



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

TELAR DE POÉTICAS

DEL MAESTRO CREADOR
AL ESTUDIANTE CREADOR

PATRICIA CARDONA

PRÓLOGO DE
OMAR CARRUM



SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA
PASODEGATO

 CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Cardona Lang, María Patricia. (2020). *Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidi Danza. ISBN: 978-607-605-412-3
Descriptorios temáticos (palabras clave): escuelas de arte, el maestro creador, estudiante creador, la poética, la enseñanza, diálogos de arte.

TELAR DE POÉTICAS

DEL MAESTRO CREADOR
AL ESTUDIANTE CREADOR

PATRICIA CARDONA

PRÓLOGO DE
OMAR CARRUM



SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA

PASODEGATO

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA

PASODEGATO

TELAR DE POÉTICAS

DEL MAESTRO CREADOR
AL ESTUDIANTE CREADOR



PATRICIA CARDONA

PRÓLOGO
OMAR CARRUM

Este libro es producto de una investigación realizada por la autora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Proyecto beneficiario del Programa de Apoyo a la Docencia,
Investigación y Difusión de las Artes (PADID) 2019.

Primera edición

Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador, 2020

808.1

Cardona, Patricia, autor.

Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador / Patricia Cardona ; prólogo Omar Carrum. — Primera edición. — Ciudad de México : Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones : Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas : Paso de Gato, 2020.

112 páginas ; 21 cm. — (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica)

ISBN: 978-607-8584-34-5

1. Poética. 2. Poesía — Historia y crítica. 3. Artes escénicas. 4. Relaciones maestro-estudiante. I. Carrum, Omar, prologuista. II. México. Secretaría de Cultura. Dirección General de Publicaciones, editor. III. Título

Biblioteca Nacional de México

No. de sistema [000716637] scdd 22

© Por autoría: María Patricia Cardona Lang

© Por edición: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas A. C.

Diseño de portada: Luis Ángel Andraca.

D. R. © 2020 de la presente edición

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información de
la Danza José Limón (Cenidi Danza)**

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
alcaldía Miguel Hidalgo, c. p. 11560, Ciudad de México.

D. R. © 2020 **Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
bajo el sello editorial de Paso de Gato**

Eleuterio Méndez #11, colonia Churubusco-Coyoacán,
c. p. 04120, Ciudad de México.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y de Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.

ISBN: 978-607-8584-34-5

Impreso y hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

CEVART



ÍNDICE

PRÓLOGO, Omar Carrum	7
AL LECTOR	11
INTRODUCCIÓN	13
EL DETONADOR	
Las preguntas	15
¿De qué estamos hablando?	21
TELAR DE POÉTICAS	
El <i>ser o no ser</i> de las escuelas de arte	27
El regreso a la vida... o el maestro creador	41
Poetizar la vida y socializar la poética	61
El empoderamiento o la liberación de la voluntad	75
“La poética soy yo”	88
Manifiesto	100
AGRADECIMIENTOS	103
BIBLIOGRAFÍA	107

PRÓLOGO

UNA VENTANA A LAS POÉTICAS DE LA ENSEÑANZA

Omar Carrum

Nos encontramos en un momento clave para hacer cambios en la enseñanza del arte. Las economías globales vienen avasallando e imponiendo sistemas educativos para producir máquinas de trabajo que se mantengan a raya dentro de las reglas sociales, económicas, políticas, éticas y filosóficas impuestas. Esto ha traído inevitables repercusiones desintegrando el ser, el hacer y el sentir del individuo dentro del salón de clases hasta su relación consigo mismo y con los demás en todos los aspectos de su cotidianidad.

Por otro lado, el arte escénico se encuentra en crisis. Los teatros están vacíos porque el público está consumido e hipnotizado por el arte del entretenimiento y los nuevos modos de percibir el mundo a través de las redes sociales que han venido a sustituir los momentos de ocio. El celular siempre nos acompaña con alguien al otro lado de la pantalla. El estar solo parece ser un evento del pasado. Los momentos de contemplación, reflexión y cuestionamiento se han desvanecido. Esos espacios son fundamentales para la creación y la percepción del arte y la vida, lo cual requiere de tiempo, dedicación, empeño, conocimiento, pasión, compromiso, intuición y presencia.

En este sentido es urgente revisar la relevancia de las nuevas estrategias pedagógicas que nos permiten tener un claro entendimiento y vivencia de lo que significa la poética, la enseñanza y los principios creadores del arte para llevarlos a la vida.



Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador es una ventana que te permite ser testigo de las conversaciones llevadas a cabo en las mesas de reflexión realizadas en 2016 y 2017 por Patricia Cardona, donde participaron reconocidos artistas, maestros, pensadores y estudiantes para reflexionar en torno al tema de la poética de la enseñanza. Estos diálogos son detonados por preguntas claves planteadas por Patricia y los argumentos se tejen entre sí para confluir en ideas y un manifiesto sobre la poética, el arte y la vida.

Si es la primera aproximación que tienes a este tema, este libro te llevará por un camino de reflexiones que seguramente te llenará de curiosidad para leer los libros anteriores y tomar los seminarios que Patricia conduce. Si estás buscando respuestas, lo más probable es que encuentres más preguntas. Estas mantendrán en el maestro creador una inquietud constante para seguir develando la ruta hacia su propia poética que incite e inspire al joven a que sea su propio maestro.

Patricia Cardona es una incansable investigadora del arte escénico, de la poética de la enseñanza y de cómo el arte se funde con la vida. Para mí se ha convertido en un *oráculo*, una persona que viene a plantear una serie de preguntas que seguramente por resonancia mórfica me he estado haciendo conforme nuestros caminos se han cruzado. Todas las veces que he sido partícipe de sus mesas de reflexión, talleres o simplemente compartiendo un café me ha quedado claro que su hacer, sentir y pensar se integran. La pasión al compartir lo que hace se contagia y permea hasta las fibras más profundas de los participantes. Patricia es para mí un claro ejemplo de la poética en un maestro, un guía que inspira y detona con preguntas el pensamiento, el cuestionamiento y el autoaprendizaje. Ella vive la poética y de la misma manera la comparte.

Gracias a una carrera de 29 años como artista escénico, así como de cofundador, codirector y maestro de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán a lo largo de dos décadas, he tenido la oportunidad y el privilegio de formar a 16 generaciones de artistas escénicos que hoy y siempre han sido mis colegas. Los cuestiona-



mientos, posibilidades y la pasión sobre la enseñanza han sido una constante en mi vida. Al conocer y reflexionar sobre la poética que propone Patricia, he podido aterrizar y dar sentido a muchas de esas preguntas, orientando así mi propia búsqueda como individuo y maestro. He podido probar y experimentar cómo enseñar, cómo darle autonomía a los estudiantes y al mismo tiempo guiarlos mediante distintos elementos para que se potencialicen a sí mismos.

Este libro es para todo aquel que quiera conocer sobre la poética o profundizar en ella. Es para el que tenga inquietudes sobre la enseñanza, la pedagogía y se esté cuestionando los estereotipos establecidos de la educación. Es para el que tenga preguntas filosóficas y existenciales y también para quien tenga curiosidad de cómo piensan los artistas.

La poética va más allá de la enseñanza del arte. Es una pregunta constante cuyos ángulos y vértices se colocan como un escalón para incitar los principios creadores e ilimitados del arte y poder aplicarlos para hacer de nuestra vida una obra de arte.



AL LECTOR

Esta memoria está realizada a partir de conversaciones entre los invitados a las mesas de reflexión, junto con ciertas citas intercaladas de autores que apoyan la idea central de los diálogos. El orden no es lineal, sino temático, para mayor claridad y síntesis. Las mesas de reflexión, desarrolladas durante 2016 y 2017 con maestros y estudiantes, respectivamente, se cruzan para subrayar ideas y coincidencias que comprueban la tesis de estos encuentros.

En los agradecimientos aparecen las mesas con sus participantes, tal como fueron organizadas cronológicamente tanto en la Casa del Teatro como en el Cenidi-Danza José Limón. Todos ellos son identificados con los cargos (maestros y creadores) que desempeñaban en ese momento, así como con la escolaridad correspondiente de los estudiantes. En los textos de las conversaciones, las escuelas se consignarán con sus siglas.

Finalmente, agradezco la disposición de los maestros y estudiantes para abrir, profundizar y enriquecer con generosidad la discusión. Pocas veces tenemos el privilegio de reencontrarnos con nuestros más elevados ideales en torno a un tema central para la cultura humana.



INTRODUCCIÓN

Un telar de poéticas se tejió a sí mismo. Invité a maestros y estudiantes de arte de todas las disciplinas para reflexionar sobre la poética, no solo como teoría del arte, sino como el despliegue extraordinario de la imaginación e intuición en los procesos de enseñanza/aprendizaje; no únicamente como una inspiración que detona la acción creadora, sino como una plataforma para generar mundos alternos desde la educación artística escolar.

Lo que aquí presentamos es la trama de esos diálogos reveladores. Si bien la poética de la enseñanza es un tema que he desarrollado desde 2010 con maestros de la danza de toda la República, en esta etapa obedecí a un impulso de invitar también a las voces de los maestros y estudiantes de arte de todas las disciplinas. Y con ellos plantear la relación maestro-discípulo. ¿Cómo se despierta la poética desde esa intimidad luminosa en la música, la danza, la escritura, la plástica y el teatro? ¿Cómo acercarse a la creación? ¿Cómo hacer de lo invisible un resultado visible y conmovedor para vivir poéticamente dentro y fuera del escenario, dentro y fuera de la vida escolar? Supe que iba por buen camino cuando los estudiantes de las escuelas reconocieron que en algún momento de sus carreras descubrieron un fuego, una pasión y una postura crítica para alcanzar una auténtica expresión, sin detenerse hasta lograrlo.

Para sostener este paisaje vital, no considerado explícitamente en los planes de estudio ni en los modelos educativos, nada como un discípulo dispuesto frente a un maestro/creador. ¿Qué se necesita, entonces, para que este lazo de acción y empatía se lleve a cabo?

Los diálogos sostenidos entre bailarines, actores, músicos, cineastas, escritores y artistas plásticos desde su rol de maestros o estudiantes abrieron el horizonte para imaginar un mundo empoderado gracias a la fuerza liberadora de la poética. La palabra *gozo*



se pronunció en varias ocasiones. Un gozo capaz de abrir otras fibras de la sensibilidad; una soberanía capaz de sorprender. Una disposición capaz de explorar resonancias ocultas hasta entonces.

Visto así, la travesía por este telar de poéticas abriría un panorama luminoso para la enseñanza que empieza en el ejercicio del maestro como creador en el salón de clase. Y por qué no plantearlo: ¿cómo hacer de la enseñanza una obra de arte?

Varios maestros han señalado esta tarea como un retorno al origen de la formación artística en los talleres de los maestros renacentistas, pero traslapado al presente. Es un retorno al origen de nuestra naturaleza humana como esencia creadora. Invita a recuperar nuestra memoria.

Hugo Hiriart, ante todo maestro del ingenio pero “antimaestro” en el sentido tradicional, escritor y dramaturgo, insistió siempre en que el arte se enseñó durante siglos de una manera “simplísima”. El aprendiz iba al estudio del maestro y la enseñanza era directa... Así se educaron Mozart, Haydn y Bach. Hasta que llegó la Revolución francesa, que crea los conservatorios, y se piensa que así debe ser la educación artística, por lo menos en la música, agregó el compositor Mario Lavista.

Lecturas cómplices de autores que apoyan y revolucionan el pensamiento acompañan estos diálogos. El telar ha crecido... Los colores y las formas, los matices y claroscuros se intensifican gracias a estas visiones compartidas.



EL DETONADOR

LAS PREGUNTAS

Cuando la poética se estudia como teoría, se convierte en la inteligencia fría de la academia. La *Poética* de Aristóteles estudia meticulosamente la justa medida y proporción de la composición de las obras. Para este investigador científico, de racionalidad im-poluta, de rigor metodológico en todos los campos que descifró, el arte es técnica y la pieza bien lograda contiene la perfección de la forma y la solidez del método. Esto garantiza eficacia, armonía y precisión para detonar la catarsis que conduce a la anagnórisis, ese reconocimiento indispensable que modifica las conductas de los personajes de la tragedia y de los espectadores.

La filosofía de Aristóteles se fundó en una profunda crítica al sistema de pensamiento metafísico de Platón, su maestro durante casi veinte años. Sin embargo, este se anticipa a Aristóteles cuando en el *Fedro* plantea que sin la correcta medida de un discurso, es-cultura o poema, no habría arte para alcanzar la belleza y el bien. No obstante, sostiene que el intelecto que tiende a reducir estos principios a leyes no podría trascenderlas sin la “divina asistencia de las musas de la locura poética” (Platón, 1964: 3). En este sentido el arte no solo es *techné* y *mimesis*, sino el despliegue de la inspiración, el entusiasmo y la creatividad.

Hoy, en pleno siglo XXI, la poética se aprecia como esa misteriosa fuerza creadora que transforma la vida del artista y del espectador. Los ideales románticos del siglo XIX nos acompañan en esta reflexión. Nietzsche, quien desafió dos mil años de filosofía racionalista con sus demoledoras observaciones sobre la cultura occidental, lo dijo muy claramente: solo “el filósofo, el artista y el



santo encarnan la suprema perfección de la naturaleza y su llegada habría que acelerarla por todos los medios” (Bayer, 1965: 340).

Esta visión sigue permeando. El autor de siete películas cuya poética y hermetismo místico aún sacuden a los amantes del cine, Andréi Tarkovski, nos dejó mucho en qué pensar: “Vale la pena decir que la función indiscutible del arte se basa en la idea del conocimiento, con un efecto impactante, catártico [...] no a través de un razonamiento irrefutable, sino por la energía espiritual que el artista puso en su obra” (Tarkovski, 1993: 41).

Aquí proponemos un ideal de enseñanza-aprendizaje desde la poética como detonador de realidades diferentes para los ámbitos escolares.

Compartí con los maestros y estudiantes mis preguntas a manera de invitación. Todas se resumen en una provocación: si a partir de nuestra poética creamos obras artísticas, ¿podemos con esos mismos principios recrear también nuestra realidad cotidiana? La ensoñación de nuestros deseos y objetivos, ¿no es un montaje de visiones que en el arte escénico llamamos ficción y en la vida ordinaria llamamos cotidianidad? ¿Qué es lo real? ¿Lo que nos dicen que somos y cómo son las cosas (ya dadas), o lo que yo sé de mí y de mi capacidad y potencia para recrear el mundo, responsabilizándome de mis acciones y visiones?

Un verdadero transgresor del teatro contemporáneo, el dramaturgo y director de escena Alberto Villarreal, tiene como punto de partida para la creación su duda frente a “lo real”. De ahí que la ficción vendría siendo otra cara de lo real. A fin de cuentas, “todo lo que llamamos real es un sistema de fantasías, del imaginario, de invenciones” (Villarreal, 2013; véase página web).

“Vivir es inventar”, dice Nietzsche. Su certeza se relaciona con la “voluntad de poder”. Un hombre cuya lucidez siempre estuvo al borde del abismo o de la exaltación de la vida transforma su denso pesimismo en optimismo cuando dilata sus sentidos exclamando que lo bello es aquello que aumenta la vida, que hace la vida más intensa. “El arte es la organización del grito y del canto [...] del profundo querer vivir. El arte nos hechiza y salva por la ilusión



hasta el punto de amar la vida. He aquí el efecto de la belleza” (Bayer, *op. cit.*: 341).

Son palabras que exudan intuición y comunión con la esencia de la naturaleza humana. Quisiéramos sentir las fibras sensibles de los maestros y jóvenes discípulos de las escuelas de arte de nuestro tiempo. Lo cuestionable es que en las aulas solo nos enseñan a hacernos responsables de nuestras creaciones artísticas extracotidianas escolares. ¿Por qué no se enseña explícitamente que los mismos principios creadores del arte son responsables de nuestras creaciones cotidianas para hacer de la vida un arte?

Si bien los intentos de hacer de la vida un arte y del arte un estilo de vida no es nuevo en la historia de la filosofía, la psicología y la educación, a los maestros/artistas/creadores que forman parte del magisterio institucional —absorbidos por la rutina y las exigencias burocráticas— se les adormece este anhelo humanista. En su libro *Escuelas para la esperanza*, Terry Wrigley hace una crítica severa al sistema y propone centros de enseñanza comprometidos con la ciudadanía, el pensamiento crítico, la creatividad y la comunidad. Profesor de la Moray House of Education de la Universidad de Edimburgo, en el Reino Unido, ofrece esta mirada holística para denunciar cómo los intentos oficiales por establecer una “eficacia escolar” no son más que modelos con un discurso técnico y político. “Como educadores, necesitamos una esperanza que se atreva a enfrentar a nuestro atribulado mundo” (Wrigley, 2007: 18).

En los años ochenta ha nacido un movimiento global en el planeta llamado Ciudades en Transición que, desde la óptica ambientalista, es un reflejo de lo que propone Wrigley. Bajo el imperativo de eliminar los combustibles fósiles, se están creando escuelas, mercados y centros de reunión social y de salud que resuelven lo que las megalópolis no logran en su conjunto. Más de trescientas “ecoaldeas” en el mundo —varias de ellas en México— son detonadores de una nueva manera de vivir y de pensar. Digamos que es una poética de la vida alineada con la naturaleza y la creatividad dentro de una comunidad. Es una poética de la enseñanza traducida en convivencia social.



Para los fines de este recorrido que se enfoca en la *persona* de maestros y estudiantes, ha sido fundamental el impulso que el psicólogo Carl Rogers dio a la “pedagogía no directiva”, poniendo bajo la lupa el poder inherente de la *persona* para alcanzar su desarrollo pleno. Nominado para el Premio Nobel de la Paz —días antes de su muerte—, se propuso eliminar la dependencia del estudiante de la autoridad del maestro.

Rogers insistió en que solo la *persona* del maestro y del estudiante —y no la agenda de los programas escolares o modelos educativos— pueden encaminar el proceso de enseñanza-aprendizaje a la autenticidad, a la aceptación incondicional y la comprensión empática. Mediante la investigación, los grupos de reflexión, la autocrítica y la autoevaluación, se gestaría un proceso con “revolucionarias” implicaciones para cualquier sistema político y social (Melgoza, 2013).

Admirador del filósofo chino Lao-Tse (siglo VI a. C.), Rogers resumió su postura con esta sentencia del autor del libro del tao: “Si me abstengo de entrometerme, los demás cuidan de sí mismos. Si me abstengo de ordenar a los demás, ellos se gobiernan a sí mismos. Si me abstengo de predicar, los demás avanzan por sí solos. Si me abstengo de imponer mi voluntad, lo demás se convierten en ellos mismos”. Lo que más preocupó a Rogers a lo largo de su vida —y esto lo hermana con Wrigley— fueron las formas de dominio más sutiles y aceptadas socialmente. Entre otros, señala a los terapeutas, maestros, organismos gubernamentales y grandes compañías como los principales instrumentos de sometimiento (*loc. cit.*).

La poética de la enseñanza se centra en la *persona* del maestro y del estudiante, no en los planes de estudio ni en los modelos educativos. Porque la poética es la construcción de una identidad, es decir, lo que es uno como autenticidad. Esta requiere necesariamente del desaprendizaje, el redescubrimiento, la transformación y la autoeducación del individuo. Cuando proponemos llevar la vida al arte y el arte a la vida de manera consciente y consistente estamos hablando de lo mismo. Cuando insistimos en la necesidad de empoderar a maestros y estudiantes con los instrumentos del



arte para generar vida, dentro y fuera de la escena, o del texto, o del lienzo, coincidimos con Carl Rogers y todos los visionarios de la *esperanza*. Pero lo que más me temo, al igual que el psicólogo humanista, es que el arte se encuentra tan distanciado de la sociedad que lo asumimos como algo natural, sin cuestionarlo.

La joven bailarina Harumi Magaña, estudiante de la Ollin Yoliztli, se refirió a esta esquizofrenia de una manera tan realista que yo no lo podría expresar mejor:

Nadie nos ha dicho que el arte empodera para la vida. Nadie nos ha dicho que lo que construimos adentro lo podemos crear afuera también. Si esto lo supieran todos los estudiantes, otra sería la experiencia dentro de la escuela. Nunca me pareció normal que tantas personas desertaran de la carrera de danza. Y es porque ignoran esto. El arte y la vida van de la mano. [Harumi admite la imperiosa necesidad de enfocar la vida escolar desde otra perspectiva.]

A lo largo de mi vida profesional he observado cómo cada artista va haciendo su obra en la vida, que es “un lienzo en blanco”, como diría la directora de teatro Laura Uribe. Va escribiendo sobre el cuerpo y sobre lo que pronuncia y sobre las relaciones que hace. Sin embargo, para entender en profundidad esta simbiosis entre arte y vida habría que preguntarse: ¿cómo vive un artista su proceso creador? Ejercí la crítica de danza y el periodismo cultural durante casi tres décadas. Aprendí a descifrar ese estado muy claramente cuando entrevistaba a los coreógrafos, directores de teatro y compositores durante sus navegaciones por los enigmáticos ensueños de la creatividad.

Hoy puedo sintetizar así: un artista, en el momento álgido de su producción, hace las cosas por una necesidad imperiosa, no por reflejo condicionado. Se alimenta de un impulso de vida (pasión) y de una intuición. Vive en la inquisitividad; lo cuestiona todo. No da nada por hecho. Investiga, explora. Se inspira a través de juegos de la imaginación. Reconoce en la intuición e inspiración el detonador para reflexionar, estructurar y elaborar. Vive en estado de alerta,



foco, intención y atención. Hay congruencia entre sus pensamientos y acciones. Se reconoce como constructor de sentido y de lenguajes. Consciente o inconscientemente integra el hacer-sentir y pensar para hacer visible lo invisible. Habita los conceptos y los proyecta con verosimilitud y presencia. Su presencia es poder:

La prueba de la grandeza de una obra de arte se halla, como dice Scherchen, en que nos transporta, nos eleva por encima de nuestra existencia temporal y nos mantiene suspensos en una atención atemporal. Pero posee tal poder, no en virtud de idea alguna que transmita al espíritu en términos conceptuales, sino gracias al impacto directo que un material alta y sutilmente organizado ejerce sobre nuestros sentidos. Una obra de arte es más bien una organización de la sensación que un modo de representación. [Read, 1965: 32]

Y esa sensación es una simbiosis de impulsos, intuición e imaginación. ¿Qué pasaría si los jóvenes dentro de las escuelas comprendieran que nuestra vida cotidiana también se impulsa con este mismo combustible y que de manejarse conscientemente podríamos materializar nuestros ideales, así como se materializa un montaje escénico o una escultura, una coreografía o un poema? ¿No es la vida diaria un montaje también, solo que dirigido desde fuera por intereses ajenos a los nuestros, ya sean familiares, sociales o institucionales?

“Desde que nacemos estamos haciendo ficción”, ha dicho Mariana González, maestra de CasAzul y singular actriz de la Compañía Nacional de Teatro (CNT).

