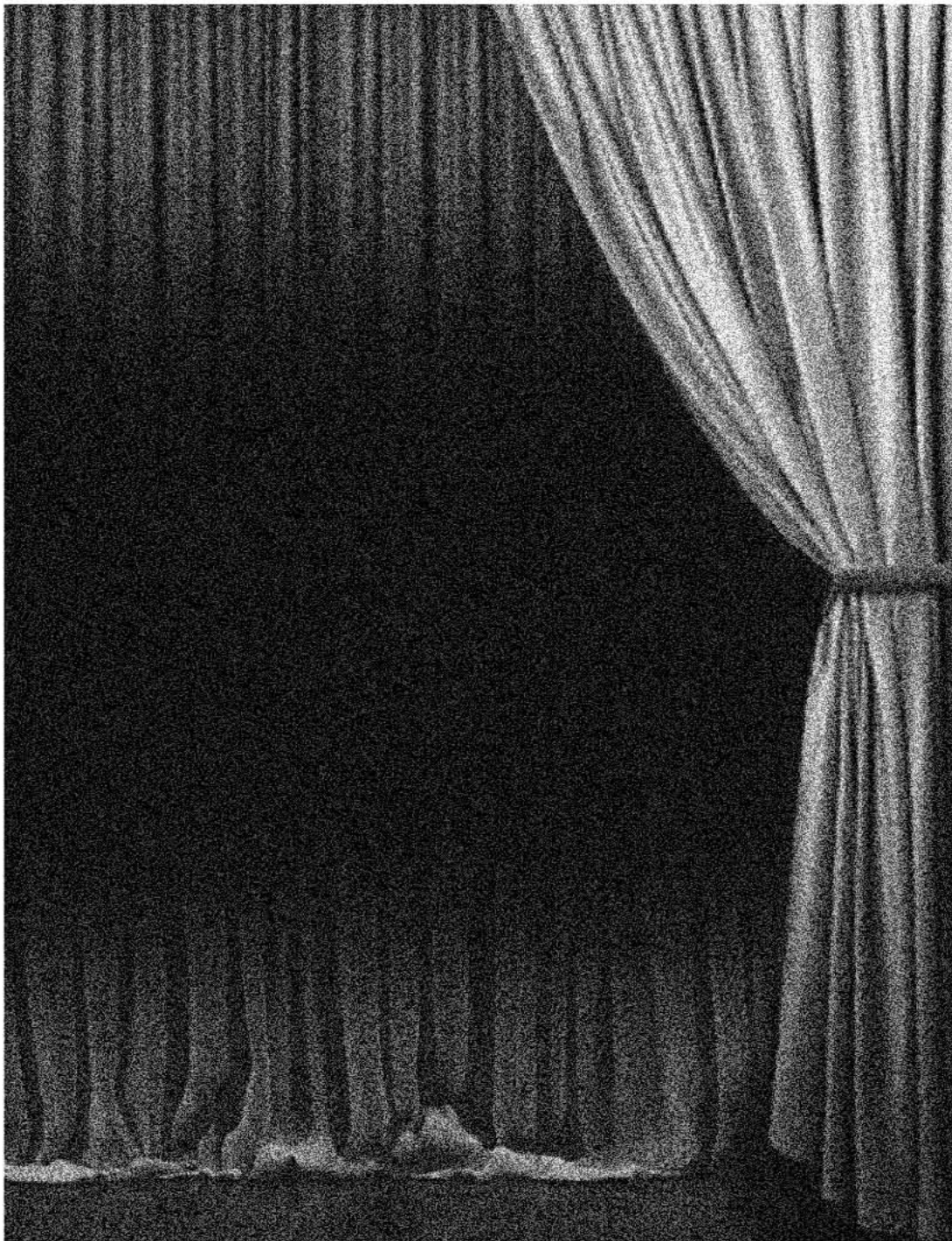


TEATRO



INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO UNESCO CENTRO MEXICANO | NÚMERO 27



EN 2020 BAJÓ SÚBITAMENTE EL TELÓN



XXXIII

Encuentro
Nacional de los
Amantes del Teatro
2021

Del 4 al 31 de enero

Teatro Orientación
Centro Cultural del Bosque

Paseo de la Reforma y Campo Marte
Colonia Chapultepec Polanco
Alcaldía Miguel Hidalgo. Ciudad de México

PRÓLOGO / PROLOGUE

CAPICÚA Y AÑO BISIESTO 2020

PALINDROME AND LEAP YEAR 2020

Al comenzar este 2020 teníamos la sensación que éste iba a ser un año especial y la seguridad que sería de buena ventura ¡Oh Sorpresa! Estamos viviendo este año realmente muy especial pues dentro de todo lo que nos trajo, hubo desde un eclipse hasta una gran pandemia, señal de la decadencia en la que estamos sumergidos.

Esto me ha hecho reflexionar sobre una teoría que siempre desde los escenarios les comento a nuestros amantes del teatro “que el Teatro era lo único que nunca moriría siempre y cuando existiera en la faz de la Tierra un ser humano que actúa y uno que ve y escucha”; la primera expresión artística que bajó súbitamente el telón han sido las artes escénicas, y ahora creemos que hemos encontrado la forma de hacer teatro a través de los medios electrónicos. A ésta forma no se le puede llamar Teatro, pues éste es un fenómeno que se da sólo con la energía entre los seres vivos presentes físicamente.

Y a pesar de todo éste número de nuestra *Revista TEATRO* está siendo testigo de la comunicación de las diferentes culturas, por medio de la colaboración con algunos Centros del ITI, escribiendo y enviando artículos de otros países para mantenernos en contacto en espera de nuestro siguiente Congreso para darnos un abrazo grupal y mundial.

Con toda la solidaridad para no dejarnos vencer.

Isabel Quintanar
Directora de la Revista TEATRO

At the beginning of this 2020 we had the feeling that this was going to be a special year and the safety that it would be of good fortune, oh Surprise! We are living this year really very special because within everything it brought us, we went from an eclipse to a great pandemic, a sign of the decay in which we are immersed.

This has made me reflect on a theory that I always tell our theater lovers from the stage “that theatre is the only thing that would never die as long as we have on the face of the Earth a human being acting and one who sees and listens”; the first artistic expression that suddenly lowered the curtain has been the performing arts, and now we believe that we have found a way to do theater through electronic media. This form cannot be called Theater, for this is a phenomenon that occurs only with energy among living beings physically present.

And despite all, this issue of our *TEATRO Magazine* is witnessing the communication of different cultures, through collaboration with some ITI Centers, writing and sending articles from other countries to keep us in touch waiting for our next Congress to give us a group and global embrace.

With all the solidarity to not let ourselves be defeated.

Isabel Quintanar
Editor-in-chief of TEATRO Magazine

ÍNDICE



1. **“Fuenteovejuna”. Hacia una relectura histórica de los clásicos** **5** *Fuenteovejuna: towards a historical reinterpretation of the classics*

Liuba G. Cid. Académica de las Artes Escénicas de España (AA.EE). Doctora en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Investigadora en Artes Escénicas, comisaria del ciclo Clásicos en el Museo del MUN (Museo Universidad de Navarra).

Liuba G. Cid. Academic of the Academia de las Artes Escénicas de España or AA.EE, by its acronym in Spanish (Academy of Performing Arts in Spain). PhD in Arts and Humanities from the Rey Juan Carlos University in Madrid. Researcher in Performing Arts, curator of the Classics cycle at the MUN Museum (Museo Universidad de Navarra).



2. **Qué papel tiene el arte en la misteriosa vida del organismo social** **15** *How art plays a role in mysterious life of social organism*

Tatjana Ažman, dramaturga eslovena se graduó en la Academia de Teatro, Radio y Televisión de Ljubljana. Desde 1995 es dramaturga interna del Teatro Nacional de Ópera y Ballet de Ljubljana de Eslovenia y se convirtió en una aclamada dramaturga en 2015.

Tatjana Ažman, a Slovenian dramaturge graduated from the Ljubljana Academy for Theater, Radio and Television. Since 1995 she is in-house dramaturge of the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana and became an acclaimed dramaturge in 2015.



3. **EL TEATRO SOCIAL-ARTÍSTICO: una herramienta de transformación social** **23** *SOCIAL ART THEATER: an engine of social transformation*

Hamadou Mandé es profesor e investigador de Estudios teatrales en la Universidad de Joseph Ki-Zerbo de Burkina Faso. Director artístico del Festival Internacional de Teatro y Marionetas de Uagadugú. Presidente del Centro de Burkina Faso ITI UNESCO. Vicepresidente del ITI mundial y coordinador adjunto de investigación del Observatorio de Políticas Culturales en África (OCPA).

Hamadou Mandé is a lecturer-researcher in Theatre Studies at the Joseph Ki-Zerbo University in Burkina Faso. Director and theater company manager. Artistic director of the International Theatre and Puppet Festival of Ouagadougou. President of the Burkina Faso Centre ITI. Vice-president of the ITI worldwide. And deputy research coordinator of the Observatory of Cultural Policies in Africa (OCPA).



4. **El arte de la transformación/ The art of transformation.** **35**

Arturo de la Cruz. México. Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Docente artístico, actor, director, productor escénico, periodista, fotógrafo. Director de la Compañía teatral Ixayakatl Teatro. Miembro del Comité de Análisis y Testimonio del Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro. Arturo de la Cruz. Mexico. Degree in

communication Sciences. Artistic teacher, actor, director, stage producer, journalist, photographer. Director of the Ixayakatl Theater Company. Member of the Committee for Analysis and Testimony of the National Meeting of Theater Lovers.



5. **¿Qué es el teatro?, ¿Una odisea sin un (feliz) final?** **37** *What is theatre? An odyssey without (happy) end?*

Tobias Biancone. Berna, Suiza. Director General del ITI. Poeta y escritor, estudió literatura y lengua francesa y alemana, así como historia del arte, en la Universidad de Berna. Tiene una larga historia de trabajo para las artes, prestando su experiencia en diversos campos. Presidente de la Red de Educación Superior en Artes Escénicas desde 2014.

Tobias Biancone. Bern, Switzerland. Director General of the ITI. Poet and writer, he studied French and German literature and language, as well as art history, at the University of Bern. He has a long history of working for the arts, lending his expertise in various fields. President of the Network of Higher Education in Performing Arts since 2014.

6. **Directorio, Créditos Y Agradecimientos** **45**

7. **Memoria fotográfica 2020.** **47**

“Fuenteovejuna” Hacia una relectura histórica de los clásicos

Fuenteovejuna: towards a historical reinterpretation of the classics

Liuba G. Cid

En lo concerniente al montaje escénico, toda adaptación lleva consigo una revisión dramaturgicó-literaria del texto original, por consiguiente, un proceso de ‘interpretación’ – ‘re-presentación’ abierto, que repercute en el sustrato de la obra dramática, afectando la estructura formal, la ordenación secuencial del relato, la relación personaje-discurso, el marco referencial histórico en el que se sitúan los acontecimientos, y en algunos casos, operando modificaciones sobre el género dramático o encapsulando un nuevo ideograma para una lectura más específica de las fuentes dramáticas, véase como ejemplo algunas versiones inspiradas en el texto original de Lope de Vega: *De Fuenteovejuna a Ciudad Juárez* (Nueva York, 2010), adaptación de Sergio Adillo, *Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas* (Alcalá de Henares, 2013), dramaturgia de Anna Maria Ricart o *Crónica de Fuenteovejuna*, versión de José Carlos Plaza (Huesca, 2007).

En el contexto de la producción escénica de los siglos XX y XXI reconocemos dos aspectos relevantes para el estudio de la recepción del texto clásico y su “puesta en sentido”, por un lado, están los fundamentos innovadores de Brecht y su teatro épico, el que produce “aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma” (35), por otro, la tesis de la existencia de un teatro posdramático, también llamado posbrechtiano, en la noción de Hans-Thies Lehmann; un “organismo dramático” que sigue “estando presente” bajo la forma de un “recuerdo floreciente en doble sentido”, “que remite al hecho de que una cultura o una práctica artística ha surgido del horizonte previamente incuestionable de la modernidad” (45).

As far as staging is concerned, every adaptation involves a dramaturgical-literary revision of the original text; hence, an open ‘interpretation’ – ‘performing’ process, which has an impact on the essence of the dramatic work, compromising the formal structure, the sequence of the story, the relationship between character and speech, the historical framework in which the events occur, and in some cases, shaping the dramatic genre or limiting a new ideogram for a more specific reading of the dramatic sources. Examples of these would be some versions inspired by the original text of Lope de Vega: *De Fuenteovejuna a Ciudad Juárez* (New York, 2010), adapted by Sergio Adillo, *Fuenteovejuna. Brief treatise on domestic sheep* (Alcalá de Henares, 2013), play by Anna Maria Ricart or *Crónica de Fuenteovejuna*, version by José Carlos Plaza (Huesca, 2007).

In the context of the 20th and 21st centuries’ stage production, we identified two important aspects for the study of the acceptance of the classical text and its *mise-en-sens*. On the one hand, the innovative principles of Brecht and his epic theatre, which creates “those thoughts and feelings that play a role in changing society itself” (35), and on the other hand, the thesis of the existence of a post-dramatic theatre, also called post-Brechtian, based on the notion of Hans-Thies Lehmann; a “dramatic organism” that is still “present” as a “two-way flourishing memory”, “which refers to the fact that some culture or artistic practice has emerged from the previously unquestionable horizon of modernity” (45).

Toda búsqueda hacia una puesta en escena de “los clásicos” en la escena contemporánea se traduce en reflexión crítica, siendo el motor del juego escénico la actualización de los mensajes sígnicos verbales y no verbales, la urgencia de un renovado análisis semiológico, la interpolación experimental ente texto y representación; el código teatral como la suma de los signos textuales y los signos de la representación. Este mecanismo bisagra indaga en posibles soluciones transformadoras que van, desde adaptaciones extremas del texto, **escisión/desconexión**: sesgo de actos, cuadros o escenas, cortes, anulaciones, ruptura de la tripartición clásica, ligaduras, reiteración, intrusión de nuevas fuentes textuales o dramaturgias colaterales, una nueva transversalidad de los acontecimientos, distopías, desplazamiento y deconstrucción programada del eje del personaje que deja de ser objeto del discurso, hasta el **Restyling**, una renovada arquitectura de la comedia que no altera sustancialmente el texto, aplicando procesos no invasivos con el cuidado de injertos que permiten adaptar la obra sin negar su naturaleza primigenia.

En cualquiera de los supuestos anteriores, el director de escena pone en marcha una amplia maquinaria de recursos y combinaciones, prospección de un nuevo universo referencial que da sentido a un nuevo discurso crítico, lo que Geneviève Serreau define como la verdad sustancial del hecho escénico, “hacer de la escena un lugar propio de una realidad nueva” (8).

El debate entre el texto literario-dramático y representación ha sido una constante desde el nacimiento de la vanguardia hasta nuestros días. Queda al descubierto *ex profeso* la fisura abierta entre el lenguaje y su objeto, la dicotomía planteada por Ortega y Gasset entre “género literario” y “visionario-espectacular”; “la dramaturgia es solo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo” (37).

El montaje de un clásico encarna un cúmulo de relaciones productivas que atañe, no solo la convención de lo estrictamente teatral; el texto, las posiciones fronterizas del montaje, la creación dramática del actor, la planta escénica del director como rejilla cohesiva de vectores geométricos y semiológicos, también absorbe de otras fuentes como la música, la pintura, la danza, la filosofía, las nuevas tecnologías, el *performance*, la arquitectura, la sociología, la psicología o el diseño, aunque en este sentido, cabe destacar que, toda superposición de capas en el montaje debe jugar un papel funcional, inherente a la materialización del alegato ideológico del director desde la coherencia discursiva, no efectista.

