque público a la reputación de una persona, no siempre sucede de manera mediática sino que, en general, es también un proceso paulatino (Goffman, 2009). El perverso o perversa, que ya tiene un lugar con buena reputación en el campo teatral profesional, utiliza ese capital social para manipular la imagen de la víctima a su conveniencia y de esta forma poder limitar sus movimientos dentro del campo, cerrando las oportunidades que pueda llegar a tener y reforzando la idea de que no existe otra posibilidad de continuar dentro del campo, que atender a aquello que el perverso o perversa le exige.

El perverso (a) expone errores y fallas que inventa o agranda sobre la víctima, esto suele suceder en un plano casual, dentro de cualquier otra conversación, disfrazado de bromas, sarcasmos, comentarios aparentemente inofensivos; por ello es que funciona tan bien, porque esta calumnia no es directa, se basa en pequeñas insinuaciones que despiertan la desconfianza de quienes reciben la información:

Para desacreditar a alguien públicamente, basta con introducir una duda en la cabeza de los demás: «No crees que...». Con un discurso falso, compuesto de insinuaciones y de asuntos silenciados, el perverso pone en circulación un malentendido que puede explotar en beneficio propio. (Hirigoyen, 1999, p.53)

Este es un circuito cerrado, en tanto aquellas personas clave del gremio con quienes el perverso(a) no tiene buena relación, utiliza la estrategia de vigilancia, manipulando con quién se comunica la víctima y desestimando a dichos individuos para que la víctima no tenga intenciones de acercarse a esas personas. Por otro lado, con aquellas personas con las que el perverso(a) se relaciona de buena manera y que le han dado legitimidad y reconocimiento en el campo, utiliza la estrategia de desacreditación afectando la percepción que los demás tienen de la víctima, dañando su credibilidad y

provocando un aislamiento profesional. De esta forma, a pesar de que la víctima se da cuenta de las malas intenciones del perverso (a), le resultará difícil defenderse.

- Inducir al error:

La inducción al error es una de las estrategias más sutiles y potentes que se utiliza para desestabilizar a la víctima y sumergirla en un mar de dudas sobre su potencial y sus capacidades. Consiste en colocar a una persona en una situación en la que falle inevitablemente para sobresaltar el error y relacionarlo con aspectos de la personalidad, creencias o actitudes del señalado (a) que estorban al perverso (a) para conseguir asegurar su dominio sobre la víctima. “Un medio muy hábil de descalificar a alguien consiste en inducirle a error con el fin de poder criticarlo o rebajarlo, pero también para que tenga una mala imagen de sí mismo” (Hirigoyen, 1999, p.57). Estos actos deterioran la autoimagen de la persona en cuestión, generando inseguridades tan graves que comienza a creer que realmente no es lo suficientemente capaz, haciéndole perder la confianza no solo en su talento, sino también en sus esfuerzos ¿Será que estoy dando lo mejor de mí? ¿debería hacer algo más? ¿por qué no da resultados mis trabajos?.

En el ámbito teatral, donde la seguridad y la percepción del talento juegan un papel crucial, la inducción al error se convierte en una estrategia particularmente efectiva. Estos errores pueden ser fácilmente señalados de maneras crueles, burlas e incluso denigrantes sin despertar las alertas en el equipo de trabajo. El paradigma de que los intérpretes deben, saber soportar la crítica con docilidad para crecer y mantenerse humildes, dificulta que la víctima pueda reconocer la manipulación y defenderse de ella.

Stanislavski (1981), y la gran mayoría de las teorías técnicas teatrales, nos advierten sobre los peligros del ego desmesurado en el actor, pues este puede bloquear su desarrollo artístico, pero de la misma forma encontramos en ellas especificaciones sobre lo importante que resulta la seguridad y confianza en uno mismo ya que son esenciales para la interpretación. El problema no se funda en la teoría teatral, sino en la interpretación de la teoría a conveniencia de sostener mecanismos de control dentro de las prácticas preteatrales disfrazados de perfeccionismo. Y es que, bajo el pretexto de combatir el ego, algunas dinámicas de poder terminan por anular la confianza del intérprete, dejándolo en un estado de vulnerabilidad y con la autoestima destruida.

La enorme dificultad que existe en este ámbito es la objetividad de la crítica, de acuerdo con las necesidades estéticas y discursivas de cada puesta en escena, la demanda interpretativa es distinta y en muchas ocasiones -al trabajar en el terrero de las emociones y las abstracciones- las indicaciones son dadas en un lenguaje metafórico-poético, que busca inspirar al grupo, y la línea entre una corrección constructiva y una descalificación abusiva se difumina fácilmente.

Esta inducción al error puede observarse también cuando se le asigna a una persona una tarea para la que no está preparada. Una vez que comete un error, este es señalado y se le proporciona una explicación superficial sobre cómo corregirlo. Luego, se le exige repetir la tarea, pero su autoestima, ya afectada, hará que el nerviosismo le impida concentrarse plenamente en las indicaciones. Esto puede llevar a que pase por alto detalles clave o que las instrucciones sigan siendo lo suficientemente abstractas como para impedirle completar la tarea con éxito. La repetición del fracaso genera una frustración aún mayor, debilitando progresivamente su confianza y desempeño.

En otras ocasiones, las instrucciones son modificadas en el último momento sin comunicarlas claramente, provocando dudas o confusiones en escena. De manera similar, se pueden cambiar los horarios de ensayo sin previo aviso o proporcionar información errónea sobre el montaje para generar caos y luego atribuirle la responsabilidad a la víctima. También puede verse cuando se hacen cambios técnicos en la escenografía o la iluminación sin advertirle a la persona, al alterar el guión o los diálogos sin dar tiempo suficiente para adaptarse, o cuando se da un gran apoyo al inicio y luego se retira el respaldo en momentos clave, cuando crear un ambiente de presión extrema para que la víctima cometa errores bajo estrés, cuando se excluye deliberadamente a alguien de ensayos, reuniones o decisiones importantes, para luego culpar, así como no corregir errores evidentes y dejar que la persona fracase en público.

Cuando la inducción al error se utiliza como mecanismo de control, el intérprete, temeroso de no estar a la altura, internaliza la culpa y la sensación de incompetencia. Cada equivocación es percibida no como parte del proceso de aprendizaje, sino como una prueba de su supuesta insuficiencia. Esto puede llevar a una dependencia emocional hacia la figura que lo desacredita, bajo la idea de que sólo a través de su guía podrá corregir sus fallas y alcanzar la excelencia.

Algunas estrategias de defensa que nos apunta Lundy Bancroft en su libro "*Why Does He Do That?*" (2017) ante la sospecha de estar viviendo este tipo de descalificación son de suma utilidad para procurar mantener la estabilidad de la autopercepción y consisten en acciones muy sencillas, pero significativas como: llevar un registro escrito anotando fechas, horarios e indicaciones dadas para contar con evidencia en caso de cambios inesperados, solicitar confirmaciones por escrito, mantener la calma y no reaccionar impulsivamente a provocaciones para evitar que ser señalado como el culpable, señalar las contradicciones que se observan de frente al equipo; y la más importante de todas es no permitir el aislamiento, tener aliados en el equipo de trabajo que puedan ayudar a respaldar su trabajo.

Cuando en los talleres hablamos sobre el rol del testigo dentro de la reproducción de la violencia un compañero compartió:

Yo me arrepiento mucho porque una vez estaba en un montaje y el director se traía de bajada a uno de los compañeros, lo estaba chingue y chingue haciéndolo repetir una frase y le exigía cada vez más intensidad, todo estaba bien tenso porque él ya se veía bien frustrado, parecía que se iba a quebrar. (Participante actor, 23/11/2024)

2.2 Violencia verbal

Como ya lo referimos anteriormente, la distancia entre las violencias no tiene límites claros, por ello la violencia verbal es semejante a la violencia psicológica, tiene afectaciones y consecuencias similares y podría clasificarse como una de las formas de violencia psicológica. Sin embargo, vale la pena analizarla como una violencia en sí misma, ya que su forma suele ser bastante más directa que la violencia psicológica y puede manifestarse de manera inmediata y evidente a través de insultos, humillaciones, amenazas o comentarios despectivos, la violencia verbal se distingue por su impacto directo y muchas veces público. Al ser una forma de agresión más tangible, es fundamental reconocer su gravedad y no minimizar bajo la justificación de que "son solo

palabras" o "así se llevan", pues sus efectos pueden ser igual de devastadores que los de otras formas de violencia.

Se dice que las palabras nos construyen y que sólo conocemos aquello que nombramos, y es verdad, pues a través del lenguaje configuramos nuestra identidad, nuestra percepción del mundo y nuestras relaciones con los demás. En este sentido, la violencia verbal se agrava en el plano psicológico ya que, cuando es sostenida, deja de ser un mero acto de agresión o reacción desmedida y momentánea, y se convierte en una forma de manipulación que impacta directamente en la construcción que la víctima tiene de sí misma.

Desde la perspectiva de Hans-Georg Gadamer (1993), el lenguaje no es solo un instrumento de comunicación, sino el medio en el que se da la comprensión del mundo y de nosotros mismos. En su obra *Verdad y Método*, Gadamer señala que el lenguaje nos antecede y nos configura, por lo que la violencia verbal no es solo una agresión pasajera, sino una intervención en el horizonte de sentido del individuo, alterando su comprensión de sí mismo y del entorno.

En la perspectiva de Hans-Georg Gadamer, el lenguaje no es solo un instrumento de comunicación, sino el medio en el que se da la comprensión del mundo y de nosotros mismos. Gadamer señala que el lenguaje nos antecede y nos configura, por lo que la violencia verbal no es solo una agresión pasajera, sino una intervención en el horizonte de sentido del individuo, alterando su autopercepción y su relación con los demás (Gadamer, 1993). Bajo esta misma idea, el lenguaje no solo nos permite comunicarnos, sino que también delimita nuestro acceso a distintos espacios sociales y profesionales. Por ejemplo, aquellas personas que, por diversas razones, no han tenido acceso a la educación formal o que no han adquirido cierto vocabulario especializado en ámbitos políticos, sociales o técnicos, pueden encontrar mayores barreras para acceder a determinados sectores, cargos o círculos profesionales. En este sentido, el dominio del lenguaje propio de un área específica puede ampliar las oportunidades de desarrollo y facilitar la inserción en distintos ámbitos.

Por ello, una persona que recién ingresa a un campo social (Bourdieu, 1997) y aún desconoce el lenguaje específico de dicho espacio se encuentra en una posición

vulnerable, ya que carece de las herramientas simbólicas necesarias para interactuar de manera efectiva, comprender las dinámicas de poder y defender su legitimidad dentro del campo. Esta falta de familiaridad con el habitus lingüístico del entorno puede hacerla más susceptible a la exclusión, la manipulación o la desvalorización de su trabajo y capacidades.

En el campo del teatro, la identidad profesional y artística está en constante construcción a través del reconocimiento del otro y ese reconocimiento te legitima como un bueno o mal practicante. Un comentario descalificador, una crítica cruel o una burla disfrazada de enseñanza pueden desestabilizar a un intérprete, afectando no solo su confianza en escena, sino su capacidad de interactuar y sus posibilidades de movimiento dentro del campo. La palabra del director, del maestro o del colega tiene un peso significativo, pues como lo hemos estudiado, las prácticas preteatrales entremezclan la vida íntima y la pública, pudiendo penetrar profundamente en la construcción de subjetividad de quien las recibe. Dado que el teatro es un espacio de exposición constante—tanto física como emocional— predispone un contexto donde una buena crítica puede ser una oportunidad de crecimiento, pero también un arma destructiva para el artista cuando es expresada de manera destructiva o cuando una crítica infundada.

En los ejercicios realizados dentro del taller, uno que llamó particularmente mi atención, fue cuando uno de los participantes interpretó a un director violento, el grupo tuvo tiempo de ponerse de acuerdo previamente y dibujar en conjunto a ese personaje, que gritaba de manera intimidante y presionaba por medio de ofensas al elenco:

“A ver, ¿qué chingada madre estás haciendo? Agarrala cabrón, mira hazle así (lo hace) ¿qué? ¿te incomodaste? no mamen, pues si son actores, ahí no está el personaje, ahí estoy viendo a la actriz de rancho cagada de miedo, se ve luego luego que eres de la UAQ” (Participante actor interpretando a un director, 22,11,2024). Este comentario engloba la generalidad de los comentarios que hizo el personaje “director” dentro de la situación de estar dando indicaciones. Lo más alarmante fue que gran parte de quienes participaron en el taller, pudieron identificar a ese director intimidante como algo creíble y cercano a la realidad, el equipo que realizó la escena, confesó que construyeron ese personaje a partir de frases que habían llegado a escuchar en algunos de sus procesos preteatrales.

Cuando Michel Foucault (1991) habla sobre el discurso, nos invita a comprenderlo no como un mero accidente, sino como un mecanismo que organiza y establece jerarquías. Asimismo, el discurso delimita lo que puede ser considerado válido o inválido dentro de “los distintos espacios sociales y, por ende también limita los marcos de interpretación que existen” (Foucault, 1991). Siguiendo este camino podemos entender cómo la violencia verbal en las prácticas preteatrales, no solo afectan al receptor, sino también configuran las dinámicas y estructuras de poder dentro del campo teatral. Es decir, dicha violencia normaliza tratos, actitudes y agresiones que en otros contextos podríamos considerar reprobables.

Así, en el mundo teatral, la violencia verbal puede ser utilizada como un mecanismo de control que mantiene a las víctimas en un estado de inseguridad y sumisión. Frases como “*eres reemplazable*”, o “*si no te esfuerzas más, no mereces estar aquí*” pueden operar como dispositivos disciplinarios que condicionan el comportamiento del artista, moldeando su identidad desde una posición de subordinación.

Reconocer el impacto de esta en este ámbito es fundamental para generar dinámicas de trabajo más equitativas, donde el crecimiento artístico no esté mediado por el miedo o la humillación, sino por el respeto y la construcción colectiva del conocimiento.

La violencia verbal generalmente inicia de manera sutil para luego, al entrar en confianza, subir el tono de las agresiones. Por ello Patricia Evans (2001) en su estudio sobre el abuso verbal, realiza una diferenciación entre la agresión abierta y la encubierta.

Cuando la agresión verbal es directa, es fácilmente identificable y genera una reacción inmediata de descontento o desaprobación. En ocasiones cuando nos encontramos ante una agresión verbal directa, podemos identificarla como un desplante del individuo en el que incluso se siente avergonzado y capaz de reconocer su error (Evans, 2001). A pesar de ello, en algunos contextos donde la persona que realiza la agresión tiene poder, estas actitudes llegan a justificarse y tolerarse, principalmente en aquellas como en el campo teatral donde el agresor ostenta un gran capital simbólico y puede permitirse cualquier tipo de rabietas que serán toleradas por su imagen como genio o erudito y bajo la idea de que ese es el carácter de los artistas dotados. Es en este sentido

cuando la agresión pasa a ser una violencia, es decir, dichas agresiones son sostenidas y tiene el efecto de limitar o coaccionar la voluntad del otro.

Por otro lado, violencia verbal encubierta, es una violencia que sutil y constante, y está caracterizada por la negación y minimización de lo dicho (Evans, 2001). Esta violencia puede manifestarse desde actitudes de desprecio o indiferencia hasta sarcasmos, comentarios ambiguos e indirectos, bromas hirientes, insinuaciones que descalifican o cuestionan el valor de la persona. Así mismo, podemos encontrar correcciones constantes con tonos condescendientes, minimización de la opinión del otro y preguntas retóricas diseñadas para generar dudas o errores (Tannen, 1994). El emisor de la ofensa no se hace responsable de lo que dijo y se vale del ocultamiento de la ofensa negando cualquier mala intención y disfrazandolo de broma, sátira, crítica constructiva o señalando que la víctima está sobrerreaccionando. Dichas negaciones pueden aparecer con frases como: “es por tu bien”, “que sensible estás hoy”, “solo es una broma” o “pero si así nos llevamos”.

Esta forma de violencia es difícilmente detectada en el ámbito teatral, ya que los límites entre lo personal y lo profesional están generalmente desdibujados. A este aspecto se le suma que el abuso verbal se encuentra normalizado en la sociedad general haciendo todavía más complicada su detección. En palabras de Patricia Evans:

En cierto sentido, el abuso verbal está enquistado en nuestra cultura. La prepotencia, la anulación, la humillación, la arrogancia, la oposición, la manipulación, la crítica, la dureza, la intimidación, son aceptados por muchos como parte de juego limpio. Cuando estos juegos de poder se establecen en una relación y son negados por quien los perpetra, nace la confusión. (Evans, 2001, p.13)

Por otro lado la distancia entre la descalificación y una buena crítica, está tanto en la claridad como en las formas en las que se aborda, sin embargo no siempre se alcanza a notar que la forma es incorrecta y cuando un error es señalado con dureza, generalmente, quien la recibe se siente como el primer culpable por provocar el enojo dada su inexperiencia y no se siente con seguridad para defenderse temiendo ser doblemente señalado.

La colaboración es un eje fundamental en la labor escénica, por ello desarrollar herramientas que nos permitan identificar este tipo de violencias, no sólo genera un beneficio personal para aquellos que recién ingresan al campo teatral, sino que también contribuye a corregir las formas en las que se relacionan los agentes dentro de campo permitiendo que el trato entre colegas pueda tender a una mayor cooperación.

2.3 Violencia de género

Las violencias, como hemos estudiado, no existen de manera aislada, sino que se interconectan y se manifiestan con síntomas similares. Una forma de violencia puede ser el antecedente o la consecuencia de otra, estableciendo un entramado complejo de agresiones que se refuerzan mutuamente. Sin embargo, estas manifestaciones no son homogéneas; cada campo social y cultural las configura de manera distinta, adaptándolas a sus propias dinámicas de poder y exclusión.

Así mismo, las violencias se particularizan en función de las características del individuo que las sufre. Factores como la clase social, el oficio, el color de piel, la identidad de género o la orientación sexual influyen y se especifican en la forma en que una persona es violentada y en la legitimación social de dicha violencia, siendo más grave y frecuente cuando algunos de dichos factores intersecciona (Lugones et al., 2008). La violencia de género, entendida como la negación, cosificación y subordinación sistemática de las identidades feminizadas en la sociedad y las disidencias sexuales (Butler, 2022; Segato, 2016), no solo se suma a estas formas de opresión, sino que las intensifica y atraviesa, actuando como un eje estructural que define y restringe las posibilidades de vida de quienes la viven. También podemos entenderla como una violencia que es ejercida sobre una persona en función de su género o identidad de género tiene por objetivo sostener relaciones de poder inequitativas y desventajosas, afectando a mujeres y disidencias de género fundadas en estructuras patriarcales y heteronormativas (*Violencia Contra La Mujer*, 2021).

Este tipo de violencia no solo se ejerce a través de la agresión física, sino también mediante la exclusión simbólica, la desvalorización del trabajo y la limitación de

oportunidades (Posada Kubissa, 2015). Se trata de un concepto amplio que abarca cualquier forma de violencia basada en la identidad de género de una persona, lo que conlleva a que las mujeres y las disidencias de género sean desproporcionadamente más afectadas. A pesar de los avances en materia de derechos humanos (DDHH) e igualdad de género, estas formas de violencia continúan afectando a millones de personas en todo el mundo⁸. Este no es un fenómeno aislado, sino una estructura arraigada en los sistemas de producción de significado y poder que organizan nuestras relaciones sociales. Por ello, su abordaje requiere un análisis integral que contemple no solo las manifestaciones explícitas de la violencia, sino también el reconocimiento de las raíces en las que se sustentan dichas desigualdades (Posada Kubissa, 2015). Además, debe ser analizada en su especificidad dentro de cada campo social, considerando los discursos y paradigmas que la sostienen, así como el estudio de las estructuras socioculturales que la perpetúan.

A pesar de ser una de las violencias más estudiadas en nuestros días, continúa apareciendo frente a nosotros en la mayor parte de los contextos sociales, nos resulta extremadamente complejo erradicarla debido a sus características:

- Es sistemática y estructural ya que está arraigada no sólo en las instituciones, sistemas económicos y políticos sino, principalmente, en las normas culturales, sistemas simbólicos, educación, costumbres y discursos. Es una violencia que arrastramos a través de la historia y persiste debido a la normalización no sólo de prácticas sociales sino también de una construcción de la idea de mujer. La mujer ha sido históricamente construida como “el otro” que no es el hombre (Beauvoir, 2019), así mismo las disidencias de género han sido excluidas y negadas, ya que no alcanzan a ninguna de esas categorías. Esta subordinación ontológica ha definido a las mujeres y las disidencias como seres que naturalmente son pasivos, dependientes, serviciales, insuficientes; haciendo parecer que estos roles son inevitables ya que dichas ideas se encuentran incrustadas en el imaginario colectivo.

⁸Se puede confirmar esta aseveración con información confiable sobre la persistencia de la violencia de género en fuentes oficiales como ONU Mujeres y la Organización Mundial de la Salud (OMS). Según el informe *The Gender Snapshot 2024*, ningún país ha alcanzado plenamente los objetivos de igualdad de género (ODS 5), y problemas como la violencia de género siguen afectando a millones de personas en todo el mundo. Se estima que 1 de cada 3 mujeres ha experimentado algún tipo de violencia a lo largo de su vida.

- Es interseccional es decir que está relacionada con todas las otras formas de violencia. En la violencia de género confluyen la violencia estructural, psicológica, económica, verbal, física y sexual, siendo esta última una de sus principales coincidencias, agravando y distanciando severamente la experiencia femenina y disidente.
- Es polifacética, se reproduce desde distintos niveles y ámbitos sociales (*cf.* Wittig, 2006): familia, escuela, mercado, entretenimiento, trabajo, medios de comunicación, etc. La falta de representación de disidencias en medios masivos de comunicación, en narrativas y políticas es una evidencia clara la reproducción de la negación que padece este sector de la sociedad, así mismo la cosificación del cuerpo femenino, el bombardeo con altos estándares de belleza, el control del cuerpo y de los derechos reproductivos también manifiestan los estereotipos y fomentados tanto por sectores privados como por el estado⁹. En el núcleo familiar las tradiciones y costumbres establecen los roles de género instruyendo en lo que se considera aceptable o esperado dentro de cada rol. En la educación, los contenidos curriculares suelen ignorar la diversidad, estableciendo modelos únicos de identidad sexual.

Dentro del campo teatral esta estructura de violencia está sumamente cimentada, muchas de las prácticas preteatrales se establecen en juego de poder perpetuando formas simbólicas que decantan en violencia de género. En los espacios teatrales, operan constantemente micromachismos¹⁰ que asignan diferencias de trato y abusos; siendo las principales la cosificación del cuerpo femenino en escena y la exigencia de "entrega total" como justificación para vulnerar límites personales.

⁹Véase. La presencia de la mujer en el cine, Stalista, Orus Abigail, <https://es.statista.com/temas/5475/la-presencia-de-la-mujer-en-el-cine/#topicOverview>
https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-hollywood-sigue-siendo-mundo-hombres-202203260104_noticia.html#:~:text=El%20porcentaje%20de%20personajes%20latinos,2020%20al%2010%25%20en%202021.