Antonio Salinas, coreógrafo, bailarín y actor de intensidades magníficas, así como maestro de la Casa del Teatro, coincide con esto:

Lo que me resuena mucho es que yo tengo el poder de crear mi vida con los instrumentos de mi arte. Empieza con un sueño y ese sueño se vuelve realidad. Y va a resonar con los que están en lo mismo. ¡¡¡Y eso me fascina!!!



¿DE QUÉ ESTAMOS HABLANDO?

Las mesas de reflexión revelaron visiones que me sorprendieron y ubicaron. Me permitieron “tejer” los hilos que daban luz al diseño o estructura de las preguntas que lanzaba como detonadores chisperos. Se abrió ante mí un caleidoscopio de conceptos clave a manera de claroscuros, a manera de caminos trazados con pistas de múltiples colores.

Al final todo sucedió como si en un solo instante profundo se hubiera dibujado un diseño que aparece en el índice de este libro. De ahí que las conversaciones no se hayan resuelto de manera lineal, cronológica, sino por temas. Es un mosaico de resonancias. Es una estructura de seducciones. El lector tomará de estas resonancias lo que más lo seduzca.

Los autores seleccionados fueron, en este sentido, los grandes acompañantes. Néctar para la polinización de ideas e intuiciones. Este *telar de poéticas* podría, entonces, resumirse en cuatro preguntas clave que permean todo el texto: ¿será posible poetizar la vida social y socializar la poética? ¿Será posible transformar a la sociedad en comunidad creadora? ¿En poema vivo? ¿En imaginación creadora encarnada? “Esa sociedad sería libre, porque dueña de sí, nada excepto ella misma podría determinarla” (Paz, 1973: 254).

Podemos soñar sin límite. Y compartir nuestros sueños. Un cuerpo *territorio* es nuestro punto de partida. Desde ahí proyectamos nuestras creencias, pensamientos y utopías. Los mundos alternos, para mí, son las mil y una encarnaciones de personajes que nos inventamos para habitar y reinventar la realidad. Cada personaje impregna ese territorio de luz o de sombra según nuestras creencias, pensamientos, hábitos y visión del mundo. Podemos aferrarnos a uno de esos personajes, nos beneficie o no.

Pero la vida es un misterio. Despliega un impulso vital que tiende a subir, a expandirse. Lo sabemos cuando, de entre todos los personajes y estilos que hemos encarnado, súbitamente aparece uno en la conciencia que descarta a todos los demás. Es el personaje que tiene el llamado de volver al Origen. Y al hacerlo, crece. Es una



especie de desnudez requerida para empezar de nuevo. ¿De qué estamos hablando? ¿En qué dimensiones de lo desconocido nos introduce un personaje así?

Los aborígenes australianos llaman a nuestra civilización *El Gran Olvido*. Se refieren a un enorme colapso cultural que sufrieron los pueblos originarios. Dicen que hemos olvidado quiénes somos, de dónde venimos. Dicen que hemos perdido todo arraigo con la Naturaleza, todo conocimiento de nuestra verdadera potencia creadora. Hemos olvidado el Origen, dicen (Bevilacqua, 2015; véase página web).

Hemos perdido también nuestra voz, nuestra mirada, y sobre todo la sensación del cuerpo/territorio como mapa, brújula, vehículo de creación y de sanación. Y vivimos extraviados, anestesiados. Buscamos afuera lo que siempre estuvo dentro: el rumbo, el conocimiento, el equilibrio. La sensación, el sentir; el sentirnos, el saber intuitivo. “No olvidemos que toda poética supone un regreso al tiempo original. En este caso al tiempo en que hablar era crear. Es decir, volver a la identidad entre la cosa y el nombre” (Paz, *op. cit.*: 35).

La presencia del primer Premio Nobel de Literatura hispanoamericano en esta conversación se vuelve indispensable por su capacidad para ponerles nombre a los misterios más profundos de la creación. Quien, junto con Pablo Neruda y César Vallejo, renovó la lírica del continente hispanohablante del siglo xx se refiere a lo rotundo de la poética, donde no hay separación entre el hacer, sentir y pensar. La pérdida de esta integración despierta una nostalgia inconsciente enraizada en las células. “El poema nos hace recordar lo que hemos olvidado: lo que somos realmente” (*ibid.*: 109).

Ante semejante provocación cabe preguntarse: ¿esa nostalgia o excitación que provoca el gran arte es el reclamo del Origen perdido? Los psicólogos han querido descifrar la consternación que producen las obras que calan profundo: “... esta nostalgia maravillosa es la suprema flor de la emoción estética. Todos la hemos experimentado. Es extraña, intensa. Puede llegar al paroxismo de las lágrimas” (Weber, 1966: 26).



En la breve pero brillante y sensible disertación sobre el tema, el destacado teórico alemán de la creación poética Jean-Paul Weber se lanza a identificar esta conmoción estética con la niñez perdida, esta alegría, fervor y videncia que “se comunica tan profundamente con la esencia del mundo porque carece de razón”. Es en la niñez donde encontramos el germen de los ensueños del adulto; mejor dicho, de su genio, que no es sino la infancia “claramente formulada, dotada al presente, para expresarse”. La convicción de Weber es tal que lo lleva a declarar que la infancia es la única morada, el tesoro real, “fuente de vida interior y de poesía” (*ibid.*: 39-41).

De manera similar, el también psicólogo y discípulo controvertido de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, superando todas las tensiones entre la materia y el espíritu, no se quedó atrás en sus apreciaciones. Su estudio minucioso de los mitos de la antigüedad lo llevó a descifrar que el arquetipo del “niño” está inundado de poderes superiores y que, a pesar de todos los peligros que pueda encontrar en el camino, saldrá venturoso. El arquetipo del niño es, para Jung, una personalización de las fuerzas vitales fuera del alcance limitado de nuestra mente consciente. Representa el impulso más fuerte de cada ser, es decir, el imperativo de ser. “El impulso y la compulsión a la autorrealización es una ley de la naturaleza y, por lo tanto, de un poder invencible [...] El poder se revela en las acciones milagrosas del héroe infantil” (Jung, 1981: 145).

Su conclusión luminosa —que nos aclara el impacto de la conmoción estética en el mundo descorazonado de hoy— es que el arquetipo infantil, ese ser superior interno, “arroja un puente entre la conciencia actual, siempre en peligro de perder sus raíces, y la totalidad natural, inconsciente e instintiva de los tiempos primitivos” (*ibid.*: 148).

Origen, originalidad, verdad, congruencia, autenticidad... son lo mismo. Bailarines, actores, escritores, pintores que operan desde ese estado dejan una huella en la memoria del espectador. Lo viví, lo comprobé y me regocijé con ello durante los veinte años como crítica de danza. Siempre me preguntaba: ¿qué han descubierto estos creadores afortunados que es tan urgente de comunicar al mun-



do? Saben consciente o inconscientemente que han tocado fibras profundas, saben y sienten que de ahí se desprende una fuerza, un poder de persuasión, de contagio. Han convivido con un misterio.

Hoy puedo afirmar —gracias al sendero recorrido durante esta investigación activa y vital sobre la poética de la enseñanza— que desde entonces experimentaba en carne propia los efectos de esa poética de la que hablaban los artistas del romanticismo. “Lo propio de la poesía consiste en ser una continua creación y de este modo arrojarnos de nosotros mismos, desalojarnos y llevarnos hacia nuestras posibilidades más extremas” (Paz, *op. cit.*: 167).

Daniela Ocampo, estudiante de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC), dice tener atisbos de su poética y se revela como “una cara de mí que nadie ha visto o reconoce”:

Quando surge empiezo a darle un sentido distinto al movimiento. Pareciera que no es natural en mí, pero es algo que me pertenece al mismo tiempo. Ahí me transformo y empiezo a ser auténtica.

“La experiencia poética es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge ese otro que somos” (Paz, *op. cit.*: 137). Y nadie, excepto aquel que emprende la aventura, puede saber si ha llegado o no a esa plenitud.

Expansión, exaltación, éxtasis, absorción... Los poetas dicen que ese giro nos llega durante el “instante apasionado”, el tiempo profundo (Cardona, 2012: 90). ¿Cómo propiciarlo desde la educación artística? Imposible calendarizarlo. Sabemos que salta como la liebre y nos sorprende. No estamos acostumbrados a sentir esa inmensidad. Pero podemos inducirlo como maestros.

La experiencia de vivir así, de pensar así, es una manera directa y vital para que el joven se experimente a sí mismo como un ser creador. Esta potencia lo empodera. Sabe de lo que es capaz. Falta decirle que su vida fuera de la escuela puede construirse con los



mismos principios creadores. Deseo, visión, impulso, intención, atención, acción, pasión. Es un periplo de fuerzas vitales.

En la historia del arte este torbellino de sensaciones ha generado vanguardias. Isadora Duncan, Vaslav Nijinski, Walt Whitman, Igor Stravinski, Pablo Picasso encarnaron esta rebelión y revelación del espíritu. Las vanguardias siempre han buscado el Origen como una postura crítica que todo lo renueva. No hay nada más arcaico que una vanguardia auténtica. El impresionismo, el fauvismo, el dadaísmo, el expresionismo, el surrealismo, el abstraccionismo, todos buscaron la esencia. Incluso el posmodernismo, tan *viciado* de retóricas y rebuscamientos, está enraizado en esa búsqueda.

El escritor español Andrés Ibáñez sostiene que el posmodernismo es un sistema crítico de la modernidad. Revela que lo real, o lo que consideramos como realidad, es solo un encuadre cultural creado a partir de la imaginación e intención de los grupos en el poder. Llamémosle a esto montaje/ficción. Por tanto, también la historia es una invención y puede reinventarse o reinterpretarse (Ibáñez, 2002: 25-31).

Nada más cierto. La irreverencia académica del filósofo austriaco de la ciencia Paul Feyerabend, quien a lo largo de su vida experimentó una evolución constante en su pensamiento, lo llevó a ser catalogado como un “anarquista epistemológico” por su agrio sentido crítico. Como profesor de la Universidad de California en Berkeley, confesó que al inicio de su carrera su función era seguir las políticas educativas del estado de California. Esto implicaba enseñar lo que un pequeño grupo de intelectuales *arios* había decidido que eran la sabiduría y el conocimiento.

Después de 1964, cuando mexicanos, negros e indígenas ingresaron a la universidad como resultado de las nuevas políticas educativas, Feyerabend concibió su radical postura frente a la incongruencia del modelo educativo:

Allí estaban sentados, en parte curiosos, en parte desdeñosos, en parte simplemente consternados con la esperanza de obtener una educación, estos individuos que para los profesores de la facultad



era una oportunidad espléndida para difundir los principios de la razón y el mejoramiento de la humanidad mediante la iluminación racionalista.

Fue cuando Feyerabend se cuestionó:

Qué tal si los sistemas académicos no son más que historias fabulosas. Hasta ahora, solo le había dicho a mi público lo que solo podían ser sueños, reflejos de la presunción de un pequeño grupo que había logrado esclavizar a todos los demás con sus ideas. ¿Quién era él para decirles a estas personas cómo pensar? No conocía sus problemas, aunque sabía que tenían muchos. No estaba familiarizado con sus intereses, sus sentimientos, sus miedos, y sabía que estaban ansiosos por aprender. Eran las *s sofisticaciones arias* que los filósofos habían logrado acumular a lo largo de las edades... abstracciones áridas que mutilan sus tradiciones, sus pensamientos y su lenguaje... [Feyerabend, 2002: 264-265]

La tesis de estos diálogos sobre la poética de la enseñanza con maestros y estudiantes de todas las disciplinas artísticas apunta hacia otro horizonte. Es decir, si la “realidad” es una construcción derivada de nuestras creencias y propósitos, entonces es posible transformar nuestros pensamientos y creencias para transformar el entorno. Esta necesidad era definida por el controvertido católico, marxista y escandaloso director de cine Pier Paolo Pasolini, cuando, al final de *Poeta delle ceneri* escribía: “Las acciones de la vida solo serán comunicadas, y serán ellas la poesía, pues, te repito, no hay más poesía que la acción real” (Sánchez, 2015: 12).



TELAR DE POÉTICAS

EL SER O NO SER DE LAS ESCUELAS DE ARTE

En algún momento de las mesas de reflexión, Ángeles Castro, directora en aquel momento de Casa del Teatro y en su tiempo egresada del Centro Universitario de Teatro (CUT), lanzó una pregunta del todo inesperada: “¿Qué hace la educación artística dentro de un sistema escolar cuando este no es más que la fórmula para perpetuar un sistema?”.

La discusión iniciada por la sagacidad de quien también había dirigido el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en el 2000 se vuelve inevitable antes de proseguir con lo medular de la poética de la enseñanza. Porque el telón de fondo de la enseñanza-aprendizaje es un sistema dado. Un modelo universal. Sin embargo —como diría nuestra maestra invitada Ilana Boltvinik, artista visual en diálogo con la antropología y la ciencia, con residencias artísticas en Holanda, Venezuela y Canadá—, las escuelas ofrecen un espacio de convivencia “donde lo más importante es la vitalidad del intercambio de experiencias”.

Algunos insisten en la importancia de los talleres o laboratorios como una vía para recuperar el modelo de la educación artística de la antigüedad. Significa propiciar una convivencia íntima con el maestro donde libertad y rigor se entretajan con la riqueza de conversaciones que abren el mundo del aprendiz.

Ese modelo tiene una particularidad: integra el hacer, sentir y pensar, todo al mismo tiempo. Seas bailarín, músico, pintor, actor o escultor, mientras piensas y haces, vas sintiendo. Y mientras haces, piensas y sientes. Nada se fragmenta. Memoria, imaginación, sensación, intelecto son las fuerzas de la naturaleza en nuestra psiquis



confabulándose... La vida trenzándose con el arte y el arte con la vida. “La psiquis es una totalidad indivisible. No se puede hablar de memoria, voluntad y demás como si fueran entidades separadas e independientes” (Paz, 1973: 37).

Yo tuve la suerte de estudiar en un taller de composición de Carlos Chávez, concebido a la manera renacentista —comenta Mario Lavista.

Premio Nacional de Ciencias y Artes y Medalla Mozart, miembro de El Colegio Nacional y figura protagónica de la música mexicana de nuestro tiempo, Lavista explica el proceso que lo afianzó como creador:

A petición del maestro, durante cuatro años me la pasé haciendo ejercicios para soltar la mano, para tener oficio de compositor, que es muy diferente al oficio del intérprete, que es algo físico, corporal. El compositor tiene que educar su oído interno y su oído externo. Lo importante es el maestro y la metodología del maestro, no el plan de estudios.

A esta conclusión llegamos todos los participantes a lo largo de las mesas de diálogo de 2016. Podríamos decir que el joven vive y se construye experimentando el proceso creador en sí mismo. Mientras esculpe la piedra, se esculpe a sí mismo. Mientras compone una pieza musical, intuición y razón, resonancia y análisis se funden. Mientras construye un personaje, conoce la dinámica de sus propias emociones e impulsos internos para la acción.

Por ello Luis de Tavira, maestro de maestros a lo largo de toda su vida profesional como actor, director y formador incansable de actores, define la enseñanza como un “proceso creador”:

Cuando tú hablas de la poética de la enseñanza estás hablando de un proceder que es la *poiesis*, no el de la *techné* y tampoco del lenguaje —explica—. Entonces tendremos que entender la educación como la formación de un artista. De un creador mediante un proceso creador.



Nada más lejos de lo que sucede cuando la educación se moderniza, se masifica y se organiza mediante modelos universales. La experiencia íntima con el maestro es sustituida por un orden progresivo de materias que pretende aproximarse al proceso de la formación de un creador como tal. “Tarea imposible y absurda”, como diría Hugo Hiriart durante uno de los diálogos. Porque lo único que cabe en un plan de estudios y calendario escolar es aquello que se cuantifica. Lo cualitativo del proceso se escapa. No hay manera de justificar burocráticamente lo que es invisible pero sí sensible. Solo un maestro dueño de su poética puede inspirarlo, detonarlo y reconocerlo en el otro. Lo ha vivido y sabe de lo que se trata.

La conversación adquiere un matiz más aterrizado cuando Ofelia Chávez, con amplios estudios en las áreas de danza y teatro y actualmente directora del Cenidi-Danza José Limón —tras haber concluido su periodo como directora de Danza Contemporánea de la ENDCC—, descifra la lógica de un plan de estudios:

Tú haces un plan de estudios superfragmentado con la esperanza de que los jóvenes integren las materias. La manera como cada uno va a lograrlo depende de su perfil oculto. Si le gusta mucho la medicina, lo va a relacionar con la fisiología y métodos de aplicación y si le atrae la fotografía, lo va a llevar por la línea de la producción teatral.

Para Ofelia, el desarrollo posterior no es algo que debe estar predeterminado desde la escuela. “Ninguna escuela tiene por qué darte todo”, dice.

La idea de fondo es que el plan sea suficientemente completo para que los muchachos tengan un mínimo conocimiento o desempeño homogéneo que permita al perfil oculto decidir por dónde se inclina.

Lo medular de la discusión se centra en cómo lograr que los muchachos se conviertan en creadores de mundos paralelos y auténticos en vez de reproductores de modelos ya dados. Porque la



lógica escolar universal, salvo algunas excepciones, tiende a promover modelos que garanticen la inserción de los egresados en el campo laboral. Sin embargo, esta es la raíz de todas las contradicciones entre la naturaleza del arte y la percepción pedagógico/científica que imponen las instituciones.

No sorprende la sentencia de muerte académica que Rossana Filomarino aplica a los pedagogos en el terreno del arte. Bailarina, coreógrafa y docente de la ENDCC, con una vida artística plena desarrollada en medio de creadores extraordinarios, Rossana viajó a sus veinte años de Nueva York a México para integrarse al Ballet Nacional como maestra de la técnica Graham. A Rossana la nutrió la savia poética de uno de los periodos más intensos del desarrollo de la danza mexicana, cuando el Ballet Nacional era semillero imparable de bailarines vigorosos y potentes.

El oficio de los pedagogos no tiene nada que ver con nosotros. La Secretaría de Educación Pública no entiende que el arte es otra cosa, muy distinto al conocimiento científico. Sus reglas no aplican para ninguna escuela de arte. La burocracia es terrible. El arte está muy lejos de la escuela.

“¿Cómo, entonces, dentro de ese contexto, acercar a los muchachos al arte?”, pregunto.

Recurso a la ética y al humanismo —responde—. También considero que es importante provocar el asombro, compartirles experiencias de mi propia vida artística. Además, es a través de la disciplina que los jóvenes descubren una mejor manera de ser... Eso se manifiesta en su quehacer.

Y agrega, a sus setenta años de edad, cincuenta de carrera y veinticinco al frente de la compañía Drama-Danza:

El arte sirve para formar mejores seres humanos y por tanto mejores ciudadanos. Insisto mucho en la responsabilidad del artista con su



entorno social. Insisto en que un creador debe tener mucho conocimiento, oficio y sobre todo pasión. Martha Graham decía que la pasión es el primer engranaje que mete a todos en donde tienen que estar.

Harumi Magaña, joven bailarina de la Ollin Yoliztli, define su pasión como un “adquirir conocimiento y estar conmigo misma”:

La danza me permite conocerme, construirme e identificar qué cosas entran y no entran en mi conciencia. Es un aprendizaje desde mi interioridad... Me agarro de ahí para ser autodidacta. No quiero ser una máquina que solo reproduce lo que la escuela ofrece. No quiero reducirme a eso.

La acompaña Patricia Solís, quien estudia canto en la Escuela Superior de Música (ESM). Su pasión es estar con ella misma y con la música, “que es lo mismo”. Es un proceso de introspección donde “tú eres tu propio maestro”. Sentarse frente a un piano y sentir una pieza de hace cien años la lleva a descubrir y descubrirse. Pero la técnica es un detonador del estrés “si te dejas llevar por influencias externas”:

Cuando confías y dejas que un maestro te toque, sin lastimarte, todo cambia. Y mejoras en tus procesos emocionales y psicológicos. La técnica se vuelve más fácil y haces más y mejor música.

La eutonía estudia la unidad psicofísica para el desarrollo de la capacidad creativa de la persona. Pablo Cabral, especialista en esa rama de la terapéutica creada por Gerda Alexander, lo explica desde su práctica profesional. Señala que un cuerpo que ha alcanzado el autoconocimiento “genera un espacio para que emerjan nuevas formas, nuevos modos de pensar, de hacer, una búsqueda desde la neutralidad, desde un estado de observación atento, libre [...] abandonando procesos de acciones mecánicas y estereotipadas para promover cuerpos que se identifiquen con lo creativo y particular, con una poética propia” (Cabral, 2017: 147-149).



En otro momento, Ofelia Chávez se había referido a la experiencia estética como una “experiencia significativa” durante el proceso de enseñanza-aprendizaje:

Esto es muy importante en el estudiante. En tanto que es significativo, se alimenta el interés de continuarlo o reproducirlo. Si el aprendizaje no es significativo, no les toca en su mundo emocional.

Laura Uribe, agudísima observadora de los síntomas del teatro contemporáneo y audaz directora de teatro transdisciplinario, escucha y suelta: “¡Es muy importante el aspecto de lo significativo!” Y pone una pregunta sobre la mesa: “¿En qué momento el arte se separó de la vida?”. Junto con Juliana Faesler, ha trabajado con maestros jubilados de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para tratar de entender la reforma educativa. “Entender qué pasó con la educación en México a través del tiempo.”

Una maestra jubilada nos decía que a partir del 68 los planes de estudio cambiaron radicalmente la metodología de la enseñanza. El objetivo principal de los nuevos métodos deriva en la eliminación de que el estudiante aprenda. Que no se enseñe a estudiar. Que no se generen aprendizajes significativos sino cuantitativos. Aprendes de memoria las cosas; generas datos, estadísticas, y repites... solo repites...

Como egresada de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), Laura comenta que la educaron para ser actriz, para crear personajes, “cosa muy distinta a crear un artista”. Cuando sale de la escuela se percata de que el campo laboral no es tan vasto como para estar creando personajes todo el tiempo...

¿Dónde te metes? Ese paso es duro. Yo fui el producto de un perfil de egreso —comenta, nada convencida de la eficacia y promesa de futuro con que se sustenta un perfil escolar...

Ofelia Chávez de nuevo descifra la lógica de las escuelas de arte:



La discusión ha sido si vamos a formar artistas o profesionales. Los planes de estudio ligados a una licenciatura dentro de un sistema universal forman profesionales en la especialidad. No necesariamente artistas. El camino artístico lo va a descubrir cada quien y tiene que ver con su perfil oculto.

Un plan de estudios se va modificando cada día en la práctica, reconoce Ofelia. “Finalmente está hecho para validar los procedimientos ante la Secretaría de Educación Pública.” Contenidos, programas y demás peripecias están traducidos a un lenguaje que “no se ajusta al lenguaje de los maestros que son artistas en activo”.