Tenemos una visión predeterminada de ‘lo clásico’, una necesidad, un impulso generacional de materializar la forma disponiendo de herramientas que, como hemos dicho en párrafos anteriores, de un modo u otro, arrastran la adaptación a una reforma estructural compleja, cuya puesta en marcha supone lo que Tadeusz Kowzan definió como “verdadera polifonía informacional” (242).

Every pursuit towards a *mise-en-scène* of “the classics” in the contemporary scene leads to a critical reflection, the driving force of the scenic game being the updating of the verbal and non-verbal communication, the urgency of a renewed semiotic analysis, the experimental interpolation between text and performance, and the theatrical code as the sum of the written signs and the performative signs. This hinge mechanism investigates possible transformative solutions that range from extreme text adaptations, **excision/detachment** —bias of acts, frames or scenes, cuts, cancellations, shift on the traditional triple stage, ligatures, reiteration, intrusion of new textual sources or collateral dramaturgies, a new transversality of events, dystopias, programmed deconstruction and alteration of the character’s substance that ceases to be the subject of the speech— to **Restyling**, a renewed comedy structure that applies non-invasive processes through careful integrations that allow adapting the work without denying its original nature, thus not altering the text drastically.

In any of the previous cases, the stage director implements a variety of resources and combinations, exploring a new referential universe that gives meaning to a new critical discourse, which Geneviève Serreau defines as the essential truth of the stage event, “to make the stage a place inherent to a new reality” (8).

The debate between the literary-dramatic text and performance remains a constant from the birth of the avant-garde to the present day. The breach between language and its subject matter, the dichotomy raised by Ortega y Gasset between “literary genre” and “visionary-dramatic”, is deliberately exposed; “dramaturgy is a literary genre only secondarily and partially; therefore, even that truly literary part of it cannot be considered in isolation from what the theatre has of dramatic” (37).

The staging of a classic embodies an accumulation of productive relationships that concern not only the convention of the strictly theatrical; the text, the border positions of the staging, the cast’s dramatic creation, the director’s stage plan as a cohesive grid of geometric and semiotic vectors, but also absorbs from other sources such as music, painting, dance, philosophy, new technologies, performance, architecture, sociology, psychology or design. Although in this sense, it is worth mentioning that any overlapping layers in the staging must play a functional role, inherent to the materialisation of the director’s ideological-aesthetic argument based not on the visual coherence, but in the discourse one.

We have a predetermined vision of what is ‘classic’, a need, a generational impulse to materialise form by using tools that, as previously mentioned, in one way or another, drag the adaptation to a complex structural reform, the implementation of which entails what Tadeusz Kowzan defined as “a real informational polyphony” (242).

Nuestra adaptación de *Fuenteovejuna* gira sobre tres macroprocesos que conforman el *Corpus piramidal de la Puesta en escena* (CPPE). Esta herramienta desarrollada, fruto de la investigación realizada en los últimos diez años, funciona como soporte metodológico en las diferentes fases del proceso de adaptación dramaturgica y creación espectacular del teatro clásico, estableciendo una jerarquía funcional por fases compositivas: **Abstracción** (nivel 1: Corpus dramático), **Estilización** (nivel 2: Corpus de la representación), **Codificación** (nivel 3: Corpus semiológico-significación ideológica del discurso espectacular).

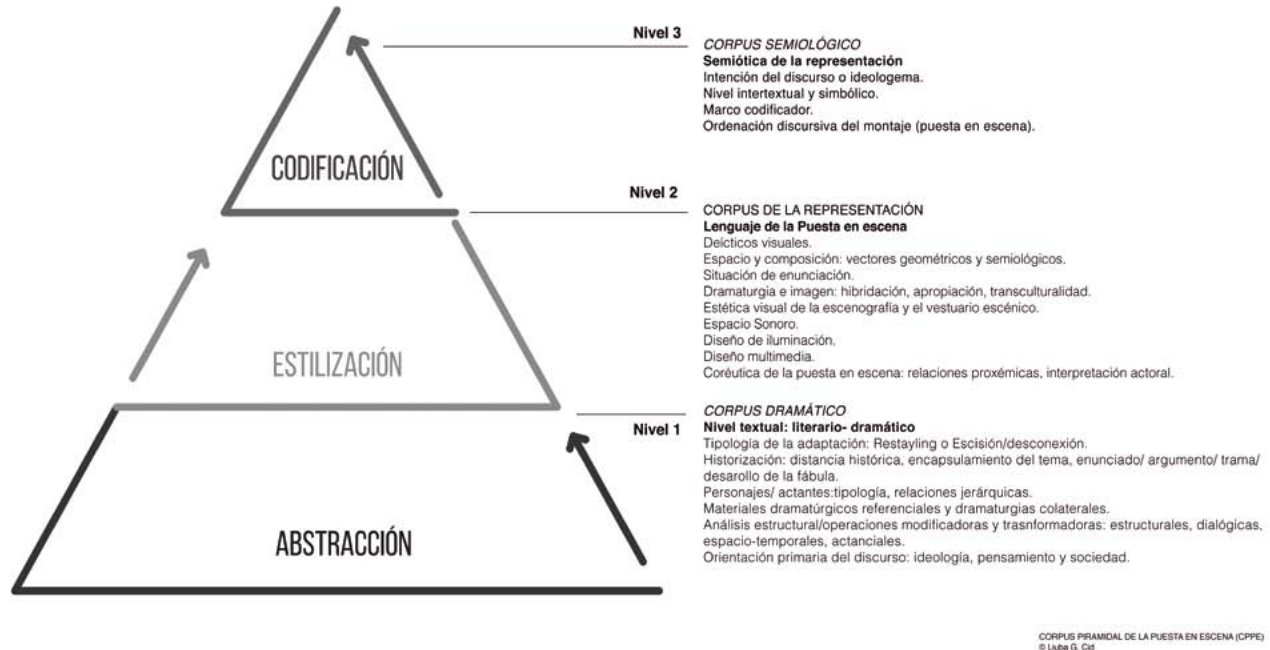


Figura 1. Corpus Piramidal de la Puesta en Escena (CPPE). Jerarquía del proceso metodológico de investigación para la adaptación y puesta en escena de la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Versión y puesta en escena Liuba Cid (España-Almagro 2009).

Our adaptation of *Fuenteovejuna* revolves around three macro-processes that make up the *Pyramid Corpus of Staging* (CPPE, by its acronym in Spanish). This developed tool, a result of the research carried out in the last ten years, works as methodological support in the different phases of the process of dramaturgical adaptation and drama creation of the classic theatre, establishing a functional hierarchy by compositional stages: **Abstraction** (level 1: dramatic corpus), **Stylisation** (level 2: corpus of performance), **Codification** (level 3: semiotic corpus-ideological significance of the dramatic discourse).

Figure 1. Pyramid Corpus of Staging (CPPE) Hierarchy of the research methodological process for the adaptation and staging of *Fuenteovejuna*, by Lope de Vega.

Version and staging by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009).

El proceso de **Abstracción** (nivel 1), remite al aspecto dramaturgico- literario, labor del dramaturgo/dramaturgista, si nos remitimos al uso contemporáneo del concepto, cuya tarea, entre otras funciones, es adaptar o modificar el texto fuente. La abstracción está vinculada al marco histórico, el material inicial que determina el punto de partida o germen de la idea. Trabaja de forma pormenorizada en los intersticios del texto e interviene en su análisis y posibles modificaciones desde la distancia histórica, dispuesto a aislar lo esencial de lo irrelevante, lo trascendente de lo cotidiano.

El proceso de abstracción en nuestra adaptación de *Fuenteovejuna* evitó trabajar sobre los tópicos del binomio; “dictadura vs. libertad”, “poder militar vs. poder civil”, “capitalismo vs. socialismo”, “sumisión vs. rebelión”. La hipótesis principal, en este primer estadio, afrontaba la siguiente reflexión: ¿es posible trasladar el texto de Lope

The process of **Abstraction** (level 1) refers to the literary-dramaturgical aspect, work of the playwright/dramaturgist—if we refer to the contemporary use of the concept—, whose task, among other roles, is to adapt or modify the source text. The abstraction is linked to the historical framework, the source material that determines the starting point or seed of the idea. It works in detail on the text gaps and intervenes in its analysis and possible modifications from a historical distance, ready to isolate the essential from the irrelevant, the transcendent from the ordinary.

The process of abstraction in our adaptation of *Fuenteovejuna* avoided the binomial topics of “dictatorship vs. freedom”, “military power vs. civil power”, “capitalism vs. socialism”, “submission vs. rebellion”. In this early stage, the main hypothesis coped with the following reflection: is it possible to portray Lope’s text from a new interpretation in

a una nueva lectura en clave política, socioeconómica y religiosa, realizando un viaje transversal por la Cuba colonial y poscolonial? Nuestra versión indaga en la relación entre pasado y presente, la correlación entre causa-efecto, en la medida en que la autocracia, circunstancia histórica que penetra y permanece en la Cuba colonialista y poscolonialista, enfrenta al individuo condicionando su libertad individual en pos de una identidad colectiva socializadora. Persiste en toda la obra la presencia de una marcada idiosincrasia que se expresa en los límites del sincretismo religioso, en las diversas manifestaciones y expresiones del pueblo. La idea del destino, y la ofrenda como conexión mística con la alteridad en su representación politeísta y primitiva, florece marcada por el omnipresente culto a sus mitos indestructibles; los *Orishas*, un pueblo avezado en el *Fluctuat nec mergitur* en un acto continuado de resiliencia histórica.

political, socio-economic, and religious terms, by making a transversal journey through colonial and post-colonial Cuba? Our version delves into the relationship between past and present, the cause-and-effect correlation, to the extent that autocracy—a historical circumstance that permeates and remains in colonial and postcolonial Cuba—faces the individual by conditioning his personal freedom in the pursuit of a socialising collective identity. The presence of a strong idiosyncrasy lingers throughout the work, conveyed within the limits of religious syncretism, in the diverse manifestations and expressions of people. The idea of destiny, and the offering as a mystical connection with otherness in its polytheistic and primitive representation, flourishes marked by the omnipresent worshipping of its indestructible myths; the *Orishas*, a people adept at *Fluctuat nec mergitur* a continuous act of historical resilience.



Figura 2. Escena de la llegada del Comendador a la aldea, bienvenida del pueblo, polirritmia sobre bandejas vacías de latón. Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009). Foto: ©MTeresaGL

Figure 2. Scene of the Commander's arrival to the village, welcome from the people, polyrhythm on empty brass trays. Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009). Photo: ©MTeresaGL

La adaptación, incorpora a la obra textos en prosa del literato y pensador cubano José Martí, y titula cada acto con un enunciado del pensamiento martiano procedente de los discursos políticos del escritor realizados entre 1873 y 1893: I Acto “Los grandes derechos no se compran con lágrimas sino con sangre”, II Acto “La libertad no puede ser fecunda para los pueblos que tienen la frente manchada de sangre”, III Acto “La patria es dicha, dolor y cielo de todos y no feudo ni capellanía de nadie”.

The adaptation includes prose texts by Cuban writer and thinker José Martí, and entitles each act with a statement of Martí's thoughts from the writer's political speeches made between 1873 and 1893: Act I “You do not buy your rights with tears but with blood”, Act II “Freedom cannot flourish where peoples' foreheads are stained with blood”, Act III “The homeland is the happiness, pain and heaven of all; it is no one's fiefdom or chaplaincy.”

En el nivel 2, macroproceso de **Estilización** del CPPE (nivel 2), interviene el aparato visual, centrado en la escenografía y las estrategias del diseño sobre los vectores geométricos y semiológicos de construcción. Nuestro propósito fue dar un “sentido de lugaridad” y no de “obviedad”, anclando el texto en la subjetividad del emisor; el pueblo de Cuba, sin perder las referencias geográficas inscritas en el texto de Lope; Cuba y Córdoba influyéndose recíprocamente. Para ello, la concepción escenográfica planteó un espacio vacío cuyo fondo es un telón de transparencias que semeja un bosque; campo de Córdoba/monte cubano, tomando como referencia la etapa abstracta y cubista del pintor cubano Wilfredo Lam (1902-1982).

In the CPPE **Stylisation** macro-process (level 2), the visual mechanism is involved, focused on the scenery and design strategies on geometric and semiotic construction vectors. Our aim was to give a “sense of place” rather than “obviousness”, by anchoring the text in the subjectivity of the sender, the Cuban people, without losing the geographical references in Lope's text, Cuba and Córdoba influencing each other. For this purpose, the scenographic notion outlined an empty space with a backcloth of transparencies resembling a forest—Córdovan field / Cuban mountain—, taking as a reference the abstract and cubist stage of the Cuban painter Wilfredo Lam (1902-1982). The



Figura 3. Telón del espectáculo (fragmento), recreado a partir de el cuadro de Wilfredo Lam, La Jungla (1943).

Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009).

Foto: ©MTeresaGL

Figure 3. Show's backcloth (fragment), recreated from Wilfredo Lam's painting, The Jungle (1943)

Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009).

Photo: ©MTeresaGL

El telón de fondo como marco enunciativo, es punto de fuga y equilibrio de la simetría axial del escenario, establece una constante visual que materializa su naturaleza modelando espacios y estancias interiores y exteriores: la plaza, la casa de la junta, la cárcel, el bosque, la sala de tortura..., actuando como membrana separadora de mundos, el cosmos donde no hay tiempos iguales ni idénticos espacios.

Como elementos significativos en el proceso de estilización, la escenografía y el vestuario escénico fueron diseñados siguiendo cuatro niveles narrativos vinculados al sincretismo de la religión afrocubana. Para cada personaje o grupo se diseñó un vestuario que conjugaba referentes históricos de los siglos XVI, XIX y XX, manteniendo la estética conceptual de la representación, así como una paleta de colores jerárquica en función de los diferentes niveles del relato visual e iconográfico: el aparato de poder y dominación representado por la figura monolítica de El comandante en su rango militar, fortalecido y alentado por la ambición carnal del mundo, personificado por el dios Changó que sincretiza en el cristianismo con Santa Bárbara; dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, de los ilú-batá o tambores sagrados, del baile, de la música y de la belleza viril (Bolívar 189). El rojo en su capa simboliza el poder doctrinal, en la espalda y en el hombro derecho lleva incrustada la Cruz de la Orden de Calatrava que le representa, formando un nuevo icono simbólico, similar a las Patipembas o firmas de palo, símbolo sagrado perteneciente al legado religioso del Mayombe.

backcloth as an illustrative framework is a vanishing and balance point of the stage's axial symmetry, as it sets a visual constant that materialises its nature by modelling indoor and outdoor spaces and rooms: the square, the meeting house, the prison, the forest, the torture room..., hence acting as a world dividing layer, the cosmos where there are no equal times, nor identical spaces.

As significant elements in the stylisation process, the scenery and scenic costumes were designed following four narrative levels linked to the syncretism of the Afro-Cuban religion. Costumes that combined historical references from the 16th, 19th, and 20th centuries were designed for each character or group, maintaining the performance conceptual aesthetics, as well as a hierarchical colour palette according to the different levels of the visual and iconographic story: the mechanism of power and domination represented by the monolithic figure of The Commander in his military rank strengthened and encouraged by the carnal ambition of the world, personified by the god Changó who is syncretised with the Christian Saint Barbara; god of fire, lightning, thunder, war, the iyáálù batá or sacred drums, dance, music, and virile beauty (Bolívar 189). The red colour on his cape symbolises doctrinal power, and on his back and right shoulder, he carries the Cross of the Order of Calatrava which represents him, creating a new symbolic icon, similar to the Patipembas or Palo signature, a sacred symbol belonging to the religious legacy of Mayombe.