¹⁰ Los **micromachismos** son formas sutiles y normalizadas de machismo que se manifiestan en la vida cotidiana. Estos comportamientos buscan mantener el poder y control sobre las mujeres mediante prácticas que pueden parecer insignificantes, pero que refuerzan desigualdades de género. Aunque muchas veces pasan desapercibidos, contribuyen a la perpetuación de la desigualdad estructural entre hombres y mujeres (*cf.* Bonino, 2008).

En el taller se capturaron algunas frases que las compañeras habían escuchado alguna vez y que se hacían específicamente hacia las mujeres sexualizando el tono de indicaciones que podrían haber sido más simples y objetivas:

- Una vez un director me dijo: “Habitar el escenario es masturbarte en el escenario”.
- Cuando al director no le gustaba la actuación de alguna de las compañeras del elenco decía: “¿Y así eres para todo? pobre de tu novio”.
- En una obra en la que una compañera hacía de prostituta, para dar una indicación en la que tenía que entrar y sentarse, el director le dijo: “Ve y hazle el amor a la silla, ¿eres puta? ¿No? entonces, ¿porque te da pena hacerle el amor a la silla?”.

Así mismo, en la mayor parte de los relatos escénicos predominan personajes que representan la masculinidad heteronormativa y violenta, contribuyendo a pensamiento heterosexual que plantea Monique Wittig (Wittig, 2006) dejando las narrativas sobre otras identidades reducidas a la parodia. Por ello, el teatro no sólo reproduce las jerarquías patriarcales dentro de las dinámicas propias de su campo (reforzando la idea de que ciertas violencias son necesarias o inevitables para la creación), sino que muchas veces difunde dichas jerarquías al llevarlas a la sociedad en general a partir de discursos que las normalizan dentro de la escena e incluso fuera de ella.

2.4 Violencia sexual

Permitámonos pensar esta problemática desde el concepto atribuido a Lyz Kelly el “continuum de la violencia sexual” para entender esta violencia no como un fenómeno aislado sino como una continuidad de otras formas de violencia y siendo el uno de los puntos más graves y determinantes de los ejercicios de poder. Esta violencia considera desde el acoso hasta el asalto sexual (Kelly, 1988) y se refiere a cualquier acción que tenga una naturaleza sexual para la cual no se ha brindado consentimiento.

Generalmente la violencia sexual es antecedida por alguna de las manifestaciones de la violencia psicológica y está profundamente imbricada con la violencia de género (de la cual se hablará en el siguiente apartado) y que sus principales víctimas son mujeres, disidencias sexuales e niñas. Aunque en ocasiones podamos encontrar violencia sexual como una agresión directa y azarosa (el acoso callejero, el asalto oportunista), diversos estudios han demostrado que la mayor parte de la violencia sexual ocurre dentro de entornos de confianza y relaciones cercanas¹¹ tales como entornos sociales, laborales, escolares, familiares y también dentro de las relaciones de pareja. Debido a la cercanía emocional y la confianza presente en dichos contextos, nuevamente nos enfrentamos a un abuso de las dinámicas de poder que ocultan el deseo de dominación bajo la máscara del cuidado, el consejo o la autoridad.

Esta forma de violencia que busca no sólo en control de la voluntad sino también el sometimiento corporal, se manifiesta de manera progresiva. Puede comenzar con insinuaciones infundadas¹² generalmente mediante el uso de frases disfrazadas de halagos o bromas. Dichos comentarios pueden luego evolucionar hacia interacciones más invasivas, como comentarios directos de índole sexual, contacto físico indeseado y no consentido o gestos inapropiados como caricias o abrazos con connotación sexual. Cuando estas conductas no son detenidas, puede llegar a escalar hasta formas más graves.

A pesar de que la violencia sexual pueda ser reconocible ante los ojos de la víctima, inmoviliza sus posibilidades de acción, ya que se enfrenta a enormes barreras para comprobar la agresión y denuncia (México Evalúa, 2021). El miedo a las represalias y revictimización¹³ aumenta las posibilidades de que la víctima no tenga acceso a la justicia impidiendo, en muchas ocasiones, contar con las condiciones necesarias para salir del ciclo de violencia.

¹¹ Organización Panamericana de la Salud, 2013, Save the children, 2024.

¹² Al hablar "insinuación infundada" se hace referencia a situaciones en las que una persona expresa de manera persistente interés romántico o sexual hacia otra sin haber recibido ninguna señal de reciprocidad. Es decir, cuando no hay indicios claros de atracción o interés mutuo, pero aun así se insiste en aproximaciones o propuestas. Este tipo de comportamiento puede generar incomodidad, presión o incluso acoso, especialmente si la otra persona ha manifestado explícitamente su falta de interés.

¹³ La revictimización es el proceso en el que una persona que ha sufrido una experiencia traumática, como violencia o abuso, vuelve a ser afectada por el sistema de justicia, los medios de comunicación, instituciones o su entorno social. Esto puede ocurrir principalmente cuando se le cuestiona, minimiza o culpa por lo sucedido.

Si bien el estudio de Kelly no establece una clasificación rígida, a partir de la lectura de sus investigaciones se presenta a continuación una tabla que busca organizar, sin intención de limitar, las distintas manifestaciones de este fenómeno¹⁴. Esta organización tiene como objetivo facilitar su estudio, considerando los ejes comunes que las atraviesan y su impacto en las víctimas.

Tabla 1

Tipos de violencia sexual

Tipo de violencia sexual	Grado de coerción	Contexto	Frecuencia e impacto
Acoso sexual (comentarios, insinuaciones, contacto no consentido)	Violencia implícita (presión psicológica)	Espacios públicos	Puede ser episódica o recurrente
Coerción sexual (manipulación o presión para obtener sexo)	Violencia implícita (chantaje, manipulación)	Espacios privados o públicos	Puede ser episódica o recurrente
Agresión sexual (toques forzados, intentos de violación, violación)	Violencia explícita (uso de la fuerza física)	Espacios privados y públicos	Puede ser episódica o recurrente
Violencia en relaciones íntimas	Puede ser implícita (manipulación o	Espacios privados	Recurrente

¹⁴ Se advierte al lector la importancia de indagar con mayor profundidad las consideraciones de los conceptos presentados en esta tabla, que han sido ordenados a juicio de la autora, pero cuya flexibilidad y dinamismo podrían permitir otras organizaciones (Kelly, 1988).

(control, abuso psicológico, violencia física y sexual en la pareja)	presión) o explícita (fuerza física)		
Explotación sexual (trata de personas, prostitución forzada, abuso en relaciones de poder)	Puede incluir violencia explícita (fuerza) e implícita (coacción, engaño)	Espacios privados y públicos	Recurrente

Por otra parte, siguiendo el tema que nos ocupa, se puede considerar la violación también como una herramienta de poder y dominación usada a través de la historia política para reforzar la opresión femenina y la marginación, represión y silenciamiento de las identidades sexodivergentes. Según Brownmiller, “la violación es un proceso consciente de intimidación mediante el cual todos los hombres mantienen a todas las mujeres en un estado de miedo” (Brownmiller, 1975, p. 15). Esta perspectiva nos permite entenderla en diferentes contextos sociales, como en el caso del ámbito teatral, donde no deja de sorprender que, a pesar de un espacio donde se trabaja desde la sensibilidad artística y emotiva, sucedan este tipo de abusos que buscan reafirmar una jerarquía para someter a una ilusoria autoridad las voluntades de personas que pertenecen o ingresan al campo teatral.

Algunos movimientos feministas y de denuncia han destapado, en los últimos años, una serie de denuncias y señalamientos de acoso, hostigamiento sexual y abuso, dejando al descubierto que esta es una violencia frecuente dentro del ámbito¹⁵. En el taller de prevención surgieron testimonios que evidencian cómo esta violencia puede llegar a

¹⁵ Robino, 2022; El Universal Querétaro, 2022, May 16; Macías, 2016; J. C. 2022; Hartasánchez, 2021. Ferreyro, 2019; Alzaga, 2022.

justificarse en el ámbito teatral bajo el pretexto de las necesidades de la escena o del discurso:

- Un director le pidió a un actor que provocará una emoción en la actriz sugiriendo que le agarrara una nalga o le sacara una “chichi¹⁶” para que reaccionara. Me quedé en shock y no pude decir nada. Esto fue apenas en 2022. (Participante actor, 22, 11, 2024)
- A mí no me tocó directamente, pero escuché al director contando la anécdota muy orgulloso en una peda. Dijo que había una actriz con unas “tetas¹⁷” tan grandes que no lo dejaban concentrarse, hasta que le preguntó: ‘¿Me permite hacerle una observación?’. Según él, se acercó, le jaló el escote de la blusa para vérselas bien y que, con eso, ya pudo concentrarse. Según él, a ella le pareció gracioso. (Participante actriz, 22, 11, 2024)
- Uno de los actores de la obra tenía una escena amorosa conmigo y, aunque en los ensayos siempre lo habíamos marcado con truco, sin tocarnos de verdad, en una de las funciones aprovechó para meterme una buena manoseada. (Participante actriz, 22, 11, 2024)
- Una amiga estaba en una obra de teatro en la que había trabajado largo tiempo, poco antes del estreno al director se le ocurrió meterle un desnudo, ella no quería hacerlo, pero acabó por aceptar por la presión, ya habían trabajado mucho. (Participante actriz, 23, 11, 2024)

A partir de estos testimonios, surgió una discusión sobre los límites del intérprete dentro de una obra de teatro:

- “¿Hay un límite entre el actor y la persona? ¿No son lo mismo? ¿Cuando actúo ya no soy persona? Por supuesto que no. Yo siempre estoy ahí. A mí siempre me importa lo que pasa o deja de pasar en la escena”, comentó un participante. (Participante actor, 21, 11, 2024)
- Otro añadió: “También está la cuestión de los límites que cada actor tiene, pero lo malo es que cuando se abren conversaciones sobre escenas incómodas o de

¹⁶ Seno.

¹⁷ Seno.

desnudo, si dices que no quieres hacer algo así, te cuestionan: ‘¿Entonces para qué te metiste al teatro?’. Yo siempre respondo: ‘Para hacer un montón de cosas, pero esa no’.” (Participante actor, 21, 11, 2024)

- Alguien más agregó: “Es que se supone que todo nuestro ser debe estar listo y entregado para lo que se necesite en la obra.” (Participante actriz, 21, 11, 2024)

También se habló sobre dilemas como ¿se puede improvisar una escena de contenido sexual? ¿Cómo funciona el consentimiento en ese caso? Si el texto dice que hay algún tocamiento ¿el consentimiento está implícito?. Las conclusiones giraron en torno a que en teatro, como en la vida, es sumamente importante no dar nada por sentado, siempre preguntar antes y acordar límites claros, además plantear con claridad la naturaleza de los proyectos, las intenciones estéticas y la forma específica en la que se abordarán las escenas violentas y sexuales con los equipos, previo a comenzar con los trabajos, para que cada quien pueda tomar decisiones oportunas.

Para cerrar la sección:

La violencia en el ámbito teatral, aunque profundamente arraigada en las dinámicas de poder y las condiciones estructurales del sector, no es un fenómeno inevitable. Su manifestación, que va desde la violencia psicológica hasta la violencia de género, se nutre de la vulnerabilidad emocional de los artistas y de la precarización del trabajo. Estas dinámicas, que a menudo se disfrazan de exigencias profesionales, afectan tanto el bienestar de los intérpretes como la calidad del proceso creativo. La urgente necesidad de erradicar estas violencias exige una transformación cultural y estructural en el teatro, basada en la ética del cuidado, que promueva el respeto, la cooperación y la seguridad. Solo a través de la visibilización, la denuncia y la adopción de prácticas más equitativas será posible construir un entorno teatral más justo y libre de abusos.

Para continuar con este enfoque, el siguiente capítulo se adentra en la ética del cuidado en el teatro, explorando cómo esta perspectiva puede transformar las relaciones en el espacio escénico y contribuir a la construcción de un ambiente más justo y solidario para los artistas.

3. Ética del cuidado dentro del teatro

Pese a que el panorama pueda parecer desalentador, el teatro, en la mayoría de los casos, sigue siendo un espacio de encuentro, reflexión y complicidad positiva. Las prácticas preteatrales se asientan en una tensión en la que si bien puede existir una reproducción de estructuras jerárquicas de poder, son también espacios fértiles para la reflexión social y política así como expresión de ideales éticos. Esta paradoja entre una organización vertical y el espacio íntimo de convivencia, brinda una visión amplia de la experiencia humana, en donde la empatía y la corresponsabilidad son centrales para un buen ejercicio.

En este sentido, apelar a la ética del cuidado puede proporcionar un marco de referencia para comprender las prácticas preteatrales no sólo como un proceso con el fin común de llegar a la generación de poiesis viviente (Dubatti, 2007); sino también como una praxis que atraviesa experiencias, situaciones y relaciones humanas, sin perder de vista los sistemas de poder que las condicionan.

Carol Gilligan (1982), emerge al panorama filosófico proponiendo una respuesta a estos sistemas caducos y tradicionalistas de la moral que se basan en un principio de justicia que aspira el equilibrio entre la falta y el castigo “ojo por ojo, diente por diente” o en la noción de que la justicia debe ser ciega, equitativa y universal. Gilligan al entender que dicho ideal resulta en una mera ilusión, propone un nuevo modelo que considere las diferencias contextuales, las situaciones específicas y las relaciones de poder que determinan cada dilema moral. La equidad en abstracto se basa en un ideal de justicia que no toma en cuenta las singularidades de cada individuo que condicionan su toma de decisiones y formas de actuar; dichas singularidades pueden ir desde desiguales estructurales hasta las experiencias de vida, traumas o condicionantes físicas.

Frente a este panorama, la ética del cuidado se basa en la escucha, la corresponsabilidad, interdependencia y la empatía. Bajo estos principios se pueden construir respuestas morales con una visión relacional donde la sensibilidad es tomada en cuenta y que puede atender a las necesidades concretas del caso y de los sujetos involucrados.

Al llevar este enfoque a los terrenos teatrales, podemos preguntarnos sobre todas las relaciones que genera el proceso de creación escénica, su profundidad, su interdependencia, sus especializaciones, etc. Por ello, las preguntas primordiales que nos competen dentro de este capítulo es: ¿Cómo construir espacios de cuidado dentro de las prácticas preteatrales? ¿Es posible? ¿Se sacrifica calidad en el proceso? ¿Hasta qué punto se puede trabajar con rigor sin caer en abusos?

Para abordar esta cuestión, este capítulo se apoya en la idea Kantiana del ser humano como un fin en sí mismo como base de la dignidad humana. Después, para profundizar en el tema de desarrollo humano, se entrelaza con la teoría de los sistemas emocionales de supervivencia: búsqueda, miedo-pánico y rabia-agresión, propuestos por la neurocientífica Darcia Narvaez (2014), que nos permitirán entender cómo el teatro activa y regula estos mecanismos en quienes participan de los procesos preteatrales.

Por último, la manera en que el teatro puede modular estas respuestas emocionales básicas será clave abordar las investigaciones de la filósofa Carol Gilligan, que nos servirán como parámetros para pensar el cuidado dentro del proceso creativo y en la experiencia teatral en su conjunto.

Por lo tanto, este capítulo propondrá un análisis de la ética del cuidado en el teatro a través de un diálogo entre estas tradiciones filosóficas, teatrales y psicológicas. En un mundo marcado por la fragmentación y la indiferencia, pensar el teatro desde el cuidado nos invita a repensar sus posibilidades como un espacio de encuentro, de escucha y de transformación ética.

Mi deseo como creativa es volver la mirada a la inocencia del descubrimiento escénico, trabajar en colaboración equitativa, hermanar lenguajes y transitar la vulnerabilidad de los procesos escénicos sin nuevos traumas. Por ello, me resulta trascendente entender que el teatro tiene la capacidad para ser un espacio promotor de la empatía, de la experiencia colectiva, del acompañamiento; para ello podemos utilizar estas herramientas teóricas y metodológicas para comunicar la importancia de construir un teatro con respeto, riqueza e ilusión, porque en el fondo es lo que todos queremos, un ejercicio escénico libre de abusos, que pueda conmover al espectador y ponernos en ese antiguo ritual de convivio y presencia que es el teatro.

3.1 El desarrollo humano en el teatro

Si pensamos el teatro fuera de los terrenos de la validación del arte, dentro del territorio profundo de la experiencia, podemos imaginarlo como un terreno de plasticidad donde se puede explorar con libertad la condición humana desde distintas perspectivas que permita, a quienes se involucran, una transformación trascendental. Desde las prácticas preteatrales hasta las el acontecimiento teatral (las funciones) cada etapa del proceso implica apertura, aprendizaje e interacción, impactando en el desarrollo humano de los agentes participantes, configurando la identidad tanto individual como del colectivo.

Bajo este panorama, podemos afirmar que el teatro tiene una enorme capacidad de generar espacios de confianza y empatía que permitan el florecimiento del ser humano. Si bien, es un proceso largo y complejo el de desapegarse de narrativas disciplinantes que afectan nuestras formas de interacción, el promover y ejercer prácticas de cuidado dentro de los espacios creativos, favorece sin lugar a dudas la seguridad emocional y la cooperación.

Visto desde la perspectiva de la dignidad humana, el teatro ha sido un instrumento histórico para la resistencia, el encuentro y la visibilidad de problemáticas sociales. Es decir, que dicho desarrollo, no sólo abarca el crecimiento personal de los artistas, sino también tiene el potencial para sensibilizar a la sociedad sobre una amplia gama de problemáticas brindando una perspectiva amplia que pueda generar empatía e inclusión. Por ello, si el teatro desafía las estructuras opresivas dentro de sus procesos de construcción, puede generar agentes de cambio, impactar en los discursos públicos y reestructurar las formas de organización que damos por naturales. De esta manera, las prácticas preteatrales se convierten en espacios potentes para el fortalecimiento de las capacidades que tienen las personas para imaginar, sentir y actuar en favor de un mundo más compasivo.

Decíamos al inicio de este trabajo que la modernidad no solo trajo consigo las desgracias del capitalismo voraz, sino que también impulsó movimientos sociales y revoluciones ideológicas que dieron paso al reconocimiento del concepto de dignidad

humana, estableciendo la legítima defensa de toda persona, sin importar su raza, género, lugar de procedencia o religión.

La Declaración Universal de Derechos Humanos reconoce que "todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos" (Artículo 1º), y el teatro, como arte socialmente comprometido, ha sido un vehículo clave para denunciar injusticias y promover la igualdad. Si bien este reconocimiento sigue siendo un territorio en disputa, una deuda histórica y un proceso que aún requiere atención y cuidado constante, al menos nos permite situarnos desde ese horizonte de legitimidad, reconociéndonos como iguales en nuestra humanidad.

Este principio de igualdad resuena con la ética kantiana. Si bien ya he anticipado en la apertura de este capítulo mi intención de establecer un diálogo entre la ética del cuidado y las prácticas preteatrales, podría sorprender que nos atrevemos a traer a la conversación a Immanuel Kant, un filósofo cuyo pensamiento ha sido un punto de referencia clave en el debate sobre la universalidad de la moral.

Desde algunas perspectivas feministas, incluida la ética del cuidado, dicha universalidad ha sido cuestionada por considerarse insuficiente, ya que, al basarse en un enfoque abstracto, meramente racional y centrado en la autonomía individual, corre el riesgo de perder de vista otras dimensiones morales que se encuentran situadas en contextos específicos, marcadas por relaciones interpersonales y atravesadas por la emocionalidad.

Precisamente, la ética del cuidado es una de las corrientes que plantea esta crítica; sin embargo, resulta especialmente relevante incluir a Kant en la propuesta, no solo para contrastar su pensamiento con estas posturas, sino también para explorar posibles puntos de encuentro. En opinión de la autora, si intentamos relacionar estas teorías la ampliación del debate puede ofrecernos una visión más completa del fenómeno moral.

La primera formulación del imperativo categórico Kantiano "Obra sólo según aquella máxima por la cual puedas querer al mismo tiempo que se convierta en una ley universal." (Kant, 1996, p. 173) nos abre las siguientes preguntas: ¿Existe alguna máxima

bajo la cual todo el mundo pueda actuar en todas las situaciones sin generar una contradicción lógica o práctica? Desde esta lectura, el imperativo categórico puede parecer un tanto limitante, ya que el principio de universalidad puede percibirse como un ideal demasiado lejano y abstracto.

Pero esta aparente rigidez, es luego complementada por la segunda formulación Kantiana “Obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como un fin, nunca meramente como un medio.” (Kant, 1996, p. 189) esta formulación, íntimamente relacionada al reconocimiento de la dignidad humana, nos permite problematizar los principios de universalidad y autonomía¹⁸, ya que Kant está considerando la idea del otro dentro su filosofía.

Este principio de reconocimiento del otro, resulta fundamental para la propuesta ética, por ello autoras como Seyla Benhabib (2006) han buscado reinterpretar a Kant desde una perspectiva que integre el reconocimiento del otro en su especificidad, intentado aterrizar la visión abstracta de la moralidad universal (Benhabib, 2006). Para ello propone una revisión a dicho universalismo, que reconozca las situaciones y diferencias de los sujetos, principalmente en relación a la jerarquía y el género.

Una de las herramientas que desarrolla Benhabib en su trabajo, es la propuesta de un “universalismo interactivo” en la que logra vincular a Kant con Gilligan, aterrizando los principios abstractos a un diálogo en el que los individuos sean entendidos desde su especificidad. Esta idea interactividad consiste en entender *los fines* como “el otro en abstracto” a “el otro concreto”. El otro concreto, es un individuo al que se le reconoce situado en su contexto, relaciones, historia e identidad específicas. Este salto nos permite entender, aquello en lo que pensamos deba volverse una ley universal, no se encuentre en los terrenos de una neutralidad abstracta e ilusoria, sino que pueda dialogar con experiencias reales de sujetos concretos.

¹⁸ La tercer formulación Kantiana: "Obra como si por medio de tus máximas fueras siempre un miembro legislador en un reino universal de los fines." (Kant, 1996, 199). Es generalmente interpretada como un principio de autonomía, es decir, sin importar las leyes que rigen, los individuos deben actuar según sus máximas como si fueran capaces de legislar. También hace hincapié en “el reino universal de los fines” es decir que esa ley moral ideal debe considerar que todos sean tratados con dignidad.

El deseo de que nuestras acciones sean evaluadas desde la imparcialidad, no es poca cosa; implica reconocer la necesidad de una justicia que verdaderamente sirva a todos. Sin embargo, muchas situaciones previamente establecidas son ya, de por sí, injustas, y anhelar la universalidad sin considerar las estructuras socioculturales que perpetúan dichas injusticias, puede convertirse en un arma de doble filo. Entonces, ¿cómo superar esta distancia entre el ideal de justicia imparcial y las desigualdades reales? ¿Cómo considerar las circunstancias concretas sin caer en parcialidades que reproduzcan nuevas formas de exclusión? ¿Cómo evitar que la búsqueda de equidad termine convirtiendo al oprimido en opresor?