Ellos hablan poéticamente —explica Ofelia—. No pueden plasmar eso que hacen en un papel. Yo siento que el mayor acierto de mi vida fue escucharlos y ponerlo en lenguaje pedagógico. Ellos ni lo leen. Siguen enseñando como saben hacerlo.

Durante la última mesa de diálogo con maestros, Luis de Tavira describe los altos y bajos por los que ha atravesado la pedagogía del actor a lo largo de la historia, no solo en México, sino en el mundo. Su discurso refuerza el planteamiento de la enseñanza como un “proceso creador”:

Los años sesenta fueron una explosión prodigiosa de experimentos, de renovaciones poderosísimas, pero surgieron de una sentencia de muerte. Ya estaba el cine, empezaba la televisión y el teatro estaba por firmar su acta de defunción. Lo que sí fue muy evidente es que se modificó la relación entre el teatro y la sociedad. En ese momento el teatro ya no cumplía con la relación que tenía en el pasado. Y no había los actores para hacer el teatro que proponían Gurrola o Julio Castillo. Había que formarlos. El actor de la estética declamadora era obsoleto para esta nueva propuesta.

De Tavira se refirió a ese momento como un proceso en el que tenían que convertirse en “creadores en la enseñanza”. Así fue como



se fortaleció la línea de formación de actores, “porque lo que sí se puede enseñar es la técnica y el lenguaje”.

Hoy en día hay una tremenda confusión categórica de las fronteras entre los distintos lenguajes... ¿Qué es teatro, qué es danza, qué es teatro-danza, qué es teatro físico? También hay técnicas que son metodologías, progresiones lógicas de un proceso. Y esto podría ser un arte. El actor dramático es una forma de estar en el teatro, pero no la única.

La pregunta de fondo que plantea De Tavira es sobre el porvenir del teatro. Y cita a la ilustre figura del filósofo enciclopedista francés Denis Diderot: “Preocuparse por la enseñanza es preocuparse por el porvenir del teatro”. Esto plantea qué tipo de teatro y qué experiencia estética implica este rumbo.

Hugo Hiriart, con su habitual distanciamiento de los protocolos académicos, es pragmático y va al grano:

Creo que hacer un plan de estudios para el arte es imposible y absurdo. Creo que en general la enseñanza de las artes, excepto para la música y la danza, emplea demasiados años. Siento que los maestros de actuación se eternizan con sus estudiantes.

Los cursos de cine en Inglaterra duran seis meses. “Lo demás... es lo que cada joven trae y que no se puede enseñar. Y salen bien preparados”, concluye Hiriart. En ese lapso el estudiante aprende a filmar, editar, usar la cámara, dirigir, hacer guiones.

Mario Lavista coincide. “Una de las soluciones son los talleres”:

Hay un plan que no tiene nada que ver con la educación profesional y que son las orquestas juveniles. Me parece algo muy noble y generoso que se hizo en México hace veinticinco años y ahora se vuelve a retomar. Les da a los jóvenes el sentido de grupo. La música no es un arte solitario.



Luis de Tavira, como fundador de Casa del Teatro, defiende su postura:

En el teatro decimos: ¿dónde se forma el actor? En las tablas. Eso no quiere decir que no requerimos de escuela. La escuela para actores empieza hasta el siglo xx. Antes los actores se formaban en las compañías y muchas veces eran grupos familiares. Y como bien dice Hugo, los artistas se formaban haciendo... Hasta que llega la eclosión revolucionaria sobre el arte de la actuación que iluminó Stanislavski.

La eficacia de un actor tiene que ver con el tiempo, explica De Tavira. Se remite al polaco-estadunidense Lee Strasberg, creador del Actors Studio y seguidor de las técnicas de Konstantín Stanislavski a partir de su propio método:

Strasberg empezó a preparar unos actores que antes no había. Y sorprenden a Broadway y al cine porque venían de la escuela. Cuando le preguntan si la escuela es necesaria o no, porque nunca hubo escuelas y de pronto sí, contesta: “La ventaja de la escuela es el tiempo”. ¿Cuánto le toma a un actor empírico darse cuenta de que no tiene idea de lo que hace? Por lo menos diez años. Se ve obligado a iniciar otro camino que le lleva otros diez años. Desperdiciar veinte años, en la vida de un actor, es demasiado tiempo.

Es decisiva la versión de Hugo Hiriart, pero no necesariamente niega la de Luis de Tavira. Una escuela nunca producirá un poeta. ¿Dónde está el enigma que produce al poeta? Octavio Paz descifra el misterio: “La llamada técnica poética no es trasmisible porque no está hecha de recetas sino de invenciones que solo sirven a su creador” (Paz, *op. cit.*: 17).

La parte más ingrata de esta conversación prolongada sobre la vida escolar es la que describe Iván Cruz, egresado de la Superior de Música:



Cuando inicias una carrera artística lo que menos le importa a la escuela es el desarrollo de la curiosidad del estudiante, es decir, que se haga preguntas y busque sus respuestas. Con ese modelo empezamos desde la escuela primaria.

El patrón se repite hasta que “olvidas que sí puedes pensar por ti mismo”. En la licenciatura se abren las compuertas de la libertad, pero aún “no conoces tus límites ni tus intereses”. Lo definitivo para todos —dice Iván— es cumplir con un cierto nivel técnico para avanzar. “Aunque no necesariamente sepas en qué lo vas a aplicar.” Un maestro con rigor es obligatorio en esta etapa:

Cuando yo supe lo que quería no sabía cómo lograrlo. Fue muy valiosa la ayuda de mis maestros. Hay que tener el valor de preguntar sin miedo de que te vayan a juzgar. Porque la vida en la escuela está marcada por muchas carencias, sobre todo con respecto al entendimiento de lo que es nuestro cuerpo y su presencia en escena. En general, la formación escénica de los músicos pasa desapercibida.

Iván insiste en la gravedad de esta omisión. “El manejo de la energía y del cuerpo en las escuelas de música no se contempla jamás. Se priorizan la calidad del sonido y la perfección técnica.”

El instrumentista —dice— tampoco llega a entender por qué tiene que dominar cierto tipo de movimientos técnicos. Simplemente los copia de su maestro. Este, a su vez, también viene de una formación que enseña a latigazos. Es una pedagogía muy común. Se reproducen modelos y el joven, antes de terminar sus estudios, ya está dando clases y enseña del mismo modo.

Hasta aquí la reseña de Iván.

Ofelia Chávez, durante la primera mesa de reflexión de maestros, ya lo había advertido:

Efectivamente, es un sistema con sus paradigmas. Hoy en día hay



una obsesión por la técnica. Pero hay que decirles a los jóvenes que la técnica es una promesa de libertad para alcanzar otras metas.

Sin duda, esos sistemas también se van modificando con el tiempo:

Cuando yo entré a la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, el perfil de danza contemporánea se regía por los paradigmas clásicos: cuerpos altos, delgados, etc. Pero hubo casos de jóvenes que entraron con características opuestas y que se desempeñaron maravillosamente. Otros entraron con alguna discapacidad. Aquí la pregunta es si sabemos los maestros enseñar a personas así. ¿Lo podemos asumir? No todos los maestros están preparados para hacerlo. Creo que los perfiles van transitando —reconoce Ofelia.

La última mesa de reflexión con estudiantes se llevó a cabo en noviembre de 2017, tras el devastador sismo que dejó inhabitable nuestro centro de trabajo. La ENDCC nos alojó para este encuentro, al que acudieron Alejandro Contreras, de la ENAT; Carlos Casanova, de CasAzul, y Mónica Soriano, la única invitada del Centro de Investigación Coreográfica (Cico) que se presentó a esta afortunada e íntima reunión con tres talentosos artistas escénicos a punto de egresar. “Muchas escuelas, por inercia o falta de visión, asumen que el joven solo tiene que ser un reproductor de modelos y no un creador de realidades —comento—. Nos dan los instrumentos para el escenario pero no para la vida. ¿Qué opinan?”

El problema es que todo se da por hecho —afirma Alejandro Contreras—. Después de cuatro años de carrera se asume que sales a la vida y te las arreglas ahí afuera. Yo le debo mucho a Bruno Bert porque de pronto detiene sus clases y nos pregunta qué vamos a hacer cuando salgamos. Qué difícil y qué enriquecedor que nos lo pregunte, porque es responsabilidad de la escuela tocar estos temas. Sentarse y hablar como personas, eso se olvida tras la vorágine del plan de estudios. Bruno nos habla de encontrar estrategias que no sean ingenuas sino



fundamentadas en la realidad. Salir implica crear una estrategia con el hemisferio izquierdo del cerebro, con todo lo que ya trabajaste desde el hemisferio derecho de la inspiración y la creatividad. No nos dicen que usemos esos instrumentos para crear nuestra realidad cotidiana. Nos dicen que es para el escenario, pero no para la vida.

Carlos Casanova opina lo mismo:

Nos perdemos en los temas burocráticos y la dependencia en las instituciones para iniciar nuestra vida profesional. Nos sentimos rehenes de la burocracia y nos llenamos de miedo. Olvidamos la eficacia de la estructura como punto de partida para la exploración de posibilidades. Sabemos cómo hacerlo. Los artistas somos muy organizados. Tenemos muchas técnicas para enfocarnos. Sería ideal que los maestros hablen con nosotros sobre estos temas.

Dice Alejandro:

La escuela debe permitirnos tener roles más activos que nos preparen para la vida. Eso provoca un cambio. Empiezas a creértela. Yo escucho cómo dicen que las generaciones nuevas cada vez son más infantiles, menos proactivas. Yo lo que digo es que hay que darles roles diferentes. Bruno nos hace creer a todos que somos directores. Y de eso se trata. De reforzar roles que nos empoderen. Así la mentalidad cambia, al igual que tus proyectos con los demás.

Carlos:

Pocos maestros estimulan este sentir. La mayoría solo dan las clases que les corresponde. Cuando hay un maestro en activo, no burócrata, jala a sus estudiantes para que sean asistentes de dirección y de producción. Esa es la mejor escuela...

Alejandro:



La delegación de responsabilidades por parte del maestro es fundamental. Pero también hay instituciones que exigen que tu relación con el maestro sea únicamente en el aula. Muchos maestros le tienen terror a saltarse a la institución.

Carlos:

Lo más importante es encontrar tu poética y no dejar de cuestionarlo todo. Este modelo de reproducir y reproducir todo debe cuestionarse. Vivir en la imaginación, la investigación, la exploración... Es lo que yo digo.

En el año 2012, cuando la sociedad anticipaba un rompimiento de paradigmas en todos los ámbitos del quehacer humano, fui invitada por la Secretaría de Cultura del Distrito Federal a organizar la mesa de reflexión “Más allá del 2012 en la educación, el arte y la cultura”, realizada en el Museo del Estanquillo de Carlos Monsiváis. El investigador colega del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) José Antonio Robles Cahero cerró la discusión con un comentario célebre:

Quiero citar el caso de un etnomusicólogo inglés que escribe el libro *Cuán musical es el ser humano...* que resumo así: si puedes hablar, puedes cantar; si puedes caminar, puedes bailar. No es cierto que para poder bailar hay que sufrir y que para componer hay que sufrir mucho. Hay mitos que hemos construido que no nos creemos ni nosotros mismos. Tenemos que cambiar estas actitudes. Todos los seres humanos somos potencialmente artísticos, pero hay que creérnoslo. Si estamos enviando el mensaje de que para ser artista tienes que sufrir, pues estamos creando sociedades no artísticas.

En voz del politólogo y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua Jesús Silva-Herzog Márquez, hoy vivimos esa crisis de la imaginación y del lenguaje al grado de que los sistemas educativos,



políticos y económicos tendrán igualmente que recobrar la visión original del mundo si han de recuperarse de su asfixia.

Retomar el rumbo sería encontrar el nuevo acento, el nuevo tono para nombrar el mundo. Habría que hablar distinto: no de lo que separa a la sociedad, sino aquello que la une o aquello que debe unirla... [Silva-Herzog Márquez, 2017: 81.]

Siendo que la historia es un devenir cíclico, volvemos a resonar con los paisajes más hermosos de la filosofía del siglo xvii para encontrar respuesta al reclamo de Robles Cahero y Silva-Herzog Márquez. En el pensamiento del filósofo holandés Baruch Spinoza, el impulso básico de los deseos de toda humanidad se orienta a sostener la vida, lo que supone fomentar la alegría en oposición a la tristeza. El tirano —dice el filósofo— utiliza la tristeza para triunfar, porque tanto a la víctima como al opresor los une el “odio a la vida, el resentimiento contra la vida” (Spinoza, 2001: 351). Hoy día vemos a las sociedades del resentimiento propagarse por el planeta pasmadas por la violencia, pues su impulso vital ha sido doblegado desde la infancia.

¿Quién se atreve hoy día a hablar de la alegría sin que se le juzgue banal o víctima de un delirio? En la sabiduría de Spinoza solo la alegría vale; de ahí la necesidad de sustentar la vida en una “ética de la alegría”. La tesis de *Escenarios rituales. Una aproximación a la práctica educativa dancística profesional*, de Alejandra Ferreiro —investigadora del Cenidi-Danza José Limón—, sostiene que una educación artística sustentada en el bienestar, el gozo y la creatividad formaría hábitos que apuntarían hacia una continua experimentación y desarrollo de prácticas que expandirían la vida misma de los jóvenes. Quien impulsara un sistema escolar así sería “el educador que se convierte en un artista que prepara el terreno” (Ferreiro, 2005: 47).



EL REGRESO A LA VIDA... O EL MAESTRO CREADOR

Quienes crean sus propios mundos son poetas... “una forma especial de relación con la realidad” (Tarkovski, 1993: 41).

Si el joven se reconoce como creador de sus propios mundos puede descubrir otra manera de ver la realidad y su propio oficio. Todo lo demás es reproducción de modelos, ejecución disciplinada de técnicas y lenguajes sin entrar en el campo expansivo del arte.

¿Qué puede hacer un maestro para regresarle al estudiante su mundo? En esta continua conversación con maestros de todas las disciplinas hemos llegado a un punto de coincidencia con Amelia Sierra, una de las figuras más importantes de la producción operística contemporánea y maestra de la Escuela Superior de Música. Se trata del maestro que no solo enseña para el salón de clase, sino para la vida.

La serie española *Merlí*, transmitida por la desigual y controvertida plataforma de Netflix, ha pintado el retrato de un maestro que se brinca todas las convenciones de la docencia para encender la vida de los jóvenes estudiantes preparatorianos. Una especie de Sócrates o Diógenes, al grado de merecerse una reseña del escritor y crítico Enrique Serna en la revista *Letras Libres*, Merlí es provocador y dotado con un sexto sentido para escrutar las almas:

Merlí personifica a la inteligencia en rebeldía contra el pensamiento autoritario. Cuando regresa a la docencia [...] muestra un talento pedagógico excepcional: despierta el espíritu crítico de sus alumnos, les inculca el maleficio de la duda, saca de su letargo burocrático a los demás profesores, coloca al director en graves dilemas. [...] Pero no hay nada sobrenatural en su comportamiento ni en la influencia que ejerce sobre la comunidad escolar: solo una firme confianza en la capacidad transformadora de las ideas... [Serna, 2017: 79.]

Dos décadas de experiencia profesional como soprano y mezzosoprano, además de docente, han hecho de Amelia Sierra una especie de Merlí.



Cuando empecé a dar clases —comenta—, pensé que iba a enseñar a cantar. Después cambié la estrategia. Ahora les digo a los muchachos: “Tú ofréceme. Enséñame qué es lo que tienes tú que dar”. Dejé de llamarle clase de canto.

Ha observado en los jóvenes la tendencia a mimetizarse con la personalidad de las estrellas del canto en vez de validarse a sí mismos. Se enamoran de las vidas de otros y no de las suyas. “Creen que no tienen nada que decir. Creen que no son interesantes. ¡Y sí que lo son!” Amelia se encarga de que lo descubran.

La maestra describe las condiciones físicas en las que se imparten las clases convencionales de canto. Son cuartitos concebidos para vocalizar. Cuando pisan un escenario, no tienen presencia. Están comprimidos, agachados, sin proyección:

Empecé a llamar a mis clases “laboratorio vocal personal”. No vocalizamos. Eso que lo hagan en sus casas. Solo les pido que canten para adquirir confianza. Tenemos un buen repertorio. Así es como he encontrado un mejor camino para conducirlos...

La voz se gesta desde que el niño empieza a hablar y hay una libertad en esa expresión. Sin embargo, para Amelia Sierra los muchachos llegan a la escuela y “¡¡no saben ni siquiera decir qué sienten!!”. Tampoco desarrollan su cuerpo, su corazón... Dice que sus actividades son exclusivamente mentales.

La Superior de Música tenía un plan de ocho años que todos criticaban. Mis maestros trabajaron para ese plan y nos costó mucho aceptar el cambio. Si antes éramos cocinados a fuego lento, ahora los muchachos solo tienen cinco años para desarrollarse como puedan... sin entender su personalidad, su capacidad. El sistema trata a todos por igual.

Un año más tarde, durante las mesas de reflexión con estudiantes, Iván, contrabajista egresado de la ESM, aborda el mismo tema desde su experiencia particular:



Yo había intentado adaptar mi cuerpo a la técnica. Pero mi cuerpo se resistía. Me reconocí en el momento de aceptar mi cuerpo y luego adaptar la técnica a él. No voy a pedir perdón al maestro por ser quien soy y como soy. No solo soy un ser pensante. También soy un ser físico. Me adueñé de mi cuerpo, de mi mente y de la técnica. Fue así como empecé a buscar maestros que tuvieran otra mentalidad.

“¿Cómo definirías a ese maestro”, pregunto.

Te genera curiosidad para ir más allá del plan de estudios. Te das cuenta de que ese maestro sabe más de lo que te está dando, y no necesariamente lo aprendió en el aula.

“¿Y te induce a ser tu propio maestro?”

Ahora soy capaz de sacar de mi interior aquellos sonidos que solo suenan en mí... Pueden enriquecer a los músicos con los que toco y a los espectadores también.

“¿Cómo llegas a esas sonoridades?”, insisto.

Por intuición y gracias a la técnica que he desarrollado. Hay un juego muy especial con el público. Si uno es sensible a esa energía, se traduce en sonoridad. La intuición es mi materia prima para jugar, para crear.

Otras voces experimentadas, como la de Julia Varley, veterana actriz del Odin Teatret de Dinamarca, aclaran y enriquecen este punto. Julia narra cómo a lo largo de los años se ha convertido en su propia maestra. Su entendimiento de la intuición es preciso y lo describe como una entrega incondicional a la sabiduría propia del cuerpo entrenado:

En mi trabajo como actriz hay terrenos en los cuales no deseo aventurarme demasiado con una mirada consciente. Quiero preservar la posibilidad de dejarme conducir por fuerzas que no domino, sabiendo



que estas colaboran con mi proceso creativo. Solo así siento que se puede liberar la magia que ilumina ese instante... [Varley, 2009: 154.]

La primera mesa de reflexión de 2016 fue un encuentro memorable, por intenso. La soprano Amelia Sierra, la coreógrafa y bailarina Pilar Medina, la directora escénica Laura Uribe, el actor Antonio Rojas, la maestra Ofelia Chávez y la directora de teatro Ángeles Castro se enfocaron apasionadamente en la responsabilidad profunda que implica la formación de un artista. En ese entonces desconocía los alcances de estas conversaciones y me disponía a estar abierta a lo que pudiera suceder. Me había preparado con las preguntas clave para detonar las repuestas como si observara a una serie de concursantes en una pista de baile. Tendría que seleccionar al final aquellas revelaciones excepcionales después de todo lo transcurrido. Y así sucedió.

“Se trata de concebir una visión liberadora de la docencia que empodere tanto al maestro como al estudiante en un momento crítico para la educación en general”, les dije.

“¿Cómo se despierta la poética desde esa intimidad luminosa en la música, la danza, la escritura, la plástica y el teatro? ¿Cómo acercarse a la creación, cómo hacer de lo invisible un resultado visible y conmovedor para vivir poéticamente, dentro y fuera del escenario, dentro y fuera de la vida escolar?”, pregunté.

Pilar Medina, pionera en su estilo y producto de una libertad y un rigor autogenerados, reconoció las virtudes de un maestro creador. Formada fuera de las academias, principalmente con Martha Forte y Óscar Tarriba, describe al tipo de maestro que enseña la técnica pero también a comentar un libro, a investigar la historia, a interesar a su discípulo en la ópera y demás artes. Este maestro abre un abanico vital de posibilidades que solo se encuentra más allá del plan de estudios. “Mi vida se creó alrededor de los estímulos que recibía de los maestros.”

Lo que iba necesitando yo lo iba buscando con maestros maravillosos... la de clásico, la de contemporáneo. Tuve mucho tiempo para madurar, para quedarme sola, para crear un lenguaje.



Su proceso fue a la inversa de lo que propone el modelo educativo formal. Desde joven definió su personalísimo “plan de estudios” en vez de recibir uno impuesto por alguna institución. De ahí la pertinencia del comentario del actor Antonio Rojas, maestro de la ENAT:

La discusión en esta mesa es si estamos aceptando en la escuela a un artista en ciernes o estamos adaptando a un muchacho a nuestro plan de estudios. Es una pregunta muy complicada que la academia no va a resolver. Ese no es su juego.

Sin embargo, el actor de vastísima experiencia escénica y miembro de la CNT propone una salida:

Más bien tendríamos que abrir un laboratorio, un lugar de experimentación análogo a la academia. Yo trato de reconciliar la técnica con la mayéutica. En actuación hay muchos ejercicios de sensibilización sobre la realidad actual que resuelven la pregunta inicial: ¿cómo estimular al estudiante? De entrada tienen que observar la realidad. Reflexionar sobre ella.

Antonio es maestro de verso dramático e interpretación con interés particular en el Siglo de Oro español y Shakespeare. Además de la técnica, considera que la interpretación de la realidad “abre el mundo del actor”. Preguntarse por personajes como el virtuoso, la víctima, el asesino:

Cuando provoco con preguntas semejantes veo elementos únicos en mis estudiantes. Es llegar a la técnica por vías alternas, desde la imaginación y la creación, no desde la mecánica. Pero mi preocupación más bien tiene que ver con lo que estamos imponiéndole hoy al teatro desde el aula. Insistir en la técnica no permite descubrir lo nuevo, las posibilidades de exploración. Estamos aplastando esta aventura. Y una pregunta más grave aún: ¿tengo a un artista enfrente? Porque puede haber un ejecutor de la técnica y no sé si eso es arte. Y no sé si la academia



tenga la obligación de dar eso otro más allá de la técnica. Tampoco lo sé. Necesito extraer al maestro interior en cada estudiante. Eso sí lo sé.

Laura Uribe resuena con lo dicho por Antonio, Amelia y Pilar. Invita a sus actores al diálogo. Les pide que propongan sus mundos y juntos los van configurando: “Ese ‘hagámoslo juntos... muéstrame’ implica crear algo. Y habrá quien solo resuelva técnicamente la tarea y habrá quien se empape de la vida: visita un museo, ve una película, habla con un amigo... y eso se ve reflejado. Devela la intimidad. El currículum oculto. De eso se trata”.