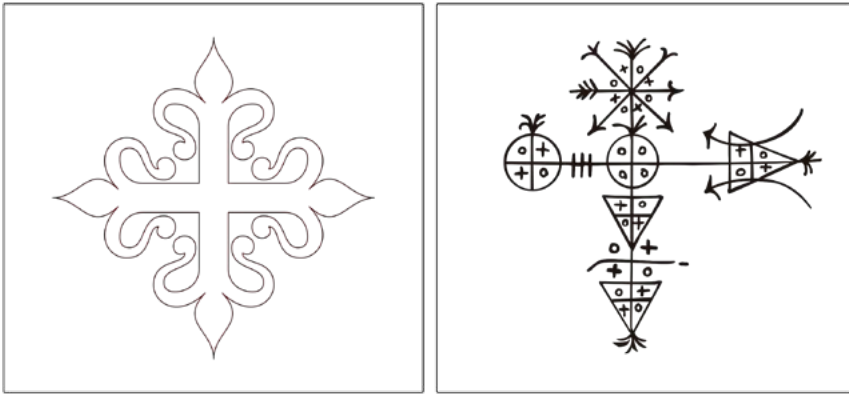


Figura 4. Ideograma iconográfico comparativo. De izquierda a derecha: Cruz de la Orden de caballería de Calatrava, s.XII y símbolo sagrado Abakuá, atribuido a Fernán Gómez, Comendador de Fuente Ovejuna. Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009).

Figure 4. Comparative iconographic ideogram. From left to right: Cross of the Order of Calatrava, 12th century, and sacred symbol of the Abakuá, assigned to Fernán Gómez, Fuente Ovejuna's Commander. Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009).



Figura 5. El Comendador (Vladimir Cruz) y La Hechicera (Yolanda Ruiz). Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009). ©FidelBetancourt

Figure 5. The Commander (Vladimir Cruz) and The Sorceress (Yolanda Ruiz) Version and direction Liuba Cid (Spain-Almagro 2009). ©FidelBetancourt

Los criados: Ortuño y Flores; la abominación, representados por Oggún, dios violento, patrón de los soldados, dueño de las llaves, las cadenas y las cárceles (Bolívar 73), también portan el brazalete con la insignia religiosa del comendador y visten uniforme verde olivo. La hechicera, nuevo personaje que introduce la adaptación, cumple determinadas funciones diegéticas y extradiegéticas para interconectar pasado y presente, es la encargada de enlazar el mundo terrenal de la aldea de Fuenteovejuna con el orbe espiritual de la cuba rural, panteón habitado por los *Orishas*. Encarna a Orula, dios de la adivinación, el gran benefactor de los hombres y su principal consejero, el oráculo supremo (Bolívar 199), viste de blanco, pero ataviada con colores entrecruzados que representan a los 22 *Orishas*, con su báculo coronado por semillas que al agitarse invocan su alteridad. Al pueblo, representado en sus necesidades íntimas y colectivas se le atribuye el no color: el blanco. Superficie homogénea que semeja un lienzo virgen, la prohibición de todo matiz, con la insignia o brazalete de su comendador, distintivo estampado a fuego para la manada, para los más ancianos; guayabera blanca y sombrero de güano. El vestuario registra un cuerpo uniformado, o el nacimiento de un nuevo sujeto, dispuesto a crecer y desarrollar. Esta trilogía del color, trigramas blanco, verde y rojo, que encierra “cielo, tierra, infierno”, comparte escenario con otros objetos poéticos: el mobiliario es diseñado para conjugar el continuo entre lo material y lo espiritual.

El altar, tribuna elevada que fragmenta el espacio en dos niveles codificados: casa del poder vs. plaza del pueblo. Sobre la madera decorada con firmas de palo Mayombe, se eleva el trono-silla con grabados religiosos propios del lenguaje Yoruba de *iFá*, coronado por la silla o trono real del comendador, la estilización de un sólido altar que combina terror y atracción, dolor, placer, dogma y religión, coronada por la “cabeza de caballo”, cráneo real momificado pintado en oro, fetiche religioso que resume el poder sobre la vida y la muerte, “Jung

The servants, Ortuño and Flores, the abomination, represented by Oggún, violent god, master of soldiers, owner of the keys, chains, and prisons (Bolívar 73), also wear the bracelet with the religious insignia of the commander and dress in an olive-green uniform. The sorceress, a new character brought by the adaptation, fulfils certain diegetic and extra-diegetic functions to interconnect past and present. She is in charge of linking the earthly world of Fuenteovejuna village with rural Cuba's spiritual world, a pantheon inhabited by the *Orishas*. She embodies Orula, the god of divination, the great benefactor of men and their main advisor, the supreme oracle (Bolívar 199), dressed in white with intertwined colours representing the 22 *Orishas*, with her crosier crowned by seeds which invoke their otherness when shaken. The people, represented in their intimate and collective needs, are credited with the non-colour: white, a homogeneous surface that resembles a virgin canvas, the prohibition of all nuances, with the insignia or bracelet of their commander, distinctive fire patterns for the herd; and for the elders; with a white guayabera shirt and a straw hat. The costume displays a uniformed body, or the birth of a new subject, ready to grow and develop. This colour trilogy — white, green, and red—, depicting “heaven, earth, and hell”, shares the stage with other poetic objects: the furniture is designed to combine the constant between the material and the spiritual.

The shrine consists of an elevated platform that divides the space into two coded levels: the house of power vs the town square. Above the wood decorated with Palo Mayombe symbols stands the throne with religious carvings of the *iFá* Yoruba language. It is all crowned by the royal chair or throne of the Commander, the stylisation of a solid altar that combines terror and attraction, pain, pleasure, dogma, and religion. On top sits the “horse's head”, a real mummified skull bathed in gold. This is a religious fetish that summarises power over life and death.

llega a preguntarse si personificará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la ‘madre en nosotros’, la intuición del inconsciente (Cirlot 118).

Al pueblo se le atribuyen las bandejas de latón que semejan las de un *Gulag* soviético estalinista, o las de un comedor obrero estudiantil de la década de los 80 en Cuba, sustituyendo el rudimentario plato de barro del campo cordobés. Pavis, nos habla de una tipología del objeto escénico que supone un arco compositivo que va de la materialidad; objeto mostrado, y la espiritualidad; objeto evocado (191), en este sentido, los objetos, en el nivel de estilización, se comportan como déicticos visuales, representan la materialidad del grupo, su máscara individual y social.

“Jung asks himself if the horse represents the mother and does not doubt that it expresses the magical side of man, the ‘mother within us’, the intuition of the unconscious.” (Cirlot 118).

The people are assigned the brass trays that resemble those of a Stalinist Soviet Gulag, or those of a working-class student mess hall in Cuba during the 1980s, which substitute the rudimentary clay plate of the Cordovan countryside. Pavis talks of a typology of the scenic object which implies a compositional arch which ranges from materiality (shown object) and spirituality (evoked object) (191). In this sense, objects in the stylisation level behave as visual pointers and represent the materiality of the group, its individual and social mask.



Figura 6. Escena de la coronación de El Comendador Fernán Gómez de Guzmán. Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009). Fotografía ©Fidel Betancourt (España 2009).

Figure 6. Scene of the coronation of Commander Fernán Gómez de Guzmán. Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009). Image ©Fidel Betancourt (Spain 2009).

El espacio sonoro en la adaptación cumple una función connotativa, intensificando y focalizando los acentos del juego escénico con el poder del ritmo y la música tradicional cubana. La música, ejecutada en directo, combinada con otros efectos sonoros, efectúa múltiples derivaciones, conjunciones e hibridaciones que combinan formas clásicas, experimentales y populares. Se mantienen las coplas de la llegada del Comendador al pueblo (vv. 529-544) y la escena de la boda entre Laurencia y Frondoso (vv. 614-616), añadiendo las melodías y ritmos del repertorio popular de la música cubana: “Son de la Loma”, “El gavilán” y “Zumba Antonio”. Los músicos son personajes del pueblo que permanecen continuamente en escena, su función, como observadores activos de la comedia, es la de tocar los Batá, tambores sagrados, instrumentos polirrítmicos que trabajan sobre diferentes franjas: grave, medio y agudo, además de otros instrumentos autóctonos de la música folklórico-popular cubana como las maracas, el cencerro, el güiro, el idiófono o quijada, el shekere y la clave cubana. Uno de los momentos más significativos del espectáculo es la fusión entre la pieza “Canarios” de Gaspar Sanz (1640-1710) y el toque del tambor Batá junto a otros instrumentos autóctonos. Sincretismo manifiesto entre dos formas rítmico-musicales, paradigma del repertorio tradicional en ambas latitudes que combina la hemiola del barroco europeo con la síncopa de la clave cubana.

El tercer y último proceso aplicado a la versión de *Fuenteovejuna* responde a la **Codificación** (nivel 3). Ésta nos acerca al cuerpo semiótico de la representación, a la construcción de significados a través del lenguaje de la puesta en escena y el predominio del espacio sobre el tiempo, cuando el enunciado de la obra inicia un proceso de reconocimiento en el que se establece un determinado nivel de lectura o ideograma. Es la fase en la que la dirección del discurso tiene el propósito de aportar las claves necesarias para una lectura ulterior del receptor, en un acto en el que se interpolan estímulos sensoriales, identificación, rechazo, aceptación, colisión de ideas, complementándose para alcanzar una comprensión razonada de sentido de la puesta en escena; la relación fáctica entre significado y significante.

A las puertas del comienzo de una nueva centuria, la versión de *Fuenteovejuna* se presenta como autoficción de un pueblo que conecta pasado y futuro. La “cubanización” del texto acerca la versión a la especificidad de un código cultural con acento propio. La prosodia relacionada al código interpretativo textual-gestual de los actores facilita la actualización de expresiones. La identidad de los personajes, sus caracteres dramáticos no se pierden, fluyen entre lo clásico y lo contemporáneo, allanando la conexión entre el mundo de la aldea cordobesa y la manigua cubana.

Del Corpus Piramidal de la Puesta en Escena (CPPE), en sus tres niveles: Abstracción, Estilización y Codificación, se infiere una metodología como herramienta de estudio para el director, como paradigma de los diversos procesos morfológicos que actúan sobre la multiplicidad de códigos de la puesta en escena, afectando tanto al texto dramático como al texto espectacular.

Sound space in the adaptation has a connotative function. It intensifies and focalises the accents in the scenic play with the power of rhythm and traditional Cuban music. The live music, combined with other sound effects, bring about a series of derivations, conjunctions and hybridisation that combine classical, experimental, and popular musical forms. The *coplas* of the Commander’s arrival to town (vv. 529-544) and the scene of Laurencia and Frondoso’s wedding (vv. 614-616) are maintained, adding the melodies and rhythms of the popular repertoire of Cuban music: “Son de la Loma”, “El gavilán”, and “Zumba Antonio”. The musicians are townsfolk characters that remain onstage. Their role as active observers of the comedy is that of playing the Batá, sacred drums. These are polyrhythmic instruments that work in high, medium, and low voices. Furthermore, they play other native instruments of Cuban popular folk music, like the maracas, cowbell, güiro, idiophone or jawbone, shekere, and the Cuban claves. One of the most meaningful moments of the show is the fusion of the song “Canarios” by Gaspar Sanz (1640-1710) and the beats of the Batá drum with other native instruments. It is a syncretism demonstrated by two musical and rhythmic forms, a paradigm of the traditional repertoire found in both latitudes that combines the baroque European hemiola and the syncopation of the Cuban clave.

The third and last process that is applied to the version of *Fuenteovejuna* is that of **Codification** (level 3). This brings us closer to the semiotic body of the representation and the creation of meanings employing the onstage language and the predominance of space over time, when the play’s message begins a process of reconnaissance in which a certain level of ideological understanding is established. This is the phase in which the discursive direction has the purpose of providing the necessary keys for an ulterior understanding by the receiver. This happens in an action in which sensory stimuli, identification, rejection, acceptance, and the collision of ideas interpolate, complementing each other to reach a reasoned comprehension of the play. This is the factual relationship between signifier and signified.

Nearing the dawn of a new century, the version of *Fuenteovejuna* presents itself as an autofiction of a town which brings past and future together. The “Cubanization” of the text brings to the version a specificity proper of a cultural code with its own accent. The prosody which is related to the gestural and textual interpretative code of the actors enables the modernisation of expressions. As for the characters’ identities, their dramatic nature is not lost: It flows between the classic and the contemporary, making a smoother connection between the world of the Cordovan village and the Cuban marshlands.

On the Pyramid Corpus of Staging (CPPE) in its three levels: Abstraction, Stylisation, and Codification, a methodology is inferred as a tool of study for the director, acting as a paradigm of the several morphological processes that act upon the pluralism of codes of the staging, affecting both the dramatic and spectacular texts.

Nuestra versión hunde sus raíces en las fuerzas significantes del verso de Lope, su grito subversivo de libertad es apreciación de lo bello y experimental en las formas de la “comedia nueva”. El problema de la recepción de “los clásicos” en el contexto teatral remite a la compleja negociación lingüística, la doble experiencia de la escritura dramática y espectacular en los procesos de adaptación y refundición, obligándonos a conectar al destinador con su destinatario; los clásicos levantan el telón enfrentándose a un público heterogéneo que se pregunta: ¿qué hacen ahí? ¿qué son? ¿qué significan?, éstas y otras preguntas obligan al director de escena, en un acto deliberado de apropiacionismo creativo, a elaborar nuevas estrategias compositivas de diseño como materialización iconográfica del texto desde una óptica polisémica. Un proceso inacabado, híbrido y abierto, que ofrece nuevos postulados para la lectura escénica de nuestros clásicos, paradigma de un universo representacional ante la crisis, al igual que hace 400 años, ante una nueva perspectiva histórica en los albores del siglo XXI.

Our version has its roots buried in the signifier forces of Lope’s verse. Its call for subversion and freedom is appreciative of that which is beautiful and experimental in the forms of “new comedy”. The problem with the acceptance of “the classics” in a theatrical context resides in the complex linguistic negotiation, the double experience that entails dramatic and spectacular writing in the processes of adaptation and rewriting. This forces us to connect the issuer to its target audience. The classics open the curtain and face a heterogeneous audience that presents a series of questions: What are they doing there? What are they? What do they mean? These, among other questions, force the director, in a deliberate act of creative appropriationism, to elaborate new compositional design strategies, like the iconographic evocation of the text from a polysemous point of view. It is an unfinished, hybrid, and open process that offers new proposals for the stage interpretation of our classics, a paradigm of a universe which represents crisis in the same fashion as 400 years ago, and a new historical perspective at the dawn of the 21st century.

Referencias bibliográficas: / Works Cited:

Bolívar Aróstegui, Natalia. *Orishas. El panteón afrocubano*. Cádiz: Quorum editores, 2008. Print.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela, 2011. Print.

Kowzan, Tadeusz. “La semiología del teatro”. *Teoría del teatro*. Ed. Bobes Naves, M. C. Madrid: 1997. 121-153. Print.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2017. Print.

Ortega y Gasset, José. *Idea del Teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1958. Print.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, Mimo, Danza y Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. Print.

Serreau, Geneviève. *Historia del Nouveau Théâtre*. México: Siglo XXI, 1967. Print.