Los protocolos de género implementados en algunos espacios públicos y privados, representan un intento valioso de construir puentes entre las consideraciones específicas y el principio de imparcialidad. Para ello, se construyen procesos y normativas que están fundadas en una perspectiva que reconoce las asimetrías de poder. Así mismo, algunos organismos de conciliación, pueden jugar un papel importante en el diálogo entre la norma y la circunstancia, proporcionando espacios de encuentro que permitan entender las particularidades del “otro concreto”. Estos ejemplos ilustran la posibilidad de articular las tensiones entre el contexto y relaciones particulares sin perder de vista la necesidad de normas generales que protejan la dignidad humana.

Explorar alternativas que permitan la búsqueda de soluciones equilibradas, implica la construcción de marcos de justicia que no reproduzcan ni profundicen desigualdades, sino que permita corregirlas sin llegar a dinámicas de revancha.

Ahora sí, habiendo clarificado la posibilidad de diálogo entre la ética del cuidado y la ética kantiana, volvemos al punto trascendental de la dignidad humana. En las prácticas preteatrales, el intérprete a menudo se ve inmerso en una dinámica de instrumentalización, en la que subordina su cuerpo, mente, experiencia, emociones e incluso salud con el propósito de alcanzar una interpretación sublime que enriquezca la obra y le permita trascender.

Este fenómeno plantea una cuestión fundamental: ¿cómo equilibrar la entrega del artista con el respeto por su propia dignidad? ¿Cuáles son los límites que no deberían sobrepasarse y cómo reconocerlos? La búsqueda de la calidad interpretativa no debería

implicar la cosificación del sujeto ni la subordinación de su bienestar, ya sea a la obra o a la idea del teatro en sí misma.

El teatrista no es un mero instrumento para la escena, sino un ser humano íntegro, completo, cuya vida y subjetividad no pueden separarse de su práctica artística. El entramado de relaciones, preocupaciones, cargas, trabajos, expectativas, ilusiones y afectos que conforman su identidad, van más allá del teatro, pero al mismo tiempo lo configuran en su singular forma de entender el mundo, brindando ese lugar de autenticidad que conforma al artista. Incluso en el caso de los artistas más entregados, la construcción y el sostenimiento de su identidad y dinámicas personales no solo deberían ser reconocidos, sino protegidos como parte fundamental de su desarrollo ético y profesional.

En su revolucionario trabajo con el teatro del oprimido, Augusto Boal, influenciado por las ideas de Paulo Freire, concibe el teatro como un medio de concientización social y de emancipación política. En su libro *“juegos para actores y no actores”* (Boal, 2002) describe algunas técnicas que promueven la participación activa del espectador y el cuestionamiento de estructuras de poder. Su concepto del espectador emancipado es un ejemplo de las posibilidades que tiene el teatro para generar cambios sociales. Boal no sólo considera al espectador como un agente activo dentro del campo teatral, sino que también establece una pedagogía del arte basada en la búsqueda conjunta y en la horizontalidad y así como del cuidado de todas las partes. A partir de sus experiencias haciendo teatro en las favelas de Brasil con personas no actores (Boal, 2009), podemos entender el teatro como una pedagogía liberadora, donde las experiencias personales no son puestas para lograr un fin, sino que son el fin mismo al ser tratadas con respeto y dignidad, entonces nutren no sólo el espectáculo sino a la misma comunidad que parte de sus propias preocupaciones para transformar la mirada sobre la realidad.

Boal nos dice: “El teatro puede ayudarnos a construir el futuro, pero no debe devorarnos en el presente... el Teatro del Oprimido crea espacios de libertad para que la gente imagine y piense en el pasado, en el presente y pueda inventar el futuro y no esperar por él.” (Boal, 2009, p. 27) por ello, el teatro debe ser un espacio de transformación, pero para que eso suceda el artista no puede convertirse en un objeto sacrificial dentro del proceso. Esta transformación debe implicar una imaginación insubordinada, no puede

realizarse desde la alienación ni la negación de la subjetividad, al contrario, las experiencias e inquietudes personales son aquellas que revolucionan, como indica Carol Hanish: “lo personal es político” (Hanish, 2016, p. 10). Por ello, es necesario repensar la relación entre el artista y su creación desde una perspectiva ética que salvaguarde su integridad, evitando que su entrega se traduzca en autoexplotación, abusos o violencias.

El primer punto a comprender es la relación entre la obra y el artista. La obra de arte debe entenderse como un medio para un fin: el arte es un vehículo de expresión y comunicación que contribuye al desarrollo tanto del artista como del espectador. Es fundamental aclarar que la obra no es un fin en sí mismo, pues no puede adquirir mayor importancia ni superar al artista en su dignidad. El artista, como ser humano, posee un valor intrínseco y, por el mero hecho de ser persona, no puede ser reducido ni percibido como un medio para otro propósito.

El reconocimiento de la humanidad del artista está por encima de cualquier otro ideal estético. Kant, nos ofrece una reflexión central para esta problemática: la necesidad de reconocer al otro como un fin en sí mismo. Desde esta perspectiva, la dignidad humana no puede ser subordinada a ninguna otra consideración, incluida la estética. En esta puntualización es donde encontramos la raíz del problema: la necesidad de reconocer al otro como un fin en sí mismo.

En el ámbito teatral, reconocer al otro como un fin significa valorar a los intérpretes, directores y creadores no solo por su función dentro de la obra, sino por su humanidad. De esta manera, es posible prevenir abusos de poder y evitar sacrificios desmedidos, promoviendo un entorno en el que la creatividad pueda florecer sin comprometer la integridad del artista. Además, esta perspectiva permite ampliar la mirada crítica y propositiva del creador, ya que al romper con los paradigmas que vinculan la legitimidad del arte con el sufrimiento, el artista puede desarrollar su potencial en un espacio donde no se siente amenazado.

Por otro lado, lo más deseable para un artista es que sea capaz de mirar su entorno con suficiente lucidez como para poder reinterpretarlo de manera crítica y pueda utilizar esta mirada para transformarlo a través de su creación. Para ello es necesario evitar la alienación en las prácticas preteatrales ya que, los intérpretes que son tratados únicamente

como herramientas para la producción de una obra, se despersonalizan y pierden el sentido de agencia dentro de la pieza, generando una sensación de alienación forzada al discurso que, en un primer momento, le convocó de manera auténtica. Cuando el sujeto es reducido a la mera función instrumental, desconectándose de su propio sentido del trabajo y de su subjetividad estamos hablando de alienación (Marx, 1844) y esto lo lleva a perder la capacidad de relacionarse libremente con su contexto y de aportar una visión propia.

En el teatro, esto llega a manifestarse en dinámicas de explotación, metodologías abusivas o exigencias extremas que no sólo afectan el bienestar del afectado, sino que al perder sus propias motivaciones en torno al proyecto, la obra también pierde autenticidad. Por el contrario, el reconocimiento del intérprete como un fin en sí mismo fomenta un espacio seguro donde puede explorar, experimentar y construir sin miedo a ser despojado de su identidad; abonando de esta manera, al proceso creativo desde su subjetividad.

Cuando el artista siente un verdadero sentido de pertenencia con la obra y está genuinamente convencido del mensaje que transmite, su interpretación adquiere mayor espontaneidad y autenticidad. La convicción profunda en lo que se dice y representa permite que la expresión fluya de manera más natural, sin la distancia que genera el miedo en procesos alienantes. Este compromiso sincero con la obra no solo potencia la verdad escénica, sino que también fortalece la conexión entre el intérprete, su entorno y el público, generando una experiencia artística más viva y significativa.

Para sostener esta premisa, podemos sostenernos de los estudios de la neurocientífica Darcia Narvaez, quien en su libro *“Neurobiology and development of human morality”* (2014) realiza un riguroso estudio sobre los sistemas neurobiológicos básicos, que se pueden definir como “el conjunto de estructuras cerebrales y procesos fisiológicos fundamentales que regulan respuestas emocionales, motivacionales y conductuales esenciales para la supervivencia y la adaptación al entorno” (Narvaez, 2014, p. 265). Es decir, estos sistemas son las respuestas adaptativas con las que contamos para sobrevivir al entorno, dependiendo si dicho entorno, es hostil y difícil o si tiene las condiciones básicas cubiertas de manera accesible. Los SSA están presentes desde el nacimiento y se desarrollan en interacción con la experiencia y el entorno social, definiendo en gran medida, la capacidad de regulación emocional de una persona.

Pero ¿por qué traer a colación los sistemas instintivos si estamos hablando de prácticas profesionales y no de crianza? bueno, según Narvaez, las formas de cuidado y la respuesta oportuna a las necesidades básicas de la primera infancia influyen en la capacidad del individuo para adaptarse a su entorno; pero a pesar de que esta configuración esté es en gran medida definida desde la infancia, es posible que existan reconfiguraciones a lo largo de la vida.

Para que un sistema adaptativo se regule hacia la funcionalidad de las respuestas afectivas es necesario que existan contextos seguros y que generen confianza y apoyo. Si los entornos en la vida profesional, educativa y afectiva del sujeto, brindan un ambiente estable, seguro y sostenido un individuo puede readaptar su sistema emocional; permitiendo pasar de respuestas emotivas como la agresión y el miedo, al sistema de búsqueda, donde la curiosidad, la disposición al aprendizaje y la exploración puedan predominar en la reacción emotiva (Narvaez, 2014). Lo mismo sucede si una persona que tiene más desarrollado su sistema de búsqueda, se relaciona en un ambiente hostil donde no existe cooperación durante un tiempo sostenido, puede reconfigurar a sistemas miedo-pánico o rabia-agresión.

Dado que estos sistemas no solo influyen en la formación de la personalidad, sino también en la toma de decisiones éticas, analizaremos cada uno con más detalle. Esto nos permitirá clarificar sus funciones y evaluar tanto los beneficios como las limitaciones de desarrollar contextos que los activen o los inhiban:

- El sistema rabia-agresión que postula Narvaez, se relaciona con una de la manera en la que el cerebro primitivo responde a la percepción de amenazas, es decir es la manifestación cerebral del estrés. Este sistema de supervivencia se activa ante situaciones de riesgo, limitaciones de la autonomía o el daño físico y emocional. Cuando un individuo es sometido constantemente a este tipo de circunstancias entorno negligente o violento, el sistema de rabia-agresión, también se mantiene activo de manera prolongada, pasando de ser una respuesta a un estímulo inmediato a una actitud constante. Narváez considera este paso como una alteración a la que llama sistema hiperactivo. Que un sistema se encuentre en dicho estado dificulta la autorregulación emocional y provoca una relación con el mundo que se basa en actitudes defensivas y de desconfianza.

Llevando esta teoría al campo teatral, este sistema impacta de manera significativa en el gremio generando ambientes de alta competitividad, que pueden activar o reforzar la rabia-agresión, definiendo en gran medida las prácticas preteatrales. Estos sistemas inhiben la creatividad y la espontaneidad, dificultan la colaboración -tan necesaria en el oficio- y mantienen a los individuos en un ciclo de agresión y represalias, perpetuando dinámicas de hostilidad dentro del gremio.

- El sistema miedo-pánico es un mecanismo de defensa a entornos impredecibles, inesperados u hostiles. También tiene una relación directa a sentirse amenazado y estresado, pero generalmente es la respuesta a contextos, que si bien no son directamente agresivos, no se cubren las necesidades afectivas y en ocasiones las necesidades primarias no son adecuadamente satisfechas. Este tipo de entornos genera un estrés en el que el organismo no sabe qué esperar y procura mantenerse inmóvil para no consumir energía y para no provocar alguna reacción inesperada. Narvaez sugiere que este tipo de estrés genera una actitud de desconexión emocional, impidiendo al individuo empatizar con otras circunstancias, priorizando la autodefensa e impidiendo el desarrollo de relaciones saludables con su entorno.

En relación a las prácticas preteatrales, este sistema de miedo-pánico cobra relevancia ya que, en un entorno de creación que no es seguro y estable, la sensación de amenaza puede predominar sobre el gozo creativo y la capacidad de juego; llevando a los miembros del equipo a la búsqueda constante de aceptación, inhibiendo propuestas que emerjan de sus personalidades. La inseguridad laboral, la falta de apoyo emocional o las dinámicas de poder opresivas, pueden llevar a que los individuos trabajen desde una mentalidad de competencia insana, que desfavorece enormemente la relación y comunicación entre los miembros del equipo. Además, la conexión emocional que es un elemento trascendental para el teatro, queda bloqueada por el miedo a ser herido, señalado o castigado.

Finalmente, en entornos que favorecen la activación del sistema de miedo-pánico, es común encontrar individuos con dificultades para tomar decisiones, ya que este sistema está vinculado al mecanismo de "congelamiento", que se activa

como respuesta ante el peligro para evitar ser detectado o capturado. Esto dificulta la capacidad para movilizarse o iniciar cualquier tipo de acción, bloqueando la capacidad de respuesta ante situaciones que requieren acción o adaptación, como lo es la escena (Narvaez, 2014). En las prácticas preteatrales, un ambiente hostil, lleno de competencia desleal o dinámicas de poder abusivas, puede atrofiar este sistema, volviendo a los individuos menos propensos a asumir riesgos creativos y más inclinados a seguir normas e indicaciones rígidas sin cuestionarlas.

- El sistema de búsqueda es también un mecanismo neurobiológico fundamental impulsado por la dopamina, y su activación sostenida es altamente deseable, no sólo durante la primera infancia -que es determinante en el desarrollo moral del individuo- sino también a lo largo de la vida. Este sistema se activa cuando las necesidades básicas y emocionales están cubiertas y el entorno ofrece seguridad física y afectiva (Narvaez, 2014). En otras palabras, cuando no nos sentimos constantemente depredados, en peligro o en estado de alerta, el sistema de búsqueda—estrechamente relacionado con el aprendizaje—permite al individuo dirigir su energía hacia la exploración del entorno y la búsqueda de soluciones ante dificultades, problemas u obstáculos. Asimismo, este sistema se activa cuando la persona necesita interactuar con otros y comprender las dinámicas de las relaciones sociales.

De tal modo, aunque también sea un sistema de supervivencia, el individuo no está constantemente estresado, sino que afronta la necesidad desde la curiosidad, la experimentación de distintas soluciones ante los desafíos y la motivación por alcanzar metas y objetivos. Cuando este sistema predomina sobre otros, actúa como un regulador emocional clave, que promueve respuestas creativas y reflexivas en lugar de reacciones inmediatas ante conflictos: “... este sistema promueve una orientación mutuamente receptiva, a partir de la cual se desarrolla el sentido del yo, se habitúa la capacidad de reciprocidad y los sistemas emocionales se ajustan de manera óptima, todo lo cual contribuye a la autorregulación”. (Narvaez, 2014, p. 130).

El sistema de búsqueda es esencial en las prácticas preteatrales, ya que permite la exploración social creativa, la empatía y la cooperación dentro del

gremio. Si bien, todos los agentes del campo teatral tienen sus propias construcciones morales que les inclinan a actuar de ciertas formas, estas no son absolutamente determinantes y pueden ser modificadas si se sostiene un ambiente de seguridad y estabilidad afectiva. En espacios donde se fomenta la experimentación, este sistema se activa positivamente, permitiendo que las personas desarrollen nuevas formas de expresión y amplíen su repertorio artístico. Por ello, el teatro es un espacio propicio para la activación del sistema de búsqueda, ya que es altamente estimulante. Cuando las personas entran en un estado lúdico, la exploración creativa del entorno se convierte en una tendencia natural, permitiendo la construcción de símbolos y personajes de manera auténtica, innovadora y enriquecedora. Sin embargo, en contextos de estrés o crítica excesiva, este sistema puede inhibirse, reduciendo la capacidad de innovación, de juego y afectando la confianza del intérprete no sólo en sus compañeros de trabajo, sino también en su propio proceso creativo.

Promover entornos donde la seguridad emocional, la empatía y la cooperación sean los ejes a los que se aspira dentro de las prácticas teatrales, la creatividad que es indispensable para el quehacer teatral será altamente favorecida. Por ello, es importante lograr que los espacios de creación teatral promuevan la creación a partir del gozo y no del estrés, para que la tendencia sea la activación de los sistemas de búsqueda en las personas, procurando una convivencia sana y nutritiva.

Las prácticas preteatrales en entornos empáticos y respetuosos pueden desarrollar los “deseos de segundo orden” (Narvaez, 2014), con estos deseos Narvaez hace referencia a la capacidad de desear respuestas más prosociales pudiendo modificar los patrones de respuesta automática desde impulsos primarios. Esta tendencia predomina en nuestra naturaleza, ya que somos animales gregarios y la cooperación es necesaria para la supervivencia de nuestra especie, pero las afectaciones por las desigualdades, marginación y carencias, inhiben estos comportamientos. De esta manera, si procuramos ambientes seguros y el desarrollo de los “deseos de segundo orden” estos pueden funcionar como una herramienta de reconfiguración emocional, ayudando a las personas a salir de los ciclos de agresión y represalias y desarrollando la imaginación comunitaria.

Para que el desarrollo humano tenga las condiciones mínimas necesarias para florecer dentro del ámbito del teatro profesional, es necesario entender que los sistemas son susceptibles a transformaciones y dinámicas a lo largo de la vida. Si alguno de los sistemas de las personas se encuentra en condición de hiperactividad, tiene la posibilidad de regularse al encontrarse en territorios seguros, generando la necesidad de contrastar las reacciones inmediatas (congelamiento o explosión de rabia) que antes parecían necesarias al deseo de integrarse a la cooperación pacífica.

Por ello, Narvaez también hace una distinción entre las orientaciones éticas, con orientaciones se refiere a las tendencias que tiene un individuo dependiendo del entorno al que se enfrentó en sus primeros años de vida y que determinarán en gran medida sus acciones morales. Estas orientaciones son: la ética de la autoprotección y la ética de la cooperación, en la siguiente tabla comparativa pueden apreciarse con claridad las características fundamentales que diferencian estas orientaciones.

Tabla 2

Orientaciones éticas Narvaez

Característica	Ética de Autoprotección	Ética de Cooperación
Contexto de origen	Estrés, inseguridad, competencia desleal.	Cuidados sensibles, juego libre, apoyo en la infancia.
Percepción del entorno	Peligroso, hostil, nadie es confiable.	Seguro, confiable, propicio para el desarrollo.
Emociones predominantes	Miedo y rabia.	Confianza y empatía.
Actitud ante los demás	Defensiva, reactiva, falta de cooperación.	Apertura, reciprocidad, colaboración.
Base de toma de decisiones	Principio de supervivencia sobre otros valores.	Bienestar común, reconocimiento del otro.
Relación con la moralidad	Sumisión ante el control o dominación; imposibilita	Desarrollo de valores trascendentes como la

	la autonomía.	cooperación y la justicia.
Impacto en la sociedad	Promueve competencia extrema y estrés crónico, limitando el florecimiento humano.	Favorece relaciones enriquecedoras y el desarrollo tanto individual como colectivo.
Sistema neurológico asociado (Darcia Narvaez)	Mecanismos de miedo y rabia, respuestas de lucha o huida.	Sistema de búsqueda y exploración, apertura a nuevas experiencias.

La transformación de la rabia o el miedo en respuestas más constructivas, requiere de un cambio en la evaluación del entorno, que un nuevo entorno brinde las condiciones necesarias para habitarlo desde la ética de la participación, no es suficiente, la persona también necesita percibir dicho cambio para generar ese deseo de segundo grado, en cuál podrá ver más allá de su supervivencia inmediata para permitirle colaborar.

Algunos ejercicios teatrales comunitarios como los de Augusto Boal, en el teatro del oprimido son evidencia de la potencia que tiene el arte para traducir la realidad a espacios de cooperación donde se fomenta la participación activa y la escucha respetuosa. De esta manera, la práctica teatral trasciende las fronteras de la escena y la experiencia personal logrando transformar el entorno y la realidad social.

3. 2 La ética del cuidado de Carol Gilligan aplicada al campo teatral

El concepto de ética del cuidado surge a mediados del siglo XX y se atribuye a la filósofa Carol Gilligan, quien irrumpe en el panorama filosófico desde la lucha por la igualdad de género¹⁹. Su gran aportación continúa arrojando posibilidades que no sólo

¹⁹ Lawrence Kohlberg, quien fue maestro de Gilligan, propuso una teoría para entender el desarrollo moral en los humanos. En este estudio Kohlberg logra clasificar este desarrollo en seis etapas: Orientación hacia el castigo y la obediencia, Orientación hacia el individualismo o hedonismo, Orientación hacia las relaciones interpersonales, Orientación hacia el orden social

nos permiten entender las relaciones humanas en términos de poder, sino que también ofrecen una respuesta que va más allá de la crítica, proponiendo alternativas para transformar estos con el fin de construir sociedades más justas y equitativas.

La inclusión de la mujer y las disidencias dentro de la vida pública, el reconocimiento de sus facultades y capacidades, así como el principio de igualdad humana marcan el inicio de un cambio de paradigma, que no acaba de concretarse y continúa en constante tensión. Esta tensión trastoca todos los aspectos de la vida humana, en respuesta y de manera revolucionaria, surgen las éticas feministas que buscan integrar la visión de voces históricamente marginadas a las éticas tradicionales, Señalando los sesgos en los estudios científicos, filosóficos y psicológicos, la falta de perspectiva en las interpretaciones de los fenómenos sociales y la contextualización de los roles que interpelan tanto a las mujeres como a las disidencias sexuales.

Como ya lo planteamos en la primera parte de este capítulo, estas consideraciones permiten abrir canales de diálogo, generar nuevas reflexiones y visibilizar categorías que antes no se habían contemplado, cuestionando los ideales del “hombre virtuoso” y contrastándolos con la realidad de sujetos concretos. Suele pensarse que el pensamiento feminista o las posturas disidentes excluyen la perspectiva masculina o las problemáticas de los hombres; sin embargo, esta percepción responde, en muchos casos, a una falta de diálogo y comprensión mutua: “En un contexto patriarcal, el cuidado es una ética femenina; en un contexto democrático, el cuidado es una ética humana”. (Gilligan, 2013, p.37). Lejos de plantear una oposición tajante, estas corrientes invitan a repensar las estructuras sociales y a reconocer cómo las desigualdades afectan a todas las personas, promoviendo un debate más amplio e inclusivo.

Orientación hacia el contrato social, Orientación al principio ético universal (c.f. (Barra Almagiá, 1987). Durante este estudio Kohlberg observó que las niñas de once años sólo alcanzaban la etapa tres, mientras que los varones alcanzaban entre la etapa cuatro y la cinco, esto fue interpretado por él como una falta de desarrollo moral por parte de la mujer. Carol Gilligan estuvo muy cerca de él durante estos estudios y, sin dejar de valorar y apreciar el trabajo acerca del desarrollo moral, puso en duda la lectura que su maestro estaba haciendo y comenzó a realizar un estudio crítico. Dentro de su análisis llegó a la conclusión de que la investigación se encontraba sesgada al no considerar las características particulares e históricas de la perspectiva femenina. Es gracias a este estudio que Gilligan comienza a desarrollar su trabajo sobre la ética del cuidado.