Claro que también tiene que ver la edad —indica Laura—. Los recién egresados tienden a que se les diga qué hacer. Carecen de estrategias para ser propositivos. Otros sí, y depende de muchas cosas. Lo que retomo de Amelia es cómo les provocas una necesidad de decir algo.

Para Laura, la provocación siempre está relacionada con un regreso al Origen. Cabe preguntarse entonces: ¿qué es ser un artista? Depende de cómo se entienda este concepto para gestar la provocación. “Lo que observo es que muchos artistas y compañeros copian las formas del mercado. Lo que el mercado exige es lo que vamos creando.”

Esto fue previsto por el pensador inglés, filósofo político, poeta, novelista, anarquista y crítico de literatura y arte Herbert Read cuando advirtió que “el gran enemigo de la originalidad es, quizá, el *Zeitgeist*, ese penetrante espíritu de un pueblo que en una época determinada fuerza a sus artistas a adoptar un idioma común, a abandonar su elección personal de lenguaje” (Read, 1982: 21).

Y lo que me resuena mucho tiene que ver con lo espiritual. Veo en mi generación y en otros más jóvenes un gran vacío. Y no tiene que ver con ninguna religión, sino con cómo construyes tu ser interno. Y eso habría que reforzarlo. ¿Cómo nos colocamos frente a lo divino, frente a la naturaleza? —concluye Laura.



Andréi Tarkovski creyó firmemente en que el arte nace y se afirma ahí donde “existe una sed insaciable e intemporal por lo espiritual, por el ideal. Esto se opone al síndrome crónico en el hombre moderno, a quien se podría diagnosticar como espiritualmente impotente...” (Tarkovski, *op. cit.*: 45).

Meses más tarde el cineasta Juan Carlos Rulfo, hijo del gran escritor jalisciense Juan Rulfo, retomó el tema de las reglas del mercado y cómo desviar la atención de los jóvenes hacia otros horizontes, siendo que sus tentáculos se imponen en todos los frentes. En el cine son implacables. Y los jóvenes egresados de las escuelas de cine aspiran a insertarse en ese mercado sin contratiempos.

“En este contexto, ¿cómo hacer que asuman su propio estilo, que valoren su diferencia, que se interesen más en sí mismos?”, pregunto.

Quando doy clase, he decidido que, en vez de hablar de lo que pasa en el mundo, vamos a hablar de nosotros. No vamos a estudiar teorías sino a hacer un autorretrato. Cómo somos, cómo escribimos. Por qué cuando escribes pones la coma allí. Les pido media cuartilla, y las leemos. Nos damos cuenta de que todos somos diferentes porque nuestra vida es diferente. Vemos cómo te tomas a ti mismo por tu manera de escribir. Si te tomas en serio o no. Y con esa media cuartilla tenemos para platicar un buen rato.

Rulfo, quien se ha dedicado al cine como un explorador que utiliza la cámara y el micrófono para indagar en los laberintos de la memoria colectiva de un pueblo, le apuesta a la diferencia, a asumir cada quien su propio estilo. “Esto hace que se interesen más en sí mismos.”

La pregunta es cómo generar una comunidad en donde los conocimientos se intercalen de tal suerte que “aquello que empodera al estudiante también empodere al maestro y al compañero”, comenta Ilana Boltvinik, maestra de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Ilana persigue lo mismo que Rulfo. “Me gusta empoderarlos tratando de desplazar los sitios de comodidad.” Si el autorretrato



más común de hoy es una *selfie*, dice, “les pido que no aparezca ninguna parte del cuerpo”. Cualquier objeto, cosa o lugar puede reflejarlos. “Es ver el cuerpo desde el no cuerpo.”

Son provocaciones. Son maneras de quitar los modelos de encima para despertar otra mirada del mundo en los jóvenes que pretenden romper el cascarón.

Un año después, Carlos Casanova, estudiante de CasAzul, habla de la relación maestro/discípulo como una alquimia inexplicable. Las provocaciones pueden surgir de manera imprevista, incluso. “¿Qué estrategias pedagógicas te han empoderado? ¿Cómo preparan los maestros el terreno?” pregunto.

Cuando sucede este contacto mágico entre el maestro creador y el estudiante, es como un clic, y sucede una escucha de ambas partes. Entonces tomo conciencia de que soy un creador. Lo siento sobre todo cuando logro comunicar. Cuando estoy en escena y en comunión con el público... No podría explicarlo, pero sabes que están contigo. Para mí es una comunión ritual. Te transforma. Surge del inconsciente porque estás muy metido en tu trabajo. Brota por sí mismo. Si lo fuerzas conscientemente no sería auténtico.

Pero también la indicación más absurda del maestro es “la que te da luz”:

De repente te llaman la atención: “Carlos, es que no estás viendo esto...”. Y el día que sí lo ves aparece la magia. No tiene nada que ver con las mil y una indicaciones que te había dado anteriormente. Es una reunión de cosas: la comunicación maestro/estudiante y tu intuición como creador. Ahí no hay estrategia pedagógica, porque eres tú quien lo descubre. Tomas un poco de todos tus maestros y lo que te acomoda. No hay recetas... solo pistas. Con eso creamos nuestra propia técnica, a partir de nuestra sabiduría personal.

Alejandro Contreras, estudiante de la ENAT, coincide:



Eso lo descubrí en tercer año de la carrera gracias a un nivel de estructura que nos proporcionó el maestro Bruno Bert. Creo que antes navegaba de manera muy aleatoria. Me sentía en una barquita y de pronto remaba muchísimo pero no sabía por qué y si me estaba dirigiendo hacia el norte o hacia el sur. Bruno nos dijo: “Es fundamental la estructura para que ustedes puedan romperla después”. En ese momento la barca se convierte en algo más fuerte. Empiezo a ver las estrellas y reconozco la dirección hacia donde voy. Y veo las corrientes y me doy cuenta de que a veces tengo que remar y a veces no... para que el viento me empuje.

El arte de actuar se le hacía a Alejandro un proceso muy abstracto. Todos le decían que no había un método. Bruno Bert aclaró su entendimiento cuando le dijo: “Este es un método no para actuar, sino para ayudarte a actuar. Todo el tiempo obsérvate, acércate a ti mismo”.

Desde entonces, Alejandro confiesa haberse sentido “más empoderado y eficiente”.

El maestro es alguien que acompaña como una “caja de resonancia”, dirá Jaime Moreno Villarreal en otra mesa de reflexión. Lo describe como ese “maestro que indica, corrige meticulosamente”. Moreno Villarreal, poeta, ensayista, narrador y traductor literario, distingue entre el maestro “docente y el maestro trascendente”. Este es aquel que va más allá de los cursos y las aulas. “Y muchas veces no lo encontramos en la escuela, sino en la práctica profesional. A veces ni siquiera es una persona muy articulada. Pueden ser silenciosos, y, nada más por el hecho de estar con ellos, de sentirlos y verlos trabajar, llegan a ser personajes muy importantes.”

“Con los músicos suele suceder. Cuando tocas con músicos que son mejores que tú, creces. Hay magia. Tocas mejor, todo suena mejor”, afirma Moreno Villarreal.

“Exacto. Esa es la poética que se transmite por resonancia o por contagio —comento—. No es racional ni verbal. Es un estado del ser del maestro que penetra en el ser del otro y lo eleva.”



Desde el siglo IV a. C. el gran filósofo Séneca ya hablaba del maestro que enseña con el ejemplo. En sus cartas al joven poeta Lucilio, un tanto fastidiado con la vida, intentó describir las cualidades del gran maestro: “No elijamos a aquellos maestros que sueltan las palabras con gran velocidad, resuelven lugares comunes y van charlando de coro en coro, sino a los que enseñan con su vida, a los que, cuando han dicho lo que hay que hacer, intentan hacerlo...” (Séneca, 1985: 143).

Alberto Rosas, maestro de Casa del Teatro, es también asesor musical de la Compañía Nacional de Teatro. Comparte la mesa con Moreno Villarreal y Cecilia Lugo. Ahonda en el tema:

Hay momentos en que ciertos maestros son decisivos, y es una coincidencia mutua. Lo relaciono con esa relación renacentista entre el maestro y el estudiante. Es un maestro artesano, es decir, alguien que se acerca para enseñar un oficio y se entrega totalmente.

Este joven compositor de vastísima experiencia como director de escena también evoca aquellos encuentros con uno de sus principales maestros:

Yo recuerdo que en la casa del músico Luis Rivero había un cuadro rarísimo colgado en la pared. Le pregunté sobre el cuadro y me contó la historia entera, que en sí era una clase, no de música, sino de la vida. Sin embargo, esa clase me enseñó cosas que no tenían que ver con las notas musicales. Ese contagio, esa resonancia extraordinaria con un sujeto viviendo una vida extraordinaria, a mí me entusiasmaba y me motivaba muchísimo. Me impulsaba a seguir leyendo, aprendiendo, viviendo, y aspirar a tener la capacidad de traducir eso en mi propia vida.

Durante aquella mesa de gran aliento, Cecilia Lugo, prolífica coreógrafa y maestra de vocación profunda, se identifica plenamente con esa parte sensible del maestro que se dispone a trabajar con el discípulo para sacarle lo mejor de sí. La creadora de Contempodanza reconoce en esa vocación “la vía del guerrero, del místico y del santo”:



Tenemos que quitar los estorbos para saber quiénes somos y de dónde partimos. Estás ayudando al joven, por tanto, a que encuentre su camino, no el tuyo, sino el suyo, y cada uno es diferente.

En medio del entusiasmo, aprovecho para comentar que ese camino tan personal es su promesa de futuro. Es la única expectativa que puede tener saliendo de una escuela. Así, el joven sabe que el futuro es hoy, el que construye a cada instante. ¿Qué quiere vivir mañana? Depende de lo que realice hoy. Eso se transmite desde la escuela. Y tenemos que contagiarlo como maestros vivenciándolo en carne propia.

Alberto Rosas cita a Carlos Corona en *La prueba de las promesas* cuando dice: “Se miente más de la cuenta por falta de fantasía. La realidad también se inventa”.

¿Qué es lo que nos llega de esta realidad en la que vivimos? Ciertamente hay mucha violencia. ¿Pero qué tanto de esa realidad que rechazamos y nos daña seguimos alimentando y reproduciendo? Si en las escuelas y en la escena yo alimento esa violencia, la refuerzo. Y ese es el teatro que estamos haciendo, desde el *amateur* hasta el profesional.

Rosas menciona un libro de Roland Barthes sobre mitologías. “Me parece fascinante un capítulo sobre el juguete francés. Lo que busca el juguete es reproducir los modelos que siguen los adultos. Así, la niña juega a ser mamá, el niño a ser soldado. Son micromodelos de lo que el niño va a repetir cuando crezca.”

La crítica de Barthes apunta a que los niños se vuelven usuarios del mundo, no creadores de mundos. Su reflexión es que no debemos darles a los niños la concreción de lo que queremos que reproduzca cuando sea adulto, sino materia prima para que se vuelvan constructores de su presente, lo que determina su futuro.

Los adultos hemos “despojado de esperanza” a la gente joven, agrega Alberto. Somos copartícipes de esto que rechazamos:



Lo que me preocupa de lo que yo mismo veo en el teatro y que también sucede en la música, con sus propias categorías, es esta sensación de que no hay futuro. Yo quiero pensar que sí hay futuro y el que queramos que haya. Pero hay que fundarlo. No va a llegar gratis.

Todos coincidimos en que también hay una asepsia extraña desde la pedagogía que se aparta de la felicidad y del amor, de que “vamos a ser felices haciendo esto...”.

Cecilia Lugo es categórica:

No hay joven que se resista a esto. Ya nadie habla de la felicidad y del amor. Y cuando lo haces la gente te da las gracias. Estamos redimensionando ciertos términos que habían caído en desuso.

La escritora y periodista bielorrusa Svetlana Aleksíevich, Premio Nobel de Literatura 2015, ha declarado recientemente que solo el amor puede salvar a los contagiados por la ira: “No falta mucho para que las personas en serio salgan a las calles y empiecen a descuartizarse. Semejante odio... Me doy cuenta de que hoy debemos hablar en otra lengua. Sin intentar demostrar nada. Quizá deberíamos hablar sobre esas cosas infantiles, como el amor. Sí, no me puedo imaginar otra lengua. Ya nada sirve” (Julén, 2018: 31).

Llegamos al punto en que nos reencontramos nuevamente con la inspiradora filosofía de Baruch Spinoza cuando Isabel Romero, en la mesa de reflexión con la actriz Mariana Jiménez, el cineasta Everardo González y la directora de teatro Ángeles Castro declara que el gozo, la felicidad y el amor se reducen a la “búsqueda del sí mismo”. El camino tortuoso del ballet y de la disciplina iniciado en la escuela coreográfica de Kiev la dispuso a encontrar otras alternativas, entre ellas la cofundación del grupo Antares en Hermosillo y la danza-teatro como lenguaje: “La poética es una energía creadora que te define como un ser único. Y esto no cabe en un plan de estudios pragmático y fragmentado en materias teóricas y prácticas. Esa mística se transmite por contagio”, comento.



En mi caso incide el gozo, la felicidad. Después de la danza-teatro acabé haciendo danza-clown. Ahorita soy payaso. Del ballet al payaso hay un salto abismal. El sentido del humor me parece básico para entenderme y reírme de mí misma en este mundo. Es un reconocimiento de quién soy y no quién se suponía que tenía que ser. El humor me parece maravilloso. Es sanador. Te abre la mente y el espíritu.

Independientemente de su propia búsqueda, promoverla en los estudiantes de la ENAT es una clave pedagógica:

Uno debe propiciar que los jóvenes se encuentren a sí mismos. Pero lo primordial, en ese camino es darles una estructura. Se les proporciona lo más formal para que puedan volar. Al mismo tiempo se les impulsa para que enloquezcan, no solo en la escena, sino en la vida. ¿Cómo les quitas el miedo? Con la estructura. De lo contrario estarían en el vacío.

Mariana Jiménez, maestra de CasAzul, añade su visión: “El ‘conócete’ a ti mismo pasó a ser ‘descúbrete’ a ti mismo y finalmente a ‘constrúyete’ a ti mismo”.

Isabel Romero, quien actualmente basa su entrenamiento en el taichí, agrega otro ingrediente más:

Eso me recuerda que en la ENAT decíamos que había que “sensibilizar” a los chicos de primer año. Pero en una sesión de capacitación nos dijo la coordinadora: “A ver, eso es como asumir que son insensibles”. Me impactó mucho su comentario y resueno con que tengo que confiar en que los estudiantes son sensibles. Tienen preguntas, aunque se cuestionan de otra manera. He entendido que tengo que asumir que ellos son actores o bailarines aunque estén en formación. Eso modifica la mirada. Traen su vida y de esa vida también uno aprende. Se requiere de confianza y de hacerle saber al otro que confías en él.

Desde mi punto de vista, estos jóvenes generan los recursos materiales y humanos para hacer lo que necesitan cuando con-



fiamos en sus habilidades. Entonces se asumen como creadores y no como víctimas de un sistema escolar y de una sociedad que los expulsa.

Actriz de vocación profunda e integrante de la CNT, Mariana lo dice magistralmente: “Hacemos ficción desde que nacemos. Y cuando el afuera se agota resurge el creador de la ficción. Solo que ahora conscientemente”.

Una de las voces más reconocidas en el medio del cine internacional y prestigioso documentalista, Everardo González sostiene: “No podemos seguir sustentando la relación maestro-discípulo. Es un camino totalmente equivocado”. El arte es un oficio que se aprende en el aquí y ahora. Su visión como director, productor y fotógrafo de cine lo lleva a una certera conclusión:

Desde que eres asistente de cámara entiendes la técnica. Te formas como asistente de otro. Aprendes la cocina. Lo mismo el asistente de editor. La licenciatura te hace bien por el reconocimiento burocrático, que ya de poco sirve; pero es el otro, el que tiene el oficio, quien tiene el conocimiento absoluto.

El oficio hace que el joven aprendiz crea en sí mismo. Pero igualmente la escuela debe abrir a los jóvenes a otras disciplinas, comenta Everardo. “Así entiendes cuál es el proceso por el que pasan los demás artistas.”

En mi época se crearon familias de creadores, como la mancuerna Nicolas Echeverría y Mario Lavista. Mientras las escuelas de arte no se vean como un espacio de reflexión, de debate, de diálogo, serán solo un espacio de información técnica.

Mariana irrumpe: “Yo apuntaría a enseñarles a los muchachos que la vida profesional no es buscar el éxito sino tener vidas plenas”. Everardo no está muy convencido:



En mi medio, el que avanza es el que tiene éxito. Todo es competitivo. Les digo a los muchachos: “¡No dejen que se les suba el fracaso!”

Yo me refería a que tener éxito no necesariamente implica que te sientas pleno —sostiene Mariana.

No sé si eso les corresponde a las escuelas de arte —advierte Everardo.

Yo creo que sí. Solo que en el cine intervienen intereses económicos poderosos —comenta Isabel.

Mariana Jiménez insiste:

Si tú amas el proceso que implica hacer la película, podemos hablar de plenitud. Yo me refiero a esto. Decirles a los muchachos: “Aquí vienes a amar la vida, a amar el proceso, más que a perseguir el éxito”.

Everardo González reconoce las implicaciones de una situación así:

Por eso es importante la manera como se selecciona a los jóvenes que entran a una escuela de arte. Deben ser los que tienen una necesidad. Una escuela de arte tiene que ver con aprender a opinar con tu mirada. La que tengas. Si es a partir del desprecio o la destrucción o la búsqueda del equilibrio, que así sea. En eso está la libertad de cátedra: que el otro potencie lo que tiene, la furia, si es necesario.

Quien entra a una escuela de arte debe traer medianamente “una opinión del mundo” —subraya Everardo—: “Si no tienes dudas sobre el mundo, no tienes nada que hacer en una escuela de arte”.

Tenemos que ayudar a que nazcan más rebeldes. Que experimenten y echen a perder. Que rompan posicionamientos éticos en el proceso. Si lo que tú les das no les funciona es porque encontraron otra manera mejor. Por eso en las escuelas de arte tus compañeros



acaban siendo también tus maestros. Cada generación se construye su propia escuela. Hay una crítica entre ellos que los empuja... y creo que debemos reducirlo a eso. Vamos aprendiendo uno del otro. La formación tiene que ir más allá de la escuela. Y eso no lo ofrecen las licenciaturas. Yo jalo a mis estudiantes para que trabajen conmigo. Ahí empieza la formación.

Combativo, afamado por extraer de la realidad su entraña más cruda y dolorosa, Everardo González me remite a lo que el director italiano Pier Paolo Pasolini buscó en la práctica: una poesía que fuera tan real como las acciones de la vida. Lo que Pasolini propuso es que “la poesía sea acción y que la acción sea poesía. Y esto no implica renunciar a la invención poética, sino, todo lo contrario, es afirmar la invención poética en un compromiso con la acción” (Sánchez, 2015: 37).

Durante la última mesa de reflexión de 2016 terminaron por definirse aquellos principios de la poética de la enseñanza que a lo largo de un año se fueron esbozando. Luis de Tavira precisó el concepto de *maestro inspirador*.

Tú has señalado un rasgo del maestro que es inspirar. Pero no todos son inspiradores. ¿Qué queremos decir por proceso de inspiración que potencie al joven como creador? Los lenguajes se enseñan y se aprenden. Las técnicas también. El arte no. Se aprende pero no se puede enseñar. Entonces el maestro enseña a que el otro aprenda. Enseña a aprender. Y esto tiene una precisión pedagógica epistemológica.

De Tavira nos recuerda que Aristóteles distinguió claramente la *poiesis* de la ciencia y de la historia. El saber *poietico* no es el de *sophia*, sino el de *frónesis*. No es lo mismo transmitir y alcanzar un saber que ya existe y es conocido por muchos que el saber que no preexiste. La *frónesis* habla del proceso formativo como una producción del saber:

Eso en el actor es clave. El actor entra al ejercicio que le planteas.



No a verificar lo que ya sabe, sino a descubrir algo, que, si no lo hace en carne propia, no se da a luz. Es ahí cuando entramos en la formación del creador. Lo puedes detonar. Y lo puedes catalizar.

“Lo mismo ocurre con el poeta. ¡El lenguaje del poema está en él y solo a él se le revela!”, diría Octavio Paz (Paz, *op. cit.*: 54).

“¿Y cómo lo detonas?”, pregunto. Mario Lavista se adelanta: “Me interesa mucho comunicar el amor a la música, el entusiasmo”. “¡¡¡Y que se den cuenta de que hay algo más que Chaikovski...!!!”, exclama De Tavira.

¡¡¡Claro!!! —confirma Lavista—. Es un mundo de una riqueza infinita. Y como maestro de composición me parece fundamental que el estudiante nunca tenga como modelo mi obra. Eso sería terrible. Se trata de que se reconozcan en su singularidad. Sin embargo, hay maestros que lo promueven. Yo creo que es monstruoso. Eso lo aprendí también en el taller de Carlos Chávez.

Mario Lavista concibe la música como “un todo con vasos comunicantes entre, por ejemplo, Debussy y Guillaume de Machaut del siglo XIV”. Todo es una música, dice. Él parte del presente para visitar el pasado, pero desde otra perspectiva:

El pasado no nos formó a nosotros. Nosotros elegimos a nuestros abuelos. En un momento puede ser Chopin, en otro puede ser Anton Webern, pero tú lo estás eligiendo. Eso les hace muy bien a mis estudiantes. Generalmente la enseñanza de la tradición se siente como una cruz. No solo desde lo compositivo, sino desde lo interpretativo.

Más que cargar con los modelos de la tradición, esta libera. Lavista no cree en el progreso del arte. “Es tan contemporáneo Mozart como contemporáneo Ligeti.” Si no fuera así, por qué seguimos escuchando a Mozart, a Beethoven. Mientras un compositor nos siga “hablando”, está más allá de las modas y las épocas.

Rossana Filomarino describe su táctica:



Después de cincuenta años en este oficio, obviamente aprendes a transmitirlo, no solo a través de tus conocimientos, que incluyen tu propio mundo creador, sino de tus métodos. Jaime Blanc decía acerca de mis clases de técnica: “O te avientas... o no lo haces”. Y lo sigo fomentando. Yo induzco a los muchachos a que le apuesten a todo. Si fracasan no importa. Si no te equivocas, no aprendes. Debes correr el riesgo para conocer tus propios alcances y exponerte para lograr una expresión personal. Ese es mi camino.

Rogelio Cuéllar, fotógrafo reconocido por sus retratos —en blanco y negro— de ilustres creadores contemporáneos y del mundo, confiesa que su objetivo es transmitir la emoción que le ha brindado la fotografía. Ha recorrido todo el país en los últimos veinticinco años inspirando lo mismo, “no importa la precariedad de los fotógrafos”. En sus talleres detecta los intereses de los muchachos para guiarlos y motivarlos. “Les comparto mis pasiones.”