Estilo de referencias utilizado en el artículo. Modern Language Association (MLA) / Bibliographic format used in the article. Modern Language Association (MLA)

©Liuba G. Cid

El Escorial. Madrid, 08/2020



Qué papel tiene el arte en la misteriosa vida del organismo social

How art plays a role in mysterious life of social organism

Tatjana Ažman

Capítulo 1

Hay repisas en la parte trasera del escenario. Es una imagen en un documental sobre un compositor que se sienta con un poeta, y hablan sobre su trabajo, familia, poesía. Parece bastante cómodo pero distante. Qué agradable sería sentarse con alguien y hablar, luego tocar y compartir el espacio como solíamos hacerlo. Sin preguntar primero si su salud está bien, sin considerar incómodo cada vez que anhelan el contacto necesario, sin que se forme una distancia invisible en nuestra mente, que es necesaria para mantener nuestro cuerpo a salvo. El malestar es abrumador y va más allá de lo que podemos identificar como un patrón en la genealogía de la presencia humana. En este momento, no hay mucho de lo que hemos estado haciendo en nuestro ayer. Hemos experimentado décadas de una vida turbulenta, corriendo un maratón para lograr casi todo. Cuando el mundo se quedó en silencio, iniciamos un “curso universitario” de nuestra realidad, y la mayoría de la gente se dedica a la soledad, a pensar y estudiar, a escribir, a largas horas y noches. Luego uno sale a tomar algo o camina kilómetros, o se sienta a la mesa y come, se olvida de bañarse y se olvida qué día es. Y luego, para no volverse distante, uno llama a un amigo, se une a una conferencia de zoom y trata de socializar artificialmente. Ya no podemos hacer mucho al respecto, es nuestro nuevo disfraz; la nueva realidad no se trata de si existiremos y si existirán las artes; se trata de cómo nosotros -especialmente los artistas- seguimos existiendo. Permanecer presente en nuestra sociedad, vestido o desnudo, es algo necesario. El arte se está convirtiendo quizás en lo que alguna vez fue: un área tranquila de contemplación donde un artista ya no estará de acuerdo sobre qué hacer, donde no habrá demanda.

Chapter 1

There are bookshelves in the back of the setting. It is an image in a documentary about a composer who sits with a poet, and they discuss their work, family, poetry. It appears pretty comfortable but distant. How delightful it would be sitting with someone and talk, then touch and share the space as we used to. Without asking first if their health is okay, without considering awkward each time they yearn of necessary contact, without an invisible distance formed in our minds, which is required to keep our bodies safe. Discomfort is overwhelming and beyond what we can identify as a pattern in the genealogy of human presence. At this moment, there is nothing much about what we have been doing in our yesterday. We have experienced decades of a turbulent life, running a marathon to achieve nearly everything. When the world went silent, we started a “university course” of our reality, and most people dedicate to solitude, think and study, write, long hours, and nights. Then one goes out for a drink or walks miles, or sits at the table and eats, forgets to take a shower, and forgets which day it is. And then, for the reason not to become distant, one calls a friend, joins a zoom conference, and tries to socialise artificially. We cannot do much about it anymore. It is our new costume. The new reality is not about if we will exist and if arts will exist; it is all about how we, especially artists, continue to exist. Staying present in our society - dressed or naked - is a necessary thing to do. Art is perhaps becoming what once was - a quiet area of contemplation where an artist will no longer agree what to do, where there will be no demand.



Estas repisas en el fondo: recientemente sacamos todos los libros de ficción y profesionales de nuestro departamento porque no quedaba espacio. Existe este pequeño porcentaje de sangre acumuladora en todos nosotros; nos gusta el olor de los libros, su apariencia y colores y cómo los abrimos al azar y tocamos el papel y luego vemos rápidamente la línea de palabras más significativa, justo a tiempo, solo para nosotros. Estos libros en el fondo de los escenarios recordaron instantáneamente cómo algo pronto se vuelve no tan esencial. Alguna vez fueron una recopilación de volúmenes, diccionarios, novelas, todo tan bien organizado por colores, altura, grosor y contenido. Tuvo mucho que ver cómo solíamos diseñar nuestros departamentos, moverlos, organizarlos y apoyarlos junto a las paredes. Nuestra madre estaba comprando libros como loca hasta que la colección estuvo completa. Probablemente nunca logró leerlos todos. Sin embargo, existía ese elemento de tener un amigo cerca para los momentos de soledad, como consuelo, inspiración, píldora mágica para todo lo que el alma humana necesita, para la contemplación. Esta sensación de una vida bien organizada y estructurada es lo que acaba de ser “extraído” de mi departamento. El propósito se había ido.

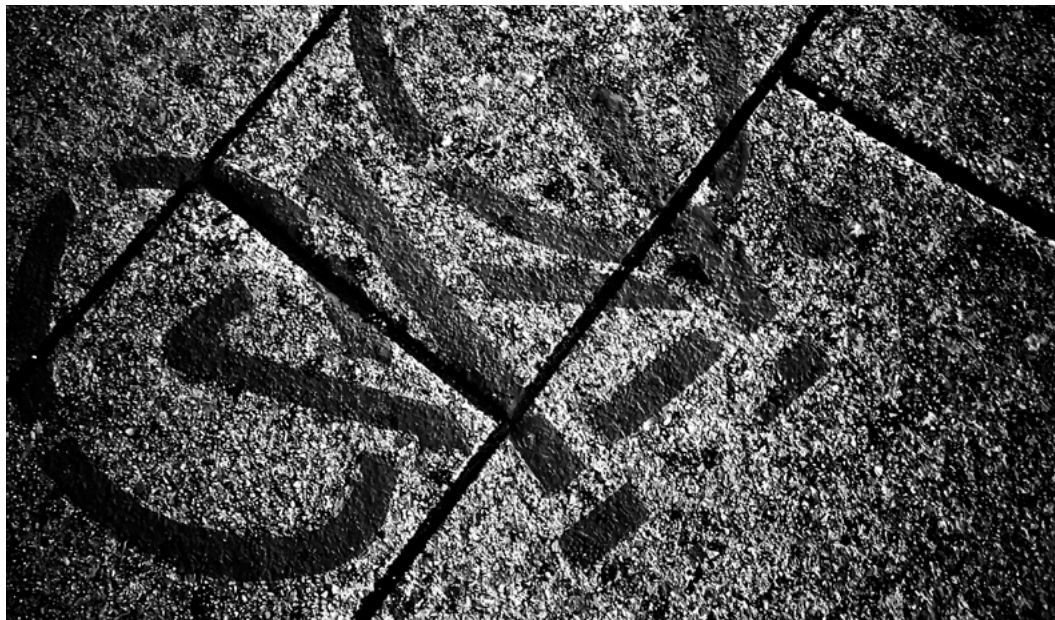
Así como el propósito del arte era algo, la mayoría de los artistas buscaban en lugar de vivir. Era crear arte vulnerable. No todo el mundo lee hoy como solíamos hacerlo, y la información y el conocimiento provienen de fuentes externas. Así es como cambia la realidad. ¿Cómo recordamos las bibliotecas? Lugares de nuestra infancia. Caminábamos por pasillos que se hacían cada vez más cortos y en un momento ya no podíamos perdernos en esos pasillos porque crecimos. Aparecen esos pensamientos. No se podía escuchar la conversación de dos personas; hubo una distracción por esta imagen en la pantalla, sintiendo culpa por haber quitado esos coloridos, por algún motivo, objetos virtuales de la vista. Simplemente porque el valor de ellos no era una imagen perfecta de cómo imaginamos nuestras vidas en este momento o cómo describimos un propósito, el estilo de intimidad e interacción finalmente cambiará con el tiempo, pero seguirá siendo intimidad. No había una razón suficientemente buena para regalar libros. Seguiremos queriendo que alguien lea algún día todo el contenido de «páginas amarillas con bordes rasgados», o quizás descubramos lo que ya sabemos: no son un objeto, los libros son la forma en que hablamos de cosas importantes, un lienzo sobre el que pintamos nuestras vidas.

Esta historia de libros, de qué tan fácilmente la sociedad contemporánea puede reemplazar algo o qué tan reemplazable o innecesario puede ser incluso el arte mismo al final del día, es nuestra historia compartida de darle un significado a algo. Con demasiada frecuencia juzgamos el elemento de imperfección, aunque deberíamos practicar estar incompletos nosotros mismos. Nuestra imperfección es hermosa, frágil; es motivo de interrogantes esenciales sobre nuestra existencia; parece ser la respuesta probable a un sinfín de preguntas sobre cómo se posiciona uno en una obra de teatro sobre la sociedad humana.

These bookshelves in the background - we just recently moved all fiction and professional books out of our flat because there was not any room left. There is this small percentage of hoarder blood in all of us; we happen to like the smell of books, their appearance, and colours and how we randomly open them and touch the paper and then we swiftly see the most significant line of words, just on time, just for us. These books in the background of the sets instantly reminded of how something soon becomes not so essential. They once were a compilation of volumes, dictionaries, novels, all so well organised by colours, height, thickness, and content. It had to do a lot how we used to design our flats, moving them around, arranging, and leaning next to the walls. Our mother was buying books like mad until the collection was complete. Probably she never succeeded in reading them all. However, there was this element of having a friend nearby for the times of loneliness, as a comfort, inspiration, magic pill for everything the human soul needs, for contemplation. This feeling of a well organised and structured life is what was just «extracted» from my flat. The purpose was gone.

Just as a purpose of art was something, most artists were searching for rather than living. It was creating art vulnerable. Not everybody is reading today as we used to, and the information and knowledge come from external sources. It is how reality changes. How do we remember libraries? Places from our childhood. We were walking in corridors that became shorter and shorter, and in one moment, we could not get lost in those corridors anymore because we grew up. Such thoughts appear. It was not possible to listen to the talk of two people; there was a distraction by this image on the screen, feeling guilty to have taken those colourful, for some reason, virtual objects out from sight. Simply because the worth of them was not a picture-perfect image of how we imagine our lives at this moment or how we describe a purpose, the style of intimacy and interaction will eventually change in time, but it will remain intimacy. There was not a good enough reason to give books away. We will still want somebody will be reading all those «yellow-page-thorn-edges» content someday, or we might find out what we already know - it is not an object, books are the way we speak about important things, a canvas we paint our lives on.

This story of books, of how easily contemporary society can replace something or how replaceable or unnecessary even art itself can be at the end of the day, is our shared story of giving something a meaning. We judge the element of imperfection too often while we should practice to be incomplete ourselves. Our incompleteness is beautiful, fragile; it is a reason for essential questions about our existence; it seems to be the probable answer to endless questions of how one is positioning in a play about human society.



No somos arqueólogos, porque toda la historia de nuestra humanidad está presente. No necesitamos analizar nuestro pasado una y otra vez. Entonces, ¿podemos llevar un diario? Sí, esto suena intrigante, porque los días de monotonía alineados para convertirse en meses se borrarán rápidamente de nuestra memoria. Pronto no tendremos evidencia de este momento en el que hablamos o cuando alguien estará leyendo estas líneas. Dicen que un perro recuerda exactamente 6 segundos. Tenemos que ser rápidos para darle un premio al perro. ¿Cómo registramos y archivamos momentos que sucedieron? ¿Por qué nuestras mentes están orientadas hacia cómo describimos el tacto, la fragancia y la voz, representaciones de la vida que vemos y sentimos?

We are not archaeologists, because all about our humankind's history is present. We do not need to analyse our past over and over again. Can we keep a journal then? Yes, this sounds intriguing, because days of monotony lined up to become months will be so quickly deleted from our memories. Soon we will have no evidence of this moment that we speak or when someone will be reading these lines. They say a dog remembers precisely 6 seconds. We have to be fast to give the dog a treat. How do we record and archive moments that happened? Why are our minds orientated towards how we describe touch, fragrance, and voice, representations of life we see and feel?

Las personas tienen obsesiones diversas y oscuras, que en algunos casos se vuelven razonables, pero en circunstancias normales, uno se siente raro al tenerlas. El mío era grabar sonidos en las calles de las ciudades o sonidos de despegues y aterrizajes de aviones. Por qué exactamente era tan importante sacar el teléfono de repente y en lugar de grabar la imagen o tomar una foto, grabar solo ruidos y estar interesado en situaciones en las que es casi inconcebible tomar una foto sin personas. Entonces un amigo en La Habana, mientras caminábamos juntos hacia el puerto, sugirió gentilmente que camináramos más rápido porque esas calles no iban a vaciarse; ¿Por qué tomar fotos como esta? Preguntó, es bueno tener gente. ¿Qué podemos recordar exactamente?

Quizás solo podamos revivir. Cuando estamos sentados en el auditorio del teatro junto a alguien que huele a explosivamente inusual, podemos revivir el momento solo con el recuerdo del olfato. Si un aroma similar circula inesperadamente en el aire en algún otro espacio, uno conecta inmediatamente ambos momentos. Podemos imaginarnos los cuerpos y el espacio, cómo se movían los cuerpos, cómo transitaban esos cuerpos, voces, todos juntos, posiciones, composición, el ritmo, sensaciones que esa atmósfera provocaba en nuestros cuerpos y mentes, cómo nos conectamos. Podemos decir cómo reaccionamos; si nos sentíamos avergonzados o relajados o si flotábamos, si estaba demasiado cerca o demasiado lejos, podemos recordar si el espacio tenía volumen, cómo circulaba el sonido, si había suficiente luz, no podemos olvidar por qué simplemente cerramos los ojos. Podemos revivir incluso lo más desafiante; al final, no tenemos que explicar en absoluto lo que hemos vivido. El arte no se trata de presentar. Nunca lo fue, nos ocupamos de explicar demasiado lo que el arte nos está provocando, y la mayoría de las veces, describimos y nombramos en lugar de respirar el momento.

People have diverse and obscure obsessions, which in some instances become reasonable, but in ordinary circumstances, one feels weird having them. Mine was recording sounds on the streets of the cities or sounds of take-offs and landings of planes. Why exactly it was so important to suddenly take out the phone and instead of recording the image or taking a photo, recording only noises, and having an interest in situations where it is almost unimaginable to take a picture without people. Then a friend in Havana, while we were strolling together down to the port, gently suggested we should walk faster because those streets will not empty; why taking photos like this, he asked, it is nice to have people. What exactly can we remember?

Maybe we can only revive. When we are sitting in the auditorium of the theatre next to someone who smells of explosively unusual, we can revive the moment just by the memory of smell. If a similar scent circulates the air unexpectedly in some other space, one immediately connects both moments. We can imagine bodies and space, how bodies were moving, how those bodies transited, voices, all together, positions, composition, the rhythm, feelings that atmosphere provoked in our bodies and minds, how we connected. We can name how we reacted; if we felt embarrassed or relaxed or we were floating, if it was too close or too remote, we can remember if space had a volume, how the sound was circulating, if there was sufficient light, we cannot forget why we just locked our eyes. We can revive even the most challenging thing; in the end, we do not have to explain at all what we have experienced. Art is not about presenting. It never was, we happen to deal with explaining too much what art is provoking in us, and most of the time, we describe and name instead of breathing the moment.