Los cuidados, estudia Gilligan, han sido una práctica históricamente atribuída a las mujeres, por ello rescatar esta labor pone sobre la mesa una posibilidad de dialogar sobre el paradigma caduco de individuos independientes o autónomos, y así, integrar al debate la naturaleza gregaria del animal humano²⁰, permitiendo señalar la necesidad y responsabilidad que tenemos todos de organizarnos y cuidarnos mutuamente. Por ello Carol Gilligan desde la ética del cuidado propone algunos principios clave como lo son:

- La interdependencia: en lugar de ver a los individuos como entes autónomos e independientes, la ética del cuidado enfatiza que todos estamos conectados y dependemos unos de otros para nuestro desarrollo y bienestar.
- La escucha activa: El cuidado requiere de atención receptiva, para poder percibir las necesidades del otro y responder con la mayor sensibilidad, así mismo la comunicación de las propias necesidades de manera clara y oportuna es también vital.
- La corresponsabilidad: La participación equitativa respecto a los cuidados de todos los involucrados en la sociedad. A diferencia de la visión asistencialista del cuidado, donde alguna persona es responsable de otra, la corresponsabilidad reconoce que el cuidado es una tarea compartida y todas las personas dentro de una comunidad tienen un papel activo en su sostenimiento.
- Responsabilidad: La ética del cuidado exige tomar la responsabilidad de nuestras acciones y el impacto que tienen en los demás.
- Contexto: Cuando hablamos de ética del cuidado, se requiere una evaluación de cada situación considerando sus necesidades particulares y tanto los vínculos como las circunstancias que los condicionan.
- Afectividad y empatía: Considerar las emociones que subyacen en las relaciones que involucran las acciones éticas, no debe ser un obstáculo para la moralidad, sino una posibilidad de amplificar la visión y el entendimiento del problema. Así mismo, el desarrollo de la empatía y la compasión deben ser elementos fundamentales en la toma de decisiones éticas.

²⁰ Esta afirmación está basada en los estudios de Christopher Boehm, quien en sus estudios desde la primatología y la antropología evolutiva sustenta la orientación moral del ser humano hacia la cooperación dada la naturaleza gregaria. (Cf. Boehm, 2012)

Visto desde las relaciones interpersonales, podemos construir un puente hacia las prácticas preteatrales. Al ser espacios de encuentro presente en donde el cuerpo, las emociones y las relaciones interpersonales cobran una dimensión de intimidad, la ética del cuidado aparece como una necesidad fundamental para proteger el bienestar, la dignidad y el desarrollo integral de las personas que participan en los procesos teatrales.

Desafiar los modelos que han dominado muchas prácticas escénicas basadas en el autoritarismo y la competencia, desde una perspectiva de cuidado, no implica entrar en una trifulca o una guerra, sino emprender un proceso de metamorfosis basado en el reconocimiento de la interdependencia en los espacios teatrales y en la asunción de responsabilidad por 'el otro' que me interpela.

Este deber es un proceso de divulgación y concientización que permite reevaluar nuestras propias prácticas preteatrales desde la consideración del impacto sobre los otros. Implica también entenderlas desde una dimensión pedagógica, si las consideramos como espacios de aprendizaje podemos observar que los participantes se encuentran en un estado de apertura, vulnerabilidad e intercambio que facilita una percepción profunda y directa de la información. Paulo Freire (1970) en “La educación como práctica de la libertad” plantea que para que el aprendizaje sea significativo requiere que los participantes no sean receptores pasivos, sino que incorporen los conocimientos con su experiencia a partir del diálogo y la problematización. En las prácticas preteatrales, esta lógica no sólo está presente sino que se intensifica, ya que los actores no sólo dialogan y reflexionan, sino que experimentan físicamente, emocionalmente y en relación con los otros.

Dicho fenómeno impacta en la actitud moral del individuo, incluso en su edad adulta, ya que determinará el tipo de entorno en el que se encuentra y por lo tanto las estrategias que use para participar de él. La apertura emocional, la vulnerabilidad y el intercambio profundo convierten estos momentos en oportunidades privilegiadas para el aprendizaje transformador. En estos espacios de convivencia profunda se transmiten valores, se modelan relaciones y se configura un modo de estar y crear en el espacio escénico.

Por ello la reflexión crítica sobre el cuidado, la ética y la interdependencia en el teatro transforman nuestra manera de habitar y construir los espacios escénicos, a partir de a partir de una praxis que reconozca la vulnerabilidad de las personas involucradas, corresponda responsablemente, fomente el respeto por la alteridad y promueva la colaboración reconfigurando las relaciones de poder y la dignidad humana sobre cualquier otro valor escénico o estético.

Por ello, la reflexión crítica sobre el cuidado, la ética y la interdependencia en el teatro transforma nuestra manera de habitar y construir los espacios escénicos, impulsando una praxis que reconozca la vulnerabilidad de las personas involucradas, responda responsablemente a esa condición compartida, fomente el respeto por la alteridad y promueva dinámicas de colaboración que reconfiguren las relaciones de poder y sitúen la dignidad humana por encima de cualquier otro valor escénico o estético.

En ese marco, uno de los caminos posibles es ampliar la concepción del rol del director, repensando no sólo sus funciones organizativas, sino también sus vínculos afectivos y políticos con el grupo. La figura del director teatral, históricamente consolidada como centro organizador del acontecimiento escénico, ha encarnado una forma de autoridad que articula y a la vez jerarquiza los procesos de creación. Como se revisó en el primer capítulo, desde su aparición la dirección instaure una estructura de poder, dentro de la cual se establecen las funciones legítimas y subordinadas de cada agente del proceso creativo. Incluso en espacios considerados horizontales o informales, como aquellos propios del teatro independiente, pueden persistir lógicas de subordinación si no se interroga críticamente el lugar que ocupa la dirección.

En este sentido, el artículo de Fwala-lo Marín “Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral” (2020) ofrece un valioso contrapunto. A través del análisis de entrevistas a directores y directoras de teatro argentino en una localidad cordobesa, se traza una concepción alternativa del rol, en la que la dirección se define no como imposición sino como coordinación. En esta mirada, el proyecto artístico no emerge de una idea previa que se impone al grupo, sino del deseo y autoconocimiento de sus integrantes. La dirección se convierte así en facilitadora de un colectivo de singularidades, donde la figura del “ojo externo poderoso” cede paso a una escucha colectiva y a un hacer compartido.

Algunas consideraciones destacables en dichos ejercicios escénicos, a los que Fwala-lo se refiere como concepciones alternativas, se encuentran en la metodología de creación, que pone atención sobre el proceso, la experimentación y la reflexión, mas no sobre el resultado. Visualizan la dirección como una coordinación y no como una autoridad vertical, y entienden al colectivo como un conjunto de singularidades y deseos, más que como un grupo homogéneo.

Ahora bien, incluso en este tipo de concepciones que buscan alejarse de la lógica de control apostando por prácticas que se presentan como horizontales, es fundamental no invisibilizar la dimensión del poder. La descentralización de la dirección no implica su eliminación, sino su reformulación consciente, capaz de asumir el lugar que ocupa y las relaciones que habilita o bloquea. El riesgo de caer en un autoritarismo disfrazado de horizontalidad sigue vigente si no se trabaja colectivamente la distribución real de la palabra, el deseo y la escucha.

La ética del cuidado ofrece una perspectiva valiosa para replantear las relaciones entre los actores, directores, técnicos y todo el equipo creativo. Esta perspectiva busca ofrecer herramientas para la construcción de un teatro más humano, respetuoso, colaborativo, inclusivo y comprometido con el bienestar de sus participantes.

De renunciar a los enfoques basados en la competencia, la autoridad jerárquica y el sacrificio individual, el teatro podría tomar los siguientes parámetros para procurar espacios que prioricen el bienestar de los sujetos sobre todo lo demás:

- El teatro como un espacio de interdependencia: El proceso teatral implica una red de interdependencias: desde la relación entre actores en escena hasta la colaboración entre el director, el dramaturgo y el equipo técnico. La ética del cuidado resalta la importancia de estas conexiones, sugiriendo que el bienestar del grupo debe ser una prioridad sin que ello implique sacrificar las necesidades individuales.
- Atención a las relaciones humanas: Reconocer la vulnerabilidad de quienes participan en el proceso escénico implica generar un ambiente donde cada persona se sienta valorada y respetada. Para ello, es fundamental:
 - Fomentar la escucha activa y respetuosa dentro del grupo.

- Considerar el contexto y las particularidades de cada participante, entendiendo cómo sus experiencias condicionan sus límites y posibilidades.
- Trabajar desde la empatía, promoviendo dinámicas que reconozcan y respeten la diversidad de cada individuo.
- Empatía como eje del trabajo colectivo: El teatro es un espacio de construcción conjunta, donde comprender las perspectivas de los demás es esencial. Esto implica:
 - Sustituir una visión impositiva por una lectura colaborativa del discurso y las herramientas de expresión.
 - Fomentar la corresponsabilidad en el proceso escénico, en el que todas las partes asuman su rol de manera equitativa.
 - Cuidar las dinámicas grupales para que promuevan un sentido de comunidad y apoyo mutuo.
- Responsabilidad compartida: En lugar de mantener estructuras jerárquicas rígidas, se propone un modelo más horizontal donde la responsabilidad sea compartida. Esto se traduce en:
 - La construcción de espacios seguros donde la crítica sea asertiva y objetiva.
 - El reconocimiento de las dinámicas de poder y su impacto en la toma de decisiones.
 - La adopción de prácticas éticas que prevengan cualquier forma de abuso dentro del proceso teatral.
- Cuidado del otro: El trabajo actoral es emocionalmente exigente, ya que implica una constante exposición a la mirada y la crítica. Por ello, la comunicación asertiva es fundamental para el desarrollo artístico y humano de los participantes. Se debe evitar la instrumentalización de los demás y reconocerlos como:
 - Pares y co-creadores, no como meros recursos al servicio del espectáculo.
 - Sujetos plenos, con derechos y necesidades que deben ser respetadas dentro del proceso teatral.

- El cuidado también implica la creación de espacios seguros, donde las personas puedan expresar libremente sus emociones, necesidades y conflictos sin temor a represalias. A su vez, el cuidado del grupo es clave para fortalecer la confianza y la cohesión del equipo.
- Responsabilidad social del teatro: El teatro tiene un impacto en la sociedad y, por ello, su contenido y representación deben abordarse con responsabilidad. Algunas consideraciones clave incluyen:
 - Elegir temas y formas de representación que promuevan el respeto y la inclusión.
 - Reflexionar sobre la legitimidad de representar a ciertos grupos sociales, asegurándose de que la representación no sea ofensiva ni distorsionada.
 - Informarse sobre las realidades de los grupos representados, respetando su voz y evitando interpretaciones caricaturescas o con fines meramente comerciales.
 - Ser transparentes en las motivaciones para abordar ciertos temas, garantizando que el interés artístico y ético prevalezca sobre la ambición económica.

Adoptar la ética del cuidado en el teatro significa transformar las formas de ensayar, crear y enseñar; diseñando espacios donde el juego, la exploración y la vulnerabilidad sean posibles sin riesgo de daño emocional o físico. Supone cuestionar las dinámicas de poder tradicionales y promover un entorno donde el respeto, la responsabilidad y la interdependencia sean ejes fundamentales. Desde esta perspectiva, el teatro no solo es un arte, sino también un acto de cuidado mutuo, donde el reconocimiento de la vulnerabilidad del otro se convierte en el punto de partida para una práctica ética y creativa.

Aquí se entrelaza la segunda formulación Kantiana con la ética del cuidado: para reconocer al otro como un fin es un principio esencial para construir relaciones justas y sostenibles, tanto en la vida cotidiana como en el arte. En el teatro, esta perspectiva es crucial. Si los actores y creadores son considerados sólo como herramientas para la producción artística, se normalizan dinámicas de explotación y desgaste. En cambio, una

visión ética y cuidadosa del arte reconoce la importancia de proteger su bienestar, asegurando que la entrega artística no implique la pérdida de sí mismos.

Cuidar no significa renunciar a la calidad en la búsqueda de la artística; implica, más bien, una reorganización profunda de las prioridades, donde la integridad emocional, física y psíquica de quienes hacen el teatro se coloca por encima de los fines estéticos. La ética del cuidado no anula el rigor, sino que lo resignifica: pasando de pensar en el rendimiento forzoso a la construcción de procesos en los que la calidad artística emerge precisamente porque se cultiva un entorno de respeto, confianza y escucha. En este marco, el rigor no desaparece, pero el esfuerzo orienta hacia una práctica más reflexiva, sostenida y equitativa: un enfoque que desafía sin coerción, que fomenta sin agotar, y que reconoce que la verdadera potencia creativa nace de la seguridad de poder arriesgar sin ser herido.

4. La aplicación y los resultados

La aplicación de esta investigación fue realizada entre los meses de agosto y octubre del 2024, consistió en diferentes ejercicios reflexivos que se llevaron a cabo por medio de un conversatorio abierto al público general, dos talleres de público específico y un taller para profesionales del teatro y estudiantes de Licenciatura en teatro. El conversatorio fue realizado en las instalaciones del Centro de las Artes dentro del marco del primer congreso estatal de teatro en Querétaro, en los dos talleres de público específico se atendió a la población bachiller con especialidad en teatro del centro de educación artística (CEDART) Ignacio Mariano de las Casas dentro de su sede, contando con la participación de 20 estudiantes; y finalmente el tercer taller fue impartido en las instalaciones de la facultad de artes de la universidad autónoma de Querétaro con una convocatoria abierta a estudiantes de la licenciatura en actuación (UAQ), la licenciatura en arte y teatro (Universidad Humanitas) y profesionales del teatro en general, con un total de 12 participantes.

Esto permitió conocer, escuchar y transitar por discursos y experiencias de una muy nutrida diversidad, que ratificaron la vigencia del estudio, su importancia y la posibilidad para generar espacios de reflexión crítica y diálogo, evidenciando que la necesidad de escuchar diferentes perspectivas y enfoques que enriquecen nuestra comprensión de los fenómenos abordados, así como su impacto en el desarrollo de nuevas líneas de investigación y prácticas innovadoras.

Cada una de estas propuestas demandó una gestión diferente así como la adaptación de los ejercicios para los distintos formatos en los que se establecieron los diálogos, así mismo cada sede tuvo su propio tiempo y población, por lo cual fue necesario flexibilizar y adecuar los mecanismos de acción para llegar a la reflexión, en las siguientes páginas haré una relatoría de lo acontecido.

4.1 El conversatorio

En agosto del presente año se realizó el primer congreso estatal de teatro en Querétaro, es importante entender de el origen de este congreso ya que devela una buena parte del carácter de campo teatral nacional y así mismo el contexto en el que se desarrolló también devela algunas de las problemáticas que atraviesan a los agentes de este campo y que revelan un tanto la violencia sistemática, el ejercicio del poder y condicionan el comportamiento y las decisiones de los agente.

Este primer congreso estatal de teatro en Querétaro en el cuál tuve el honor de participar en distintos aspectos, se deriva del octavo CONATEM (congreso nacional de teatro mexicano) este congreso nacional surge desde la necesidad de dialogar y entender la realidad de la producción teatral a lo largo de todo el país, es un congreso que tiene un espíritu de autonomía y autogestión, priorizando que los temas, ejes y organizaciones respondan a las necesidades del presente nacional. Este espacio manifiesta la complejidad del gremio teatral a lo largo del país, la cartografía social es sumamente rica y si bien, pueden existir muchas coincidencias en los retos, precariedades y demandas de todos los estados, al mismo tiempo existen necesidades muy específicas en los diferentes contextos culturales.

Por medio de mesas de trabajo que atienden a problemáticas específicas, se dialogan sobre los problemas sociales, institucionales, estéticos y artísticos que se perciben según el contexto. Así mismo se planifican conferencias especializadas que enriquecen los ejes temáticos. Este ejercicio ha develado una tremenda centralidad de los recursos públicos destinados al arte y a la cultura, que son principalmente ejercidos y reflejados en la ciudad de México y bajío, teniendo por excepción el estado de Nuevo León que suele contar con otra importante partida presupuestal. Sumado a ello, los costos administrativos de dichos recursos suelen ser muy elevados, llegando incluso a utilizarse un 70% del presupuesto para sueldos de direcciones y gastos de administración, dejando sólo 30% para acciones culturales verdaderas.

En el primer de capítulo indagué acerca de el poder que gobierna el orden del discurso y que una de sus herramientas principales es la de tener ese discurso a su favor, ya sea de una manera desalentadora, es decir aquellos discursos que no permiten pensar en otras posibilidades de coexistir y controlan la información circulantes para generar sujetos enceguecidos. En cualquiera de los casos, el congreso nacional resulta en un espacio incómodo para las instituciones, ya que su principal interés es hacer un análisis de problemáticas que generalmente son atravesadas por la institución y visualizarlas, en segundo término está el de entender las demandas de los artistas teatrales y buscar vías de resolución, y por último lograr tener una figura representativa nacional que pueda tener una incidencia política. Este último es el paso más complejo, ya que es una organización que rota de manera constante y que requiere de la aprobación y el reconocimiento de una buena mayoría de agentes teatrales, sin embargo la precariedad de recursos bajo la que se gestiona, no permite poder difundir ni generar materiales impresos sobre los resultados.

Por lo tanto, gestionar los recursos económicos para lograr la realización del congreso es una labor a la que se enfrenta la mesa de organizadores (misma que cuenta con una rotación que es votada de manera democrática por los participantes de cada congreso) que representa un enorme esfuerzo, ya que el congreso resulta entre enigmático e inconveniente para las instituciones, no es fácil que un proyecto se apoye si a la instancia en cuestión se le niega la injerencia en la selección de los temas, las formas o los tiempo. Sin embargo, el congreso se ha mantenido activo desde el 2020 buscando una anualidad que no ha sido del todo lograda, debido a que estas gestiones han llegado a tardar más de un año en conseguir los recursos para lograr cubrir los gastos más importantes y más básicos: transporte, hospedaje y alimentación.

En el 2023, el octavo congreso nacional fue realizado bajo la promesa de la coordinación nacional de teatro del INBA (instituto nacional para las bellas artes) de apoyar en retroactivo los gastos de traslado de los congresistas y honorarios de conferencistas; que resulta en una partida económica importante para el congreso, sin embargo, luego de la realización los pagos fueron negados y el acuerdo desconocido. Lo cuál representa una deuda importante de la institución a los participantes que continúa en

litigio, este año habría correspondido realizar la novena edición del congreso, pero las gestiones están congeladas hasta no resolver el problema de la deuda.

En este contexto es que comienzan a realizar los congresos estatales a lo largo de todo el país como una acción más para poder dar fuerza a la consolidación del congreso nacional como una organización legítima y autónoma. Estos congresos también se realizan bajo la misma política de no intervención de la institución, en Querétaro se consiguió realizar un congreso estatal apoyado con recursos de la secretaría de cultura y al mismo tiempo manteniendo esa libertad organizacional.

El tema principal del congreso estatal fue la construcción de la paz, por ello la conexión con el conversatorio que tuve oportunidad de coordinar fue sumamente oportuna. El tema que abordamos fue “Ética para las profesiones artísticas” y contó con una sección expositiva de algunos conceptos centrales para hablar de ética profesional y una sección en la que se abrió el diálogo para comentarios de los participantes.

En el conversatorio me acompañé del doctor José Martín Hurtado Galvez quien es Filósofo, historiador y teólogo, en reuniones previas acordamos los puntos que serían planteados en el conversatorio así como los objetivos en los que decantaría la plática. El principal objetivo del conversatorio era provocar la pregunta filosófica sobre la ética en quienes fueron partícipes del evento. Por lo tanto, se plantearon dos momentos en el conversatorio: el primero fue brindar un marco teórico y contextual en términos puntuales sobre lo que ética significa y los ejes que puede abarcar en el ámbito teatral proponiendo a las personas asistentes, un lugar común del cual partir para la conversación. El doctor Martín Hurtado nos habló de una manera exquisita sobre el concepto de ética desde su etimología hasta las aplicaciones y problematizaciones que tiene el ámbito de las profesiones; enseguida tomé la palabra para decantar esa problemática al campo de las profesiones artísticas, especificando en el área del teatro, y también para abrir la temática construcción de mejores prácticas y relaciones dentro del gremio.

Estos son los ejes que abordó el doctor Hurtado:

- Definición etimológica de la ética

- Ética (Et-ica): El sufijo "-ica" significa "relativo a" o "relacionado con".
- Ethos: Proviene del griego y se refiere al comportamiento del individuo (cómo debe portarse una persona).
- Étos: Otra acepción griega que hace referencia al comportamiento del Estado o de la colectividad.

De este modo, nos comentó, si el individuo se comporta éticamente, pero el Estado no lo hace, o viceversa, se genera una incongruencia.

- Distinción entre ética y moral

- Nos fuimos de viaje hasta la antigua Grecia recordando a Aristóteles cuando se dirigía al ciudadano griego al hablar de "ethos", término que significa "costumbre". En latín, el equivalente es "mos, moren", de donde deriva la palabra "moral". Hablamos sobre lo a quienes se refería Aristóteles como ciudadanos, es decir el hombre Griego y todo lo que esto dejaba fuera.
- Moral: Etimológicamente, tanto "ética" como "moral" significa "costumbre". Sin embargo, con el paso del tiempo en Occidente, la moral se entendió como el conjunto de acciones consideradas "buenas" o correctas según un contexto cultural específico, el cual varía según el tiempo y el lugar.
- Ética: En contraste a la moral, la ética es la reflexión crítica sobre la moral. Nos invita a volver a pensar la moral desde diferentes ángulos, buscando nuevas perspectivas y enfoques para analizar la acción moral. Por lo tanto la ética es siempre actual, ya que tiene la intención de pensar más allá de la normal o de la generalidad, teniendo la posibilidad de desertar de la moral en la que la reflexión está inserta y brindando una mirada crítica y de coherente responsabilidad con quien reflexiona.
 - Análisis vs. reflexión: El análisis es objetivo, pues se centra en descomponer las partes del objeto de estudio, por lo tanto si hacemos un análisis de lo moral será semejante a una descripción detallada del fenómeno; en cambio la reflexión, que está en el terreno de la ética, es subjetiva, ya que se basa en la experiencia personal y en diversos enfoques sobre la moral.

- Reflexión sobre el fenómeno moral y la ética profesional.

Durante la charla, reflexionamos sobre el fenómeno moral como una subjetividad que no puede separarse de su objeto de estudio: la propia moral. Se enfatizó que la ética es lo que se exige en el ámbito profesional, no la moral. Recordando que la moral está condicionada por el tiempo y el espacio, representando las prácticas y valores específicos de una cultura determinada. Por lo tanto, a los profesionistas se les pide que hagan un juramento de ética, entendida como la reflexión crítica sobre sus acciones, incluso si estas pueden contradecir los estándares morales vigentes.