Si les interesa el paisaje, los invito a que vean el trabajo de los fotógrafos que conozco. Si es el desnudo o el retrato, igual. Me preguntan cómo se hace un buen retrato de grandes artistas o personajes. Lo primero —les digo— es conocer a quién vas a fotografiar. No puedes fotografiar igual a un torero que a un escritor, pintor o poeta. Además, los induzco a que conozcan las nuevas tecnologías y visiten exposiciones.

Cuéllar aprendió a hacer fotografía de teatro y danza introduciéndose en las entrañas de la escena. Con Héctor Azar retrató a los actores desde fuera y dentro del escenario. Se amaneció con Margules a las tres de la mañana analizando el texto para un montaje. Estuvo a medio metro de Luis de Tavira y Julieta Egurrola con una obra de Bergman “hasta escuchar el sonido de sus tripas”. En Frankfurt retrató a Pilar Medina desde el foro. Acompañó a Herrera de la Fuente y a la Filarmónica de las Américas en sus giras. Tomó fotos con las cámaras Nikon ruidosas durante los ensayos y conciertos “cuando está prohibidísimo. ¡Estos sí son desafíos!”, exclama.



“Esta pasión y vivencia de hacer fotos de teatro, danza y conciertos... ¿cómo se transmite? Únicamente de viva voz... Ellos sienten la vivencia” —dice, convencido de que la transmisión es inmediata y certera.

“La poética de cada maestro está cargada de esa pasión, visión y experiencias. Y claro que se transmite —comento para subrayar que mi vida ha sido transformada por esa carga pasional de maestros extraordinarios—. Y uno de ellos es usted, maestro De Tavira. Por tanto, sí se contagia...”, insisto ante el escepticismo de Hugo Hiriart, quien duda ante la posibilidad de transmitir tal inspiración.

Luis de Tavira agrega que no solo es inspiración. Hay un ingrediente más:

Hay una responsabilidad muy grande en el maestro con relación a ese artista en ciernes. Y me lo tomo muy en serio. ¿Cómo volverlo un ser autónomo para que se valga por sí mismo?

El actor es un sujeto en “crisis de autoestima”, explica De Tavira. Lo describe como “una sustancia muy particular” y muy poco comprendida. A diferencia de otros artistas, el actor —como el bailarín y el cantante— pretende convertirse él mismo en obra de arte. “Él es el artista y la materia prima. Él es el instrumento, el instrumentista y la obra. Todo en uno”, explica.

El maestro es el primer espectador. ¿Qué te lleva a decir “bien”... o qué te lleva a decir “mal”? Ahí no puede haber una subjetividad visceral de si me gustó o no. Hay que poder objetivar. El actor siempre será observado por otro, sea director o colega, o público o el crítico. Por tanto, lo más importante para mí en la formación y fortalecimiento de su autonomía es el criterio. Si yo no contribuí como maestro a que se formara su criterio, no va a saber qué hacer con las opiniones de todos los demás.

Esto conduce a una seguridad interna. Es un “conócete a ti mismo”. En ello radica la “inspiración y potenciación” del nuevo artista.



En el drama hay una peripecia. Mi criterio personal es: ¿sucedió o nada más lo dijeron? Es un asunto técnico y está en la estructura previa que establece una peripecia.

Desde *Minotastás y su familia*, obra producida en 1981, Hugo Hiriart seduce por sus poderes dramaturgicos y literarios.

Lo que más he enseñado es literatura. Ahí no hay intérpretes. Solo hay una persona frente al papel en blanco. Y por eso encontrarás poquísimas escuelas de poesía. ¿Qué le enseñas? Claro que hay una tradición que sería bueno que conocieran. Pero el que quiere escribir poesía la conoce. Siempre pasa lo de Góngora: “Empecé a escribir poesía porque la que había no me gustaba”. Y sabía por qué no le gustaba.

Una clase de creación literaria intenta una sola cosa: “Que el estudiante se conozca y que sepa cuándo hizo algo que estaba bien, reconociéndolo”, subraya Hiriart.

Porque, después de todo, ser un artista es ser capaz de limitarte. Werner empezó pintando cuadros enormes con motivos religiosos. Y los fue achicando. Y cambió los motivos. Si tú no te sabes limitar no eres artista.

John Dewey, la figura por excelencia de la pedagogía progresista y, según el historiador Robert Westbrook, el filósofo estadounidense más importante de principios del siglo xx, lo dijo con hermosas y elocuentes palabras: “Un impulso no conduce a la expresión salvo cuando hay excitación y turbulencia interior; pero, a menos que haya compresión, nada se expresa” (Dewey, 1964: 609).

Si etimológicamente la palabra “‘expresión’ significa ‘presionar hacia afuera’, así como se le saca el jugo a la uva, la elaboración de un texto, coreografía, pintura o montaje escénico, para que se convierta en obra de arte, requiere de una construcción en el tiempo; una prolongada interacción, selección y eliminación de elementos, hasta que finalmente queda lo esencial de la forma en un producto que no existía anteriormente” (*ibid.*: 608).



Mario Lavista opina lo mismo:

Hay un prólogo de José Gorostiza en sus obras completas que trata este punto. Dice que el poeta es una especie de ajedrecista. El ajedrez es el juego por excelencia. Está absolutamente lleno de reglas. Una vez que las tienes puedes moverte libremente y tienes que limitarte a esas reglas. Al igual en la música. ¿Qué vas a hacer con tres sonidos? No es nada fácil. De entre cincuenta... elige tres nada más. Y empieza a estimularse la imaginación. Así es una clase de composición.

Aprender a volar. Ser libre dentro de las restricciones. Reducirse a lo mínimo parece ser la clave de la creación artística. Los orientales hablan de expresar lo máximo con lo mínimo.

Así concluye esta mesa con los creadores y maestros invitados.

POETIZAR LA VIDA Y SOCIALIZAR LA POÉTICA

Desde esta perspectiva, la formación es un estímulo constante, dentro y fuera de las instituciones. ¿Qué lugar ocupa la escuela dentro de la formación total de un individuo? ¿Qué lugar ocupa la vida en la formación escolar? ¿Cómo se retroalimentan? ¿Dónde recae el peso?

En su libro sobre la educación artística como escenarios rituales, Alejandra Ferreiro hace un paralelismo entre la vida escolar y los ritos que mantienen vivo un sistema de vida. “Lo que hace deseable un ritual es su conexión con la vida, con los sujetos, con el grupo, con el mundo donde las normas son ratificadas o transformadas para hacerlas concordar con las necesidades siempre cambiantes de la vida.” Ahí donde hay “monotonía y rutina”, ahí donde se pierden “los afectos”, ahí donde no hay “corriente vital” se pierde, por tanto, la “cohesión social” y el ritual se diluye hasta su desaparición (Ferreiro, 2005: 24).

“La danza le da pureza, autenticidad, honestidad y sentido a mi vida. Siendo un arte tan efímero me hace comprender que el



instante de la vida también es efímero”, ha dicho Sergio Orozco. Lo acompañan sus compañeras de grupo de la ENDCC.

Paola Malú:

He encontrado en la danza la fortaleza para seguir en la vida... desde los siete años. Me forjó un carácter que no tenía. La investigación de personajes de todos los días y dentro del cine me nutren para tener un fácil acceso a mis emociones. Eso revitaliza mi danza.

Fátima Arellano lo tiene muy claro:

Lo que nos pasa en la vida no está ni bien ni mal. Solo te vuelve más consciente, más maduro. No juzgo. Todo lo guardo en mi cajita de recuerdos que abres en el momento de necesitarlos. Son mis referencias para la escena.

De la danza aprovecho la disciplina para vivir mejor mi vida cotidiana. Te exiges en la escuela y te exiges en tu vida personal. Igual, la energía que uso en el salón se extiende a la calle. Los cinco sentidos se vuelven muy agudos. Afuera eres distinto a los demás por esa agudeza.

Sergio interviene:

Los momentos brillantes que he vivido en escena quiero sentirlos en mi vida cotidiana. Me han costado trabajo. Llevo seis años bailando y tengo una serie de experiencias que, pensándolo bien, sería un desperdicio no retomarlas en lo cotidiano. Los prejuicios de los demás me han frenado... pero tengo que hacerlo.

Ya Cecilia Lugo había introducido el tema de la poética como algo que trasciende el simple sistema escolar. “Es la manera como fuimos creados desde nuestros abuelos. En general todos cargamos con enseñanzas muy castrantes, no importa la cultura... unos por católicos, otros por protestantes, otros porque vienen del Islam. Hay muchos obstáculos para saber quiénes



somos. Son demasiadas voces diciéndonos qué debemos ser y nos lo creemos.”

La meta de la vida es llegar a saber quién eres, estés o no en el arte. John Dewey se refirió a la pedagogía del arte. Habló de la educación por el arte y para el arte. La primera te enseña a vivir la vida como un arte. Todo es creativo. Lo vamos olvidando conforme crecemos. La educación para el arte es para los profesionales del arte, la que enseña la técnica y debería conducirte a la poética. Pero no es así.

Tamara Barquet, estudiante del Centro de Formación Profesional para Bailarines de Danza Contemporánea, Contempodanza, afirma que la escuela es una “realidad total” que escogió vivir todos los días:

No tengo que ir a la escuela. Tomo la decisión de ir todos los días, que es distinto. No es una decisión que hice hace cuatro años y estás ahí por azares del destino.

Gabriela Hernández, también del Centro de Contempodanza, opina:

Así como me comporto en un salón de clase... con la decisión para lograr algo o el miedo para proceder, así actúo en la vida. La danza se mete en rincones de mi mente que no sabía que tenía. Tu postura, cómo compartes el espacio físico con otros cuerpos... Hay cosas que conoces que ya no puedes ignorar, y así vida y escuela se funden.

Tamara agrega otra idea:

La escuela, las artes, la vida, tus decisiones, todo está en el momento presente. Lo que aprendiste ayer se transforma fuera del salón o de la escena, pero son las mismas herramientas. Al final, el objetivo es que las herramientas crezcan y sean mejores. No que se trunquen unas a otras. Que se sumen.



Durante la mesa de reflexión con el cineasta Everardo González, este ya había lanzado una feroz crítica a las escuelas de arte por separar arte y vida, poética y sociedad:

Yo afortunadamente me formé en espacios muy libres. Vengo de la UAM-Xochimilco, con un modelo educativo completamente distinto. Ahí se induce al estudiante a tener posicionamientos críticos frente a lo que pasa. No se transmite solamente el conocimiento de un maestro, sino que se discuten las ideas y a partir de ahí se construye el conocimiento. Eso sucedió hasta que llegué a la escuela de cine.

Y ahí veo un modelo equivocado. Yo soy de la generación del Frente Zapatista cuando estaba en el segundo año de la universidad. Eso habla del hervidero político para un universitario de entonces.

Las escuelas de cine son guetos muy reducidos, quince alumnos por año. Yo soy de la generación del cine digital, que rompió mucho con la familia cinematográfica. No necesitabas grandes presupuestos, y me pude titular con un documental. Eso era impensable en la escuela de cine y visto hasta con desprecio.

Yo vengo de maestros con posiciones críticas, y es lo que falta en la enseñanza. No solo se trata de aprender la técnica y alcanzar el autoconocimiento. Yo creo que el que camina en esto requiere de una necesidad vital real, no retórica. Requiere de preguntas y de respuestas que a veces están en el otro y a veces en el autoconocimiento. Es una persona que lo cuestiona todo. Y quien no cuestiona no tiene por qué construir tampoco.

El caso de Mónica Soriano, estudiante del Cico, se acerca al discurso de Everardo desde su visión de la danza. Mónica relaciona sus estudios con una vida más humanitaria. Trabaja con niños de zonas marginadas. “El Cico nos enseña a abrirnos a estas experiencias. Aprendí a dejar de ver por mí y acompañar al otro. Aprender de mi humanidad.”

Carlos Casanova, estudiante de CasAzul, habla desde el teatro. Primero estudió actuaría, “una carrera muy lógica”, y como actividad complementaria eligió adentrarse en el laberinto de la



actuación. Una tarea que le ha permitido conocerse sin emitir juicios o razonamientos sobre el otro. “Esto me ha liberado porque el teatro espeja, hace que te veas tal cual eres. Los juicios y prejuicios no permiten colocarte en los pies del otro para entenderlo.”

También he tenido maestros que se preocupan mucho por el entorno social. Conocí niños en la cárcel para menores donde dábamos talleres de máscaras. Y, como decía Mónica, nadie te prepara para eso. Mientras hacen sus máscaras te narran su vida. Se abren, se sueltan, porque los que hacemos arte tenemos otro tipo de presencia. El teatro modifica nuestra energía, nuestra escucha y la manera de ver el mundo.

Mariana Jiménez, maestra de CasAzul, ha dicho que la mirada del mundo es el origen de toda poética. Y no tiene que ser algo muy rebuscado. Los muchachos la encuentran trabajando. “Solo así entienden las herramientas, la estructura y al otro. Ahí está la clave. El otro, no como semejante sino como distinto de ti. Esa es la clave para cambiar el mundo.”

Cuauhtémoc Lara, estudiante de la ENAT, narra su experiencia:

He llevado de la práctica artística a la vida cotidiana la capacidad de escucha y el interés por el otro. El teatro se hace en equipo, y a la vez tienes que ser auténtico. Por un lado ponderas el yo... y por otro estás atento a lo que la otra persona siente, piensa y dice.

Pero antes hay un ser humano y un ciudadano viviéndolo. Y ambas categorías conllevan una responsabilidad, y tiene que ver con la empatía. Tu presencia se vuelve una esponja, y tu piel no es una frontera que te separa del otro.

Las relaciones que se establecen en escena son relaciones de poder, dice. Son grandes espacios para ensayar otras interacciones y que no tienen que ver con la dialéctica opresor/oprimido. “Es un tipo de entendimiento más allá de lo binario.”

Everardo González, en su conversación con Mariana Jiménez,



Isabel Romero y Ángeles Castro, dejó muy claro que, mientras el Estado no se cuestione para qué sirve un artista socialmente, el joven va a seguir sintiendo terror de salir a un mundo “donde vive como paria”. El artista no está inserto en la sociedad como lo estuvo en los años cuarenta, cincuenta, sesenta y hasta los setenta, “cuando era una figura relevante”.

Es muy difícil que tengamos hoy a otro Revueltas y a otro Paz, ya sea para apuntalarlo o cuestionarlo. Quien gobierna hoy es un tecnócrata y de ahí viene el problema. Ya no importa si es un iletrado o no. Esa enseñanza tecnocrática se da en la empresa, en las escuelas, y se repite en las escuelas de arte. El arte está alejadísimo de lo que la gente vive cotidianamente. Recuerdo que la danza en los ochenta sí se acercó a los espacios públicos. Y hablaba de temas que le tocaban el corazón al ochenta por ciento de la población.

En la mesa todos coinciden en que durante la década de los ochenta hubo una efervescencia. Los jóvenes egresaban “como explosión demográfica” de las escuelas de danza y no tenían miedo de bailar donde fuera y como fuera. Pero con Salinas de Gortari y sus políticas culturales neoliberales el Estado decreta que el arte depende del mercado. “Estamos en un país con monopolios absolutos, con relaciones de poder históricas. Y lo público se acabó”, declara Everardo. Asienta que hoy día el cine que se filma es el que tiene mayores vínculos con la empresa privada.

Los que filman ya vienen de una burbuja. Para romper con esta burbuja yo hacía un ejercicio con mis estudiantes que funcionó muy bien. Les pedía a los muchachos que escribieran un guion con un personaje que se dedicara a algo en un espacio concreto, distinto del que conocen. Claro, la escritura estaba llena de lugares comunes, de clichés. Luego ponía un mapa de la Ciudad de México y, al igual que se le pone la cola al burro, tenían que clavar una tachuela en el lugar de su historia. Ahí tenían que ir a buscar al personaje de su guion. Para escribir una ficción, estaban obligados a visitar lugares



que en la vida habían pisado. Solo el hecho de pasar por el terror de enfrentarse al otro hacía que el trabajo fuera mucho mejor. De otra manera no puedes ser empático.

En este mismo sentido, Alejandro García, joven dramaturgo, director de escena y maestro de Casa del Teatro, convierte su materia Genealogía de la Representación en una sacudida para los estudiantes de primer año.

Me encuentro con muchachos que tienen una idea prefabricada sobre qué es la actuación, qué es el teatro. Es una idea muy vaga. Lo primero que encuentran en mi materia es que no hablamos de actuación, de teatro ni de arte, sino de representación y de dónde viene. Hablo de la representación primigenia que viene de la realidad.

Los jóvenes vienen interesados en el arte, pero no saben que el arte viene de la vida. ¿Cuál es la diferencia para un muchacho entre su realidad y la verdad creada? Ahí los meto en un problema interesantísimo. ¿Por qué el arte tiene que ser verdadero y no real? ¿Y cuál es la diferencia entre ficción y realidad? ¿Cuál es la diferencia entre los sueños y lo que estoy viviendo? Porque en el ser humano ya están integradas la realidad y la ficción en lo psíquico.

Alejandro lanza una orden al actor en ciernes: “¡Responsabilízate de tus sueños y de lo que vives cotidianamente! El arte que vas a crear se trata de lo que estás soñando y de lo que estás viendo en la realidad. Entonces, responsabilízate de todo eso”.

El dramaturgo participa en una de las mesas más estimulantes junto con los cineastas Juan Carlos Rulfo y Natalia Beristáin, la coreógrafa Paola Aimée e Ilana Boltvinik, artista visual. Pone sobre la mesa la discusión de un problema mayor que encuentra en las escuelas de arte: el simulacro. “Cuando yo era estudiante me decían: ‘Estás o no estás en ficción. Pasas a escena. Si no hay ficción me estás tratando de engañar o no puedes acceder a la ficción porque te quedas dentro de la realidad’”.

Hoy día se acrecienta el dilema. El estudiante está en ficción,



o está en su realidad o está simulando. “Y la simulación pertenece al mundo de la realidad virtual.” Hay una confusión muy grande entre la realidad cotidiana y la realidad del Facebook, del Twitter o del Pokémon Go, donde se pueden cazar animales de ficción en la realidad que cada quien está simulando:

Quizá los maestros de actuación no tenemos las herramientas para identificar cuál es la simulación porque no crecimos en este mundo. La simulación es una de las trampas más grandes de este sistema que nos aleja totalmente de la creación artística y de la relación con las personas.

El comentario de Ilana Boltvinik va como un contrapunto:

Creo que una de las bellezas del mundo contemporáneo es que todas las dicotomías se están disolviendo. Incluyendo esa. Nos obliga a tomar conciencia de que no hay una objetividad absoluta, de que las cosas no son como se ven. Al mismo tiempo hay una subjetividad absoluta. En el momento en que pensamos en la multiplicidad podemos abrir posibilidades nuevas. Y a ver a dónde nos lleva.

En lo personal solo me queda claro que la verdad, tanto en el escenario como en la vida cotidiana, viene de un impulso o necesidad auténtica. Por el contrario, el simulacro carece de impulso orgánico. En el arte, la verdad tiene presencia, pero el simulacro solo pretende ser. La verdad habita un cuerpo, el simulacro ocupa un cuerpo vacío. La verdad conmueve, el simulacro solo entretiene. Y esta es la clave para detectar la presencia del simulacro. No hay conmoción...

Alejandro García:

Con lo que me quedo de esta última reflexión es que estamos regresando a Delfos, a los griegos: conócete a ti mismo, conoce la medida de qué eres capaz. Reconoce también de qué no eres capaz. ¿Quién soy? Mientras más me conozco, mis límites se van ensanchando también. Y estamos regresando al origen.



Las jóvenes Patricia Solís de la ESM y Harumi Magaña de la escuela Ollin Yoliztli me sorprenden. En su mesa de reflexión se exhiben sobre el tema expuesto por Alejandro García: “Puedes estudiar toda la técnica que quieras, pero ¿qué hace que el arte sea arte?”, dice Patricia.

Harumi interviene:

No tendría las expectativas que tengo del arte si no tuviera las experiencias que he vivido en la vida. Y en la vida yo no tendría tales sentimientos o sensaciones si no me hubiera acercado a la danza. El autoconocimiento para enfrentarte con el afuera te transforma. La apropiación y valoración de los cuerpos nos vuelve diferentes. Esa conciencia me la ha dado la danza. Estamos viviendo una violencia donde el cuerpo ya no importa.

“¿Y en el caso de la voz? ¿Te ha hecho percibir el mundo de otra manera?”, pregunto a Patricia.

El arte es muy duro. Te obliga a estar en silencio contigo misma. La gente no soporta el silencio. Pero es hermoso a la vez. Eso no lo tiene la mayoría de la gente, aunque está en continua búsqueda por significarse a sí misma. Nosotros tenemos el arte para lograrlo. Me gusta mucho escuchar. Aunque no te vea, te siento.

“¿Tú sabes y sientes lo que tu voz provoca cuando cantas?”, le vuelvo a preguntar.

Lo que sigue no me lo esperaba: “Hay quien dice que cuando una persona entra libre al escenario, puede liberar a millones de personas...”.

Retomo el tema de la poética de la enseñanza. Esa liberación también se provoca en un salón de clases. Es una fuerza/impulso en el maestro que contagia. Es una capacidad que no tienen otros maestros que repiten ciegamente sus didácticas.

La mesa de reflexión con maestros de Casa del Teatro la inicia Stefanie Weiss, actriz y maestra, entonces coordinadora académica



de la licenciatura en Actuación. Inicio el encuentro con una pregunta clave: “¿En qué momento reconocen que están ejerciendo una poética de la enseñanza?”.

Stefanie confiesa que su fascinación durante el proceso de enseñanza-aprendizaje es percibir el momento en que, durante el trabajo de mesa, a los actores “de pronto se les mueve todo por dentro”.

Veo cómo la palabra del personaje está a punto de salir, eso es un privilegio, esto no lo ve nadie más en el mundo. Ver la creación en otros es la sal de la vida. Es cuando el proyecto teatral se activa, todo gira alrededor de eso.

Rodolfo Guerrero, también director de teatro, es un caso particular:

Yo era un joven extremadamente tímido. Y cuando descubrí este mundo del teatro empecé a vivir lo que no podía vivir afuera. Después de un tiempo descubro que mi vida no puede ser solamente eso, tengo que tener otra vida. De lo contrario se vuelve un vértigo impresionante y se confunden las cosas.

Ahora estoy en esa búsqueda de descubrir la vida, no solo en el teatro, sino ahí afuera, en lo cotidiano. La pregunta es: ¿en qué consiste esa vida de la que tanto he hablado en el teatro?

Le comento que somos *bios* y somos poética. Somos Fuerza Vital y somo Creadores, dentro y fuera del escenario. Hagamos consciente en la vida lo que hacemos conscientemente para preparar la escena del teatro. En la vida cotidiana muchas veces hacemos las cosas sin conciencia, a la ligera o por impulso, cosa que no podemos hacer en el teatro.