Carecemos de tanto recientemente. Además de la lucha, mientras nuestras comunidades activas abandonan el sistema y nosotros somos una de las principales partes no esenciales de las economías, existe este nivel de abandono de la sociedad. La sociedad no es solo la economía; es principalmente un organismo social; es una reunión de todas las almas; es lo que son y hacen los artistas; somos conectores del alma; reunimos gente. En este contexto, estábamos experimentando la no existencia y la invisibilidad. ¿Cómo les ocurrió eso a las artes? ¿Es esta la respuesta a un cuestionamiento interminable de nuestras realidades? Reconocer que los sistemas antiguos no se adaptan a los actuales parece una época convulsa. Los propios artistas no son lo suficientemente resistentes. Los artistas se están convirtiendo en la parte más frágil y afectada de un organismo social que existe, niños sin protección, plantas que mueren cuando nadie vierte el agua. Somos como la tierra sedienta en tiempos de sequía, pero también el corazón del cuerpo y no podemos existir sin conexión. Habitamos este espacio voluminoso con cada latido y entendemos de qué se trata esta vida misteriosa. La comprensión general se ha vuelto tan directa y cómoda; la gente pone almas en cuerpos, mientras que un artista sabe que deberíamos encontrar cuerpos en almas.

Escuchar todas las discusiones sobre arte resiliente puede resultar bastante frustrante. Lo que hacemos no se trata de cosas materializadas; en cambio, es un contenido real sin marco, un lugar sin bordes, una actuación sin ningún escenario en particular o situaciones de progresión. Nos sentimos preocupados cuando cierran nuestras casas. No nos damos cuenta, pero el arte puede sobrevivir sin la casa, fuera de la mayoría de las formas prescritas, sin el marco; no podemos capturar el arte en ninguna botella. Se supone que el arte no es una mina de oro. Estamos descuidando rápidamente todo el valor del arte. Está bien tener un destello silencioso. El arte es libre y fluido, por lo tanto el que más se recupera.

Las culturas indígenas sobrevivieron durante miles de años sin siquiera una palabra escrita. Sus historias, arte y cultura no necesitan materialización. Tal cultura no requiere una estatua de piedra en particular, o un color que no se mezcle en las paredes de la cueva, o que se toque el mismo tono o se cante la misma palabra; esta cultura no quiere sentir pena si un fuego devora una iglesia. La cultura, la resiliente, no se puede extinguir. No depende de nada porque solo es una parte del material genético de las personas. La cultura es como una sempiterna nube de polvo de estrellas. Debemos recuperar las artes del pensamiento, imaginar momentos de silencio y practicar la contemplación para crear el espacio adecuado para poder invitar a la comunidad a reunirse. Para esto, necesitamos que nos devuelvan nuestra libertad.

Cuando reflexionamos sobre este momento, se trata tanto del misterio de la vida que queremos resolver, pero es imposible resolverlo con las herramientas que conocemos y usamos hoy. Todo se convirtió en el enfoque típico mientras

We lack so much recently. Besides the struggle, while our active communities dropping out of the system, and we are one of the top non-essential parts of economies, there is this level of dropping out of society. Society is not only the economy; it is primarily a social organism; it is a gathering of all souls; it is what artists are and do; we are soul connectors; we gather people. In this context, we were experiencing non-existence and invisibility. How did that occur to the arts? Is this the answer to an endless questioning of our realities? Recognising old systems are non-adaptable to the very today seems like tumultuous times. Artists themselves are not resilient enough. Artists are becoming the most fragile and affected part of a social organism that exists, children without protection, plants dying when no one pours the water. We are like the thirsty land in times of drought, but also the heart of the body and cannot exist without connection. We inhabit this voluminous space with each beat and understand what this mysterious life is all about. General understanding has become so straight and comfortable; people put souls in bodies, while an artist knows we should be finding bodies into souls.

Listening to all discussions around resilient art can become quite frustrating. What we do is not about materialised things; it is instead a real content without a framework, a place with no edges, a performance without any particular stage, or build-up situations. We feel troubled when they lock down our houses. We are not aware, but art can survive without the house, outside of most of the prescribed forms, without the frame; we cannot capture art in any bottle. Art is not supposed to be a moneymaker. We are so quickly neglecting all the value of art. It is quite okay to have a silent flash. Art is free and fluid, therefore the most rebounding.

Indigenous cultures survived for thousands of years without even one written word. Their stories, art, and culture do not need materialisation. Such culture does not require a particular stone statue, or non-blending colour on the walls of the cave, or the same tone played, or the same word sang; this culture does not want to feel sorry if a fire eats a church. Culture, the resilient one, cannot extinct. It does not depend on anything because it is only a part of people's genetic material. Culture is like a cloud of ever-present stardust. We should bring back the arts of thinking, imagining silent moments, and practice contemplation to create the proper space to be able to invite the community to gather. For this, we need our freedom back.

When we reflect this moment, it is so much about the mystery of living we want to solve, but it is impossible to solve it with the tools we happen to know and use today. Everything became too much about the typical approach



tenemos un enigma extraordinario. Nuestros pensamientos son fluidos; por lo tanto, más como agua. Además, el agua siempre encuentra la grieta en la pared. Tal vez esto suene extraño y demasiado sobre comodidad. Sin embargo, ¿de qué otra manera podemos pensar fuera de la caja e imaginar nuestra salida del laberinto infinito?

No conocemos el futuro del arte, pero experimentamos nuestro presente y nuestra posición en la sociedad, así que vemos que vale la pena conservar este lugar. Si es pedir mucho sacrificio y paciencia, será por nuestra existencia mutua. Un artista no debe dar media vuelta e irse, ni sentirse desesperado o caído; se supone que no debemos dejar de respirar. Nuestras vidas artísticas probablemente se pasan sin prisa de una habitación a otra, o se almacenan o se guardan en silencio durante un tiempo, pero la fuerza que une nuestra alianza nunca puede acallarse. El momento en que nos sentemos juntos, hablemos y encontremos nuestro pensamiento más profundo volverá. Nuestra creatividad no declara fronteras; nuestra imaginación no es algo de lo que alguien pueda hacerse cargo. La creatividad significa, darle forma a nuestra vida. El arte flexibiliza a la humanidad. A través del arte, trabajamos juntos para nuestro presente y futuro. Lo único posible ahora es estar presente, imaginar y elevar nuestras vidas al nivel filosófico más sincero donde cuestionar todo lo que nos rodea nos otorgue la fuerza para seguir adelante y enfrentar los singulares desafíos.

Capítulo 2

Estamos llegando a finales de agosto. Luego de una pausa completa de actividades (mediados de marzo hasta finales de mayo), los espacios de artes escénicas volvieron a funcionar y reunieron nuevamente a artistas y público, pero la temporada oficial ya había terminado. Durante los meses de verano, varios festivales programados pudieron realizar eventos al aire libre siguiendo medidas de restricción de público y adaptaciones del escenario. Ahora los teatros y otros espacios de actuación se están preparando para volver al interior y comenzar una nueva temporada. Pocos cambios en un programa y los productores intentarán cumplir todos los planes para 2020.

Queda pendiente una colaboración internacional, principalmente entre países europeos. Un artista extranjero sigue siendo un invitado habitual. Uno diría que es bastante generoso, pero muchos de nosotros siempre estamos esperando que las situaciones en torno a las artes escénicas se mantengan relativamente aceptables en términos generales. Es evidente que habrá un importante impacto financiero debido a que menos público asistirá a las presentaciones, y el artista independiente seguirá luchando por más tiempo. Todavía estamos esperando ser reconocidos como parte de nuestra economía y mantenemos la esperanza de recibir el apoyo necesario por parte de nuestro gobierno.

while we have an extraordinary enigma. Our thoughts are fluid; therefore, more like water. Moreover, water always finds the crack in the wall. Maybe this sounds strange and too much about comfort. Nevertheless, how else can we think out of the box and imagine our way out of the endless labyrinth?

We do not know the future of art, but we experience our present and position in society. So we see this place is worth to be preserved. If it is asking a lot of sacrifice and patience, it is going to be for our mutual existence. An artist must not turn back and leave, or feel hopeless or fallen; by no means we are not supposed to stop breathing. Our artistic lives are probably leisurely passed from one room to another, or stored or kept silent for a while, but the force that unites our alliance can never be stilled. The moment when we will sit together, talk, and encounter our most in-depth thinking is to be back. Our creativity declares no borders; our imagination is not something one can take over. Creativity signifies, creating the shape of our living. Art makes humankind flexible. Thru art, we work together for our today and tomorrow. The only thing possible now is to stay present, imagine, and raise our lives to the sincerest philosophical level where questioning everything around us grants us the strength to move on and face the unique challenges.

Chapter 2

We are reaching the end of August. After an entire break from activities (mid-March until the end of May), performing art spaces began to operate and again bring together artists and audiences, but the official season was already over. During the summer months, several planned festivals managed to run outdoor events under measures of a restricted number of audience and adapted stage situations. Now theatres and other performing venues are getting ready to move back indoors and start a new season. Few changes in a program and producers will try to fulfill all the plans for 2020.

An international collaboration, mostly among European countries, is remaining. A foreign artist is still a regular guest. One would say it is pretty generous, but many of us are always hopping situations around performing arts will stay relatively acceptable in general terms. It is clear there is going to be a substantial financial impact because of less audience attending performances, and the independent artist will remain to struggle for a longer-term. We are still waiting to be recognised as a part of our economy and hoping to receive vital support from our government.

EL TEATRO SOCIAL-ARTÍSTICO: una herramienta de transformación social

SOCIAL ART THEATER: an engine of social transformation

Hamadou Mandé

Resumen

En Burkina Faso, los orígenes del teatro social-artístico se remontan a la experiencia del teatro-debate, una forma de representación enfocada en la intervención social, y que Jean-Pierre Guingané conceptualizó y desarrolló durante más de tres décadas. Asimismo, el teatro social-artístico es el resultado de encuentros e intercambios artísticos llevados a cabo en el marco de una colaboración entre las organizaciones Espace Culturel Gambidi y One Drop Foundation con el fin de desarrollar proyectos para dar acceso a agua potable, higiene y saneamiento. Esta iniciativa, llevada a cabo en tres regiones de Burkina Faso, tuvo por objeto concientizar a la población de aquello que está en juego en el desarrollo socioeconómico al informar, sensibilizar y movilizar a la comunidad.

El teatro se ha usado, mediante un proceso impulsado por el deseo de renovación estética, para alcanzar algunos objetivos de transformación social.

En este artículo, se describe el enfoque y se analizan los resultados de un experimento artístico innovador que se realizó como parte de una investigación-acción sobre las distintas formas de arte.

Palabras clave: teatro, artes sociales, estética, transformación social, comunidades, desarrollo socioeconómico.

Abstract

Social art theatre in Burkina Faso is rooted in the experience of debate theatre, a form of social intervention performance conceptualized and developed for over three decades by Jean-Pierre Guingané. It is also the result of meetings and artistic exchanges carried out in the framework of a collaboration between Espace Culturel Gambidi and the One Drop Foundation for the realization of projects for access to water, hygiene and sanitation. This action, which was developed in three regions of Burkina Faso, intended to contribute, through information, awareness-raising and community mobilization, to a better awareness of the stakes of socio-economic development.

Theatre has been used, in a process fueled by a desire for aesthetic renewal, to achieve objectives of social transformation.

This article outlines the approach and analyses the results of an innovative artistic experiment carried out as part of an action research on art forms.

Key Words: theatre, social art, aesthetics, social transformation, communities, socio-economic development

Introducción

El teatro social-artístico se basa en el deseo de buscar una práctica escénica sustentada por técnicas tradicionales que se adapten a las realidades socioculturales de las comunidades locales. Tal práctica se inspira en cuentos, leyendas, mitos tradicionales y prácticas de la vida diaria para producir representaciones teatrales que cuestionan y desafían tanto al individuo como a la comunidad.

Las representaciones de teatro social-artístico están diseñadas para complacer, entretener, educar y desarrollar. Esta forma de expresión teatral aspira a desarrollar tanto al individuo como a la comunidad al influenciar sus relaciones con el entorno, además de actuar positivamente en las relaciones interpersonales e intercomunitarias.

En este artículo, se emplea la sociología del teatro, como disciplina encargada de estudiar la relación de una obra con la comunidad o grupo social durante un periodo determinado, para explorar y analizar la práctica del teatro social-artístico en Burkina Faso. Se basa en un trabajo de investigación-acción, llevado a cabo desde 2012 en Burkina Faso en las regiones de Hauts-Bassins, Cascades y Sáhel, en torno a la cuestión del acceso sostenible al agua potable, la higiene y el saneamiento.

A lo largo del artículo, se señalan los orígenes de este tipo de teatro en Burkina Faso. Asimismo, se abordan sus conceptos y características esenciales, y se describe el proceso de operacionalización de tal expresión artística.

Orígenes del teatro social-artístico en Burkina Faso

En el ámbito teatral, en África, las décadas de los años ochenta y noventa se caracterizaron por el surgimiento de nuevas formas de dramatismo inspiradas en prácticas endógenas africanas y por el descubrimiento del teatro del oprimido impulsado por el dramaturgo Augusto Boal en Latinoamérica. Conocido con los términos genéricos de «teatro de activismo social» y «teatro de desarrollo», este género teatral se manifiesta como teatro-foro, teatro práctico y teatro-debate, formas de dramatismo diseñadas para dar respuesta a las emergencias sociales, políticas y económicas.

Ciertamente, era necesario que los creadores de teatro propusieran modelos adecuados como respuesta ante las inquietudes en relación con la salud, la higiene, la educación, la preservación del medioambiente, la promoción de la paz y la protección de los derechos humanos. Como se mencionó en un artículo previo (H. MANDÉ; 2013,147), el resultado es el siguiente:

Introduction

Social art theatre finds its foundation in the desire to seek a scenic practice nourished by traditional techniques adapted to the socio-cultural realities of local populations. It draws on tales, legends, traditional myths and daily life practices to produce performances that question and challenge both the individual and the community.

Social art theatre performances are designed to please, entertain, educate and develop. The ambitions of this form of theatrical expression are to develop the individual and the community by influencing their relationship with the environment and to act positively on interpersonal and inter-community relations.

This article uses the sociology of theatre, as a discipline studying the relationship of a work to the community or social group over a given period of time, to explore and analyze the practice of social art theatre in Burkina Faso. It is based on an action-research work carried out since 2012 in Burkina Faso in the Hauts Bassins, Cascades and Sahel regions, around the issue of sustainable access to water, hygiene and sanitation.

This article recalls the sources of this theatre in Burkina Faso, discusses its concepts and essential characteristics and describes the process of operationalizing this artistic expression.

Sources of Social Art Theatre in Burkina Faso

It should be recalled that in the field of theatre in Africa, the decade 1980-1990 was marked by the emergence of new dramatic forms inspired by endogenous African practices, but also by the discovery of the theatre of the oppressed promoted by Augusto Boal in Latin America. Known under the generic terms of “social intervention theatre” or “theatre for development”, this theatre is expressed as forum theatre, useful theatre or debate theatre. These are dramatic forms designed to respond to social, political and economic emergencies.

Indeed, faced with concerns about health, hygiene, education, preservation of the environment, promotion of peace and protection of human rights, it seemed necessary for theatre-makers to propose suitable forms as responses to these situations. The result is, as we indicated in a previous article (H. MANDÉ; 2013,147):

Una nueva estética en la creación artística que incluye los siguientes elementos: un espacio menesteroso que podría asociarse tanto con el *escenario desnudo* de Jacques Copeau como con la estética de las artes escénicas tradicionales africanas, una puesta en escena que permite que las actuaciones se realicen en cualquier momento, lugar y circunstancia, una narrativa sólida que fomenta la participación del público...

En resumen, es una práctica teatral que se caracteriza por un mensaje dirigido a un cambio en el comportamiento, representaciones teatrales accesibles al público, una estética inspirada en los recursos culturales locales y una escenografía adaptada a las necesidades de movilidad que requiere este tipo de representaciones teatrales.