En seguida tuvo lugar mi participación en la que abordé los siguientes puntos.

- La ética en las artes
 - Se plantearon preguntas importantes para los profesionistas del teatro y de otras disciplinas artísticas:
 - ¿Cómo debe actuar un profesional del arte? ¿Por qué debería o no debería actuar de cierta manera?
 - Ninguna disciplina artística está exenta de consideraciones éticas, ya que todas están insertas en una relación directa con el ser humano. Señalando en este punto, la particular la naturaleza colectiva del teatro, que se hace siempre el conjunto, no sólo en el sentido del espectador, sino en la generación misma del fenómeno teatral; no hay quien llegue a la escena como individuo, el discurso, el compromiso y la visión de la pieza teatral se construyen en una dinámica de interrelación.
- Ontología y deontología en la ética:
 - Destacamos que "no hay ética si no hay ontología", es decir, una reflexión sobre el ser: ¿Quién soy?²¹

²¹ Esta idea sobre conocer el objeto moral para luego ser lo que se debe ser como máxima ética, la podemos encontrar desde Píndaro cuando dice "llegar a ser quien eres", esta idea ha sido discutida por Hilary Putnam en su libro "ética sin ontología"; donde se plantea una ética que no depende de fundamentos ontológicos absolutos o de una "verdad última" sobre la realidad, sino de decisiones que se construyen en contextos prácticos y relacionales. (Putnam, 2014)

- Deontología: el "deber ser". La ética como disciplina que nos permite reflexionar sobre cómo debería comportarse el ser humano en sus acciones y decisiones.²²
- Reflexiones sobre la ética en la práctica teatral
 - Plantee la pregunta: ¿Desde qué perspectivas podemos observar la ética en nuestra profesión?
 - Hablé sobre lo que somos y cómo llegamos a ser lo que somos como profesionales del teatro.²³ En la modernidad se configura un paradigma que establece una línea moral para la profesión teatral, definiendo lo que "debería ser" un "actor". Sin embargo, esta moralidad que aún prevalece es similar al concepto del ciudadano de Aristóteles, limitado por condicionantes de tiempo y espacio específicos.
- El modelo tradicional del actor
 - La idea tradicional del "actor" se asemeja al rol de un médium entre el director, el dramaturgo y el espectador. Esta visión lleva consigo ciertos estigmas, como el autosacrificio y la búsqueda constante de la perfección técnica, atributos asociados al virtuosismo en el arte.
 - No obstante, esta responsabilidad no se limita únicamente a la calidad de la profesión. Es hacia los demás y hacia nosotros mismos²⁴. En nuestras reflexiones éticas, debemos aprender a ver al artista como un fin en sí mismo y no solo como un medio para la realización de la obra de arte. Es decir, debemos priorizar la dignidad de la persona por encima del arte.
- El "campus" teatral y la ética
 - También hablé sobre el concepto del campus teatral²⁵, entendido como un espacio con reglas no verbales que definen el comportamiento de los

²² Este punto fue problematizado en el capítulo anterior, sin embargo para los fines del conversatorio se abordó como una base sobre la cuál partir para la reflexión colectiva.

²³ Temática desarrollada dentro del primer capítulo de este trabajo.

²⁴ Planteamiento desarrollado en el tercer capítulo de este trabajo, la propuesta Kantiana del ser humano como un fin en sí mismo.

²⁵ Concepto desarrollado en el primer capítulo de este escrito.

agentes teatrales y los moldean según los paradigmas aprendidos a través de la convivencia. Así como la necesidad de la reflexión ética para ayudarnos a identificar cuáles comportamientos son valiosos y cuáles no, con el fin de modificar los paradigmas del campo teatral y mejorar nuestras prácticas profesionales.

Es posible que para algunos lectores estos conceptos planteados puedan parecer básicos, redundantes o incluso obvios. Por ello, quiero defender en este punto que sacar la filosofía de su propia zona implica también regresar a las primeras preguntas. Cuando Martín y yo estuvimos trabajando el diseño del conversatorio, mi deseo era arrancar anécdotas, dilemas o controversias de los asistentes; sin embargo, abordar por primera vez esta temática con quienes participaron sería una experiencia nueva para la mayoría y considerando lo limitado del tiempo en que podríamos dialogar y la sensibilidad de la temática, la posibilidad de que eso sucediera era mínima. Recordé entonces mis primeros días en la facultad de filosofía, cuando me descubrí a mí misma asombrada por el desarrollo histórico y conceptual de estas preguntas universales que al mismo tiempo nos reflejan y se sienten tan personales; recordé que una parte del grupo, quienes venían de una licenciatura en filosofía, conocían y manejaban con facilidad estos conceptos y, aunque les emocionaba de igual manera, les parecían un tanto obvios.

Eso nos sucede cuando nos adentramos en un proceso de aprendizaje profundo, perdemos cierta ingenuidad en la mirada y por ello nos resulta refrescante la socialización de las categorías de análisis. En mi caso, todo me parecía novedoso y complejo, nada me resultó obvio, hubo que reconocer la necesidad de disponer un tiempo al estudio de las bases y los conceptos claves para pretender avanzar o al menos trazar un camino en el vasto terreno de la filosofía. Por ello, decidimos arrancar con este marco conceptual básico, para establecer un piso firme pero abierto a todas las ideas que pudieran surgir. La intención era no intentar problematizar o especificar ningún dilema para permitir que aparecieran la mayor cantidad de cuestionamientos desde quienes participaron.

Continuando con la relatoría, luego de los planteamientos antes mencionados, se abrió el espacio al conversatorio, la participación fue entusiasta y continua. Incluso, los

participantes comentaron que el espacio de tiempo que se le dió a este conversatorio debería haber sido mayor, porque los temas que se abrieron nos dieron vista de la multitud de dilemas éticos a los que nos enfrentamos constantemente en el quehacer escénico y, en palabras de una de las participantes; “se estaba poniendo muy bueno”. Esto manifiesta una inquietud importante sobre cómo llevamos nuestras prácticas y la necesidad de tener una reflexión ética en la colectividad. Se describen a continuación algunas de las participaciones:

Persona 1:

El gremio teatral fue planteado como un ecosistema, haciendo referencia a ecosistemas de aprendizaje de Juan Freire, esta forma de entender la dinámica social y vernos como un ecosistema vivo y cambiante, es una reflexión viva en donde cualquier acción genera equilibrios y desequilibrios (Freire, 2011). Se señaló que es preferible un pensamiento ecológico para movernos del centro de la cuestión. “Nos colocamos en el centro, pero si estamos buscando nuevos caminos, necesitamos cambiar nuestra perspectiva” mencionó la persona.

De inmediato Marín Hurtado llevó el concepto de la moral como la casa, que implica también un sistema y una organización.

Persona 2:

Hizo una reflexión sobre el actuar dentro y fuera de la escena, haciendo un interesante paralelismo sobre la capacidad del teatrista para construir personajes y entender a los comportamientos o actitudes que tiene, pero la incapacidad que se ha demostrado para hacerlo desde el autoentendimiento. “Cuando creo un personaje, estoy creando un ser vivo. ¿Por qué construimos tantos personajes y no trabajamos en construir un actor dentro de nosotros mismos? ¿Por qué no aspiramos a ser ese arquetipo ideal? Estudiamos los problemas sociales, pero dejamos atrás nuestra propia ética”. Después se cuestionó la imagen pública del actor²⁶ ¿Por qué se habla tan mal de los actores? ¿Por qué hay tantas tensiones y conflictos dentro de las compañías? ¿De dónde provienen el

²⁶ Esta imagen social que se ha tenido históricamente del teatrista sobre la que hablamos en el capítulo primero, con la que el teatro moderno luchó sin mucho resultado y se que la modernidad intentó cambiar modificando las relaciones entre los congregados y preponderando la figura del director.

egoísmo y la envidia?. Luego de esos cuestionamientos cerró su participación afirmando que la personas que hacen teatro saben muy claramente sobre lo que es y lo que debe ser, pero es necesario encontrar la coherencia de los discursos puestos en escena y mantenerse fieles a eso que se criticó o se dijo también en los procesos.

En seguida otro asistente (persona 3) tomó la palabra:

Recordando la idea planteada de la ética del ciudadano griego del que hablaba Aristóteles²⁷, reflexión sobre ser “un actor” comentado sobre cómo la literatura que existe acerca de las técnicas teatrales hacen referencia al “actor”, al cuerpo del “actor”. Indicó que entiende esas teorías como referencias al cuerpo masculino del actor, además el cuerpo estilizado, tonificado, europeo, heterosexual. Nos dijo: “Me parece que apuntan a lo individual y sospecho de esta literatura que no contempla ninguna diversidad, ya que se enfoca exclusivamente en esos cuerpos”; continuó haciendo mención de las dimensiones que complejizan nuestras relaciones escénicas, retomando la idea de los cuerpos e indagando en la perspectiva de corporalidades que vienen de diferentes lugares y nos colocan en situaciones mucho más allá de la técnica. Concluyó su comentario hablando de la carencia de pluralidad en los discursos dentro del espacio teatral y señaló que el actor o actriz o los cuerpos escénicos nunca se preparan solos; el teatro no es un trabajo de individualidades.

Este planteamiento fue particularmente enriquecedor para la charla, las personas asistentes afirmaban lo cabeza, algunos otros miraban con extrañamiento y curiosidad. La conversación continuó con la participación de la persona 4, quien pidió retomar la pregunta del origen, ¿Cuál es la importancia del teatro en la sociedad? y se abrió a plantear su sentimiento al respecto, asegurando que no tenía una respuesta a esa pregunta y que en muchas ocasiones no es considerada como necesaria, realizó una comparación la labor de un médico, de un arquitecto o de un abogado, haciendo alusión a que en dichas profesiones la vida, la seguridad o la integridad de otras personas está en juego; por ello no parece tan importante plantearnos la pregunta sobre la ética, ya que es una profesión

²⁷ Referido al inicio de este capítulo.

que no pone en riesgo a nadie y afirmó con cierta decepción que pareciera que cualquier persona que se sube a un escenario puede ser llamado “actor”.²⁸

A esto otra persona participante continuó el tema haciendo referencia a la importancia de tener respuesta a dicha pregunta diciendo:

“Hay que preguntarnos: ¿Para qué hacemos lo que hacemos? Nos enseñan a analizar un personaje para adoptar sus valores, pero no nos analizamos a nosotros mismos. ¿Qué valores y antivalores tengo? ¿Por qué hago lo que hago? Si no sabes quién eres y comienzas a hacer personajes, te puedes perder en el proceso (22/08/2024).

Recalcó la importancia de conocerse a uno mismo, de ser honestos y de ser coherentes antes de pararse en un escenario, continuó ahondando en el problema y mencionó lo complejo de la pregunta cuando se refirió a la naturaleza cambiante del ser humano (Hume, 1984; Mouraviev, 2015) y aseguró que por ese motivo la reflexión debe ser constante y se debe plantear en todos los procesos de vida, las preguntas que planteó fueron las siguientes: “¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Para quién hago esto? ¿Y para qué lo hago?”. Para concluir aseveró que los actores trabajan con la mente, las emociones y el cuerpo, justificando que la importancia de la ética reside en que quienes hacen teatro se mueven en terrenos complejos y holísticos del ser; por ello es necesario ser consciente de las afectaciones positivas o negativas que pueda desencadenar un proceso teatral²⁹, y también a los discursos que se ponen en las acciones escénicas³⁰, ser conscientes de que aportan o dejan de aportar a la sociedad, si están normalizando segregaciones o discursos carentes de ética, porque entonces claro que eso afecta a la sociedad y al entorno teatral.

El tiempo del conversatorio había llegado a su límite y el cierre se apresuró para no retrasar demasiado la siguiente actividad, las personas participantes del conversatorio

²⁸ Dicho planteamiento es la misma pregunta que se hizo Stanislavski en su “Carta al Actor, hacia una ética teatral”, que justamente plantea el compromiso que se debe tener hacia la escena, puntualizando la importancia de tomar en serio el oficio, hablando de disciplina y de esfuerzo colectivo, de la responsabilidad creadora y la conciencia escénica en todo momento. Esta carta puede ser considerada el primer escrito sobre ética teatral y sienta el modelo de “actor” que tenemos actualmente.

²⁹ Con proceso teatral está haciendo referencia a las prácticas preteatrales tratadas en el primer capítulo.

³⁰ Acciones escénicas hace referencia al fenómeno teatral una vez que acontece ante los ojos del espectador.

demostraron su desilusión por llegar al final y el deseo de continuar la conversación. El maestro Martín cerró el conversatorio respondiendo a este último planteamiento sobre la relevancia del teatro en la sociedad, apuntando que la pregunta está planteada en un terreno incorrecto, ya que esta siendo llevada al plano pragmático al que no corresponde, debe ser llevada al terreno de lo estético, el teatro no tiene un sentido productivo sino sensible. Nos dijo: “¿Para qué sirve la poesía? Para nada, y es por eso que es importante. No podemos vivir sin arte, porque el ser humano no es solo racional y práctico; también es imaginativo, y eso es lo que nos mantiene vivos” (22/08/2024).

Con estas palabras cerramos y nos despedimos, el conversatorio que contó con una duración de sesenta minutos se sintió breve ya que quedó corto a la discusión que brotaba de manera fluida y constante, dejando sin participación a algunas voces que también quería hablar y sin réplica a algunos planteamientos. Sin embargo, brindó el espacio suficiente para provocar la pregunta filosófica en quienes asistieron que, como fue planteado en el inicio de la descripción era el objetivo principal de la actividad. Se percibió un ambiente de diálogo abierto, de escucha y de gran interés, Fue un conversatorio nutrido en perspectivas y participaciones apasionadas. Tuvimos así, la maravillosa fortuna de observar cómo se despertaban las inquietudes tomando su propio sendero de reflexión filosófica.

4.2 Otras experiencias en el congreso estatal y la inquietudes éticas de la comunidad teatral queretana

La organización del congreso estatal de teatro, se dió entre una serie de tensiones entre la comunidad artística, la comunidad teatral organizada y la secretaría de cultura de querétaro, no es posible dejar fuera de esta relatoría el ambiente en que el que este primer congreso se abre paso, ya nos permite tener un diagnóstico del panorama en el que los artistas queretanos se desenvuelven.

Para poder entender estas tensiones, hay que reconocer de dos puntos fundamentales de la estructura social e institucional, una de ellas es la precariedad de gran parte de los creadores de arte alrededor de todo nuestro país y junto con ella, los pocos

espacios físicos, políticos y económicos en donde el artista puede desarrollarse de manera “independiente”. Y el otro aspecto es la configuración de la escena actual queretana desde sus orígenes (véase anexo tabla queretana:).

Como mencionamos en el segundo capítulo, el reconocimiento del teatro como arte profesional es bastante reciente sin embargo, a pesar de haber ganado ya su lugar, el arte sigue siendo poco valorado por no estar colocado en el mundo del pragmatismo ni la productividad por lo cuál no es un eje prioritario para las políticas públicas porque a pesar de que la constitución reconozca nuestros derecho culturales y de esparcimiento³¹ no resulta en un bienestar medible ni inmediato para la sociedad. En este marco de pocos recursos públicos y la enorme actividad artística, las tensiones entre las compañías teatrales se derivan en ¿quiénes son merecedores de esos recursos? ¿Cuál es el tipo de teatro que debe ser cobijado institucionalmente? ¿Qué tipo de teatro prefiere el público y por qué? ¿cómo llevar a espectadores a las salas no comerciales?

A la mano de la dependencia de una buena cantidad de compañías a los recursos estatales y federales para producir, propagar y mantener el quehacer artístico; el gremio vive la batalla por los espacios en dónde poder ejecutar la acción escénica y el prestigio que de validación y acceso a dichos recursos. Sin embargo, en el estado de Querétaro se observa una intención constante por la organización del gremio teatral y los primeros pasos en procurar una identidad gremial que a la cual se ha llamado “comunidad teatral”. Si leemos comunidad no hay que pensar en esa figura romanizada y utópica de personas viviendo en absoluta armonía alejadas de los pecados del mundo postmoderno, sino desde un perspectiva más cercana a la de Webber “como una relación social en la que los participantes se inspiran en un sentimiento subjetivo de constituir un todo” (Weber, 1962, p.24); por lo tanto hablamos de un tejido de relaciones complejas en las que se está entendiendo la interdependencia.

Este ejercicio de comunidad, comenzó en el 2017 y apenas comienza a autorregularse, a autocriticarse y buscar las formas de organización más convenientes

³¹ México. (2017). *Ley General de Cultura y Derechos Culturales*. Diario Oficial de la Federación. <https://www.dof.gob.mx>

para la mayoría; pero el ejercicio continúa estando inserto en un ambiente de desconfianza y lucha; por lo cual cada acción es vista con sospecha y, generalmente, cuando existen resultados donde se favorece a alguna compañía, algunos cuestionamientos a los procedimientos llegan a ser agresivos generando un ambiente de desilusión y falta sentido de la representación o la pertenencia. De esta misma forma no existen aún protocolos de funcionamiento ni estándares de procedimiento que permitan mayor confianza o transparencia. Algunos procedimientos institucionales y burocráticos, entorpecen aún más esta relación.

Sin embargo por joven que sea, dicha organización del gremio es un primer referente, ya que no existe una figura como este consejo consultivo de teatro en otros estados del país, sumando a esto en el estado de Querétaro también se está gestando un consejo consultivo de toda la comunidad artística, buscando tener mesas de representación de cada disciplina artística, esto sucede también a raíz de la necesidad de intervenir en las políticas públicas.³² Por este ejercicio tienen una gran relevancia como antecedente para la vida artística del país y seguramente la experiencia de la organización del gremio teatral podrá servir de referencia para organizaciones similares, tanto en sus aciertos como en sus errores.

Considerando que este es el marco del congreso estatal de teatro la temática seleccionada fue la cultura de la paz, y tanto en mesas de trabajo como en los conversatorios se hizo hincapié constantemente en la necesidad de trabajar en equipo para la mejora de audiencia en todos los espacios teatrales. Así mismo se planteó la necesidad de generar procedimientos, normas y protocolos de comportamiento dentro de esta misma organización de representación y asambleas abiertas.

En otro conversatorio, llevado por la escuela de espectadores de la UAQ, se abrieron necesidad y preguntas acerca del teatro independiente en Querétaro,

³² Esta organización tiene su génesis en un movimiento llamado “Artistas Unidos” a raíz de múltiples experiencias de discriminación por parte de la secretaría de cultura; y ahora esta concretándose en una organización con fines de incidencia y observancia (Rivera, 2024). Al igual que la organización del gremio teatral tiene sus contradicciones, complejidades, el apoyo de algunos y la sospecha de otros. Sin embargo este tipo de ejercicios siguen siendo necesarios para desarrollar mecanismos que nos permitan formas más justas de convivencia.

principalmente con respecto a la creación de públicos, la búsqueda de formación profesional constante y la necesidad de amplificar la gama de espectadores hacia las diferentes propuestas teatrales. Algunas implicaciones éticas que surgieron fueron:

- Debemos de compartir los públicos -digo uno de los participantes cuya trayectoria teatral en Querétaro se remonta a más de 30 años- “antes, siempre teníamos el gesto de decir la cartelera y oferta de otras compañías al final de nuestras funciones, es algo que no nos cuesta nada y enriquece al público”
- Debemos hacernos responsables de la calidad de aquello que se pone en escena. Uno de los ponentes abrió el tema sobre la responsabilidad de lograr obras teatrales que sean deseablemente buenas porque estamos generando experiencias en los espectadores. Alguien más agregó: “es muy importante, porque posiblemente esa sea la primera vez en el teatro para un espectador, y si la experiencia es mal, podría ser la última”

Esta mesa dejó abierta la pregunta sobre ¿qué acciones sustantivas podemos tomar para que las más de 50 compañías teatrales de Querétaro puedan sostenerse? Se mencionó también que las mesas de trabajo deberían servir para llegar a acciones concretas, así como observar y aprender de los casos de éxito de otros foros independientes.

Por mi parte, también estuve trabajando dentro de la mesa de reglamentos donde comenzamos a establecer una norma unificada basada en el reglamento interno del consejo consultivo de teatro y que establezca un código de conducta, para facilitar la convivencia y permitir avanzar en planes de desarrollo a la comunidad teatral. En esta mesa se abrieron múltiples dilemas a los que se enfrentan las organizaciones autónomas, principalmente a la apatía para participar de un gran porcentaje de la comunidad, a los límites entre la libertad de expresión y las faltas de respeto, a la necesidad de que las críticas vengan acompañadas de propuestas y trabajo, a la desconfianza que se genera al no acercarse a la organización, a los propios errores de transparencia de la mesa que sostienen esa desconfianza, entre otros.

Por ello la norma tiene una importante carga en lo referente al comportamiento esperado dentro de la convivencia, algunos puntos relevantes son:

- Actuar con integridad
- Trabajar con honestidad y rigor
- Respetar la ley
- Respetar a todas las personas
- Actuar con lealtad y transparencia
- Trabajar para el beneficio de todos
- Evitar conflictos de interés

Esta norma continúa en proceso y está siendo asesorada por un especialista en el tema. Uno de los dilemas éticos que se nos presentan al intentar establecer reglamentos en organizaciones autónomas es que nos enfrentamos a tensiones inherentes a la estructura y principios que ya están dados dentro del gremio, así como experiencias previas propias del mismo ejercicio en las que se abusó de esta figura para beneficio personal.

Por un lado, la norma busca generar coherencia y un marco común para la convivencia y la resolución de conflictos. Por otro lado, la diversidad de perspectivas, matices y situaciones particulares en este tipo de organizaciones pone en riesgo tanto la aplicabilidad universal de la norma como su aceptación. Algunas de las tensiones más importantes son las siguientes:

- Uniformidad vs. Diversidad:

Una norma unificada puede ser vista como necesaria para evitar ambigüedades y conflictos, pero también corre el riesgo de invisibilizar las particularidades y necesidades específicas de los miembros o situaciones únicas. ¿Cómo respetar la pluralidad sin perder cohesión?

- Imparcialidad vs. Percepción de Legitimidad:

Aunque las normas se diseñan con el mayor grado de neutralidad posible, la interpretación y aplicación pueden generar sospechas o incluso decantar en injusticias, especialmente en una organización entre pares, donde el poder no debería concentrarse en ninguno y mantenerse en la horizontalidad. ¿Cómo evitar que quienes gestionen o medien conflictos

sean percibidos como parciales o como una autoridad jerárquica? ¿Cómo evitar que se abuse de tomar el lugar de la representación? ¿Cómo asegurarse que sean representados los intereses de la mayoría?

- Resolución de Conflictos vs. Autonomía Individual:

En este tipo de organizaciones, la toma de decisiones se basa en el consenso y la participación activa. Sin embargo, ante el escenario de una baja participación en la que sólo se participa cuando existen programas donde se compite por algún presupuesto específico generando desacuerdos, críticas y conflictos, requieren soluciones ágiles que no siempre reflejan el ideal participativo. ¿Cómo balancear la resolución de conflictos sin comprometer los valores de organización horizontal?