Medín Villatoro, experto en técnicas de combate escénico, relaciona la vida con la ficción desde sus orígenes en la selva de Chiapas. Desde Palenque conoce bien los ríos y las selvas. De niño saltaba de piedra en piedra y le quedó la necesidad de estar cerca de la naturaleza y del mundo animal. Encontró la forma de canalizar



esta vocación en la escena a través de la técnica corporal. “Estar en el aquí y en el ahora, ser sincero, eso me lo enseñó la escuela. Lo estoy encontrando ahora en mi vida creativa, donde el afuera lo encuentro igualmente en la ficción.”

Para Antonio Salinas, coreógrafo, bailarín/actor, hay una relación entre las convenciones en el escenario y las de la vida cotidiana. Narra que cuando Marina de Tavira daba clases en Casa del Teatro un día preguntó a su director: “¿Por qué siento que cuando me vuelvo más maestra, me vuelvo menos actriz?”

La respuesta de Luis de Tavira resume la tesis de la poética de la enseñanza:

“Tú no puedes dar clase desde otro lugar que no sea el de ser actriz”, le dijo. “Vas a ser una gran maestra si todos los días en clase construyes a tu actor interior.” Eso fue revelador —confiesa Salinas—. Y empiezo a entender por qué los maestros dicen: “Yo vengo aquí a aprender”. Y empiezo a entender también la metodología de mi propio trabajo como bailarín y como actor. Me doy cuenta de que después de dar clases soy mejor intérprete.

Lo que sucede dentro de la escena determina cómo enfrentas la vida cotidiana y viceversa. Stefanie Weiss lo ha vivido:

Hubo un montaje que me marcó: *Santa Juana de los Mataderos*. Recuerdo muy claramente un cambio en mi voz. Por las dimensiones del montaje y la asesoría del maestro Luis Rivero se dio una eclosión. Se abrió la voz y todo lo demás. Perdí el miedo a muchas cosas. Como dices, algo se expande en el interior.

He disfrutado cada grupo teatral con el que he trabajado apasionadamente —afirma Stefanie—. Me ha tocado hacer teatro en el límite de los recursos, de los umbrales, de los textos, del tiempo... Vives esta experiencia maravillosa que solo sucede en el teatro porque cuando estás en ello todo lo demás desaparece.

El entusiasmo se contagia y Antonio Salinas lo comparte: “No



me alcanza la vida para enamorar a los muchachos del teatro. A ver cómo le hago, pero eso tengo que llevarlo a mi vida propia también”.

Rodolfo Guerrero se lo aclara a sí mismo: “Ahí afuera todo lo construimos, al igual que en la escena. Y me hace pensar en la relación entre realidad y ficción”.

Intento resumir la idea central de la discusión:

Cuando estás en la poética solo escuchas el impulso de tu autenticidad y resuenas con él. Lo que no resuena contigo no lo incorporas a tu vida. Solo construyes con lo que te permite la expansión, la plenitud. Lo otro, el ruido de fuera, que te comprime, deja de tener tanto peso en tu vida.

Antonio Salinas cierra con un jaque mate:

Una psicoterapeuta me abrió la puerta a lo místico cuando me dijo que hay una esencia que tiene que ver con el silencio y la quietud. Es ahí donde aparece la magia. Es ahí donde aparece el gozo, lo verdadero, lo mío; donde no hay ruido mental que me distraiga. Es como si el arte, la ciencia y lo místico se unieran.

Los estudiantes de cuarto año de Casa del Teatro exponen sus interrogantes sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje. Mariana Villalobos dice que conforme va viviendo los procesos de formación del actor “voy soltando algo más de mí. Voy prestando al personaje más de mi entendimiento de las emociones, del riesgo, de mi cuerpo. Pero me pregunto: ¿cuál es el límite entre mi yo y el personaje que vive las circunstancias? ¿Qué hago para recuperar la ficción sobre la marcha cuando de pronto dejo de tener fe en la ficción?”.

El director teatral Lee Strasberg diría que en la naturaleza y en el teatro el término “precisión” es sinónimo de “necesidad”. El actor tendrá que resolver cómo la motivación y la acción se vuelven indispensables, necesarias, para recuperar la fe en la ficción. Finalmente la poética es una necesidad que brota de los confines de la



naturaleza humana misma. Y de la vida. De ahí que “... ser capaz de convencerte de la exactitud de lo que haces es la condición previa para entregarse a fondo en el escenario” (Le Breton, 2007: 153).

Karla Ozuna también se cuestiona:

En la metodología que nos enseñan se establece que los estímulos, antecedentes y cada reacción del personaje se debe a una lógica. Pero en la amplitud del universo humano encuentro que hay una infinitud de reacciones. ¿Entonces qué pasa con los primeros impulsos del actor que no son pasados por la lógica dentro de la construcción del personaje? Se nos dice que esa construcción está impregnada por la lógica del ejecutante, sumada al mundo del personaje como tal. ¿Cuál es la línea divisoria? ¿Existe? ¿Cuándo existe el personaje per se? Me inquieta cuando me dicen: “No eres tú; es el personaje”. Pero, de hecho, soy yo quien lo interpreta, solo que en otras circunstancias.

“¿Se puede racionalizar tanto la construcción de un personaje?”, pregunto. Julia Varley, actriz veterana del Odin Teatret, ha descrito en sus memorias que la precisión viene de su inteligencia de actriz; que no sabe qué es primero, si la intención o la acción, y que cuando estos términos ya no son relevantes la técnica se convierte en vida escénica, en poética. Además, “la naturalidad de un personaje o de una acción escénica llega solo después de una asidua repetición que le permite recuperar una espontaneidad hecha de memoria incorporada, olvidada y libre de asomarse nuevamente en cada espectáculo” (Varley, *op. cit.*: 136).

La inteligencia del cuerpo es acción inmediata; no pasa por la racionalidad. El pensamiento del cuerpo es experiencia acumulada y conocimiento que brota de súbito. El recorrido que sigue no es lógico y acciona rápidamente desde la intuición. A ello conduce el proceso de “indeterminación” que rompe esquemas de pensamiento limitantes, como le sucedió a la joven Marina López, quien también habla de sus retos por vencer:

Me pesa mucho la idea incorrecta de tener un cuerpo torpe. Como



si mi cuerpo no lograra dar más de sí. Es como una falta de aliento, pero más de una vez he comprobado que sí puedo dar más. He tenido que romper límites y barreras de pensamiento.

Luis de Tavira diría que un trabajo de imaginación dramática y de reminiscencias de la memoria crea la fuerza de expresión del actor. Accionando o reaccionando a un estímulo ficticio, este permite la entrada a una emoción personal en la acción de un personaje imaginario, conservando una doble conciencia...

En la poética, ¿cómo definir lo real cuando todo es un flujo entre la imaginación, la emoción, la intuición y el intelecto? Carlos Ramírez lo ha expresado de manera conmovedora:

No sé qué pensaría de mí mismo si me conociera del todo... Creo que pasa lo mismo con no dejar que te arrastre una ola. Uno tiene una noción teórica de ello pero no la habita. Tengo la extraña sensación de que como actores no estudiamos la naturaleza porque es incontrolable e impredecible. Siento un alejamiento de la naturaleza por parte del actor. Lo verde, lo vivo, pareciera ser que no lo entendemos y lo volvemos ajeno a nosotros. Lo racionalizamos. Supongo que ante esa frustración nos estudiamos a nosotros mismos y nos pretendemos controlar haciendo todas estas preguntas. Pero lo esencial se nos escapa. ¿Cómo recibe el aire una flor o una rama llena de hojas?

La ciencia moderna diría que todo es un flujo; una comunicación continua, orgánica, inseparable en la vida de la materia...

Nada mejor que *Doña Música* para responder a todas estas interrogantes de los estudiantes de Casa del Teatro. En voz de la actriz Julia Varley el personaje describe su experiencia en el espectáculo *Las mariposas de Doña Música*. Sin poder distinguir de manera clara entre sus diversas identidades, Doña Música se confiesa:

¿Cómo he nacido? ¿Es la actriz la que me ha dado vida? ¿O soy yo, el personaje, quien ha revelado a la actriz? ¿Es la actriz la que ha plasmado sus energías y las ha transformado en Doña Música? ¿O



soy yo, Doña Música, que ha modulado las energías de las actriz? Esas preguntas no me llevan muy lejos porque el personaje es una tendencia a existir, como aquellas partículas que bailan en un átomo. [*Ibid.*: 206.]

EL EMPODERAMIENTO O LA LIBERACIÓN DE LA VOLUNTAD

En junio de 2016 Paola Aimée, bailarina y coreógrafa; Ilana Boltvnik, artista plástica; Juan Carlos Rulfo y Natalia Beristáin, cineastas, así como Alejandro García, maestro de teatro y joven dramaturgo, y quien esto escribe partimos de la siguiente consideración: nos hemos convertido en espectadores perpetuos del mundo, temerosos de crear nuestras propias formas porque pueden caer fuera de la preconcepción convencional de la realidad.

La poética, por el contrario, es una autovalidación. Es una elección de vida, y somos responsables de las consecuencias. Neutraliza el miedo, la ansiedad o la frustración al exigirnos resonar con aquello que nos expande y lleva a la plenitud de nuestra capacidad creadora. Esto cambia la visión del mundo de quien egresa de las escuelas de arte para iniciar, empoderado, su carrera.

Paola Aimée, quien ha transitado brillantemente de ser bailarina a coreógrafa, a maestra, inicia el diálogo:

Estoy en el momento de revalorar muchas cosas. Esto quiere decir cuestionar desde los modelos de movimiento dancístico hasta ciertos patrones preestablecidos en algunas teorías.

Su experiencia de vida la traduce en acciones concretas:

Una herramienta que me ha sido útil en este proceso es rescatar lo que aparentemente es perjudicial a la hora de lanzarme como artista o maestra. Por ejemplo, el concepto de paciencia. Hace años no me sentía capaz de tener paciencia frente a un grupo escolar pasivo. Con



los años revaloré mi impaciencia y la vi como un instrumento para impulsar la creatividad. No debemos someternos a la manipulación de la palabra. Las estructuras de poder imponen un solo significado a las palabras: el que les conviene.

Otro concepto por revalorar es la tolerancia. Nos enseñan a ser tolerantes, pero habría que cuestionarlo. Es un discurso políticamente correcto, pero caemos en el riesgo de ser tolerantes ante todo lo que nos agrade. Convertir estas dos categorías en algo a favor de la creatividad es muy pertinente para el empoderamiento del maestro y del estudiante. En el lenguaje hay muchas herramientas que podemos rescatar desde lo condenado por la sociedad.

Octavio Paz, en su paráfrasis del encuentro entre el filósofo chino Confucio y Lao-Tse, narra cómo todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje. A pregunta expresa de Lao-Tse sobre cómo administrar un país, contesta Confucio: “La reforma del lenguaje”. Y Paz comenta:

No sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro. Las cosas se apoyan en sus nombres y viceversa. [Paz, *op. cit.*: 29.]

Contiúa Paola:

Creo que otra rebeldía que he ido asentando con los años es cuestionar la sublimación de la vida a través de la racionalidad. Se impone un estilo y lo demás no es arte, por ejemplo. Se subliman la animalidad, las emociones. El cuerpo es materia poderosa, pero valen más la razón o el espíritu porque el cuerpo está corrompido.

Ilana Boltvinik, maestra de la Universidad del Claustro de Sor Juana, considera que “tomar postura” es algo que hemos perdido también. “Cuando asumimos una postura nos ubicamos en relación



con lo que está alrededor. Y ese es un pensamiento crítico que puede dar un sentido de empoderamiento, tanto en la educación como en el quehacer artístico y la propia vida.” Además, tomar posición genera un discurso, “aunque no lo quieras”. Y esto responsabiliza.

Una discusión semejante transcurrió en 1981 durante un encuentro de prestigiados críticos, coreógrafos y bailarines en el marco del American Dance Festival. Se habló sobre la “inexpresividad” voluntaria y consciente de mucha de la danza posmoderna. Sin embargo, el filósofo Noël Carroll aclaró que la danza no puede dejar de ser expresiva porque el cuerpo humano es expresivo de por sí. Y pese a la insistencia de muchos coreógrafos de ser “inexpresivos” o “antiexpresivos” como postura estética y política, no expresar nada es expresar algo... y eso es inevitable en la danza. “Dado que ves esta danza en su entorno histórico y que [...] está diseñada para rechazar todo lo relacionado con la danza anterior, al hacerlo expresa todo esto” (Carroll, 1981: 107).

Paola Aimée llamaría a esta postura “la necesidad de retomarse a sí mismo” mediante el lenguaje que mejor convenga.

Alejandro García se refiere al juego de reflejos desde el empoderamiento:

Nos empoderamos empoderando al otro. Se crea una relación simbiótica alimentándonos mutuamente. De esta manera creamos una red en donde yo no existo si el otro no existe. El otro me da presencia. Como en el teatro. Un personaje se construye frente a otro. Es una relación de respeto y responsabilidad.

Paola Aimée recapitula: “Insisto en la necesidad imperiosa de retomarte a ti mismo antes de pensar que necesito al otro”.

Un año después, les pido a las jóvenes Patricia Solís y Harumi Magaña una de las reflexiones más difíciles de precisar. Porque ese gozo, empoderamiento, autoconocimiento y expansión “te lleva a descubrir un aspecto único en ti que es tu propia poética. Es un estado al que solo tú puedes acceder”.



¿Qué es saberme especial y única? Un maestro me leyó un poema de Rilke que se llama *The Music*. Y hay una parte que dice: “El más profundo nuestro”, refiriéndose a la música. Decirle al otro: “Mira lo que tengo dentro”. Es muy fuerte. Uno se entrena tanto tiempo para llegar a esto...

“Entonces, ¿qué detona tu poética?”, les pregunto.

Harumi lo tiene muy claro: “Tiene que ver con un manejo de la energía. Está conectada con mi flujo, que es como agua que corre, muy versátil. Mi poética es como el agua”.

Patricia también le atina:

Lo que busco es libertad y autenticidad. Ser juguetona y dulce a la vez. Mi poética no está en el escenario. Mi poética soy yo. Y va hacia lo divertido, lo irreverente, pero también hacia lo dulce, sin llegar a lo meloso. Es amoroso, como una nube. Ligerera pero pesada. Estable y tormentosa, todo dentro de una intensidad.

“Sin duda la poética de cada quien es su propia metáfora encarnada —les comento—. Hay juegos de ensoñación que si te enfocas con persistencia en ellos se materializan en la realidad.”

Las jóvenes bailarinas del Centro de Formación Profesional para Bailarines de Danza Contemporánea, Contempodanza abordaron el mismo tema.

Tamara Barquet:

El arte que mi cuerpo crea no va a ser creado por nadie más. Ahí están mi fuerza y mi gozo. Y si lo dejas de hacer nadie más lo hará. Ese arte que tú creas nunca nació. Jamás le diste vida a ese potencial. Es una fuerza muy humilde. No viene del ego sino de convertirte en el canal de un mensaje. Quiero que el público vea más allá de Tamara.

“¿En qué momento te reconociste como artista creador?”, pregunto a las demás.

Gabriela Hernández:



Cuando decidí quedarme en el arte fue porque compartes con el público una conexión sin palabras, y eso, por un instante, te lleva a otra dimensión.

Habla Tathanna Massad:

Lo he vislumbrado también cuando me libero del miedo. Es una paz... La danza es una herramienta para llegar a ese poder. No sé cómo llamarlo, pero creo que tiene que ver con librarme del miedo, de la ira. Eso es.

Hay otros rituales aparte de aquellos relacionados con la antigüedad ceremonial y es el que transforma la experiencia de un individuo excepcional en un lenguaje artístico metafórico. El poder creador de estos rituales radica en su capacidad para despertar el imaginario en nosotros. “Es el misterio intensificado para iluminar lo desconocido sin reducirlo a lo vulgar y común” (Highwater, 1960: 18).

Los jóvenes estudiantes de la ENDCC tienen mucho que comentar al respecto.

“¿Dónde consideran que está el núcleo de su poética particular y qué descubren en ese momento de conexión consigo mismos? —pregunto—. ¿Cuáles son los principios creadores que detonan ese estado?”

Fátima Arellano lo traduce a un proceso. “Es muy difícil encontrar ese momento. No es que lo encuentres con un maestro y con otro no. Ellos te dan herramientas para llegar a ese estado profundo.” Y agrega un ingrediente más: “Se requiere de mucha fortaleza y haber pisado muchas veces el escenario”.

Requiere de mucha concentración. Es todo un estudio y un privilegio llegar ahí. Cada quien encuentra su propio camino. Te sorprendes de las cosas que puedes lograr viviendo en ese estado. No piensas nada, porque si llegas a pensar... se pierde. Esa es la magia. Solamente actúas. Estás ahí, en presente puro.

Les comento que mi impresión es que en ese momento el cuer-



po lo sabe todo, como el estado de alerta en los animales. ¡Es el dueño de la situación!

No hay pensamientos pero lo sabes todo. Estás tan alerta que no se te pasa nada. ¡¡¡Te sientes dueña de ti y de todo el universo!!! ¡¡¡Todo está presente!!!

Fátima interviene:

Más bien la mente, el cuerpo y el alma se funden. Están tan conectados que se vuelven una misma cosa. Ya no piensas porque el cuerpo lo sabe todo. Estás súper alineado, integrado. Y cada vez es más fácil entrar en ese estado.

El “hacer-sentir-pensar” integrados es el portal de la poética, el autoconocimiento, el empoderamiento personal. Lo reconocemos cuando estamos ahí gracias a una fuerza que supera todo lo programado y controlado por la mente. Fátima lo ha vivenciado al extremo: “Me ha pasado que estás en clase y no puedes salir de ese estado. Una vez me sucedió, a tal punto que nunca supe cómo llegué a mi casa”.

Les hago saber la importancia de entrar y salir de ese portal. Por lo general, los maestros provocan una apertura en la sensibilidad y percepción profundas, pero el regreso a la vida cotidiana no se retoma. Un proceso así debe formar parte de una técnica mental (cambio de foco de atención, regresando a un estado neutro) difícilmente promovida en las escuelas de danza.

Daniela Ocampo afirma que alcanza ese estado cuando entra en situación. “Necesito identificarme con algo en particular para despertar las emociones y tocar otra dimensión. Y en ese momento se siente natural.”

Sergio Orozco admite que para encontrar ese arrojito en el escenario “debo creer en mí”. Bailando surgen momentos vibrantes que se quedan en la memoria. “Los retomo siempre”, dice. Y agrega



cómo a partir de las didácticas de ciertos maestros se despierta otra presencia en el aquí y ahora:

El maestro Francisco Illescas detona mucha fuerza con movimientos muy aguerridos. La maestra Mireya trabaja con arrojo y control. Eso genera potencia. La maestra Irma Morales, exbailarina de la Compañía Nacional, tiene el colmillo de la escena. Su clase me aporta maneras de suspender, de alargar el torso. Esto me ayuda mucho.

Daniela:

Yo lo encuentro cuando me conecto completamente con lo que mis experiencias han dejado en mí. Me identifico de una manera diferente. Es una cara de mí que nadie ha visto o reconoce. Empiezo a darle un sentido distinto al movimiento. Pareciera que no es natural pero me pertenece al mismo tiempo. Ahí me transformo y empiezo a ser auténtica.

Fátima se lanza a futurizar mediante una poética:

Siempre le doy vueltas en mi cabeza a esa plenitud. A esa honestidad. Cuando te dices a ti misma: “Es que todo esto soy yo, en plenitud”, ya lograste alcanzar el estado del superhombre. Y si te encuentras con alguien que está igual que tú, lo ves brillar. Si este fuera nuestro objetivo cada mañana, el mundo sería otro.

Les resumo: este es justamente el sentido de la poética de la enseñanza. Llegar a cambiarnos internamente para cambiar nuestro entorno. A eso tenemos que llegar. No se trata solamente de plantarse en un escenario con carisma y potencia. Es cambiar el estado de conciencia como sentido primordial del arte y de la vida.

“Para mí la poética es un gozo que te hace sentir sola en el universo, en la inmensidad; una sensación única que no quieres perder nunca”, comenta Paola Malú.

Para Sergio, la poética lo regresa al recuerdo de cuando tenía siete



u ocho años y simplemente se ponía a bailar. “Me sentía muy feliz. No quería parar. Solo quería bailar y estar bien conmigo mismo.”

Les pregunto: ¿se han dado cuenta de que lo mismo que pueden lograr en el escenario, igual lo pueden lograr en la vida cotidiana? Si soy mago en escena, ¿por qué no en mi vida personal para construir el mundo que quiero a partir de mis sueños? Así es como se construye su realidad, con la conciencia de que tienen el poder de cambiar el entorno. Son los mismos principios de energía creadora.

Fátima:

Hay mucha gente que quiere cambiar. Por eso estoy segura de que hay otro mundo. Yo tengo mucha fe en lo que hago y quiero que se contagie. Quiero que la gente haga lo que le apasiona y lo haga bien. Todo es una cadenita. Si alguien sube de nivel, jala a los demás.

Daniela está de acuerdo, pero nos recuerda un ingrediente esencial para lograrlo:

Sí creo en eso. Pero hace falta más determinación en la propia convicción... y en el hacer, en la acción. Llevar eso que se siente en el escenario al afuera es complicado. Implica abrirte demasiado, ser demasiado sensible.

“O puedes jugar a crear otro personaje para la vida cotidiana y no tener que abrirte tanto, pero sí lograr crear tu mundo...”, les digo.

Fátima ya lo ha comprobado:

Eso es muy interesante. Yo tengo muchos amigos y juego con las distintas Fátimas. Es muy divertido. Entrás a diferentes mundos jugando... Y jugando, jugando, suceden cosas.

En la mesa con Paola Alcocer y Cuauhtémoc Lara comentábamos que muchos quisieran vivir en ese estado de presencia escénica todo el tiempo.



Cuaauhémoc da ese salto de manera muy particular. Dice que tiene una “vena no explotada de bailarín”, y antes de entrar a escena calienta dos horas y una de ellas “moviéndome como un animal.”

También me importa mucho entender el dolor de la pieza y ver dónde hace eco en mí. Es más importante que un listado de tecnicismos. La obra en la que estoy ahora me hace pensar en mi padre. Y nada más pensarlo me coloca en un lugar de emergencia discursiva.

Paola trabaja ese estado desde el ritual previo a la escena. Además, escuchar una música específica y no otra es un detonador. “El dramatismo que tiene el tango y del que hay mucho en mí me permite anclarme y sentirlo de otra manera.”

Aterrizo la pregunta: ¿cuándo y cómo descubrieron esta capacidad para transportarse a otros mundos? ¿Qué maestro lo detonó? ¿Cuándo descubrieron que no son un simple reproductor de fórmulas?

Cuaauhémoc lo tiene muy claro:

En cierta ocasión ensayaba *La gaviota* de Chéjov, una obra muy compleja. Descubro que mi personaje es un animal luchando por su vida. Tiene que usar la totalidad de su cuerpo y su pensamiento, la voz, la mirada... todo lo que hay de la piel para adentro.