El teatro-debate, empleado y definido por Jean-Pierre Guingané a principios de los años ochenta en Burkina Faso, es una manifestación del teatro de activismo social. Se basa en la técnica de interpretación de los *griots* africanos tradicionales, en la experiencia del teatro rural creada por los campesinos alrededor de 1975, y en el teatro del oprimido.

A new aesthetic of artistic creation with the following elements : a poor theatre that could be as much related to Jacques Copeau's bare trestle as to the aesthetics of traditional African performing arts, a kit staging that allows the show to be performed at any time, in any place and in any circumstance, a strong sense of storytelling that encourages the involvement of the audience...

In short, it is a theatrical practice characterized by a message aimed at changing behavior, performances accessible to audiences, an aesthetic inspired by local cultural resources and a scenography adapted to the mobility needs of this type of performance.

Debate theatre, conceptualized and implemented by Jean-Pierre Guingané in the early 1980s in Burkina Faso, is one such form of social intervention theatre. It is based on the playing technique of the traditional griot, the experience of rural theatre developed by peasants around 1975 and of the theatre of the oppressed.



Minata Diené and Landry Naré in the performance *The Cry of hope (Le Cri de l'Espoir)* Staged by Hamadou Mande ©Théâtre de la Fraternité 2019

Por lo general, las representaciones teatrales de activismo social son ideadas de manera satírica y humorística. Además, incorporan prácticas tradicionales, tales como las relaciones de broma (parentesco de broma, primos-hermanos de broma, alianzas de broma, etc.), que están presentes en la mayoría de las comunidades africanas. Estos son recursos importantes que el teatro de activismo social utiliza para conectar con su audiencia. Cabe señalar que el objetivo principal de esta forma de teatro es contribuir al desarrollo socioeconómico y cultural mediante la implementación de acciones inclusivas.

Fue, precisamente, el teatro de activismo social, sobre todo el teatro-debate, el que sirvió de base para el surgimiento del teatro social-artístico.

Conceptos y características del teatro social-artístico

De teatro del arte a teatro social-artístico

Si la proximidad entre los términos *arte* y *teatro* siempre ha sido evidente, la combinación de ambos, *teatro del arte*, suscita interpretaciones diferentes y, en ocasiones, contradictorias. Lo mismo sucede con las combinaciones «teatro del arte», «teatro social» y «teatro social-artístico». Por lo tanto, es imperativo clarificar dichos conceptos sobre la base de su historia y sus diversos usos. Según Jean-François Dusigne (D. Jean-François: 1997, 17):

La designación «teatro del arte» es una creación reciente cuyo origen se remonta a la primera vez que Paul Fort la utilizó en París en 1890, como título para nombrar al teatro que pretendía fundar.

Por tanto, en el siglo XX, la noción de «teatro del arte» se difundió con varios enfoques estéticos, pensamientos teatrales y estilos de actuación. Tal concepto surgió como reacción en contra del teatro comercial y del teatro de ideología. Aunque en sus inicios el concepto parecía referirse únicamente al teatro enfocado en el aspecto artístico, es decir, en aras del arte, se demostró que también podía referirse al teatro popular y al teatro público, gracias a los distintos significados que se le atribuyeron a este concepto. Desde luego, los impulsores del teatro del arte se comprometieron a promover un teatro de calidad estética caracterizado por el dominio de la técnica. Si en Francia fue Paul Fort el primero en expresar su necesidad de crear un «teatro del arte», en Rusia, fueron los directores Konstantín Stanislavski y Vládimir Nemiróvich-Dánchenko quienes fundaron el «teatro del arte» en Moscú. En la mayoría de los casos, detrás de la noción *teatro del arte*, hay un claro deseo de renovar la práctica teatral. Para algunos, el teatro del arte se trata, simplemente, del teatro de vanguardia. Dicha noción no tiene un único significado, tal como señala Charles Dullin, citado por M-C. LESAGE (1998, 73):

Generally speaking, social intervention theatre performances are conceived in a satirical and humorous manner and incorporate traditional practices such as joking relationships (joking kinship, pleasant cousinship, joking alliances, etc.), which are present in most African communities. These are important resources that social intervention theatre uses to reach its audience. As a reminder, it should be noted that the ultimate objective of this theatre is to contribute to socio-economic and cultural development through the implementation of inclusive actions.

It is this theatre of social intervention, and particularly debate theatre, that served as the basis for the emergence of social art theatre.

Concepts and Characteristics of Social Art Theatre

From art theatre to social art theatre

If the proximity between the terms art and theatre has always been accepted as self-evident, the combination of the two that forms “art theatre” gives rise to different and sometimes contradictory interpretations. The same applies to the combinations “art theatre”, “social theatre” and “social art theatre”. It is therefore important to clarify these concepts in the light of their history and their different uses. According to Jean-François Dusigne (D. Jean-François: 1997, 17):

The name “art theater” is a recent creation that can be dated since it was first used in Paris in 1890 by Paul Fort, who had chosen this title to name the theatre he intended to found.

The notion of “art theatre” has thus travelled through the 20th century with various aesthetic approaches, theatrical thoughts and styles of play. The concept first emerged as a reaction against commercial and ideological theatre. While at its beginnings the concept seemed to refer to a theatre exclusively oriented towards the artistic aspect, i.e. art for art’s sake, the different meanings it was given showed that it could also refer to popular and public theatre. Indeed, the promoters of art theatre have committed themselves to promoting a theatre of aesthetic quality characterized by technical mastery. If in France, it was Paul Fort who first expressed his need to create an “art theatre”, in Russia, it was the directors Constantin Stanislavski and Nemirovitch-Dantchenko who founded the Moscow “art theatre”. In most cases, behind the notion of art theatre, there is a clear desire to renew theatrical practice. For some, art theatre is simply avant-garde theatre. It is a notion that does not have a unique meaning, as Charles Dullin points out, as cited by M-C. LESAGE (1998, 73):

La razón por la que fundé el teatro del arte es porque dedicarme a otra cosa no me satisfacía. Debo admitir que nunca entendí, realmente, lo que significaba *teatro del arte*. ¿No admite así la “gente del teatro” ingenuamente que nunca consideraron el teatro como un arte?

La reacción de Giorgio Strehler, para quien el teatro público debía ser arte, responde la pregunta de Dullin y concilia el teatro popular y el teatro de élite.

El concepto de «arte social» surgirá y reemplazará al teatro del arte para dejar en claro su oposición ante el arte en aras del arte. Para X. DURAND (1975, 13):

Distintos grupos y revistas literarias de “jóvenes” han empleado esta expresión, que podemos intentar definir como el arte ideal para la sociedad futura, al manifestarse como un arte de lucha en la sociedad actual. Las artes sociales deben analizarse en dos niveles distintos: como el arte de la sociedad ideal, se opone a cualquier estética de arte utilitario o industrial; como un arte de lucha y crítica en la sociedad actual, se separa de la estética del arte en aras del arte.

El arte social es notablemente político dado que se posiciona como la antítesis del arte en aras del arte y se manifiesta como la expresión de las exigencias sociales y políticas. Tal como N. MCWILLIAMS, C. MENEUX y J. RAMOS (2014, 3) señalan oportunamente:

El arte social es una noción voluble, proteica y divisoria que ha servido como referencia para redes que se diferencian sobre todo en términos socioculturales y políticos, y se ha adaptado a funciones igualmente diversas. El nombre hace referencia a los debates, problemas y prácticas que, constantemente, han evolucionado y que se han reformulado según las distintas acepciones del arte y de los problemas sociales, y la manera en que se concibe su interdependencia.

En nuestro planteamiento de dicha cuestión, el arte social es una práctica que pretende hacerse cargo, mediante el uso de medios artísticos, de los problemas de desarrollo con un enfoque participativo. Partiendo de este concepto de arte social, el teatro social-artístico se caracteriza, en esencia, por su vocación de ser un arte al servicio de las comunidades.

The reason I founded art theatre is that I couldn't find real satisfaction in doing something else. I must admit that I never really understood what the word art theatre meant. Don't the “theatre people” naively admit here that they never considered theatre as an art?

The reaction of Giorgio Strehler, for whom public theatre must be art, answers Dullin's question and marks a conciliation between popular theatre and elite theatre.

The concept of “social art” will emerge and take over from art theatre to clearly affirm its opposition to art for art's sake. For X. DURAND (1975, 13):

This expression, which we can try to define as the ideal art of the future society, manifesting itself as a fighting art in the present society, has been carried by a number of groups and literary journals of “young people”. Social art must be analyzed on two levels: as the art of the ideal society, it is opposed to any aesthetics of utilitarian and industrial art; as an art of struggle and criticism in the present society, it separates itself from the aesthetics of art for art's sake.

Social art is eminently political because it positions itself as the antithesis of art for art's sake and manifests itself as the expression of social and political demands. As N. MCWILLIAMS, C. MENEUX and J. RAMOS (2014, 3) opportunely recall:

Social art is a labile, protean and divisive notion that has served as a standard bearer for networks that are singularly differentiated in socio-cultural and political terms, and has responded to equally diverse functions. The name refers to debates, issues and practices that have constantly evolved and have been reformulated according to the different meanings of art and social issues, and the way of conceiving their interdependence.

In our approach to the question, social art is a practice aiming to take charge, through the use of artistic means, of development issues in a participatory approach. Flowing from this concept of social art, social art theatre is essentially characterized by its vocation to be an art at the service of communities.

Características de las representaciones del teatro social-artístico

Las representaciones del teatro social-artístico son de carácter participativo y, en su fondo y forma, reflejan las expectativas de su público meta. Se producen en dos fases: la puesta en escena y el debate con el público tras la actuación de los actores.

El texto dramático no debe ser ni propagandístico, ni cautelar, sino educativo, y es absolutamente esencial que esté impregnado de las realidades socioculturales locales.

La puesta en escena está diseñada para plantear preguntas y fomentar el debate. Se caracteriza por la precisión de su intención, la coherencia general y la flexibilidad para garantizar la fluidez de los mensajes y la participación del público. Todos estos elementos hacen que el teatro social-artístico sea una expresión artística divertida, interactiva y educativa.

La actuación, la escenografía, el sonido y la iluminación forman parte de una puesta en escena funcional y dinámica.

Las representaciones del teatro social-artístico son interpretadas por artistas (actores, bailarines y músicos) del entorno social en el que se desarrolla el acto. Asimismo, la comunidad, mediante sus representantes, participa plenamente en todo el proceso de creación y distribución. Esta es una de las razones por las que las representaciones del teatro social-artístico dan gran importancia a las lenguas nacionales.

En efecto, la calidad del tratamiento de las lenguas, y en particular de las lenguas nacionales, es un requisito fundamental de este teatro, que las considera a la vez como instrumentos de comunicación y como medio de realzar el patrimonio y las identidades culturales nacionales.

La experiencia demuestra que, al trabajar con los artistas en sus propias lenguas, la comunicación con el público está asegurada y los mensajes se reciben con mayor eficiencia. Por ello, el proceso creativo le da especial importancia a la participación de actores locales.

Proceso de creación y difusión de las representaciones del teatro social-artístico

En primera instancia, es necesario definir o identificar claramente el tema de la intervención, que podría abordar cualquier problema de la sociedad. Después, se deben seguir las distintas acciones y etapas que contribuyen a la realización de la obra.

Una vez que se validó el tema, el siguiente paso es llevar a cabo un diagnóstico sociocultural del medio en el que se desarrollará la obra. Tal diagnóstico será lo más extenso posible con la finalidad de conocer de manera amplia las fortalezas y debilidades del medio. Este proceso permitirá

Characteristics of the social art theatre performance

The social art theatre performance is participatory and reflects in its content and form the expectations of its target audience. It is produced in two phases: the stage performance and the debate with the audience following the actors' performance.

The dramaturgical text should be neither propagandistic nor injunctive, but educational. It is absolutely essential that it be well imbued with local socio-cultural realities.

As for the staging, it is designed to raise questions and encourage debate. It is characterized by precision of intent, overall coherence and flexibility to ensure fluidity of messages and public participation. This makes social art theatre a playful, interactive and educational artistic expression.

Acting, scenography, sound and light are all part of a functional and dynamic staging.

The social art theatre show is performed by artists (actors, dancers and musicians) from the social environment in which the action takes place. In addition, the community, through its representatives, is fully involved throughout the creation and distribution process. This is one of the reasons why social art theatre show gives paramount importance to national languages.

Indeed, the quality of the treatment of languages, and particularly national languages, is a fundamental requirement of this theatre, which considers them both as communication tools and as a means of enhancing national cultural heritage and identities.

Experience shows that by working with artists in their own languages, communication with the public is well ensured and messages are better received. It is for this reason that the creative process places particular importance on the participation of local actors.

Process of creation and dissemination of a social art theatre performance

Above all, it is necessary to clearly define or identify the theme of intervention that could address any relevant issue in society. Then follow the different actions and stages that contribute to the realization of the show.

Once the subject has been validated, the next step is to carry out a socio-cultural diagnosis of the environment in which the creation will be made. This diagnosis will be as broad as possible in order to allow a very good knowledge of the strengths and weaknesses of the environment. It will lead



Audience during the performance *The Cry of hope (Le Cri de l'Espoir)* ©Théâtre de la Fraternité 2019

realizar un registro exhaustivo del marco sociocultural. De este modo, se identifican y analizan los recursos y capacidades a nivel local, así como los factores favorables o desfavorables para las acciones de desarrollo, en especial los relacionados con prejuicios, prácticas y hábitos propios de las comunidades.

Al realizar estos primeros análisis, se pretende reunir elementos para perfeccionar el conocimiento de las realidades sociales y las necesidades prioritarias de las comunidades para las cuales está destinada la obra. Asimismo, los análisis permiten identificar con claridad los obstáculos que deben suprimirse para alcanzar los objetivos, que pueden estar relacionados con la resolución de problemas de salud, educación, medioambiente o de cohesión social.

Posteriormente, se lleva a cabo la etapa de organización, que consiste en alistar los recursos humanos, materiales y financieros necesarios para la ejecución del proyecto de creación artística. Este proceso implica una valoración de las necesidades, mediante la determinación de los perfiles y la cantidad de personas que participarán en el equipo creativo. Además, la estimación de las necesidades técnicas y logísticas permitirá planificar la ejecución del proyecto, que incluye la redacción del texto, la dirección y la puesta en escena.

to the realization of a complete inventory of the socio-cultural framework. Thus, local resources and potentialities, factors favorable or unfavorable to development actions, especially those related to prejudices, practices and habits specific to the communities are identified and analyzed.

These initial analyses aim to gather materials to refine knowledge of the social realities and priority needs of the populations for whom the show is intended. They make it possible to clearly identify the obstacles to be removed in order to achieve the objectives. These can be related to the resolution of health, education, environmental or social cohesion problems.

Then comes the organizational phase, which consists of mobilizing the human, material and financial resources needed to carry out the artistic creation project. This involves making a needs assessment by determining the profiles and number of people to be involved in the creative team. In addition to this, the estimation of technical and logistical needs will make it possible to plan the implementation of the action, which includes writing the text, directing and presenting the show.

Dado que, una vez finalizada la representación, se llevan a cabo debates, es importante definir la duración de la misma para permitir un intercambio profundo con el público. La duración promedio es de cincuenta minutos, pero según la situación, la función puede durar más de una hora o, por el contrario, menos de treinta minutos.