- Flexibilidad vs. Rigor Normativo:

Las normas demasiado rígidas pueden ser un obstáculo para la convivencia en un núcleo en donde las relaciones se desarrollan en niveles tanto personales como profesionales, pasando desde la amistad, la camaradería, la rivalidad hasta compromisos laborales; pero una excesiva flexibilidad puede generar incertidumbre y arbitrariedad. ¿Qué grado de adaptabilidad debe tener una norma para mantenerse relevante, actualizada y justa? ¿Cómo abrir espacio en la norma para situarse en contextos específicos?

Por ende, la problemática a la que nos enfrentamos lejos de ser una cuestión técnica, pertenece al ámbito filosófico y cultural. La norma para este tipo de organización tiene el reto de sostener un diálogo constante entre quienes conforman la comunidad para poder mantener su calidad de representatividad y debe aspirar a buscar más allá de una reglamentación en abstracto contemplando las dinámicas de poder, confianza y legitimidad en su implementación.

Para abordar estas tensiones, una de las estrategias sugeridas es la formación de una mesa de conciliación dentro de la organización para poder apoyar en la resolución de conflictos sin contaminar el ambiente general. Se contempla la posibilidad de generar un

formato y un protocolo de quejas o denuncias donde se pueda pausar momentáneamente la participación de los involucrados dentro de los canales de comunicación hasta tener una resolución y que, de esa forma, no se contamine el ambiente con intrigas personales e innecesarias. Otra estrategia es diseñar mecanismos para resolver casos particulares, acompañado de procesos transparentes que refuercen la confianza colectiva y que dichos mecanismos permitan a la mesa contar con un apoyo protocolario de conciliación. Sin embargo, estas acciones requieren de una disposición constante al diálogo, al trabajo colectivo y la autocritica, lo que demanda tiempo, voluntad y energía por parte de todos los miembros; y la justamente la falta de participación en las plenarias es uno de la mayor parte del gremio es la barrera más retadora a la que se enfrentan estos esfuerzos.

4.3 Sobre los talleres

Dentro de las aplicaciones que planifiqué para la aplicación de esta investigación, en definitiva la parte más entusiasmante para mí fueron los talleres. Encuentro en ellos una gran posibilidad de compartir en un espacio mucho más seguro, íntimo y nutritivo; además tiene la gran suerte de dar una retribución inmediata es decir que existe una reciprocidad en el que sujeto que busca la información y está observando - en este caso yo- y quien recibe el taller. Ambas partes están aprendiendo, disfrutando y reconociendo, me parece una relación de lo más equilibrada y honesta.

Con dichos talleres buscaba llegar a una reflexión sobre los ejes que sostienen este trabajo: el poder, la violencia y la ética del cuidado. Estos me permitieron observar de manera inmediata el impacto que genera realizar una reflexión ética que no es llevada sólo desde el discurso, sino desde el cuerpo, el juego y el signo. Encontré en esta práctica una herramienta sólida para desarrollar el diálogo, esta es una de las aportaciones más interesantes que se descubren en esta investigación: el juego permite llegar al signo y el signo habla mucho más que las palabras; coincidiendo esta perspectiva con la del semiólogo Roland Barthes quien, aplicando la semiótica al análisis de imágenes contienen un detalle emocional y que revela una parte de la realidad que puede interpretarse en el contexto y los signos de la imagen (Barthes, 1989).

El planteamiento y la planeación de los talleres fueron replicados tanto en la Facultad de Artes UAQ -con profesionales del teatro y estudiantes universitarios- como en la preparatoria CEDART -con jóvenes de la especialidad en teatro- para así poder contrastar los efectos en unos y otros (Véase Anexo I).

A pesar de que la matriz para la ejecución haya sido la misma, el rumbo que tomaron ambos talleres fueron muy distintos: en los talleres con los estudiantes del CEDART el enfoque fue totalmente de prevención, fue muy clara la sorpresa de los jóvenes ante la frescura de los conceptos y mencionaron en diferentes ocasiones que nunca habían hablado sobre violencia de esa manera y que les parecía muy importante que esta información llegara a todos los estudiantes de preparatoria y secundaria. En cambio en los talleres con adultos, la información circuló entre aquellos que tenían más edad y experiencia y quienes iniciaban, pasando desde la mención de algunos indicadores que los hacen mantenerse alerta hasta anécdotas sensibles y descripciones específicas de formas de violencia. De igual forma, los conceptos se colocaron de manera muy fluida en el ámbito teatral con los adultos, pero en los jóvenes de preparatoria los conceptos aterrizaron en su realidad más inmediata como problemas con profesores, compañeros, pero principalmente con los roles en su núcleo familiar.

Estas actividades, ejecutadas con todos los grupos, contaron con algunas variaciones en la forma de exposición, el orden e intensidad de los ejercicios, pero manteniendo los mismos objetivos. En las siguientes páginas se encuentran tablas donde se enumeran y describen los ejercicios planteados para luego pasar a una relatoría detallada de las gestiones, resultados e impresiones obtenidas en cada taller.

Tabla de planeación día uno; en torno al concepto de poder.

Tabla 3

Planeación 1

Tiempo	Objetivo	Actividades	Material
20 min. Previos	Obtener un registro videográfico del taller.	Montaje técnico.	Cámara, micrófono.
15 min.	Presentar el taller esclareciendo los objetivos y la forma de trabajo.	Presentación y bienvenida.	Pintarrón y plumones.
15 min.	Generar rapport con el grupo.	Juego de presentación: Yo soy movimiento.	Pelota y música.
15 min.	Poner una base teórica y una primera reflexión conjunta para preparar el terreno de trabajo.	Exposición sobre los conceptos principales de poder.	Proyector.
30 min.	Indagar en la idea inconsciente del poder, referir en ejemplos inmediatos y cotidianos, visualizar los algunos efectos del poder.	Dinámica: Tríptico de imágenes.	Material de utilería.
30 min.	Aterrizar los conceptos principales del poder y socializar experiencias.	Dinámicas: El barco se hunde. ¿Quién tiene el poder?	Cartulinas y plumones.
15 min.	Socializar la experiencia. Proponer la actividad a pensar para la siguiente sesión.	Cierre grupal. Propuesta de actividad extra.	
20 min.	Resguardar el registro.	Desmontar el equipo de cámara y audio.	Check list.

Tabla de planeación del día dos: en torno al concepto de violencia.

Tabla 4

Planeación II

Tiempo	Objetivo	Actividades	Material
20 min. Previos.	Obtener un registro videográfico del taller.	Montaje técnico	Cámara, micrófono.
15 min.	Calentar cuerpo y mente para disponer del trabajo.	Calentamiento en conjunto	
35 min.	Identificar algunas formas de violencia, caracterizarlas y encontrar vías alternativas. Introducir a la posibilidad y agencia de cambio.	Dinámicas: Ejercicio de roles ¿Qué sucede sí...?	3 sillas en el escenario.
15 min.	Aterrizar las formas de violencia y llevarlas al ámbito teatral.	Breve conversatorio sobre los roles de poder dentro de las estructuras de organización teatral.	Pizarrón y plumón.
35 min.	Generar empatía en las situaciones de violencia. Visualizar desde diferentes perspectivas el fenómeno desde el distanciamiento. Complejizar el problema de la violencia.	Dinámica: La carta.	Hojas blancas y plumas.
20 min.	Socializar la experiencia. Conciliar los ejercicios con los conceptos. Lograr un esquema colectivo de violencia.	Cierre de la sesión.	Pizarrón y plumón.
20 min.	Resguardar el registro.	Desmontar el equipo de cámara y audio.	Check list.

Tabla de planeación: día tres en torno a la ética del cuidado:

Tabla 5

Planeación III

Tiempo	Objetivo	Actividades	Material
20 min. Previos.	Obtener un registro videográfico del taller.	Montaje técnico.	Cámara, micrófono.
15 min.	Breve exposición sobre la ética del cuidado.	Breve exposición sobre la ética del cuidado.	Pizarrón y plumón.
20 min.	Reflexionar sobre la particularidad de la atención situada de los cuidados. Soltar el cuerpo y la mente.	Dinámica: Mejor no me ayudes	
40 min.	Desarrollar habilidades prácticas de cuidado y empatía en situaciones cotidianas.	El dilema	Tarjetas con situaciones
15 min.	Hacer un repaso y revisión de todo lo visto.	Diálogo grupal	
15 min.	Compartir las experiencias y sensaciones del día. Concluir con el taller.	Cierre del taller	
20 min.	Resguardar el registro.	Desmontar el equipo de cámara y audio.	Check list.

4.4 Sobre las gestiones

De dichos talleres dos fueron dirigidos a los estudiantes del bachillerato del CEDART Mariano de las Casas, la experiencia fue sumamente enriquecedora ya que demostró la necesidad que tienen los jóvenes de problematizar estos conceptos y verlos desde una perspectiva crítica.

Se realizaron durante el mes de septiembre del 2024, en los días 17, 18 y 19. Ambos talleres fueron impartidos en el turno matutino a los estudiantes de la especialidad en teatro, atendiendo a dos grupos de diez adolescentes, es decir 20 participantes en total, entre las edades de 14 a 17 años. El primero de los grupos, fue atendido entre las ocho y las diez con treinta horas y el segundo entre las once y las trece con treinta minutos. Cada sesión tuvo una duración de dos horas y media aproximadamente.

La propuesta fue muy bien recibida por parte de la dirección de CEDART, la comunicación fue fluida y continua, todo el tiempo se demostró un gran interés por el taller y una enorme disposición para apoyar en la coordinación del mismo. Las gestiones con el CEDART comenzaron desde el mes Mayo; en las primeras reuniones que tuve con la directora me comentó que ella estaba por salir de la dirección, por lo cuál no podía agendar el taller, pero que le parecía una temática trascendente para los jóvenes estudiantes y por ello me puso en contacto con quien asumiría el puesto de dirección en tanto hubo un nombramiento. Para inicios de agosto se puso en contacto conmigo la licenciada Elsa Pardo, quien sostuvo la importancia que tiene para la institución este tipo de actividades, así mismo me solicitó una reunión para poder definir fechas y horarios tentativos, para plantear los objetivos del taller, expresar las problemáticas detectadas por la institución con la intención de relacionarlas y solicitarme el guión del proyecto desarrollado que se había traspapelado en el cambio administrativo. Me hicieron saber que estaban interesados en que llevaré este taller también al área de secundaria ya que en el 2023 la universidad del Tecnológico de Monterrey les había realizado un diagnóstico cuyos resultados fueron un tanto alarmantes en materia de violencia; lo cuál da evidencia de la vigencia de esta investigación.

En los tres días de mi visita al Cedart la jornada constaba de siete a ocho horas en el espacio, siendo la hora de entrada a las siete y treinta de la mañana, para salir a las tres de la tarde aproximadamente. Dentro de los primeros treinta minutos me dedicaba a disponer el espacio y el equipo que utilicé para generar el registro. En seguida comenzaba con las actividades y concluía entre y las once con treinta de la mañana; esto me daba tiempo suficiente para poder respaldar la información, reajustar el espacio y recibir al siguiente grupo a las doce del medio día, con el segundo grupo estaba finalizando entre

las dos treinta y las tres de la tarde. Al concluir los despedía y me disponía a respaldar la información y guardar el equipo; por lo cuál abandonaba las instalación del CEDAR entre las dos y treinta y las tres de la tarde. La diferencia entre los horarios estaba filtrada por la organización de sus clases regulares y el tiempo que amablemente cedieron los docentes para apoyar al desarrollo completo del taller. En esa semana hubo la coincidencia de que se encontraban en un entrenamiento de protección civil, por lo cual en cada día hubo una interrupción por una alarma de emergencia para la realización de simulacros; fue muy grato ser testigo de la eficiente respuesta por parte de todo el cuerpo escolar y la gran organización con la que cuenta la institución para reaccionar a emergencias.

La gestión para el taller de la UAQ fue un tanto más apresurada ya que comenzaron a principios de agosto, para cuando llegué con la propuesta a la coordinación de la licenciatura en actuación, las actividades de semestre ya estaban distribuidas y resultó ser el periodo con más actividades extracurriculares del año; por lo cuál el espacio en que el taller podía entrar era limitado. Sin embargo la coordinadora, la Mtra. Abigail Contreras se mostró siempre amable y disposición de apoyar, permitiendo que el taller sucediera a pesar de la apretada agenda.

El taller por lo tanto fue abierto a convocatoria voluntaria y no fue dirigido a un grupo en específico, lo cual en un inicio se apareció como una enorme dificultad pero terminó siendo una de las grandes fortalezas en la experiencia. El problema principal radica en que pocos estudiantes se inscribieron al taller, uno de los motivos principales es que la semana en la que fue agendado coincidió con una actividad a la que le llaman “semana de talleres” donde personas externas al cuerpo docente de la universidad ofrecen talleres al alumnado, por lo cuál había un compromiso previo y obligatorio que además satisfacía la necesidad de participar en actividades alternativas.

En este panorama yo contaba con cuatro alumnos inscritos unos días antes del taller, mi primer pensamiento fue cancelar y buscar otra alternativa para la aplicación pero, mi asesor Gabriel Corral me motivó a insistir y resolver sin la cancelación. Fue entonces que decidí abrir la convocatoria a profesionales del teatro y a estudiantes de

teatro de otras universidades. Finalmente el taller se realizó en la fecha, sede y horarios previstos, dentro de las instalaciones de la facultad de Bellas Artes del veintidós al veinticuatro de octubre en un horario de las 17 a las 20 horas.

Esta resultó ser una decisión que dió un giro sumamente enriquecedor a la aplicación, ya que tuve la fortuna de contar con un grupo heterogéneo en donde pudieron convivir diferentes generaciones, grados de experiencia y perspectivas, teniendo doce personas inscritas y sesiones que oscilaron entre ocho y doce participantes. La edades que formaron el grupo estaban entre los diecinueve y los cincuenta años, con trayectorias estudiantiles y de profesionales, estas características permitieron un diálogo fluido, nutrido y de profundo interés.

4.5 Descripción de los ejercicios y dinámicas propuestos para abordar los conceptos.

Día 1, concepto: el poder.

En esta sección se encuentran descritas algunas de las actividades realizadas en el taller, las actividades descritas fueron acompañadas de pequeños ejercicios rompehielos,³³ de atención y de esparcimiento con el objetivo de mantener al grupo atento y dispuesto. Para fines prácticos, relato en estas páginas sólo aquellos ejercicios que tuvieron una relación directa con los conceptos que se pretendían observar.

Actividad: Tríptico de imágenes.

Concepto: Poder

- Este es un ejercicio clásico de teatro, que puede tener múltiples variantes, esta variante en específico la aprendí en un curso de teatro cabaret³⁴ y es un ejercicio de gran utilidad para poder sacar a la luz tanto la creatividad como el discurso social.

³³ Ejercicios que tienen por objetivo que el grupo se relaje y se conozca de manera lúdica.

³⁴ Ejercicio conocido de la actriz Cecilia Sotres integrante de la agrupación de teatro cabaret “las reinas chulas”.

- Se dispusieron algunos objetos de utilería³⁵ proporcionados por la tallerista y se les pidió que los observaban mientras pensaban en la idea del poder, ¿qué objetos estaban relacionados? ¿qué nos ponía a pensar? Una vez que los objetos fueron observados, comenzamos con el ejercicio.
- Una persona toma un objeto y asume una posición proponiendo una imagen que represente la idea de poder que le vino a la mente. Después de observar esa imagen, cualquier participante puede pasar (ya sea tomando algunos objetos o ninguno) y se une a complementar esa imagen; a esta imagen se suma una tercera persona que puede completar o resignificar la imagen.
- Una vez que está conformada la imagen en tríptico cualquier persona puede pasar y, tocando el hombro de alguno de los integrantes del tríptico y tomar otra postura para cambiar el sentido de la imagen o reforzarlo.

Actividad: El discurso

Concepto: Poder

- Otro ejercicio clásico de los talleres teatrales, se planteó en este contexto para hablar del poder que tiene la persona que sostiene el discurso (político, social, cultura, familiar, ideológico)
 - Se pidió a los participantes pasar por parejas a realizar una improvisación.
 - Se dividieron los roles en A y B. A es una persona que no habla el idioma y va a dar un discurso muy importante, por lo tanto A debe intentar darse a entender por medio de la expresión corporal emitiendo una elocución con un lenguaje inventado (no puede ser ningún otro idioma conocido, es importante que sea inventado). Por su parte B funge como el traductor y comenta con el público lo que quiere decir el otro.
 - Finalmente se cambia de rol.

Actividad: ¿Quién tiene el poder?

³⁵ Objetos de utilería y elementos de vestuario seleccionados para nutrir la creatividad de quienes participaron, tales como: coronas, rebozo, sombreros, baraja, pistola, gises, calavera, cuerdas, máscaras, velas, lámparas, machete, juguetes, tarot, cruz, billetes, monedas, joyería, cámara, libros, pizarrón, hojas, plumones, espejos, etc.

Concepto: Poder

- Este fue un ejercicio que combinó elementos plásticos con herramientas escénicas, se realizó un collage vivo en donde de manera colectiva se manifestaron las ideas del grupo sobre el poder.
 - El grupo se dividió en dos equipos, cada equipo pensó en situaciones cotidianas en las que consideran que existe un ejercicio de poder.
 - Realizaron una instalación a modo de collage y, utilizando los elementos de utilería disponibles y sus propios cuerpos, manifestaron una representación del poder.
 - Las composiciones fueron distribuidas en diferentes secciones del espacio a modo de museo vivo. Cada grupo tuvo un momento para presentar su instalación, exponerla y explicarla.
 - Cuando la exposición terminó los espectadores clasificaron las situaciones en el tipo de poder ejercido y capital que se está buscando, así mismo señalaron quién es el poderoso.

Actividad: ¿Qué sucede sí...?

Concepto Violencia

- A este tipo de ejercicios se les conoce como juegos de rol, las dinámicas de rol nos permiten habitar situaciones desde un rol en específico, nos orilla a tomar el lugar de las perspectivas que puede tener el personaje y defender su postura, a pesar de que sea diferente a la propia. En el caso de esta actividad generé una variante inspirada en uno de los ejercicios de Augusto Boal ³⁶ y consiste en la posibilidad de que el público intervenga para cambiar la situación. En este juego, los roles establecidos fueron los roles que se encuentran en situaciones de violencia es decir: la víctima, el agresor y el testigo.
 - Se le pidió a los participantes formar grupos de tres personas y se les brindó un espacio de tiempo para organizar quién interpretaría cada rol y seleccionar de manera conjunta la situación que se iba a desarrollar.

³⁶ Augusto Boal, pionero en el teatro del oprimido, llevó programas de alfabetización a grupos marginados, y se valió del teatro como una herramienta valiosa para la cohesión social, el aprendizaje y la reflexión colectiva. (Poner referencia)

- La escena se presenta sólo con los primeros acuerdos y se improvisa dentro de la acción, se hizo hincapié en que cualquier momento de agresividad física o de índole sexual, no podía ser improvisada por cuidado y respeto a la otra persona, por lo tanto acciones de confrontación cuerpo a cuerpo no estaban permitidas en el ejercicio.
- Arrancada la escena y planteado el conflicto, el público tenía la oportunidad de cambiar la historia, dando una palmada para detener a los actores y proponiendo una estrategia de modificación bajo la pregunta “¿Qué sucede sí? a lo cuál los actores retoman la improvisación y ejecutan este elemento de cambio en la acción permitiendo esa modificación se un nuevo desencadenante hacia un final diferente, ya sea mejor o peor.

La carta

Concepto: Violencia

- La carta fue un ejercicio bastante libre, ya que se trabajó desde la individualidad y es un ejercicio que permite cierto gozo interpretativo al actor.
 - Cada participante escribió de manera libre una carta pidiendo perdón por haber ejercido o acallado alguna situación de violencia, se advirtió previamente que estas cartas sí serían socializadas; por lo cual tenían la opción de fuera de hacerla sobre algo personal o sobre algo imaginado.
 - Las cartas fueron intercambiadas entre los participantes, se les dió un tiempo para leerlas, comprender la situación y descubrir al personaje que recibía la carta.
 - Se realizó una improvisación de reacción emocional y corporal sobre la lectura de la carta -que fue leída en voz alta- y pudimos expresar las impresiones que genera la carta al destinatario.

Mejor no me ayudes

Concepto: Cuidados

- Este fue un ejercicio dinámico que requiere tener la atención despierta y permite que quienes participan ejecuten lo primero que viene a la mente, potenciando la creatividad en la resolución de conflictos.

- Se pidió al grupo formar un círculo amplio.
- A este círculo entraba una persona planteando una situación en la que necesitara ayuda o cuidado de alguien más.
- Cualquier persona podía pasar a ayudarlo con muy buena intención, pero tenía que hacerlo de manera incorrecta, proporcionando un apoyo que resultara inútil o incluso estorboso.
- La persona que había ofrecido la ayuda, se quedaba en el círculo para plantear una nueva situación. Se realizaron tres rondas completas con cada grupo.

El dilema

Concepto: Ética del cuidado

- Este es un ejercicio semejante a los rolling play, pero en este caso la variante consistió en brindar una lista de dilemas éticos (Anexo III) para que los equipos seleccionen uno a desarrollar.
 - Se solicitó al grupo dividirse en dos equipos y se hizo lectura de los dilemas propuestos.
 - Cada grupo seleccionó un dilema y tuvieron veinte minutos para la organización de la escena; la escena debía plantear la situación y contener una discusión desde diferentes posturas éticas.
 - Pasado ese tiempo se realizaron las presentaciones y al finalizar cada una se discutió sobre cada escena y sus resoluciones.

4.5 Relatoría y resultados de los talleres

Cada día de cada taller se comenzaba con una reflexión sobre el eje que se trabajaría. Se realizó un diálogo previo sobre las impresiones que generaba el concepto al grupo y se puntuaron algunas preguntas a modo de provocación para ahondar un poco más profundo. El ejercicio de ese diálogo fue reproducido al final de cada sesión, las percepciones del concepto se modificaban ligeramente en algunos aspectos y otros la

diferencia era diametral; de la misma forma la intervenciones iniciales sostenían argumentos bastante neutrales y racionales, pero en las participaciones finales el diálogo se volvía un poco más desordenado, apasionante, anecdótico y personal.

El primer día de trabajos en los tres talleres realizados, estuvo dedicado al concepto de poder. Al iniciar se lanzó la pregunta ¿Qué es el poder? quienes participaron comentaron todos aquellos aspectos que consideraban tienen relación con el poder, dentro de sus descripciones utilizaron algunos atributos que fueron captados con el objetivo de poder recolectar las impresiones de todos los grupos. En los tres grupos con los que se trabajó sucedió lo mismo: en las impresiones iniciales se mencionaba constantemente que “no todo poder necesariamente malo”, se hablaba de los aspectos positivos del poder tales como: Es la capacidad para hacer y construir, del poder creativo, el liderazgo, la organización de fuerzas por un fin común, la toma de decisiones importantes, el orden. También fueron mencionados los aspectos negativos como: la corrupción, la imposición, el control, la ventaja, el privilegio, el abuso, la impunidad. Las conclusiones grupales en este momento eran en torno a que el poder no es el problema sino quien lo abusa. Para el momento del cierre del día, cuando volvimos a discutir el concepto inicial, las personas participantes coincidieron en que el poder es sumamente corrompible y genera esos espacios de abusos; las impresiones tendieron hacia un aspecto mucho más crítico y la mención de consideraciones positivas disminuyeron notoriamente, así mismo fueron consideradas como la excepción a la regla.