Paola reconoce la importancia del maestro y el estado interior del discípulo para que se dé la alquimia de la poética:

En cierta ocasión en la que estaba bailando, algo sucedió con mis pies. Tenía el control de mi cuerpo y estaba en sintonía con la música y con la pareja. Se dio el momento perfecto para hacer unos adornos con los pies. He pensado mucho sobre qué implica que esto suceda, cuando se despliega tu personalidad y tu creación. Sé que es el resultado de un trabajo constante.

La misma pregunta se las he planteado a los participantes de



la mesa de fin de año con Alejandro Contreras de la ENAT, Carlos Casanova de CasAzul y Mónica Soriano del Cico.

Alejandro:

Gabriela Pérez Negrete nos decía: “Va a llegar un momento en el que ustedes escuchen al público y van a estar en personaje. Es cuando estarán en sintonía. Van a poder hacer lo que necesiten hacer”. Puede ser tomar una pausa, un respiro...

Julia Varley, actriz del Odin Teatret, ha dicho que “el modo de ser de un personaje, los significados o las emociones son un resultado no buscado a priori, sino algo que me puede sorprender. Cuando abandono el punto de vista del que quiere contar descubro que *soy narrada* (Varley, *op. cit.*: 160).

Carlos, de CasAzul, lo describe de manera muy diferente:

Sí reconozco momentos en que uno enloquece o desobedece reglas. Sabes que las indicaciones del maestro no te están ayudando. Una maestra pedía que nos sintiéramos libres dentro de ese acotamiento. “Jueguen su libertad”, nos decía. Y es cierto. Cuando te sales y lo ves todo desde arriba empiezas a crear tú. Pero ya tienes una base.

Aristóteles le llamó frónesis a ese conocimiento que solo puede reconocer quien lo vive y es cuando el maestro aprende del discípulo. Les comento que la poética es uno de los procesos más fascinantes en el proceso de la enseñanza-aprendizaje... Finalmente, la pregunta se reduce a cómo detonar eso que te convierte en tu propio maestro.

Mónica, del Cico, se refiere a su poética como la suma de esos momentos de autorrevelación:

Cuando uno trabaja con el cuerpo no solo se trata del movimiento. En la escuela ya hemos trabajado la filosofía, la ética. Cuando descubres que no solo eres cabeza o músculos, sino que, como dice la maestra Ana González, hay una arquitectura, una ingeniería que es



una unidad en tu cuerpo, es ahí cuando yo podría decir que veo la poética de un bailarín. Detrás de esa materia está la poética. Empieza lo místico... Es mágico.

Carlos acota:

Dice la maestra Mariana Jiménez: “Puede ser cualquier cosa pero no de cualquier manera”. Esto de crear no se nos enseña en las escuelas. Se nos dan muchos instrumentos, pero ¿qué es crear? ¿Quién te lo enseña? No se puede enseñar...

“No, pero lo descubres. Es un conocimiento que solo tú puedes extraer de ti mismo”, insisto.

Carlos desarrolla su idea:

Yo te puedo decir que leer un texto que está cargado de imágenes es mi punto de partida, pero sí hay un momento que detona la creatividad, y es llevar todo eso al cuerpo, a las sensaciones. ¿Dónde está esa emoción? De ahí partir para hacer un pequeño laboratorio y explorar dentro de mí...

Mi motor como actor es mi personaje. También puedo buscar un tema y llevarlo a su máxima expresión. Lo busco en mí y en todos los referentes posibles en todas las demás artes. De ahí viene la creación. Y se va dando por intuición...

Mónica tiene un punto de partida que llama “la escucha del otro”. No se puede llegar sola, dice. “El proceso de creación es escuchar y acompañar. Yo hago un trabajo de tacto y contacto primero. Los maestros del Cico me despertaron eso, donde el lenguaje ya no viene de afuera sino de adentro.”

La imaginación aparece en el impulso para recrear el mundo y su impacto en la actividad escolar. La imaginación en la educación escolar ha sido comprimida para limitar la creatividad y hacer del estudiante un repetidor de modelos y no un generador de formas propias. Así difícilmente romperemos con “el defecto de nuestro



sistema educacional que es precisamente nuestro hábito de establecer territorios separados y fronteras inviolables” (Read, 1982: 56).

Entendemos la ausencia de una “educación por el arte” en la educación global cuando predomina el pensamiento racionalista, que es “lento, esforzado, gobernado”, mientras que el imaginar es “relampagueante, gratuito e ingobernable”. Decir que alguien es imaginativo es un “elogio a su fresca de invención” (Hiriart, 2015: 83-85).

Luis de Tavira celebra la lucidez del poeta Hölderlin cuando afirma que la esencia de la *poiesis* está en la capacidad de “transformar la realidad en *mi morada*”. Y más adelante acota: “La capacidad poética [...] vuelve habitable la realidad, esa dimensión descorazonada. [...] *Poiesis* es la capacidad de transformar la realidad en mundo por virtud de ese encorazonamiento poético...” (Tavira, 2006: 196).

En síntesis, y reconfirmando lo dicho por Kant y Schopenhauer, el mundo es representación de nuestra voluntad. Durante la mesa de reflexión Luis de Tavira añade un punto fundamental a la discusión, no revisado anteriormente:

Yo creo que lo que orienta a la imaginación es la intuición. Esa es otra fuerza epistemológica, además de la fuerza de la sensibilidad, que para mí es la clave de la creación. El impulso creador viene de la intuición, porque es algo que se adelanta. Es lo contrario de la reflexión, que retrocede —explica De Tavira.

Mario Lavista:

A veces es muy difícil saber cuál es la frontera entre intuición y razón. Dice Paul Valéry que “para contar nuestros sueños, hay que estar despiertos”.

Rogelio Cuéllar:

Intuición e imagen son una vivencia. Se desarrollan a través de la



experiencia y el conocimiento, del estudio cotidiano, del aprendizaje en la calle cuando sales a percibir el mundo. Aprender a mirar más allá de lo cotidiano es una educación visual personal que es el resultado de todos los aprendizajes y sensaciones cotidianas.

Mis fotografías se alimentan de ver danza, ver teatro, escuchar música, caminar, ser urbano, meterme al metro, salir... Todo eso me da un bagaje, una percepción y una cierta sensibilidad e intuición del movimiento, de lo que va a venir, y fotografiarlo. No se trata de esperar el momento decisivo. De pronto pasa un ciclista y en el volante hay una niña pintada de calavera. Atrás vemos un cajoncito de la leche con un niño adentro. Es la mejor foto. ¿Cómo enseñas esa emoción?

Henri Bergson, filósofo francés de finales del siglo XIX, es quien, a mi juicio, descifra con sorprendente claridad el enigma que envuelve esa facultad del conocimiento que llamamos intuición. Rogelio Cuéllar ha descrito un fabuloso instante de intuición. En ese momento sabe, de manera total e inmediata, que ese día ha descubierto la mejor foto. ¿Qué diría Bergson? Que conocer por intuición significa *vivir por dentro* una cosa. Es un modo opuesto al análisis.

La intuición es una especie de simpatía intelectual que nos lleva al interior de un objeto y nos lo hace aprehender en su esencia, más allá de toda traducción o expresión simbólica del tipo de ciencia positiva que se limita a retratar los objetos extrínsecamente. [Sciacca, 1966: 577.]

Bergson renovó radicalmente el método francés para filosofar, tradicionalmente cartesiano-racionalista, proponiendo su sistema *intuicionista*, más no irracional. Porque el primero no excluye lo segundo. Solo distingue el conocimiento propio del intelectualismo científico (análisis, síntesis, inducción y deducción), opuesto del conocimiento intrínseco, concreto y absoluto, por intuición inmediata. Y quien confía en la intuición vive en estado de alerta, como el fotógrafo, porque sabe que la realidad es un “proceso de perenne creación, sin principio ni fin, que no presenta dos veces la misma



fisonomía, sino que muestra en cada instante un aspecto original e imprevisible”. En este flujo constante, en donde nada persiste, hay “una continuidad móvil y viva, sin división alguna de partes”. Este proceso creador, desmenuzado por el italiano Federico Sciacca, es captado por la intuición. Nos libera de los esquemas abstractos, inmóviles y *cosificantes* de la razón (*ibid.*: 576).

“LA POÉTICA SOY YO”

Ángeles Castro, como directora de Casa del Teatro, sembró más inquietudes. Describió la discusión sostenida entre maestros del Centro de Capacitación Cinematográfica sobre la ética en la formación del artista. Una inmensa producción de obra generada dentro y fuera de las escuelas se enfoca en la muerte, en “lo oscuro de la naturaleza humana”. Quienes lo justifican lo atribuyen al mundo por ser así. Otros solo se preguntan: ¿cómo podría expresarse lo mismo fortaleciendo la vida y no la derrota?

Desde mi punto de vista, la pregunta pone el dedo en la llaga. La poética de la enseñanza induce al estudiante a asumirse como creador y no como reproductor documental de la realidad o de modelos ya dados. Es indispensable que el joven creador pueda recrear metafóricamente lo que percibe. Calcar los hechos, documentar sin transformar, implica no asumirse como creador, sino como reproductor. Y lo que se genera es periodismo escénico, digo yo.

Jesús Silva-Herzog Márquez, desde su mirada crítica, ha manifestado su desencanto ante lo que profusamente se publicita desde el mercado del arte. Es indispensable —afirma— apartar al arte verdadero de sus simulacros, y con toda razón plantea:

El arte verdadero nos deja paralizados. No nos impone un deseo, no nos persuade de una causa, no nos encamina a ningún sitio. El arte falso hace lo contrario: pretende que el perceptor actúe, piense o sienta de cierta manera. Ofrece información; es mensaje, opinión, veredicto, orden. Da igual que el mensaje sea valioso o siniestro, que la informa-



ción que comunique sea cierta o falsa. El artificio es arte falso porque lo rige un código extraño: es didactismo, propaganda, entretenimiento, no revelación que nos deja perplejos. El verdadero arte nos conmueve; el artificio trata de movernos. [Silva-Herzog Márquez, *op. cit.*: 82.]

La mesa con el escritor Jaime Moreno Villarreal, la coreógrafa Cecilia Lugo, la fotógrafa Christa Cowrie, Ángeles Castro y el compositor Alberto Rosas desglosa el tema:

A un chico que no se valora dentro de esta cultura de la exclusión, del pánico, de la violencia, le resulta muy difícil modificar su vida cotidiana —explica Moreno Villarreal—. Y cuando hablamos de esta ética de la negatividad en su producción artística, que en la literatura lo podría relacionar con la narcoviolenencia y el narcocorrido, es porque lo que se consume es la retórica de la violencia.

Si tú lo muestras en la escena, la gente lo va a entender y le va a provocar una catarsis. A lo mejor la metáfora de la violencia —como propone Cecilia Lugo— no va a tener la fuerza de la cabeza arrancada para un público que está tratando de sacar la bestia que trae adentro. No quiere decir que lo que Cecilia plantea sea demasiado exquisito, pero creo que un público no especializado no lo va a comprender, como pasa en general con la danza.

Cecilia Lugo ha descrito cómo, en una de sus coreografías, arrancar los pétalos de una flor puede simbolizar la muerte, siempre y cuando esa acción tenga una intención precisa. Se refiere a la metáfora que sustituye al lenguaje del realismo documental en muchas obras escénicas que registran la violencia con todos sus matices:

Este es todo un tema por discutirse, y tiene que ver con los códigos. Cuando los pétalos de esa flor son arrancados como debe de ser, la flor que muere es metáfora de la violencia y contagia, aunque no se entienda. Cuando la metáfora escénica está lograda, aunque no pase por el intelecto, el espectador lo siente. Porque para que la flor se muera



el bailarín tuvo que haber pasado por un proceso dramaturgico y emocional que provoca en el espectador una conmoción.

¿Cuántas cabezas arrancadas hemos visto en escena y que no provocan nada? Abro el periódico todos los días y veo muchos cuerpos descuartizados. Ahora, si arranco un pétalo como metáfora de una cabeza que cae, tiene doble carga de violencia por ser metáfora. Es poética.

Para Cecilia Lugo lo ético no está en reproducir el hecho histórico. No está en lo que se dice, sino en cómo se dice y desde dónde. “De lo contrario caes en el panfleto.”

Lin Durán fue una lúcida investigadora del proceso creador. En su último libro afirma que la interpretación verosímil del bailarín implica la integración de los procesos de imaginar y actuar simultáneamente. Narra cómo el gran maestro ruso de la actoralidad Konstantín Stanislavski corregía a sus actores y los obligaba a pasar de la generalidad a una acción concreta. Durante un ensayo de *Romeo y Julieta* el maestro interrumpió la acción y le preguntó a Prokófiev en su papel de Romeo: “¿Qué estás haciendo?” ‘La estoy amando’, contestó. Entonces el maestro sugirió una acción física concreta: ‘En lugar de la generalidad de la idea del amor, acaríciala con la mirada’. Si la acción es correcta, es decir, verdadera y coherente, la emoción se desencadenará” (Durán, 2014: 171).

Lo que cambia al mundo es desde dónde habla el artista. Y no hay nada más ético que una persona renuncie a tantos panfletos y se entregue a un acto íntimo, desde la creación, no desde la simulación. Tú puedes hablar de la muerte a partir de una metáfora, de una flor que lentamente se desvanece en el escenario. No hay nada más difícil que el reconocimiento de tu intimidad y decir: “Esto soy yo, con esta fragilidad que comparto contigo desde mi completud”.

Christa Cowrie, durante sus años como incansable y comprometida periodista gráfica en la mejor etapa del periódico *Unomásuno* —fundador del periodismo moderno de investigación— tomó mu-



chísimas fotografías de la dramática realidad de México. Y sus imágenes de la miseria siempre tenían poesía. ¿Cómo entrenó ese ojo?

Es una búsqueda. Es, como dice Cecilia: morir como la metáfora de la flor en el escenario. Así es el trabajo del fotógrafo también. Lo puedes manipular según tu enfoque —responde Christa.

“Christa veía la poesía en el horror, y por ello sus fotos son memorables”, insisto.

La poesía existe en todo y a pesar de todo. Lo sentía, lo veía, y era cuando me daba más satisfacción. De lo contrario me hubiera deprimido —añade.

Como bien dijo en mesas posteriores la joven cantante Patricia Solís: “La poética soy yo”.

Si la poesía está en la mirada de quien percibe, esa persona verá poesía donde quiera que se encuentre. “El ojo artístico no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas; es un ojo constructivo, y únicamente mediante actos constructivos podemos descubrir la belleza de las cosas naturales. El sentido de la belleza es sensibilidad a la vida dinámica de las formas, y no podemos aprehender esta vida como no sea por un proceso dinámico correlativo que se produzca en nosotros” (Read, *op. cit.*: 93).

Cecilia Lugo pide la palabra:

Nuestra tarea es empoderar a nuestros jóvenes. Cuando logras que sientan el poder ritual transformador de la escena, cuando logras que saquen esa voz y griten desde la entraña (cada maestro sabrá cómo lograrlo), dicen: “Ah, aquí estoy”. Cambió la energía adentro y por tanto cambió el afuera. De no ser así entran en la ficción desde el simulacro, no desde la verdad de su ser. Cuando llevas a los muchachos a este precipicio desde donde se tienen que aventar, y luego se dan cuenta de que no se derrumbaron, salen fortalecidos.



Jaime Moreno Villarreal nos recuerda que originalmente el concepto de poética viene del teatro. Es una descripción y una técnica de la tragedia y comedia griegas para lograr el verso perfecto y alcanzar el impacto deseado.

El modo como aquí en esta mesa hablamos de poética es muy moderna. Con el romanticismo, el acento ya no está solo en el modo de hacer el verso, sino en cómo el sujeto tiene la experiencia de ese objeto. Es la emoción que le transmite ese poema. Y eso tiene que ver con una nueva visión del mundo en donde el hombre se considera inmerso en la naturaleza de la que espiritualmente forma parte.

Podemos extrapolar poesía en un paisaje, en unos ojos, en la foto, en un edificio, en un paseo... Es una volcadura de la poesía sobre el sujeto. El sujeto forma parte de un flujo que está en la naturaleza, y ese flujo es poético. Yo creo que nuestra época es, en ese sentido, romántica. Y esto explica claramente lo que Cecilia Lugo describe como metáfora poética en sus coreografías. Y el porqué de su eficacia escénica.

Alberto Rosas:

Es muy interesante el recorrido y la visión del siglo XIX en su aproximación al *pathos*, lo patético. “Yo padezco el mundo...”, parecieran decir los románticos. Todo eso me lleva a una percepción de lo hipersensible. Escuchas a Chopin y te preguntas: ¿qué le está pasando a este hombre con esas suspensiones sonoras donde siento que me deshago con él? ¿Cómo nos queda esa resonancia del XIX cuando entramos en el vértigo del XX? Nos toca padecer el mundo de la industria, de la economía, el mercado de la bolsa de valores...

Todo esto es demasiado para contener como personas. Muchos artistas de la vanguardia buscan regresar al punto fundamental, a lo básico, al Origen, para sobrellevar la existencia.

Rosas describe el caso de la pieza 4:33, de John Cage, para orquesta, donde durante cuatro minutos y treinta y tres segundos



el instrumentista hace un largo silencio: “Mucha gente piensa que es una tomadura de pelo. Yo digo que es una obra maestra. Porque es una revaloración en medio de todo este caos estridente para regresar al Origen de la manera más humilde.”

“Y esa metáfora del silencio, ¿qué es lo que genera?”, pregunto.

Alguna vez me he aventado a interpretar esta obra y el fenómeno es maravilloso. Porque crea una expectativa que hace revalorar la idea de ser espectador. ¿Soy espectador de qué? De los sujetos que están aquí compartiendo esta reunión conmigo. Esa expectativa cobra sentido cuando me veo presente frente a quién sabe qué... y eso me parece una genialidad —asienta Rosas.

A principios del año 2016, en la mesa con Pilar Medina, Laura Uribe, Antonio Rojas, Amelia Sierra y Ángeles Castro, habíamos abordado este tema medular. Incluso estuvimos especulando sobre cómo sería vivir la vida desde la poética. Laura Uribe precisó que la presencia escénica exige estar abierto en todo sentido... “pero caminar por la vida así nos ha obligado a negociar porque hay mucho miedo. Estamos amenazados por muchas cosas, y nos va generando una corporalidad y una manera de ver las cosas. Eso interviene también en nuestra configuración estética”.

Pilar Medina lo ve desde otro ángulo:

Sin embargo, no es posible que tú creas firmemente en la poética cuando estás en el foro si no la enciendes cotidianamente en tu entrenamiento, en tus ensayos, tu bitácora y todos los procesos que te determinan. También creo que nos merecemos escoger en qué preocuparnos y ocuparnos en un contexto de trabajo. Cómo preocuparte y con quién. A los jóvenes hay que decirles justamente esto. Esto no implica que te olvides del mundo exterior. Pero si partes de premisas interiores, el mundo exterior va a cambiar para alinearse con esas premisas. Ese mundo empieza a transformarse porque tienes un enfoque diferente. Has elegido en qué emplear tu energía.



La poética nos obliga a vivir un proceso selectivo. John Dewey lo atribuye al papel de la emoción en el acto de la creación. “Cualquier estado de ánimo que predomine automáticamente excluye todo lo que no es de su agrado. [...] Extiende los tentáculos para lo que es afín” (Dewey, *op. cit.*: 611).

La emoción funciona como un imán que atrae el material apropiado porque tiene una afinidad o resonancia con el estado mental del creador. Esta selección y organización del material son prueba de la calidad de las experiencias que se permite vivir el autor que aprecia el valor de su poética.

“Y eso implica vivir en un estado de alerta total”, concluyo.

Antonio Rojas: “Y destruyendo continuamente lo que haces”.

Laura Uribe: “Y descolonizando el pensamiento”.

Pilar Medina remata:

Soltando los miedos, canalizando sorpresas, pero también sabiendo descansar, porque se funde tu energía. Esta zona creativa, tanto para el maestro como para el joven, es un acontecimiento extraordinario en quienes nos dedicamos al arte.

En la mesa de reflexión con los jóvenes Paola Alcocer y Cuauhtémoc Lara habíamos descifrado este complejo proceder del artista dentro y fuera del escenario. ¿Será posible poetizar la vida social y socializar la poética? ¿Será posible transformar a la sociedad en comunidad creadora? ¿En poema vivo? ¿En imaginación creadora encarnada?

Creo que es complicado vivir en un estado de poética en esta sociedad. Sí creo que podemos propiciar espacios donde se pueda colar esa poética. No creo que se pueda sostener todo el tiempo porque hay muchos factores políticos y económicos que nos sacan de ese estado. Sin embargo, sí es nuestra responsabilidad propiciar esos espacios —afirma Paola.

Reconoce que “como sociedad nos quejamos de lo que sucede en lo macro, pero lo reproducimos en lo micro. Tenemos que buscar



nuevas formas de resolver las cosas. Dejar de ver barreras para solo ver oportunidades de vivir de otra manera”.

Paola ilustra cómo, al crear ínsulas de poética, estas se van reproduciendo hasta generar otro tipo de sociedad.

Cauhtémoc ha padecido y gozado simultáneamente ese estado. Y hace un cuestionamiento clave:

Pero tendríamos que replantearnos hacia dónde se movería la poética para la vida teatral extracotidiana. Porque si lo que logramos en la vida extracotidiana lo implantamos en la vida cotidiana, ¿hacia dónde se movería nuestro arte?

También pienso que ese estado tan vulnerable no me permitiría estar en ciertos lugares. Este estado nos pone en una situación no de superioridad, pero sí de distancia de la sociedad civil. Eso no me parece correcto.

Aquí retomo lo dicho por Pilar Medina. Debemos entender que la poética es profundamente selectiva en tanto que funciona por resonancia. Y cada quien resuena de manera distinta. Somos únicos como poética, pero solidarios como ciudadanos. Y gracias a que encontramos nuestra autenticidad personal en la poética, encontramos también nuestro lugar en el mundo para ser solidarios desde nuestra plataforma.

Explico en ese momento que la poética es un empoderamiento, una metáfora de ti mismo, y eso te vuelve único. Nos miramos, nos respetamos y nos amamos a partir de esa diferencia. Ahí se acaba todo complejo de culpa. No todos vinimos a este mundo a levantar los escombros que deja un terremoto. Tampoco todos vinieron para construir personajes.

Pregunto: “¿Cuál es, entonces, la metáfora de ti mismo? Es algo que solo tú tienes y no lo vas a encontrar en nadie más...”.

Aclaro que la idea de introducir la noción de metáfora en la conversación obedece a que el espectador, el músico, el bailarín o actor se activan y retroalimentan mutuamente en esa comunicación escénica. Uno enciende el sistema nervioso del otro. Así, los baila-



rines equivalen al color sobre el lienzo, a las formas esculturales en la piedra, a los temas musicales radiantes y a los paisajes poéticos que nos estremecen. El sujeto estético que resalta con su propia luz ha impactado profundamente nuestros sentidos. “Irónicamente, sentimos una familiaridad con este misterio” (Friedman, 1980: 91).