La puesta en escena de la representación teatral: la producción de un texto dramático y la puesta en escena de la obra

La producción de un texto dramático

La creación de la representación teatral implica la producción de una obra de teatro. Más allá de ser un mero texto dramático, este texto contiene elementos de intención y orientación de la puesta en escena teatral. Para tales fines, las siguientes actividades son esenciales para alentar la participación de todos los interesados en la ejecución del proyecto:

- Realizar una preselección de artistas (actores, músicos, responsables del juego teatral, técnicos, etc.).
- Adentrarse en la comunidad para realizar un diagnóstico sociocultural.
- Crear el borrador de un texto dramático con el que se pueda trabajar en un taller de dramaturgia.

Gracias al taller de dramaturgia, el dramaturgo podrá, a partir de situaciones de actuación que se propondrán a los actores, ahondar en el análisis del argumento, el tema y las preguntas para mejorar su texto. Además, podrá identificar a los artistas que formarán parte del elenco de la representación teatral. En relación con el taller de teatro, la dramaturga S.H. KAM ¹ (2012,4), vinculada a la producción de la primera representación de teatro social-artístico titulado *Pour le retour de Ounhma* [Para el regreso de Ounhma], señala en su reporte de implementación que:

La base es que todas las improvisaciones sigan las instrucciones del director artístico, según el marco establecido, pero dándole a su vez a los actores cierta libertad; instándoles incluso a utilizar los recursos de la lengua yulá, sus culturas y las prácticas en curso de su medio geográfico y sociocultural, relacionadas con la situación en cuestión. Como dramaturga, lleve un registro sobre la marcha, a menudo tomando notas, e intercambiando ideas con los actores para comprender mejor el significado de alguna expresión, canción, proverbio

¹ S.H. KAM fue la dramaturga invitada para participar en el primer experimento de creación de teatro social-artístico. Presenta, en un detallado reporte del trabajo, su contribución a la realización de la representación teatral.

As the show is followed by debates, it is important to limit the time of the performance to allow for an in-depth exchange with the audience. The average time is fifty minutes, but depending on the situation, the performance can last more than an hour or, on the contrary, be shorter than thirty minutes.

The implementation of the creation: production of a dramaturgical text and staging of the show

The production of the dramaturgical text

The creation of the show involves the production of a play. More than just a dramatic text, this text contains elements of intention and orientation of the theatrical staging. To this end, the following activities are essential in order to encourage the participation of all stakeholders in the implementation of the action:

- Make a pre-selection of artists (actors, musicians, game-leaders, technicians, etc.).
- Immersion in the community in order to carry out a socio-cultural diagnosis;
- Produce a draft dramatic text to be improved in a dramaturgy workshop.

The dramaturgy workshop allows the playwright, based on acting situations that will be proposed to the actors, to deepen his or her analysis of the subject, the theme and the questions in order to improve his or her text. It is also used to identify the artists who will be in the cast of the show. On the subject of the drama workshop, playwright S. H. KAM ¹ (2012,4), associated with the production of the first social art theatre show entitled *Pour le retour de Ounhma* [For the return of Ounhma], writes in her implementation report that:

The principle is that all improvisations follow the instructions given by the artistic director, according to the established framework, while leaving the actors free, even urging them to use the resources of the Jula language, their cultures and the practices in progress in their geographical and socio-cultural universe, in relation to the situation in question. As a playwright, I recorded as I went along, often taking notes, exchanging with the actors to better understand the meaning of such and such an expression, song, proverb, or

¹ She was the invited playwright to participate in the first experiment in creating social art theatre. She presents, in a detailed mission report, her contribution to the realization of the show

o el papel de una familia como la de los herreros, los *griots*, las mujeres iniciadas y la del cacique tradicional, en relación con el agua. Toda esta información se utiliza para escribir el texto.

Al finalizar el taller de dramaturgia, a los interesados en el proyecto (líderes de asociaciones de desarrollo local, actores del proyecto, representantes de las comunidades favorecidas, líderes de la compañía, directores artísticos, etc.) se les entregará un texto con aportaciones de los actores para que lo modifiquen antes de que concluya.

Puesta en escena de la obra

El montaje de escena, que se realiza en un ambiente de actuación participativa, comienza con la confirmación del equipo creativo de la obra. A esto le siguen las residencias de investigación y creación, cuyos pasos principales incluyen la organización de una sesión de investigación y ensayo de tres o cuatro semanas fuera de la zona habitual de residencia de los artistas, seguida de otra sesión de dos o tres semanas para continuar con la creación en el entorno en el que se realizará la obra.

Estas primeras dos etapas del trabajo creativo se completan con la formación de los responsables del juego teatral quienes son los moderadores de los debates con el público al final de la obra. La última etapa del proceso es la presentación de un bosquejo de la obra al público con el fin de reunir observaciones útiles para concluir el trabajo de puesta en escena.

La difusión de la representación teatral

El principal fundamento es garantizar el acceso de las comunidades a las que está principalmente dirigida la obra. Para lograrlo, se requiere que las actuaciones se lleven a cabo en sitios a los que puedan acceder fácilmente. Para cumplir este objetivo, es necesaria una planificación coordinada de la obra con las comunidades, así como una adecuada comunicación para informar y movilizar al público, una logística apropiada y una preparación previa de los espacios donde se llevará a cabo, que suelen ser espacios abiertos (patios escolares, sedes de mercados, campos deportivos, etc.).

Los debates

Mediante estos debates se busca tener un momento de intercambio de ideas en el que todos participen, ya que se anima a los participantes a informarse y opinar sobre un tema que pueda tener repercusiones sociales, económicas y ambientales significativas. En los debates que se generarán entre el público, los responsables del juego, en conjunto con los artistas y el director artístico, valorarán el aspecto educativo. La preparación de esta parte del proyecto requiere una adecuada capacitación de los responsables del juego.

the role of such a family as the one of blacksmiths, griots, initiated women, and that of the traditional chieftaincy, in relation to water. These data will be used to write the text.

At the end of the dramaturgical workshop, a text enriched with the actors' contribution is submitted to the stakeholders in the action (leaders of local development associations, project actors, representatives of the beneficiary populations, troupe leaders, artistic directors, etc.) for amendment before it is finalized.

The staging of the show

The staging work, which is done in the spirit of a participatory performance, begins with a confirmation from the show's creative team. This is followed by research and creation residencies, the main steps of which include the organization of a three- to four-week research and rehearsal session outside the artists' usual area of residence, followed by another two- to three-week session to continue the creation in the environment where the show will be performed.

These first two phases of the creative work are completed by a training of the game-leaders who are the moderators of the debates with the audience at the end of the stage performance. The last stage of the process is the presentation of a draft version of the show to the public with the aim of gathering useful observations for the finalization of the stage work.

The diffusion of the show

The general principle is to guarantee access to the show of the populations for whom it is primarily intended. This therefore requires that performances be given in places that are accessible to them. Achieving this objective requires concerted planning of the performance with the populations, good communication to inform and mobilize the audiences, adapted logistics and preparatory work in the performance venues, which are generally open spaces (schoolyards, market squares, sports fields, etc.).

The debates

These are moments of participatory exchange during which everyone is encouraged to become informed and to give their opinion on a subject likely to have significant social, economic and environmental impacts. In the debates that the public will have with itself, the educational character is valued under the responsibility of game-leaders, supported by the artists and the artistic director. A good preparation of this part of the action requires training of play leaders.

La capacitación de los responsables del juego o de los moderadores del debate

Un responsable de juego teatral o «maestro del juego» es el encargado de organizar, guiar, dirigir, definir o establecer las reglas del juego; también es el encargado de organizarlo y asegurarse de que se cumplan las reglas.

En una obra de teatro social-artístico, el responsable del juego está capacitado para desempeñar el papel de moderador del debate. Para hacerlo, debe ser capaz de apropiarse de la obra antes de la etapa de distribución. Los debates se pueden dirigir de manera individual o en equipos, enfocándose en las lenguas habladas en el entorno donde se organiza la difusión.

Con esta capacitación se pretende que los responsables del juego adquieran los conocimientos y las habilidades necesarias para dirigir los debates al final de cada obra, que conozcan los pasos a seguir para dirigir un debate y que puedan justificar la pertinencia pedagógica de esta forma de intervención.

La capacitación siempre comienza con una autoevaluación, que consiste en invitar a los responsables del juego a juzgar sus propias habilidades. Este proceso permite que ellos mismos puedan evaluar sus fortalezas y limitaciones, y facilita la identificación de sus verdaderas necesidades.

Dirigir los debates

Los responsables del juego dirigen los debates que se desarrollan después de la obra. El principio es darle siempre la palabra al público después de cada intervención de algún participante. Los responsables del debate deben evitar convertirse en ponentes y desempeñar plenamente su papel de facilitadores de la comunicación. Es el público quien debe discutir y proponer soluciones para los problemas planteados. En el transcurso de los debates, se le podrá ceder la palabra a especialistas (en salud, educación, medioambiente, seguridad, etc.) y a las autoridades de las localidades anfitrionas para que proporcionen información relacionada con sus ámbitos de competencia o para que promuevan la concreción de los objetivos del proyecto.

Para que los debates se desarrollen de manera adecuada, es necesario dominar los elementos de comunicación y de facilitación social como hablar en público, tener capacidad de escucha, distribuir equitativamente las participaciones, etc.

Lo idóneo es que cada debate propicie, por una parte, la sensibilización del público sobre las cuestiones y los desafíos de desarrollo relacionados con el problema que se aborda y, por otra parte, la propuesta de soluciones. Para que los debates se desarrollen de manera adecuada, también es necesario que el moderador posea un dominio adecuado del tema, sea imparcial, pueda formular las preguntas guía adecuadas y asegure la claridad de sus intervenciones.

The training of game leaders or debate leaders

A game leader or “game master” is a person who is responsible for organizing, guiding, directing, defining or specifying the rules of the game in a game. He is also responsible for organizing the game and ensuring that the rules are respected.

In a social art theatre performance, he or she is equipped to play the role of debate leader. To do this, he or she must be able to take ownership of the show before the distribution phase. Debates can be led individually or in teams, focusing on the languages spoken in the environment where the diffusion is being organized.

The objectives through this training are to enable the game-leaders to acquire the knowledge and know-how necessary to lead the debates at the end of each performance, to lead them to experiment the steps to follow to lead a debate session and to enable them to justify the educational relevance of this form of intervention.

Training always starts with a self-assessment, which consists of inviting the game-leaders to make a judgement on their own skills. This gives them the opportunity to judge their strengths and limitations and makes it easier to identify their real needs.

Leading debates

The game-leaders lead the debates that take place after the performance. The principle is to always return the floor to the audience after each intervention of a participant. They should avoid setting themselves up as lecturers and fully play their role as dialogue facilitators. It is up to the audience to discuss and propose solutions to the problems raised. During the debates, the floor may be given to specialists (health, education, environment, safety, etc.) and the authorities of the host localities to provide information related to their fields of competence or to advocate for the achievement of the action's objectives.

The proper conduct of debates requires a mastery of communication and social facilitation elements such as speaking in public, listening, equity in the distribution of speeches, etc.

The ideal is that each debate should lead to public awareness of development issues and challenges related to the problem being addressed on the one hand, and to suggestion of solutions on the other. The proper conduct of debates requires the leader to have a sufficient mastery of the subject, to be impartial, to be able to ask the right guiding questions and to ensure the clarity of his or her remarks.

La sesión de preguntas debe estructurarse de manera que propicie el progreso del debate y profundice la reflexión. Los debates se enfocan en cuatro posibles niveles de profundización: la identificación de los problemas planteados en la obra y la comparación con las realidades sociales de la comunidad en cuestión, la identificación y el análisis de las posibles causas de estos problemas, la propuesta de soluciones y la adquisición de compromisos para la resolución de los problemas identificados.

Los intercambios de ideas le permiten a la audiencia retomar ciertas palabras y acciones de la representación, aclarar determinados pasajes y discutir las soluciones propuestas. Este proceso no solo se limita a la obra, sino que propicia que haya una reflexión.

A lo largo de nuestra experiencia, el teatro social-artístico ha demostrado ser una herramienta relevante para la transformación social.

La investigación creativa realizada en las regiones de Cascades y Hauts-Bassins de Burkina Faso condujo a la creación de ocho obras de teatro social-artístico y a la organización de 290 obras que llegaron a aproximadamente 127,000 personas.

Esta experiencia ha permitido descubrir formas innovadoras de expresión artística, fortalecer las aptitudes y la calidad artística de los actores de las comunidades locales, promover espacios de debate ciudadano y mejorar la participación de las comunidades en las iniciativas de desarrollo local.

The questioning must be structured in such a way as to allow the debate to progress and the reflection to deepen. Four possible levels of deepening are targeted by the debates. These are the identification of the problems raised in the play and the comparison with the social realities of the community concerned, the identification and analysis of the possible causes of these problems, the suggestion of solutions and making commitments for the resolution of the problems identified.

The exchanges allow the audience to come back to certain words and actions of the performance, to clarify passages and to discuss proposed solutions. This enables reflection to be triggered and continued beyond the time of the performance.

Social art theatre has proven to be, in the course of our experience, a relevant tool for social transformation.

The creative research conducted in the Cascades and Hauts Bassins regions of Burkina Faso resulted in the creation of eight social arts theatre shows and the organization of 290 performances that reached approximately 127,000 people.

This experience has made it possible to discover innovative forms of artistic expression, to strengthen the skills and artistic quality of actors from local communities, to promote spaces for citizen debate and to improve the participation of populations in local development initiatives.



Stephane Balouri and Marlène Douty in the Performance *_Tomorrow is Sunday (Demain c'est dimanche)* Staged by Hamadou Mande
©Théâtre de la Frate

Conclusión

El teatro social-artístico es el producto de las reflexiones sobre las funciones sociales del arte en diferentes entornos a lo largo de la historia, pero también de la evolución de las prácticas artísticas que tienen como objetivo sensibilizar a las personas sobre los problemas que pueden afectar su desarrollo. Además, se ha formado arraigándose en las realidades de las comunidades y movilizándolo los recursos locales. Según el principio de acción del teatro social-artístico, las comunidades locales son las que ponen en marcha el proyecto, ya que se forma a los artistas de las comunidades locales para que ellos mismos sean los actores del cambio deseado.

Para cumplir esta meta, se lleva a cabo un proceso participativo para asegurar la intervención de las comunidades locales en cada etapa del proyecto. La creación de la obra de teatro social-artístico comienza con una inmersión en el entorno social para reunir la información necesaria y redactar el texto teatral, la selección y formación de los artistas locales, la organización de talleres de teatro para mejorar el texto creativo, la realización de residencias de investigación y creación, y la difusión de la obra que incluye, de manera indisoluble, representaciones escénicas y debates con el público.

Los resultados de la experiencia demuestran que, al desarrollar el teatro social-artístico en una comunidad determinada, se logra renovar o fortalecer el diálogo social, valorizar los recursos culturales locales, garantizar la sostenibilidad de los logros y la autonomía de los actores locales. Se trata de un arte que se adapta a las necesidades de la sociedad actual y promueve la innovación artística.

Referencias / References

BOQUET Guy : 1969, « Éléments d'une sociologie du théâtre », *Annales Année 1969 24-5*, París, 1220-1225
https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1969_num_24_5_422128
DEMARCY Richard : 1973, Éléments pour une sociologie du spectacle, UGE, París.
DURAND Xavier : 1975, « L'art social au théâtre : deux expériences (1893, 1897) », *le mouvement social N° 91, Culture et militantisme en France : De la Belle Époque au Front populaire*, París, 13-33
DUSIGNE, Jean-François : 1997, *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX* siècle*, Éditions théâtrales, París.
DUVIGNAUD Jean : 1970, *Spectacle et société*, Médiations 66, Denoël Gonthier, París.
DUVIGNAUD Jean et LAGOUTE Jean : 1974, *Le Théâtre contemporain. Culture et contre-culture*, Larousse, París.