En los siguientes diagramas se puede analizar este cambio de percepción, lo que nos muestran es una división de los atributos dados al concepto entre: positivos (aspectos como liderazgo, organización, orden), negativos (aspectos como corrupción, control, abuso), y neutros (aspectos como autoridad, grandeza, fuerza). Al contabilizar la cantidad de veces que fueron mencionados dichos aspectos en el inicio de la sesión, el resultado fue una neutralidad considerablemente proporcional, como podemos observar en la imagen.

Figura 2

*Figura de respuestas **al inicio** de la sesión 1*



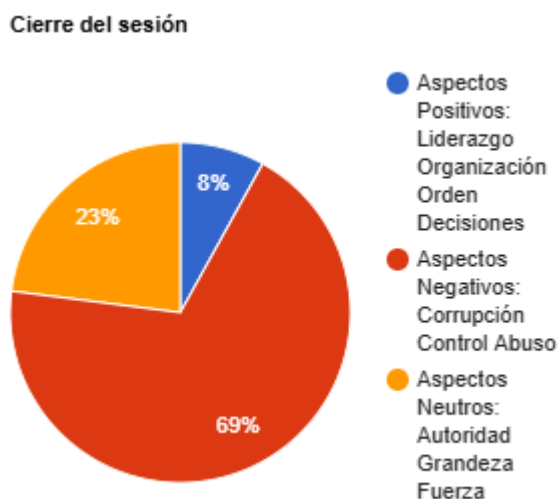
Nota: La figura es resultado del promedio entre los 3 talleres impartidos.

Llegar a un acuerdo conjunto del significado de poder, resultó muy sencillo con los tres grupos en este momento. Las personas participantes mostraron una opinión neutral y sin aplicar ningún juicio moral al concepto en sí mismo, recalcando constantemente que el poder no es bueno ni malo, manteniendo una postura grupal en la que el poder se definía como una capacidad que tiene una persona o un grupo de personas para influir o tomar decisiones importantes que modifican a las sociedades o individuos y sus virtudes o defectos dependen de quién ejerza el poder y para qué fines.

Para el final de la sesión, la pregunta ¿Qué es el poder? fue nuevamente discutida y el contraste de respuestas es sumamente notorio como podemos observar en el segundo diagrama.

Figura 3

Figura de respuestas *al final* de la sesión 1.



Nota: La figura es resultado del promedio entre los 3 talleres impartidos.

En estas tablas comparativas podemos ver con claridad un cambio drástico en la percepción del concepto, en donde la gran mayoría de las definiciones tienden a los aspectos más negativos. Este cambio no debe atribuirse a que la sesión haya influido tendenciosamente en quienes participaron; ya que tanto las preguntas como las instrucciones de los ejercicios fueron dadas desde la neutralidad, sin ejemplos que pudieran inclinar los resultados hacia algún aspecto u otro; lo cual se puede constatar en la descripción de los ejercicios con el concepto del poder (páginas 105-108) en donde se encuentra descrita la instrucción.

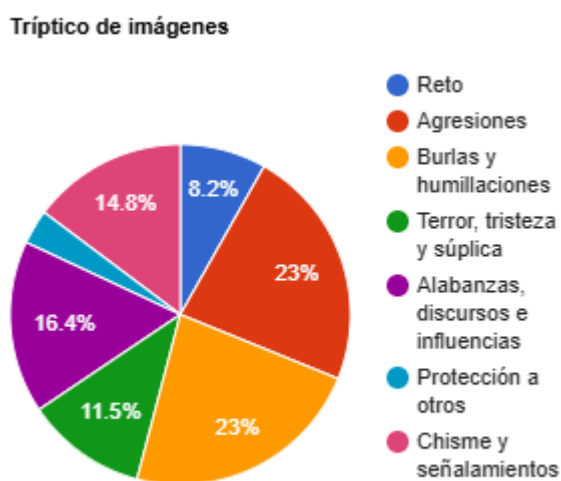
Curiosamente, durante los ejercicios de imágenes del poder -donde no había un proceso detenido de racionalización para conceptualizar-, las imágenes que se colocaban eran todas de aspectos negativos, no apareció en ninguno de los tres talleres, algún aspecto neutral y en mínimas ocasiones aspectos positivos.

Por ejemplo, en el ejercicio “tríptico de imágenes” (p.106) la traducción de imágenes que surgieron a porcentajes de aspectos del poder hubo que hacerla en la gama de características negativas, ya que aparecieron una gran variedad de ejemplificaciones

de dicha naturaleza y sólo en un cuatro por ciento de las imágenes hubieron características relacionadas con lo positivo (Anexo IV, V, VI, VII). Quedando de la siguiente manera:

Figura 4

Figura referente a las imágenes que se manifestaron en el ejercicio “tríptico de imágenes”.



Nota: La figura es resultado del promedio entre los 3 talleres impartidos.

Otro ejemplo de la potencia del signo para indagar en las inclinaciones del inconsciente en referencia al concepto del poder, son los resultados del ejercicio “¿Quién tiene el poder?” (Página 107) en que se realizaron instalaciones plásticas a modo de collage, en ninguna de las ocasiones se encontraron aspectos positivos o neutros dentro del resultado; así mismo en todos los trabajos de los tres grupos se observó la manifestación de los capitales que menciona Bourdieu principalmente el simbólico, el económico y el social, ya que dichas instalaciones las personas participantes colocaron elementos que denotaban dichos capitales, tales como dinero, joyas, contratos, reconocimientos, símbolos religiosos, etc. Las figuras resultaron ser bastante grotescas y cargadas de sentido, tanto que en los grupos de preparatoria a estas figuras acabaron nombrándolas como “el monstruo poderoso”. Este título que surgió espontáneamente

desde el grupo nos da una idea del contenido de las instalaciones y puede observarse de mejor manera en los Anexos VIII y IX.

Durante las reflexiones finales, tanto adolescentes como adultos coincidieron en que el poder es inevitable en la existencia humana, pero también es altamente corrompible. A lo del día 1, se evidenció que la percepción del poder se transforma de una postura neutral y analítica a una más emocional y crítica conforme avanza la reflexión. Si bien se reconoció que el poder tiene el potencial de ser constructivo y positivo, las experiencias personales y colectivas subrayaron su capacidad para corromper y generar desigualdades.

Esta exploración colectiva permitió no solo analizar el concepto de poder desde diferentes ópticas, sino también cuestionar nuestra relación con él. Reconocer sus implicaciones y reflexionar sobre cómo interactuamos con quienes lo detentan es un primer paso para construir espacios más conscientes y equitativos. Como lo mencionaron algunos participantes: “Se necesita entrenar nuestra capacidad de observar, nombrar y limitar el poder para evitar sus abusos”.

En tanto al día correspondiente al concepto de violencia, el ejercicio que mejor recepción tuvo entre los grupos fue “¿Qué sucede sí...?” (Página 110). En estas escenas desarrolladas por las personas participantes se pudo observar la íntima imbricación entre las violencias, la mayor parte de los ejercicios comenzaba con una violencia psicológica, que rápidamente escaló a verbal y terminaba por sugerir una violencia física.

En este ejercicio en donde el público podía intervenir para intentar resolver una situación, sucedió que en general cuando se intervenía y se ajustaba la situación había al menos un descanso en la tensión y se intuía cierta tranquilidad o posibilidad de resolución, principalmente en aquellas en donde el ajuste era apelar a la empatía del personaje violento, pero en cambio en aquellas cuya propuesta era poner a la víctima en defensa agresiva, la situación se complicaba y crecía mucho más.

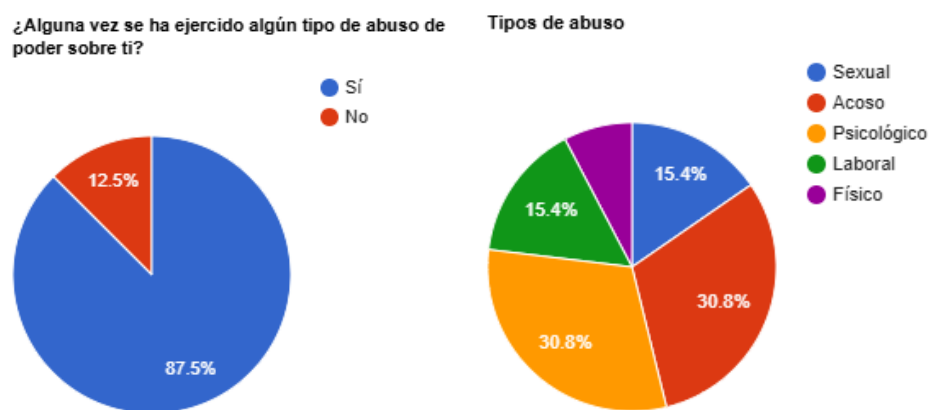
En uno de los casos en particular, el actor que interpretaba al violentador, no recibía del todo lo que el público le decía; paraba en el momento del aplauso y comenzaba con la sugerencia que le daba el público pero inmediatamente volvía a la agresión. El

público lo detuvo varias veces dando siempre una salida distinta y creativa, pero todas decantaron en lo mismo, hasta que la solución fue que el personaje saliera de escena por algo apremiante y las víctimas huyeran. Ante esta inesperada situación se abrió el diálogo sobre la imposibilidad de ayudar en ese caso; el actor fue cuestionado por el grupo que interpretó que él no había hecho caso a las indicaciones, pero el aludido sostuvo que si lo hacía, pero las soluciones que le daban no las podía sostener el personaje sin contradecir su carácter. El grupo quedó conforme con su justificación y entendieron que la situación planteada ya era de una violencia muy fuerte y escalada, reconociendo que en muchas ocasiones la única solución es salir huyendo. A pesar de esta desilusión de no poder resolver ese ejercicio en específico, los participantes quedaron satisfechos de haberlo realizado, comentando que sentían todo el tiempo la necesidad de intervenir y que “se siente muy bien tener ese poder de cambiar las cosas, ojalá pudiéramos poder esas pausas en la vida”.

Al final del día se entregaron algunos cuestionarios para recopilar información sobre la percepción de la violencia en la profesión teatral, dichos cuestionarios fueron respondidos por quienes participaron y además de sus respuestas escritas, funcionaron a modo de detonante de la conversación que se volvió muy personal y emotiva, en los siguientes diagramas se recopilan los datos más resaltantes:

Figuras 5 y 6

Figuras de resultados a las preguntas: ¿Alguna vez se ha ejercido abuso de poder sobre tí en el campo teatral? y ¿Qué tipo de abuso?



Nota: La figura refleja el resultado promediado de los tres talleres impartidos

Otras de las respuestas impactantes, fueron acerca de las críticas o comentarios ofensivos sobre las capacidades o el cuerpo de las personas participantes. Cabe destacar, que durante la conversación se mencionó de manera reiterada que estos insultos fueron vistos como normales, que si bien incomodaron a las personas, se pasaron por alto y no hubo quien los cuestionara.

Figuras 7 y 8

Figuras sobre críticas ofensivas



Nota: La figura refleja los resultados promediados de los tres talleres impartidos.

En cuanto a los talleres con los jóvenes de la preparatoria CEDART, se les notaba entusiasmados en la reflexión de cierre, comentaron que no habían tenido un espacio para pensar de esta manera en el concepto de violencia y que les parecía sumamente importante entenderlo, uno de los participantes comentó “esto es algo deberíamos entrenar también” “es valiosísimo identificar quién está ejerciendo violencia y poder en tí, pero también entender cómo y por qué. La conversación giró más en torno a la violencia intrafamiliar y el bullying entre pares, esto debido a la falta de experiencia profesional que los llevó a hablar desde los lugares que les son conocidos. Fue muy enriquecedora la manera en la que los jóvenes adolescentes se apropiaron de los conceptos y los colocaron en sus contextos sociales permitiéndoles entender con profundidad, desarrollar ejemplos propios y desarrollar herramientas para prevenir y reaccionar ante este tipo de situaciones.

El grupo concluyó que existe una relación entre las personas que viven violencia en sus hogares y quienes ejercen violencia en la escuela, también habló de cómo las personas que tienen condiciones saludables en sus familias tienen mejores herramientas emocionales para afrontar esas situaciones. Esta reflexión, tan natural en ellos, es un ejemplo justo de la relación entre la crianza y los sistemas primitivos de la que nos habla Darcia Narvaes, tema desarrollado en el tercer capítulo.

Por otro lado, en el taller con los profesionales del teatro, la conversación tomó tal ánimo que la mayor parte de los participantes se quedó conversando una hora más después de la prevista, en un intercambio apasionado y fluido de impresiones y experiencias. Dichas impresiones fueron colocadas dentro del contexto teatral permitiéndonos constatar la trascendencia de entender el concepto dentro de este ámbito tan complejo y nos llevaron a concluir que la ambigüedad en algunos conceptos teatrales sumado al mal ejercicio de poder por parte de algunas personas hacedoras de teatro, vulneran de forma muy particular la intimidad del intérprete. Estas experiencias y percepciones fueron captadas en el tercer capítulo de este trabajo, donde podemos observar las manifestaciones de violencia en la vida de profesionales y su especificación con relación al género, la condición social y el rol dentro del equipo de trabajo.

Finalmente en el tercer día de cada taller, el ejercicio más destacado fue “el dilema”, un ejercicio referente a la ética del cuidado (p.111) en el cuál las personas actuantes tenían por misión utilizar herramientas de la ética del cuidado -tema que fue previamente tratado- para intentar resolver un dilema planteado (Anexo III). Primeramente hay que reconocer los límites del ejercicio, siendo el principal de ellos el tiempo para la preparación de las escenas, al ser un trabajo que se desarrolla en el mismo día el tiempo de preparación del que se dispuso fue de 15 minutos, por lo cuál los únicos acuerdos que se alcanzaban a tomar eran: la selección del dilema, el rol de los personajes y las herramientas que usaría el personaje para resolver el conflicto; debido a esto las escenas fueron realizadas en un trabajo de improvisación, donde no había posibilidad de generar acuerdos para hacer pasar el tiempo escénico y todo sucedía en el presente.

Otro de los límites fue la cantidad de personas involucradas, ya no era posible tener una comunidad de respaldo u otro tipo de intervenciones más allá del observador, el agredido y quien violentaba. A pesar de estos límites el ejercicio logró conectar con sus objetivos de reflexión, permitiéndonos traducir esta ausencia del paso de tiempo y de respaldo colectivo como necesidades para la resolución de conflictos.

Algunas de las observaciones realizadas en los diálogos sobre los ejercicios fueron:

- Uno de los principales problemas para resolver el conflicto es el aislamiento al que se enfrentan aquellos que defienden los límites éticos en ambientes donde el miedo al poder que ejerce una persona está normalizado, así mismo la falta de respaldo colectivo deja a la víctima desprotegida.
- Algunas negociaciones que se plantearon fueron percibidas como estrategias del violentador para evitar repercusiones y no como una propuesta que aborda el problema de fondo.
- Se destacó que el enfrentamiento con figuras de autoridad -en el caso de estos ejercicios directores, productores, actores de prestigio- genera temor debido a la capacidad que tienen para poder influir en las oportunidades que tienen los involucrados dentro de sus carreras.
- Se habló sobre cómo el sistema perpetúa la violencia protegiendo a los agresores por conveniencia institucional o prestigio, incluyendo ejemplos como la reubicación de agresores en otros espacios o proyectos, la falta de consecuencias por acciones abusivas, despido sin otro tipo de sanciones y con recomendaciones directas a otras instancias.
- Se discutió que estamos en un periodo de transición donde las nuevas generaciones tienen más herramientas para rechazar estas prácticas, y que parece estar sucediendo un cambio, que si bien es lento y desigual, pudiera conducirnos a otras formas. También se advirtió en este punto que algunas personas abusan del poder de acusación y difaman a conveniencia y sin una justificación verdaderamente ética.

- Aunque el rechazo a la violencia fue tajante, se enfatizó la importancia de sostener una formación rigurosa y comprometida en teatro, así como de diferenciar la exigencia de la violencia.
- Se planteó la importancia de crear alertas entre colegas para prevenir situaciones de abuso y elegir espacios de trabajo seguros.
- Se afirmó la solidaridad y el apoyo emocional como herramientas clave para enfrentar situaciones de violencia y minimizar el impacto en las víctimas.
- Se destacó que los ambientes seguros son más efectivos tanto para el aprendizaje como para la creación artística.

Algunas estrategias planteadas por los grupos en torno a la necesidad de crear espacios empáticos y libres de violencia fueron:

- Promover redes de comunicación para alertar sobre prácticas y personas problemáticas.
- Fomentar la unión del colectivo para enfrentar abusos de forma más efectiva.
- Generar espacios de diálogo donde se reconozcan límites individuales y se respeten las diferencias personales.
- Educar sobre la distinción entre exigencia profesional y violencia, para evitar polarizaciones.
- Reformar estructuras institucionales que perpetúan el poder intocable de ciertos individuos.

El ejercicio evidenció la complejidad del problema y la necesidad de un cambio cultural profundo que promueva la ética, la seguridad y el respeto en el ámbito teatral.

5. Conclusiones

Las prácticas preteatrales en sustento de sus dinámicas sociales ofrecen un espacio para la creación y el aprendizaje colectivo, pero también revelan la presencia de sistemas de poder, control y violencia simbólica, que se reproducen a través de las generaciones. Estos sistemas demandan reflexión y acción para la construcción de prácticas más respetuosas a partir de la injerencia de los agentes que desean un ambiente diferente.

Las prácticas preteatrales, son espacios de alta vulnerabilidad y apertura que pueden convertirse en escenarios donde múltiples tipos de violencia se entrelazan. Estas violencias, que van desde lo simbólico hasta lo físico, evidencian la violencia psicológica, verbal, de género y sexual como las más comunes. Sin embargo, la imposibilidad de separar claramente un tipo de violencia de otro resalta la interconexión entre las mismas, colocando a la violencia simbólica como la madre de todas las demás.

Al trabajar en el terreno de las emociones, los efectos de estas violencias se potencian en el ámbito teatral, generando sujetos inseguros, agresivos e insatisfechos. Reconocer, analizar y transformar estas dinámicas es esencial para construir un teatro más ético, inclusivo y humano.

En el ámbito teatral, es fundamental superar la concepción instrumental del actor como un medio para alcanzar objetivos artísticos o narrativos. La dignidad humana debe estar en el centro del proceso creativo, reconociendo al actor como un ser humano completo y autónomo, no como un recurso.

La práctica preteatral debe priorizar el respeto por la individualidad, evitando la despersonalización o explotación emocional de los actores. Esto implica fomentar un ambiente emocionalmente regulado y seguro, donde la creatividad y el aprendizaje puedan florecer sin la presión de dinámicas de poder abusivas.

A través de la ética del cuidado podemos enfatizar la interdependencia y la empatía en las dinámicas preteatrales. Esto se traduce en un trabajo colectivo que prioriza el bienestar del grupo sin sacrificar las necesidades individuales. La ética del cuidado fomenta relaciones más horizontales, donde la comunicación asertiva, la colaboración y la responsabilidad compartida se convierten en pilares para construir un espacio creativo inclusivo y respetuoso.

Es necesario socializar conceptos de ética en ejercicios de conversación entre pares, ya que nos permite hacer un ejercicio de observación, diagnóstico y reflexión colectiva que nos permita problematizar los dilemas que nos atañen como gremio; para ello es importante democratizar la filosofía y hacerla relevante en contextos cotidianos.

El teatro no solo es un espacio de creación artística, sino también un ámbito para cuestionar, transformar y reafirmar valores éticos que dialogan con las necesidades y retos de nuestra sociedad contemporánea.

Abordar dilemas éticos y tensiones estructurales en organizaciones autónomas, tiene grandes retos a vencer como la apatía comunitaria, los límites entre la libertad de expresión y el respeto, y la transparencia organizacional. El desafío principal radica en generar confianza en la organización gremial, equilibrando la diversidad y las necesidades colectivas con los valores de horizontalidad y representatividad.

Las frases y experiencias compartidas durante los talleres reflejan la necesidad de cuestionar el modelo tradicional del actor al servicio de la obra, priorizando en cambio la salud, dignidad y bienestar de los artistas. Este cambio de paradigma es clave para transformar las prácticas teatrales hacia enfoques más éticos y sostenibles.

Los talleres demostraron ser una metodología poderosa para generar reflexión, diálogo y transformación en torno a la ética, el poder y la violencia, adaptándose efectivamente a las necesidades y perspectivas de distintos públicos. La experiencia reafirma el valor del teatro como un espacio seguro, creativo y crítico para el aprendizaje y la acción ética.

Finalmente, se han identificado varias dificultades clave que emergen de la reflexión sobre las dinámicas preteatrales, las cuales no solo involucran la creación artística, sino también aspectos éticos, emocionales y sociales de gran complejidad. A continuación, se describen los principales desafíos encontrados y los puntos pendientes por abordar:

Los límites dentro de la escena teatral implican adentrarse en un terreno complejo y ambiguo, donde lo sensible y lo simbólico se entrelazan constantemente. En un espacio en el que el cuerpo, la emoción y la ficción se ponen en juego de manera intensa, definir con claridad cuándo una acción deviene violenta no siempre es sencillo. Lo que para una persona puede ser una entrega o una exploración artística, para otra puede vivirse como una invasión o una exposición excesiva. Esta ambigüedad dificulta la detección de la

violencia, sino que puede llegar a caer en la trivialización, ya que pueden haber personas con distintas disposiciones interpretativas.

Continuar generando herramientas que permitan reconocer señales sutiles de incomodidad es necesario, pero al mismo tiempo es importante establecer marcos de consentimiento explícito y fomentar una cultura del cuidado que no contradiga, sino que complemente, la potencia expresiva del arte escénico.

El riesgo de inflacionar el concepto de violencia puede conducir a una sobreprotección que, lejos de generar un espacio creativo más seguro, inhiba la disposición a explorar zonas sensibles o exigentes del trabajo escénico. No se trata de evitar el conflicto, el esfuerzo o el roce emocional propio del arte dramático, sino de distinguir entre el malestar productivo —aquel que forma parte del proceso artístico— y el daño ético —el que vulnera la integridad o los límites personales sin mediación ni consentimiento. Reconocer esta diferencia es clave para no deslegitimar el discurso sobre los cuidados ni fomentar una fragilidad actoral que confunda el compromiso con la exposición sin condiciones.