Paola:

Me siento como una energía que está lista para completarse. No me siento sola, sino como una fuerza que se mueve, que se expande según el momento. A veces es de un color, a veces de otro. Es una energía que se completa con el otro. Creo que, como seres creadores, no se trata de eliminar la diferencia, sino de complementarnos para crear nuevos tonos y matices...

Cuauhtémoc se aventura con una respuesta:

Pienso en esa canción: “*I still haven’t found what I am looking for*”... Cuando uno cree que ya no hay más, resulta que sí hay más. Es como un minero que cava y cava para ver qué hay... Yo tengo hambre de más... Siento que eso me impulsa para llegar a la poética que se me figura como poner frente al otro todo mi cuerpo tal cual soy. Es un momento de franca honestidad. No tiene que ver con una confesión, sino con una entrega. “Esto, lo que está frente a ti, es lo que hay...”

La metáfora poética es creación de mundos subjetivos que inspiran a los demás. Luis de Tavira es contundente cuando admite que el arte transforma la realidad. “Eso no hay que sustentarlo. Simplemente es. Estamos hablando de cuál es la razón de ser del arte en la vida de los hombres.”

Durante la última mesa de reflexión con maestros y creadores volvemos a lo mismo: es necesario detonar este poder en los muchachos para que se apropien de lo esencial: el mundo interno y de fuera se pueden recrear. Si el joven sale empoderado con los principios del arte, sabe que su ensueño (necesidades, ideales, utopías) es real en potencia.



Luis de Tavira describe algunos ejemplos:

Hay un buen teatro que es capaz de poner en la escena lo que nos pasa. Representa la realidad. Hay otro que, además de decirnos cómo están las cosas, nos dice por qué, es decir, cuál es la causa de todo este sufrimiento humano. Y ese me parece mejor. Pero hay otro mucho mejor, que nos enseña que esas cosas pueden cambiar. Así yo recupero la esperanza.

De Tavira aclara:

El teatro no va a servir para que suba o baje tres centavos el pan. Pero va a servir para construir la conciencia. Y la conciencia ilumina la posibilidad de lo que puedes hacer para cambiar las cosas. Vives la experiencia de que las cosas pueden cambiar y que la ley de la historia es el cambio.

Teórico finísimo y complejo de la teatralidad, Luis de Tavira sostiene en su ensayo “El arte, entre la actualidad de la pérdida y la pérdida de actualidad”:

El drama es la privilegiada ocasión de provocar en la inmediatez de la comunidad que se crea entre el actor, el personaje y el espectador un osado experimento de transformación. El actor-personaje se aventura hacia el interior del espectador para crear una reciprocidad viva en que se dan y se reciben posibilidades de ser, aventuradas a tal extremo que siempre nos sobrepasan. Por ello, mimesis como prodigio poético quiere decir que uno se transforma en otro. [Tavira, *op. cit.*: 203.]

Pero, para que el arte contribuya a la transformación social, antes debe ser capaz de transformarse a sí mismo, y ello depende a su vez de la capacidad del artista para construir en la conciencia artística su responsabilidad ciudadana.

La transformación solo es concebible como el modo por el cual los



hombres entregados a la acción de liberarse a sí mismos configuran su vida solidariamente y se comprometen en la realización de aquellas metas que engrandecen, defienden y unen la vida sobre la tierra. [Tavira, *op. cit.*: 218.]

A lo que vamos es a que la poética debería ser una forma de vida. Mario Lavista comparte una inspiradora apreciación:

Estar cerca de la danza, del teatro, de la literatura, es estar cerca de la belleza. Estar cerca de la naturaleza y de la belleza es fundamental para entender mejor el mundo.

Rossana Filomarino:

La capacidad que tiene el maestro de deslumbrar a los muchachos con el arte y la naturaleza... Un eclipse es razón suficiente para lograrlo.

Una misión más para el maestro, sin duda.

Solo en la medida en que los sentidos establecen una relación armónica y habitual con el mundo exterior, se construye una personalidad integrada. Sin semejante integración no solo tenemos los tipos psicológicamente desequilibrados [...] sino esos sistemas arbitrarios de pensamiento de origen dogmático o racionalista que a pesar de los hechos naturales tratan de imponer sobre un mundo de vida orgánica un patrón lógico o intelectual. [Read, 1982: 33.]

Luis de Tavira se cuestiona: “Tenemos que formar artistas capaces de ser más persuasivos de lo que hemos sido nosotros en la defensa de la necesidad del arte”.

Rogelio Cuéllar sugiere algo más:

El fin de semana vimos la película *Humana*. Hay un niño de once años y dice: “Yo sé que tengo una misión en la vida. La voy a cumplir. Dios me lo dice. No sé cuál es mi camino pero tengo la conciencia de



que tengo una misión”. A nosotros como maestros nos corresponde incidir como provocadores para llegar a estos niños, garbanzos de a libra en la sierra, en el desierto o en la laguna.

Desde Sócrates hasta la fecha, muchos otros pensadores han advertido que la “nobleza de espíritu” es uno de los ideales más democráticos que existen. Para cultivarla no se necesita dinero, ni ser tecnológicamente avezado o tener un título universitario. “La nobleza de espíritu es una mentalidad, es saber de qué se trata la dignidad humana” (Pacheco, 2017: 41).

Retomo el tema del poder transformador del arte. Les comparto la teoría de la resonancia mórfica del biólogo Rupert Sheldrake. Resumo su tesis así: la evolución de la vida es la energía que produce el punto de tensión entre dos opuestos, el hábito y la creatividad. Cuando un comportamiento cambia —no importa la especie— inicia un nuevo tipo de resonancia expansiva que cubre a todo el planeta, cambiando la energía y el comportamiento de todos los demás individuos de esa misma especie. Es lo que sucede ahora con el replanteamiento de muchos sistemas de vida, desde sociales hasta educativos y económicos (Sheldrake, 2011).

“Yo coincidí contigo, y no lo vemos”, opina De Tavira.

“Tenemos pequeñas señales”, asegura Rossana.

“Soy una optimista irracional gracias a la resonancia mórfica. Es un motor de cambio”, confieso.

Luis de Tavira ve la ironía del caso:

Decía Nietzsche: “¡¡¡Soy tan pesimista, tan pesimista, tan pesimista —el colmo del pesimismo—, que ya no me queda otra salida que ser optimista!!!”. Creo definitivamente que el principio de la esperanza es el motor de la vida, aunque no la veamos.

Vuelvo a insistir en lo mismo. Para mí la poética despierta una esperanza, porque, como dice Wagner de la música, limpia todos los efectos distorsionados de la civilización.

“Ha sido así y así tendrá que ser”, admite De Tavira.



Si un proyecto artístico o de vida resuena con otro, se empiezan a crear comunidades de manera natural y orgánica. Y habrá otro tipo de comunidades que se van a crear alrededor de otros proyectos, y así, sucesivamente, desde lo local, hasta cambiar lo que haya que cambiar. Esto ya está sucediendo. Las llamadas “ecoaldeas” en el mundo son un ejemplo de esta revolución silenciosa que se extiende a medida que comprendemos que hay que empezar a vivir a partir de otra manera de pensar.

“El hombre es libre. Deseo e imaginación son sus alas [...] La poesía entra en acción” (Paz, *op. cit.*: 239).

MANIFIESTO

Cierro esta conversación con aquellos paisajes que iluminan un mundo diferente para la educación. Describen un tipo de maestro que sabe, ante todo, de qué se trata la dignidad humana. El siguiente resumen enlaza los principales conceptos expuestos durante las mesas de reflexión.

- Si, como asienta Aristóteles, la poética define las reglas del “bien hacer”, en su caso aplicadas a la tragedia griega para crear una forma perfecta del verso que provoque la catarsis (liberación) y anagnórisis (reconocimiento/reflexión) en el espectador...
- Si los poetas románticos del siglo XIX perciben en la poética no solo el método para lograr el verso perfecto, sino un tipo de emoción, de comunicación impregnada por un espíritu de la naturaleza que todo lo permea...

Entonces la poética de la enseñanza es:

- Un *proceso creador* con potencialidad de convertirse en “obra de arte” en tanto que la formación de un artista es una obra en sí. Un hacer, sentir y pensar integrados a la manera de la



enseñanza renacentista. Una metodología que no solo contempla el conocimiento dado, sino que *detona* en el joven el descubrimiento de algo, que si no lo hace en carne propia no se da a luz, convirtiéndolo en un generador de conocimiento. Reconoce en la intuición y en el *sentir* la puerta a la conciencia del mundo y de su propio ser, detonando procesos de reflexión orgánicos y auténticos. Está impregnada de ese espíritu de la naturaleza o comunicación que todo lo permea y unifica. Contagia esta inspiración que detona en el estudiante una *fuerza creadora* poderosa para que pueda ser el dueño y soberano de su propia vida, empoderándolo. Enseña que las reglas para el arte son las mismas reglas para la vida y viceversa. Rescata el *lenguaje perdido del arte* en la educación artística escolarizada en tanto que lo cualitativo —lo verdadero de esta educación— no se puede medir ni incluir “objetivamente” en un plan de estudios. Convierte al *maestro/creador* en el puente que *resuelve los vacíos* del plan de estudios, ya que detona en el estudiante la integración de todas las facultades de la psique mediante el hacer-sentir y pensar integrados. Sabe que la *poética es al arte* lo que el *método científico es a la ciencia*, siendo ambos procesos opuestos en su esencia (mientras este divide y fragmenta para el análisis, aquella integra sensación, emoción, imaginación, pensamiento y memoria para la acción creadora). Rescata y reivindica a la *persona* del maestro/creador, porque encarna ese *lenguaje perdido del arte* que no aparece en ningún plan de estudios y solo pertenece a la poética. Es profundamente *selectiva* en tanto que solo resuena con aquello que impulsa la fuerza vital, la autenticidad y soberanía del estudiante y demás interlocutores. Reconoce que el modelo educativo actual es solo un simulacro para justificar un sistema vertical e impositivo de producción y de convivencia social. Propicia la creación de *mundos alternativos* desde la imaginación creadora; si un proyecto artístico o de vida resuena con otro, se empiezan a crear comunidades de manera natural y orgánica.



AGRADECIMIENTOS

MESAS DE REFLEXIÓN 2016

Maestros

Mesa I

- Stefanie Weiss, actriz y maestra de Casa del Teatro.
- Antonio Salinas, actor/bailarín y coreógrafo, maestro de Casa del Teatro.
- Rodolfo Guerrero, director escénico y maestro de Casa del Teatro.
- Ruby Tagle, bailarina/coreógrafa y maestra de Casa del Teatro.
- Medín Villatoro, actor y maestro de Casa del Teatro.
- Ramón Cadaval, actor y maestro de Casa del Teatro.

Mesa II

- Ángeles Castro, directora y maestra de la Casa del Teatro; maestra del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC/UNAM) y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC/INBAL).
- Ofelia Chávez, directora del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de la Danza José Limón (Cenidi-Danza José Limón).
- Pilar Medina, bailarina/coreógrafa e investigadora del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de la Danza José Limón (Cenidi-Danza José Limón).
- Antonio Rojas, actor de la Compañía Nacional de Teatro y maestro de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT).
- Laura Uribe, actriz y directora de escena independiente.
- Amelia Sierra, cantante de ópera y maestra de la Escuela Superior de Música (ESM).



Mesa III

- Juan Carlos Rulfo, director, productor y fotógrafo de cine documental independiente; maestro de la UAM-Xochimilco.
- Paola Aimée, bailarina/coreógrafa, maestra de la Universidad del Claustro de Sor Juana y coordinadora académica de Danza de la UNAM.
- Ilana Boltvinik, artista visual y maestra de la Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Alejandro García, dramaturgo/director y maestro de la Casa del Teatro.
- Natalia Beristáin, directora de cine egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica.

Mesa IV

- Ángeles Castro, directora y maestra de la Casa del Teatro; maestra del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).
- Jaime Moreno Villarreal, escritor, poeta y colaborador de la revista *Letras Libres*.
- Cecilia Lugo, coreógrafa, directora y maestra del Centro de Formación Profesional para Bailarines de Danza Contemporánea, Contempodanza.
- Alberto Rosas, compositor y maestro de la Casa del Teatro.
- Christa Cowrie, fotógrafa del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de la Danza José Limón (Cenidi-Danza José Limón).

Mesa V

- Ángeles Castro, directora y maestra de la Casa del Teatro; maestra del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).
- Everardo González, director, productor y fotógrafo de cine documental independiente; maestro del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).



- Mariana Jiménez, actriz de la Compañía Nacional de Teatro y maestra de CasAzul.
- Isabel Romero, bailarina/actriz/coreógrafa y maestra de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT).

Mesa VI

- Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro, maestro fundador de la Casa del Teatro y miembro de El Colegio Nacional.
- Mario Lavista, compositor, maestro del Conservatorio Nacional de Música y miembro de El Colegio Nacional.
- Hugo Hiriart, escritor y filósofo; maestro de la UNAM; miembro del Sistema Nacional de Creadores y de la Academia Mexicana de la Lengua.
- Rossana Filomarino, coreógrafa miembro del Sistema Nacional de Creadores y maestra de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC).
- Rogelio Cuéllar, fotógrafo y miembro del Sistema Nacional de Creadores.

MESAS DE REFLEXIÓN 2017

Estudiantes

Mesa I

- Tathanna Massad (Centro de Formación Profesional para Bailarines de Danza Contemporánea, Contempodanza).
- Gabriela Hernández (Centro de Formación Profesional para Bailarines de Danza Contemporánea, Contempodanza).
- Tamara Lorena Barquet (Centro de Formación Profesional para Bailarines de Danza Contemporánea, Contempodanza).
- Iván Cruz (Escuela Superior de Música, ESM).



Mesa II

- Sergio Orozco (danza contemporánea; Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, ENDCC).
- Paola Malú (danza contemporánea; Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, ENDCC).
- Fátima Arellano (danza contemporánea; Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, ENDCC).
- Esmeralda Romero (danza contemporánea; Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, ENDCC).
- Daniela Ocampo (danza contemporánea; Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, ENDCC).

Mesa III

- Harumi Magaña (Escuela de Danza Contemporánea Ollin Yoliztli).
- Patricia Solís (Escuela Superior de Música, ESM).

Mesa IV

- Cuauhtémoc Lara (Escuela Nacional de Arte Teatral, ENAT).
- Paola Alcocer (Universidad del Claustro de Sor Juana).

Mesa V

- Alejandro Contreras (Escuela Nacional de Arte Teatral, ENAT).
- Mónica Michelle Soriano (Centro de Investigación Coreográfica, Cico).
- Carlos Casanova (CasAzul).

Mesa VI

- Mariana Villalobos (Casa del Teatro).
- Karla Ivonne Ozuna (Casa del Teatro).
- Mariana Arenal (Casa del Teatro).
- Marina Andrea López (Casa del Teatro).
- Carlos Roberto Ramírez (Casa del Teatro).



BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1964), “What is Art?”, en Albert Hofstadter y Richard Kuhns (eds.), *Philosophies of Art and Beauty*, Random House, Nueva York.
- Bayer, Raymond (1965), *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bevilacqua, Romina (2015), “¿Has oído hablar del Gran Olvido?”. Puede consultarse en línea: <http://www.upsocl.com/verde/has-oído-hablar-del-gran-olvido-ocurrió-hace-10-mil-años-y-afecta-completamente-tu-vida/> [fecha de acceso: enero de 2020].
- Brugger, Walter (1969), *Diccionario de filosofía*, Biblioteca Herder, Barcelona.
- Cabral, Pablo (2017), “Neo-identidad corporal escénica. Aportes de la eutonía sobre el cuerpo, la forma y la percepción”, en María del Mar Marcos Carretero y Martha Gutiérrez Miranda (coords.), *Desnudo y desnudez*, Editorial Fontamara/Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, pp. 139-150.
- Cardona, Patricia (2012), *La poética de la enseñanza. Una experiencia*, INBA/PADID/Quinta del Agua, México.
- Carroll, Noël (1981), “Post Modern Dance and Expression”, en Gordon Fancher and Gerald Myers (eds.), *Philosophical Essays on Dance*, Dance Horizons, Brooklyn.
- Chirico, Giorgio de (2002), “Mystery and Creation”, en Charles Harrison y Paul Wood (comps.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford.
- Dewey, John (1964), “Art as Experience”, en Albert Hofstadter y Richard Kuhns (eds.), *Philosophies of Art and Beauty*, Random House, Nueva York.
- Durán, Lin (2014), *Danza. Caleidoscopio de la forma artística*, INBA, México.



- Durán, Silvia (2012), Introducción, en *La poética de la enseñanza. Una experiencia*, INBA/PADID/Quinta del Agua, México.
- Ferreiro, Alejandra (2005), *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, Cenidi-Danza/Conaculta/Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, México.
- Feyerabend, Paul (2002), *Against Method*, Verso, Londres.
- Friedman, James Michael (1980), *Dancer and Other Aesthetic Objects*, Balletmonographs, San Francisco.
- Highwater, Jamake (1960), *Dance: Rituals of Experience*, A&W Publishers, Nueva York.
- Hiriart, Hugo (2015), *El juego del arte*, Tusquets, México.
- Ibáñez, Andrés (2002), “Por una literatura simbiótica”, *Letra Internacional*, núm. 74 [Madrid].
- Julén, Staffan (2018), “Solo el amor puede salvar a los que están contagiados por la ira”, entrevista con Svetlana Alexiévich, *Letras Libres*, núm. 231 (marzo).
- Jung, Carl Gustav (1981), *Psyche and Symbol*, Princeton University Press, Nueva Jersey.
- Le Breton, David (2007), “Antropología del cuerpo en escena”, en Carol Müller (coord.), *El training del actor*, UNAM/INBA, México.
- Melgoza, Velan (2013), *Carl Rogers y la perspectiva basada en la persona*, cap. 13, en línea: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2013/teo-per/13.pdf> [fecha de acceso: enero de 2020].
- Pacheco, Laura Emilia y Fernando García Ramírez (2017), “Debemos llamar al fascismo por su nombre”, entrevista con Rob Riemen, *Letras Libres*, núm. 226 (octubre).
- Paz, Octavio (1973), *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Platón (1964), “The Arts and Measure”, en Albert Hofstadter y Richard Kuhns (eds.), *Philosophies of Art and Beauty*, Random House, Nueva York.
- Read, Herbert (1982), *Educación por el arte*, Paidós, Barcelona.



- (1965), *Orígenes de la forma en el arte*, Editorial Proyección, Buenos Aires.
- Sánchez, José A. (2015), Prólogo, *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, Paso de Gato, México.
- Sciacca, M. Federico (1966), *Historia de la filosofía*, Luis Miracle, Barcelona.
- Séneca, Lucio Anneo (1985), *Cartas a Lucilio*, SEP Cultura (col. Cien del Mundo), México.
- Serna, Enrique (2017), “Merlí o la vida de las ideas”, *Letras Libres*, núm. 222 (junio).
- Sheldrake, Rupert (2011), *Una nueva ciencia de la vida*, Kairós, Barcelona.
- Shermer, Michael (2017), “Ateísmo y espiritualidad”, *Letras Libres*, núm. 218 (febrero).
- Silva-Herzog Márquez, Jesús (2017), “Denuncia del artificio”, *Letras Libres*, núm. 224 (agosto).
- Spinoza, Baruch de (2001), *Ética demostrada según el orden geométrico*, Alianza, Madrid.
- Tarkovski, Andréi (1993), *Esculpir el tiempo*, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México.
- Tavira, Luis de (2006), “El arte, entre la actualidad de la pérdida y la pérdida de actualidad”, en Patricia Cardona (coord.), *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*, Conaculta/INBA/Quinta del Agua, México.
- Varley, Julia (2009), *Piedras de agua*, Escenología/Instituto Quereetano de la Cultura y las Artes, México.
- Villarreal, Alberto (2013), “El teatro como lugar para la crisis”, Mesa de reflexión “Nuestros relatos fuera de nuestras fronteras”, Cátedra Bergman, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Aula Magna, décima sesión (9 de octubre).
- Weber, Jean-Paul (1966), *La psicología del arte*, Paidós, Buenos Aires.
- Wrigley, Terry (2007), *Escuelas para la esperanza. Una nueva agenda hacia la renovación*, Morata, Madrid.



TEXTOS INÉDITOS

Mesa de reflexión “Más allá del 2012 en la educación, el arte y la cultura”, México, D. F., Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Museo del Estanquillo de Carlos Monsiváis, septiembre de 2012.

Mesas de reflexión sobre la poética de la enseñanza 2016 y 2017. (Las transcripciones originales pueden consultarse en los archivos del Cenidi-Danza José Limón.)





Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador
se terminó de imprimir en marzo de 2020
en los talleres de Impresora Peña Santa, S. A. de C. V.
Calle Sur 27, no. 457, Mz. 44, col. Leyes de Reforma,
2ª Sección, c. p. 09310, Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México.

Corrección y cuidado de la edición:
Leticia García y Abril Terreros.
Formación: Karen López y Luis Ángel Andraca.

El tiraje consta de 1 000 ejemplares.

Nos encontramos en un momento clave para hacer cambios en la enseñanza del arte. Las economías globales vienen avasallando e imponiendo sistemas educativos para producir máquinas de trabajo que se mantengan a raya dentro de las reglas sociales, económicas, políticas, éticas y filosóficas impuestas. Esto ha traído inevitables repercusiones desintegrando el ser, el hacer y el sentir del individuo dentro del salón de clases hasta su relación consigo mismo y con los demás en todos los aspectos de su cotidianidad.

[...] En este sentido es urgente revisar la relevancia de las nuevas estrategias pedagógicas que nos permiten tener un claro entendimiento y vivencia de lo que significa la poética, la enseñanza y los principios creadores del arte para llevarlos a la vida.

Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador es una ventana que te permite ser testigo de las conversaciones llevadas a cabo en las mesas de reflexión realizadas en 2016 y 2017 por Patricia Cardona, donde participaron reconocidos artistas, maestros, pensadores y estudiantes para reflexionar en torno al tema de la poética de la enseñanza. Estos diálogos son detonados por preguntas claves planteadas por Patricia y los argumentos se tejen entre sí para confluir en ideas y un manifiesto sobre la poética, el arte y la vida.

Si es la primera aproximación que tienes a este tema, este libro te llevará por un camino de reflexiones que seguramente te llenará de curiosidad para leer los libros anteriores y tomar los seminarios que Patricia conduce. Si estás buscando respuestas, lo más probable es que encuentres más preguntas. Estas mantendrán en el maestro creador una inquietud constante para seguir develando la ruta hacia su propia poética que incite e inspire al joven a que sea su propio maestro.

OMAR CARRUM,
Prólogo (fragmento)



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDID



TOMA
TENDENCIAS Y PROYECTOS
ESCENARIOS Y CINEMATOGRAFÍAS, A. C.

CEVART

ISBN: 978-607-8584-34-5



9 786078 584345