A pesar de identificar y analizar diversas formas de violencia simbólica, psicológica, verbal, de género y sexual, la interconexión de estas violencias sigue siendo un desafío significativo. La imposibilidad de separar claramente una forma de violencia de otra resalta la complejidad del problema y dificulta el diseño de estrategias de intervención claras y eficaces. Queda pendiente una mayor profundización en las interrelaciones entre los distintos tipos de violencia, así como en las metodologías para abordar esta interconexión de manera integral.

A lo largo de la investigación, se observó una resistencia al cambio en las dinámicas de poder en las prácticas preteatrales ya que están fuertemente marcadas por estructuras de poder tradicionales. La aspiración de los y las teatristas por alcanzar una interpretación sublime en la escena, acompañada del deseo de ser reconocidos por su talento, proviene de una convicción profunda, auténtica y honesta de entregarse al arte. Cambiar esta visión y lograr que los agentes del teatro adopten un enfoque más ético y respetuoso sigue siendo un desafío. Queda pendiente un análisis más detallado sobre

cómo implementar un cambio de paradigma en las estructuras jerárquicas del teatro, garantizando la inclusión y el respeto sin perder de vista la calidad artística.

Si bien se ha propuesto la ética del cuidado como una base para transformar las dinámicas preteatrales, su aplicación práctica sigue siendo un reto. La interdependencia, la empatía y la colaboración deben integrarse en todos los niveles de la práctica creativa, pero aún falta un marco claro de acción para institucionalizar estos valores en las dinámicas cotidianas del trabajo teatral. Se necesita un desarrollo de herramientas específicas que permitan evaluar y fortalecer la implementación de esta ética de manera tangible en los procesos creativos, considerando incluso la atención de instituciones públicas.

Durante los talleres, se ha identificado la necesidad de cuestionar la falta de horizontalidad y transparencia en los grupos teatrales. Sin embargo, la apatía comunitaria y las dificultades para generar confianza y apertura en las dinámicas grupales siguen siendo obstáculos significativos. Queda pendiente un análisis más profundo sobre cómo fomentar una cultura de participación activa y colaboración genuina, superando las barreras de poder y control que persisten en muchos grupos teatrales.

Aunque se han realizado esfuerzos por democratizar la filosofía en contextos cotidianos, se requiere una mayor integración de la ética en la formación y práctica teatral, que permita reflexionar sobre los dilemas éticos de manera efectiva y práctica. Queda pendiente una mayor investigación sobre cómo hacer que los conceptos filosóficos sean aplicables y accesibles dentro de los procesos creativos y formativos en el teatro.

Aunque los talleres demostraron ser una herramienta eficaz para generar reflexión y transformación, garantizar la continuidad de estos cambios más allá de las sesiones de formación sigue siendo un desafío. Se necesitan estrategias a largo plazo para asegurar que las transformaciones en las dinámicas de poder y los enfoques éticos no se desvanezcan una vez terminada la intervención, sino que se integren de manera constante en las prácticas teatrales.

Bibliografía

A

- Alzaga, I. Minúsculas. (2022, March 1). Exhiben en Twitter a director de teatro Carlos Aranda por ofensas contra mujer. *La Silla Rota*. Retrieved June 27, 2023, from <https://lasillarota.com/metropoli/2022/3/1/exhiben-en-twitter-director-de-teatro-carlos-aranda-por-ofensas-contra-mujer-320592.html>

B

- Bancroft, L. (2017). *¿Por qué se comporta así? Comprender la mente del hombre controlador y agresivo* (R. Diéguez Diéguez, Trans.). Paidós.
- Barra Almagiá, E. (1987). El desarrollo moral: una introducción a la teoría de Kolberg. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 9(1), 7-18.
<https://www.redalyc.org/pdf/805/80519101.pdf>
- Beauvoir, S. de. (2019). *El segundo sexo / The Second Sex*. PRH Grupo Editorial.
- Benhabib, S. (2006). *El ser y el otro en la ética contemporánea: feminismo, comunitarismo y posmodernismo* (G. Zadunaisky, Trans.). Gedisa.
- Berchez, J., Ramírez, J. A., Gómez Cedillo, A., & Bustamante, R. (1997). *Historia del arte*. Alianza Editorial.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores: teatro del oprimido*. Alba Editorial.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido: teoría y práctica*. Alba.
- Boehm, C. (2012). *Moral Origins: The Evolution of Virtue, Altruism, and Shame*. Basic Books.
- Bohorques, G. (n.d.). El concepto de dignidad humana en el enfoque de las capacidades de Martha Nussbaum. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*. Retrieved from <https://ojs.uv.es/index.php/CEFD/article/download/12622/pdf>
- Bonino Méndez, L. (1998). *Micromachismos: La violencia invisible en la pareja*.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (J. Jordá, Trans.). Anagram.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo Veintiuno Argentina.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trans.). Anagrama.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío* (R. Gil Novales, Trans.). Ediciones Península.
- Brook, P. (2019). *Hilos de tiempo* (S. Cantero, Trans.). Siruela.
- Butler, J. (2022). *El género en disputa* (M. A. Muñoz García, Trans.). Paidós México.

C

- Cantú Toscano, M. (2021). *La ciencia en Stanislavski: Una relectura desde sus influencias científicas*. Paso de Gato.
- Contreras Soto, E. (2021). *Historia mínima del teatro en México*. El Colegio de México.
- Craig, E. G. (2011). *Del arte del teatro, hacia un nuevo teatro*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

D

- Dubatti, J. (2005). *El teatro sabe: La relación escena/conocimiento en once ensayos de teatro comparado*. Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro: Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.

E

- Ellis, A. (1994). *Reason and Emotion in Psychotherapy*. Birch Lane Press.
- México Evalúa. Retrieved October 29, 2024, from <https://www.mexicoevalua.org/en-2020-el-98-6-de-los-casos-de-violencia-sexual-no-se-denunciaron/>
- Evans, P. (2001). *El abuso verbal*. Vergara.

F

- Fwala-lo, M. (2020, abril). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(17), 78-100. 10.25009/it.v11i17.2628
- Ferreyro, G., Salgado, D., & Solís, O. (2019, April 1). Conoce la lista, antecedentes y reflexión sobre #MeTooTeatroMexicano. *Revista Consideraciones*. Retrieved June 27, 2023, from <https://revistaconsideraciones.com/2019/04/01/sobre-el-metoo-en-el-teatro-mexicano/>
- Foucault, M. (1991). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2022). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trans.). Siglo XXI Editores - México.

G

- Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme.
- Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press.
- Goffman, E. (2009). *Estigma (2a Ed.): La identidad deteriorada*. Amorrortu Editores España SL.
- Grotowski, J. (2016). *Hacia un teatro pobre* (M. Glantz, Trans.). Siglo XXI Editores - México.

H

- Hanish, C. (2016). *Lo personal es político*. Feministas Lúcidas.
- Hartasánchez, M. (2021, December 9). La noche en la que un misógino quiso humillarme públicamente. *Diario de Querétaro*. Retrieved June 27, 2023, from <https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/la-noche-en-la-que-un-misogino-quiso-humillarme-publicamente-7585950.html>
- Herman, J. L. (2004). *Trauma y recuperación: Cómo superar las consecuencias de la violencia*. Espasa.
- Heresmann, M. L. d. G., Ladrón de Guevara Heresman, M., Naredo Naredo, M., Kosta, L., de Ita, F., V. Corzantes, F., & Morales, N. (2012). Artes Escénicas. In *Catálogo de Artistas Queretanos "100 años de Arte en Querétaro"* (Primera Edición). Fondo Editorial de Querétaro.
- Hirigoyen, M.-F. (1998). *El acoso moral: El maltrato psicológico en la vida cotidiana*.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2018). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. J. Sánchez, Trans.). Editorial Trotta.

I

- Implicaciones éticas: Marcos de referencia en la formación teatral. Pensamiento y experiencia. (2022, May 5). MEDEAS. Retrieved June 28, 2023, from <https://medeasinvestigadoras.com.mx/2022/05/05/implicaciones-eticas-marcos-de-referencia-en-la-formacion-teatral-pensamiento-y-experiencia/>

J

- Jiménez, S. (1982). *Teoría y praxis del teatro en México: Especulaciones... en busca de escuela* (S. Jiménez & E. Ceballos, Eds.). Grupo Editorial Gaceta.
- Junta Ejecutiva de la Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres. (2021, April 16). *Informe de la Secretaria General Adjunta y Directora Ejecutiva sobre los progresos realizados en la aplicación del Plan Estratégico de la Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres para 2018-2021*. ONU Mujeres. Retrieved October 23, 2024, from <https://docs.un.org/es/UNW/2021/2>

K

- Kant, I. (1785). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Ariel.
- Kant, I. (2002). *Lecciones de ética* (Primera ed.). Austral.
- Kelly, L. (1988). *Surviving Sexual Violence*. Polity Press.

L

- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral* (J. Hinojosa, Trans.). Alba Editorial.
- Lorenz, K. (1998). *Sobre la agresión: El pretendido mal* (F. Blanco, Trans.). Siglo Veintiuno.
- Lugones, M., Jiménez Lucena, I., & Tlostanova, M. V. (2008). *Género y descolonialidad* (W. Mignolo, Ed.). Ediciones del Signo.

M

- Macías, J. C. (2022, May 15). Labios superiores: Un colectivo feminista de hacedoras de teatro nace en Querétaro. *Teatro Mexicano*. Retrieved June 27, 2023.

N

- Nace el colectivo Labios Superiores para exhibir violencias del teatro queretano. (2022, May 16). *El Universal Querétaro*. Retrieved June 27, 2023, from <https://teatromexicano.com.mx/9049/labios-superiores-un-colectivo-feminista-de-hacedoras-de-teatro-nace-en-queretaro/>
- Narvaez, D. (2014). *Neurobiology and the Development of Human Morality*. WW Norton.
- Noddings, N. (1984). *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. University of California Press.

O

- Organización Panamericana de la Salud. (2013, March 8). *Violencia sexual*. OMS. Retrieved October 18, 2024, from https://oig.cepal.org/sites/default/files/20184_violenciasexual.pdf
- Pan American Health Organization. (2003). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Organización Panamericana de la Salud.

P

- Pavis, P., & Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, Trans.). Paidós
- *Poética* (J. Alsina Clota, Trans.). (2000). Icaria.
- Posada Kubissa, L. (2015). *Filosofía, crítica y (re)flexiones feministas*. Fundamentos.

R

- Robino, F. (2022). *Empezar a reconocer la violencia del teatro*. Anzuelo. Retrieved from <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/139510>
- Romeu, V. (n.d.). *La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?* SciELO México. Retrieved June 27, 2023, from https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000200013
- Rodríguez, C. (Julio 2023). Dirección Teatral. Algunos recorridos y sus procedimientos.. *El Peldaño-Cuaderno de Teatrología.*, 20.

S

- Save the Children. (2024, October 3). *Estudio sobre la violencia de género que viven las niñas y adolescentes en México*. Retrieved October 29, 2024, from <https://savethechildren.mx/save-the-children-presento-estudio-sobre-violencia-de-genero-que-viven-ninas-y-adolescentes-en-mexico/>
- Schiller, F. (2016). *Cartas Sobre la Educación Estética del Hombre (Spanish Edition)*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Singer, P. (2016). *Vivir éticamente: Cómo el altruismo eficaz nos hace mejores personas* (I. Villaró Gumpert & I. Villaro, Trans.). Paidós. Retrieved from <https://www.raco.cat/index.php/Enraonar/article/download/335237/426074>
- Stanislavski, K. (1981). *Un actor se prepara* (D. d. Cervantes, Trans.). Editorial Diana.

T

- Talavera, J. C. (2016, June 6). *Felipe Oliva Alvarado, suma cinco denuncias*. *Excélsior*. Retrieved June 27, 2023, from <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/06/06/1097058>
- Tannen, D. (1994). *Gender and Discourse*. Oxford University Press.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Taurus.

U

- Ulises, A. (n.d.). *Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas y metodológicas de un sociólogo bearnés*. SciELO Chile. Retrieved June 27, 2023, from https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2019000300310
- United Nations Women. (2024). *Progress on the Sustainable Development Goals: The Gender Snapshot 2024*. UN.

V

- *Violencia contra la mujer*. (2021, March 8). OMS. Retrieved from <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/violence-against-women>

W

- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (J. Sáez & F. J. Vidarte, Trans.). Egales.

Anexo I

Documento de presentación del Taller

"Detrás del Telón: Desenmascarar el poder y cuidar a los protagonistas"

Taller Teórico-Práctico: Prevención de la Violencia en las Prácticas Pre-escénicas.

Imparte: Cecilia Navarro Jiménez
Maestría en Filosofía Contemporánea Aplicada

Descripción: Este taller está especialmente diseñado para personas que están desarrollando su trayectoria y aprendizaje en el arte teatral. Es una combinación equilibrada entre teoría filosófica y práctica escénica que permite a los asistentes reflexionar, en el lenguaje propio del teatro, conceptos, fundamentos y estructuras de la violencia; proponiendo también herramientas para la creación de entornos seguros, respetuosos y éticos en sus trabajos actuales o futuros.

Objetivo General: Proporcionar a los participantes elementos teóricos y prácticos para la identificación, prevención y gestión de situaciones de violencia en el contexto teatral, promoviendo una cultura de respeto y seguridad.

Objetivos particulares:

1. Identificar y reconocer las estructuras de poder, su relación con la violencia y las incidencias que tenemos como sujetos estructurantes.
2. Reconocer la importancia de reconocer nuestros roles en la reproducción de violencias y cómo modificarlas.
3. Teorizar y reflexionar sobre los tipos más frecuentes de violencia en el ámbito teatral.
4. Comprender los principios básicos de la ética del cuidado y su relevancia en el mundo contemporáneo.
5. Practicar ejercicios que fomenten la empatía, la colaboración y la solidaridad hacia los compañeros de proyectos.

Materiales:

- Libreta de notas
- Plumas, colores, lápices.
- Ropa cómoda que permita el movimiento.

Anexo II

Dilemas éticos usados en los ejercicios teatrales

Título	Situación	Dilema
El director exigente	Un director de teatro es conocido por ser extremadamente duro con sus actores, al mismo tiempo es sumamente prestigioso y sus montajes son muy reconocidos a nivel nacional e internacional. Durante los ensayos, ha humillado repetidamente a un actor joven por no cumplir con sus expectativas. Aunque algunos miembros del elenco consideran que el director está ayudando al actor a mejorar a través de la crítica, otros piensan que sus comentarios son crueles y dañinos; sin embargo, es sabido que si alguien contradice a este director es casi seguro que quede fuera del elenco y sea desprestigiado.	¿Deberían los miembros del elenco intervenir o apoyar al actor, aunque esto pueda poner en riesgo su propia posición en la obra? ¿Hasta qué punto la exigencia del director se convierte en abuso de poder? ¿Cómo balancear la necesidad de dirección estricta con el respeto hacia los actores? ¿Qué pasa si levantas la voz?
Acoso entre el elenco	El protagonista de la obra, quien es una figura influyente en el ámbito teatral, coquetea abiertamente con una actriz del elenco y le ofrece ayuda extra para mejorar su actuación. Sin embargo, la actriz se siente incómoda y percibe las atenciones del protagonista como una forma de acoso, pero teme denunciarlo, ya que podría afectar su futuro en el teatro.	¿Debería la actriz denunciar el comportamiento? ¿Deberían los otros miembros del elenco apoyar a la actriz? ¿Se trata de un abuso de poder, o es simplemente un coqueteo entre pares?
La audición condicionada	Una actriz talentosa está en la fase final de las audiciones para un papel principal en la obra. El director, que tiene la decisión final, le insinúa que su éxito en la audición depende de si accede a salir con él. La actriz, que ha trabajado muy duro para llegar hasta aquí, se siente presionada y teme perder la oportunidad si rechaza la insinuación.	¿Debería la actriz aceptar la insinuación para asegurar el papel, o rechazarlo y arriesgarse a perder la oportunidad? ¿Cómo deberían reaccionar los otros miembros del elenco si llegan a enterarse de esta situación?
El compañero problemático	Un actor del elenco constantemente hace comentarios sexistas y humillantes hacia una compañera. Aunque sus comentarios son hechos en tono de "broma", la actriz se siente cada vez más incómoda. Algunos miembros del elenco consideran que no es un problema serio, mientras que otros piensan que la actitud del actor es inaceptable.	¿Deberían los miembros del elenco confrontar al actor directamente, hablar con el director o permanecer en silencio para evitar conflictos? ¿Es responsabilidad del elenco intervenir o debería dejarse en manos de la dirección?

El rol intenso	Un actor se toma muy en serio su papel y, para hacerlo más realista, insiste en llevar la intensidad emocional del personaje fuera del escenario. Esto incluye tratar a otros miembros del elenco de forma intimidante durante los ensayos y usar un tono agresivo. Algunos justifican esto como parte del "método" para entrar en el personaje, pero otros lo ven como una forma de abuso emocional.	¿Debería permitirse este comportamiento como una parte del proceso artístico, o deberían establecerse límites claros para evitar abusos? ¿Cómo deberían actuar los compañeros y el director para manejar la situación sin afectar la calidad de la interpretación?
Preferencias y reparto	El director de la obra tiende a favorecer a un grupo específico de actores para los papeles principales, basándose en preferencias personales más que en el talento o la adecuación al personaje. Esto ha generado resentimiento en otros miembros del elenco, que sienten que nunca tendrán una oportunidad justa.	¿Debería haber un proceso transparente y equitativo para la asignación de papeles? ¿Cómo puede el elenco abordar el favoritismo sin poner en riesgo la cohesión del grupo? ¿Qué acciones podrían tomarse para asegurar que todos los actores tengan una oportunidad justa?
Desnudo y profesionalismo	Un grupo de actores son convocados a un proyecto en el que todos están trabajando exhaustivamente durante 5 meses. Un mes antes del estreno el director plantea una escena desnudo para uno de los personajes, está tan convencido de que esta escena se debe llevar a cabo que asegura "la obra no se puede estrenar si no está esa escena. El actor al que le pertenece esa parte no está de acuerdo en hacerla. El director plantea la necesidad de buscar otro actor para ejecutar esa parte.	¿Qué importancia tiene el consentimiento del actor en la decisión de incluir una escena de desnudo? ¿Hasta qué punto debería el director respetar los límites personales de los actores? ¿Debería un actor estar dispuesto a modificar sus límites personales para ajustarse a la visión del director? ¿Dónde está el límite entre la profesionalidad y el respeto a la integridad personal?

Anexo III

Reconocimiento INBAL por taller de violencias

**CULTURA**
SECRETARÍA DE CULTURA

**INBAL**


Mtra. Elsa Monica Prado Jiménez
Encargada de Despacho de Dirección
Lic. Maribel Hernández Labra
Jefa del Departamento de Administración
Cedart
"Ignacio Mariano de las Casas"

Anexo IV

Constancia Talleres CEDART

**INBAL**



Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas
CEDART IGNACIO MARIANO DE LAS CASAS
ZDAR0005B
ZDAR0004C

Se otorga la presente

CONSTANCIA

A Cecilia Navarro Jiménez

Por su participación en el taller "Detrás del telón: Desenmascarar el poder y cuidar a los protagonistas" que se realizó los días 7, 8 y 9 de septiembre con grupos de III y V semestre del específico de Teatro de este Centro de Educación Artística "Ignacio Mariano de las Casas" como parte importante de la formación en la identificación y prevención de la violencia para alumnos de este centro educativo.

Santiago de Querétaro, Qro, a 6 de noviembre de 2024


Elsa Monica Prado Jiménez
Encargada del despacho de dirección del
CEDART "Ignacio Mariano de las Casas"

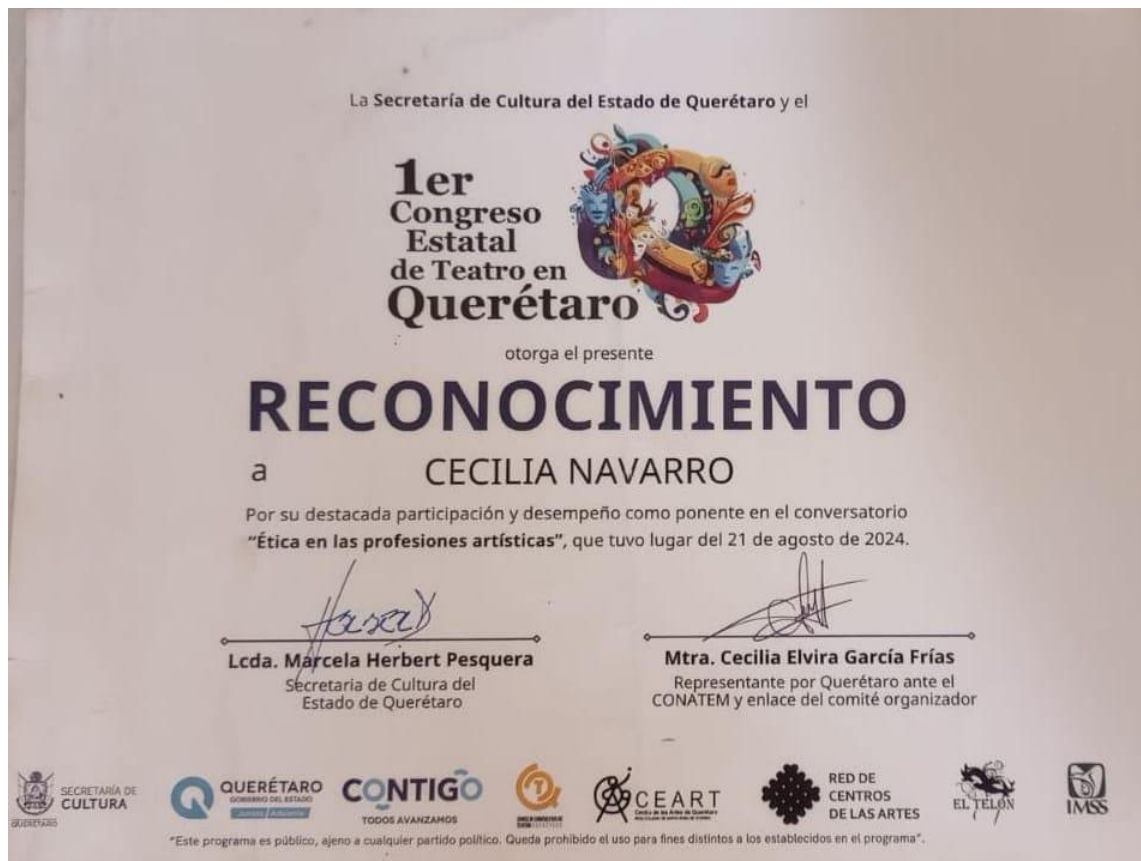

CULTURA | INBAL
SECRETARÍA DE CULTURA
CEDART
"Ignacio Mariano de las Casas"

Cic: Plan Vida No 16, Col Centro Sur, Delegación Insurgentes y Héroísmo, C.P 76900, Santiago de Querétaro, 44303970 y/o 3636 000 000

**2024**
Felipe Carrillo
PUERTO

Anexo V

Reconocimiento del Congreso Estatal



Anexo VI

Genealogía del teatro queretano