Conclusion

Social art theatre is the result of reflections on the social functions of art in different environments throughout history, but also of the evolution of artistic practices that aim to make people aware of the problems that can compromise their development. It has been built by taking root in the realities of communities and by mobilizing local resources. In the principle of action of social art theatre, it is the local populations who carry the action. Artists from local communities are trained to be the actors of the desired change.

To achieve this objective, a participatory process is put in place to ensure the involvement of local communities at every stage of the action. The creation of the social art theatre show begins with an immersion in the social environment in order to gather the information necessary to write the theatrical text, the selection and training of local artists, the organization of drama workshops for the improvement of the creative text, the holding of research and creation residencies and the dissemination of the show which includes, inseparably, stage performances and debates with the public.

The results of the experience show that the realization of social art theatre in a given community allows to renew or strengthen social dialogue, to valorize local cultural resources, to guarantee the sustainability of achievements and the autonomy of local actors. It is an art that adapts to the needs of today's society and promotes artistic innovation.

KAM Heidi Sophie : 2012, *Rapport de production d'un texte dramaturgique*, obra inédita, Uagadugú.
KOMPAORÉ Prosper : 2017, *Les enjeux de la scène africaine. Les leçons du théâtre africain*, Éditions ATB, París.
LESAGE Marie-Christine : 1998, « À la recherche du théâtre d'art : Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XXe siècle et Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie de textes fondateurs », *Jeu (89)*, París, 71– 73.
MANDE Hamadou : 2013, « Théâtre d'intervention sociale, esthétique et marché », *Manuel de formation de spécialistes en administration et politiques culturelles en Afrique*, OCPA, Maputo, 143-147.
McWILLIAM Neil, MENEUX Catherine et RAMOS Julie (dir.) : 2014, *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Presses universitaires de Reims/INHA (« Sources »), París.

El arte de la transformación

The art of transformation

Arturo de la Cruz



Cuando pienso en teatro inmediatamente vienen a mi mente tres conceptos que a simple vista parecen no tener relación con el arte, pero que sin embargo son parte aguas en la vida y el desarrollo del artista, éstas palabras son las siguientes, ética, disciplina y fe, las dos primeras son parte de la formación del actor sin estas su desempeño no es eficaz, sin embargo la fe será siempre una herramienta fundamental, en su vida ya que sin ella jamás alcanzara a comprender la importancia del arte que ejecuta, ésta última le permite al actor crear un vínculo de confianza consigo mismo y le brinda el valor que se requiere para hacer consiente lo inconsciente asumirlo y transformarlo en algo útil y estético, eso para mí es el teatro es maravilloso ver como el arte transforma la vida de los seres humanos en especial de los jóvenes volviéndolos más sensibles y conscientes, en mi corta experiencia he sido testigo de grandes acontecimientos en la vida de los muchachos y en mi vida misma producidos por un simple cambio de percepción o con la transformación de un simple patrón de pensamiento, por ejemplo muchos los chicos llegan al taller con una falsa percepción de sí mismos basada en

When I think of theater, three concepts that at first glance seem to have no relationship with art immediately come to mind, but still are part of the development of the artist, these words are: ethics, discipline and faith, the first two are part of the actor's development, without these his performance is not effective, but faith will always be a fundamental tool in his life because without it, he will never understand the importance of the art that he performs, this one allows the actor to create a bond of trust with himself and gives him the required value to make the unconscious conscious and assume it and transform it into something useful and aesthetic, that for me is theater and is wonderful to see how art transforms the lives of human beings especially young people by making them more sensitive and aware, in my short experience I have witnessed great events in the lives of boys and my own produced by a simple change of perception or the transformation of a simple pattern of thought, for example, a lot of children arrive at the workshop with a false perception of themselves based on ideas and concepts imposed by their own parents, classmates and people around them, the

ideas y conceptos impuestos por sus mismos padres, compañeros de escuela y gente que les rodea, los más comunes son, “soy muy torpe”, “soy muy Pesado”, “me cuesta trabajo relacionarme con los demás”, sin embargo en su totalidad todas estas ideas se desvanecen cuando meses después concluye el taller y salen a un escenario demostrándose a sí mismos lo herrados que estaban, claro que esto no es magia pura, es el resultado de un trabajo físico, interno y emocional el cual solo se desarrolla dentro de un taller de teatro, por supuesto que el escenario como tal, también hace lo suyo, magnificando todos aquellos temores tabúes y titanes y poniéndonos de frente, no hay alternativa el teatro nos hace tomar el toro por los cuernos, no nos da oportunidad de mirar hacia atrás, nos hace protagonistas de nuestra propia historia y al final el teatro termina siendo la vida misma, y una vez que hacemos realidad aquello que pensamos jamás sería posible o que hubiera sido impensable de realizar bajo nuestra antigua concepción de nosotros mismos, nuestra energía se transforma dando paso a un nuevo ser humano, a un mejor ser humano.

El teatro es la humanidad y la vida.

Vive consiente de ti mismo,

solo así serás siempre el protagonista de tu propia vida.



most common are, “I’m very clumsy”, “I’m very heavy”, “I have a hard time relating to others”. However, in general, all these ideas vanish when months later the workshop concludes and they go out to a stage to prove themselves how much they were wrong, of course it is not pure magic, it is the result of a physical, internal and emotional work which is only developed in a theater workshop, clearly the stage also does its thing, magnifying all those fears taboos and titans and putting us in front, there is no alternative, theater makes us take the bull by the horns, it does not give us the opportunity to look back, it makes us main characters of our own story and at the end the theater ends up being life itself, and once we make real what we thought would never be possible or that would have been unthinkable to realize under our old conception of ourselves, our energy is transformed making way into a new human being, a better human being.

Theater is humanity and life.

Live consciously of yourself,

only then you will always be the main character of your own life.



¿Qué es el teatro?, ¿Una odisea sin un (feliz) final?

What is theatre? An Odyssey without (happy) end?

Tobias Biancone



Preámbulo

Me gustaría empezar este artículo con una experiencia que tuve cuando fui invitado por la Maestra Isabel Quintanar a una velada con música, cantos y ambiente mexicano en el “Palacio de Bellas Artes” en México, en 2018- una velada con el Ballet Folklórico de Amalia Hernández¹. Mentiría si dijera que era un gran admirador de las formas de arte tradicionales en ese tiempo. Pero como invitado, me mantuve amable y acepté la invitación. No esperaba que esta velada hiciera temblar los pilares de mis universos del teatro y de la danza.

En lugar de recargarme en mi asiento esperando que las funciones no duraran mucho, inmediatamente me quedé con los ojos abiertos y seguí a los coloridos bailarines, cantantes y músicos con violines, guitarras y trompetas, el gran grupo de increíbles percusionistas. Entré más duraba el evento, más emocionado me ponía. La coreografía era diferente a todo lo que conocía, la forma en que las actrices y actores se movían, me hizo sonreír y reír. Todo el equipo que estaba en el escenario consistía de grandes y profesionales bailarines, actores, músicos, percusionistas, cantantes quienes no sólo mantenían una excelente comunicación entre ellos, sino que también se comunicaban con el público que culminó en la noble y encantadora pareja de un bailarín y una bailarina, quienes caminaron hacia el público entre el cual eligieron a una pareja hombre y mujer con quienes bailaron.

¹ El evento de la noche se llamó Ballet Folklórico Amalia Hernández con una vasta variedad de bailes, música, escenas de las artes escénicas tradicionales mexicanas. El premio presa Pilar del Teatro en México fue entregado al ballet in memoriam de su fundadora la coreógrafa Amalia Hernández.

Preamble

I would like to start this article with an experience that I had when I was invited by Maestra Isabel Quintanar to an evening with traditional Mexican dance, music, singing and drumming in the “Palacio de Bellas Artes” in Mexico City, in 2018 – an evening with the Ballet Folklórico de Amalia Hernández¹. I would lie, if I would say that I was an strong admirer of traditional art forms at that time. But as a guest, I stayed polite and accepted the invitation. I did not expect that this evening would rattle the rafters of my theatre and dance universe.

Instead of leaning back in the seat and hoping that the performances will not last too long, I immediately was well awake and followed the colourful dancers, the singers, the musicians with violins, guitars and trumpets, the big flock of amazing drummers. The longer the event lasted, the more enthusiastic I became. The choreography was different than everything I knew, the way the actresses and actors moved, made me smile and even laugh. The whole crew which was on the stage consisted of top professional Mexican dancers, actors, musicians, drummers, singers who were not only in excellent communication with each other, they were communicating with the audience which culminated in the noble and charming male and female dancers who walked into the audience and choosed a female or male partner and dance with them.

¹ The evening event was called Ballet Folklórico Amalia Hernandez with an extremely rich variety of dances, music, scenes of the Mexican traditional performing arts such. The award Pilar del Teatro en México was given to in memoriam Amalia Hernández choreographer.

Hacia el final de la velada, la Maestra Isabel Quintanar me pidió que subiera al escenario y estuviera presente mientras le daba un premio especial al ballet Folklórico de Amalia Hernández. En lugar de expresar mi muy agradable asombro por la velada, tartamudeé y simplemente les di las gracias a todos. Me quedé literalmente sin palabras al estar tan impresionado.

En lugar de volver a mi asiento en el pasillo, me paré cerca de la puerta y observé al público - cómo aplaudieron, cómo estaban entusiasmados y conmovidos. Era como si una varita mágica los hubiera despertado. Después de la larga ovación de pie, seguí viendo a la audiencia caminar fuera del noble pasillo del teatro del Palacio de Bellas Artes. Observé que la gente estaba con una energía nueva, los rostros sonreían, la gente estaba de un humor alegre, para nada cansados.

Esta noche me abrió los ojos. Las artes escénicas tradicionales son parte de la riqueza de este mundo. La diversidad de diferentes formas de artes escénicas, arraigadas en la tradición de un lugar, una región o un país forman parte de las artes teatrales. Realizados profesionalmente, son capaces de encender el fuego espiritual que es inherente a una persona e inspirar a una audiencia.

Pongo esta experiencia como preámbulo de mi artículo, “¿Qué es el teatro? Una Odisea sin un (feliz) final”, sólo para darles un ejemplo de lo que me ha conmovido en el pasado y lo que ha llevado a este artículo.

Odisea de Reflexiones y Preguntas.

En el pasado reciente, estuve reflexionando intensamente sobre cómo se define el teatro en todo el mundo. Mi primer acercamiento hacia este tema fue escribir un diario sobre mi experiencia de viajar a lugares de teatro en más de cien países. Pero las historias largas que pueden volverse aburridas no son mi problema. Además, los investigadores y profesionales del teatro tienen su propia experiencia. No hay necesidad de desafiar sus impresiones y conclusiones. Es por eso que he elegido un atajo - tomo algunos ejemplos y desarrollo mis preguntas.

Como cualquier persona nacida en Europa, experimenté el teatro que se exhibía en recintos y se enseñaba en escuelas y universidades de teatro. Era eurocéntrico, es decir, definía al teatro a lo largo del camino del drama griego antiguo, dramaturgos romanos, Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Brecht, Heiner Müller y así sucesivamente. Al organizar talleres para dramaturgos, era claro que cualquier obra debía seguir el desarrollo a lo largo de esta línea histórica. Sin duda, los directores de escena y los dramaturgos no sólo seguían el modelo, sino que se oponían a él, intentaban traspasar el límite llamado tabú, mostraron desnudez, trataron de sobrepasarlo en el esperma y periodo menstrual. Pero la mentalidad era la misma, se montó con un escenario, con o sin telón, la acción al frente, preferiblemente colocada en una posición un poco elevada, el público del otro lado, preferiblemente colocado más abajo.

Near the end of the evening, Maestra Isabel Quintanar asked me to come to the stage and be present when she was giving a special award to the choreographer. Instead of expressing my very pleasant astonishment about the evening, I stuttered and I just thanked everybody. I was literally out of words, because I was so impressed.

Instead of going back to my seat in the hall, I stood near the door and watched the audience - how they applauded, how they were enthusiastic and touched. It was like a secret magic wand have woken them up. After the long-lasting standing ovation, I continued to watch the audience walking out of the noble theatre hall of the Palacio de Bellas Artes. I observed that the people were energized, the faces were smiling, the people were in a joyful mood, not at all tired.

This evening was an eye-opener for me. Traditional performing arts is part of the richness of this world. The diversity of different performing arts forms, rooted in the tradition of a location, a region or a country are all part of the theatrical arts. Professionally performed they are able to ignite the spiritual fire that is inherent of a person and inspire an audience.

I put this experience as a preamble of my article, “What is theatre? An Odyssey without a (happy) end”, just to give you one example of what has moved me in the past and what has led to this article.

Odyssey of Reflections and Questions.

In the recent past, I was reflecting intensely about how theatre is defined all over the world. My first approach to this issue was to write a journey about my experience of travelling to theatre places in more than one hundred countries. But long stories that might become boring are not my issue. Moreover, researchers and theatre professionals have their own experience. There is no need to challenge their impressions and conclusions. That is why I have chosen a shortcut – I take some examples and develop my questions.

Like any person born in Europe, I experienced theatre that was shown in venues and taught in theatre schools and theatre universities. It was euro-centric, meaning it defined theatre along the path of Ancient Greek Drama, Roman playwrights, Shakespeare, Molière, Goethe, Schiller, Brecht, Heiner Müller and so on. When organising workshops for playwrights, it was clear that any play should follow the development along this historic line. For sure, stage directors and playwrights were not only following the form but were opposing it, were trying to step over the borderline called taboo, showed nakedness, tried to top it in the sperm and blood period. But the mindset was the same, it was set up with a stage, with or without curtain, the action in front, preferably a bit elevated, the audience on the other side, preferably in a lower position.

Cuanto más tiempo formaba parte de la escena teatral, más fuerte me preguntaba. ¿Qué es el teatro?, ¿Dónde tiene su origen? No tanto, la pregunta de «¿Es esto teatro?» ya que esto tiene que ver con la historia del teatro que una persona sigue en su mente; tiene que ver con lo que te gusta y lo que no; tiene que ver con el gusto de una persona. No, me interesaba “¿Cuál es el origen del teatro?, ¿Cómo puede definirse al teatro? Básicamente: ¿Qué es el teatro?”

Al mirar el trabajo europeo, pude observar que hay una gran influencia que William Shakespeare tuvo y tiene en la escena teatral, no sólo en Europa sino en todo el mundo.

Al observarme a mí mismo, pude ver que cuanto más viajaba, más me preguntaba «¿Qué es el teatro en realidad?»

En el ejemplo de Shakespeare, pude ver que sus obras estaban presentes en casi todas las temporadas o festivales de teatro en casi todos los países. En Bangladesh, pude observar obras de Shakespeare, Chéjov, Ibsen e incluso Ionesco. Las obras de los dramaturgos bangladesíes que siguieron el patrón europeo se convirtieron en tendencia. El público que asistía a las funciones era principalmente intelectual. Eso no significaba que la gente de Bangladesh, de todos los ámbitos de la vida, no apreciara una obra de teatro basada en las tradiciones occidentales. Pero la audiencia que no formaba parte de círculos académicos y que no era parte de la élite prefería Jatra u otras formas tradicionales de artes escénicas, con temas que trataran sobre su vida cotidiana, con problemas que rondaran en sus mentes, obras que los hicieran reír y divertirse.

¿Por qué deberían ver obras de teatro que tuvieron un mal final? ¿Por qué deberían mirar una actuación que no les da esperanza? ¿O al menos algún tipo de reflexión?

Ahora bien, ¿se podría considerar que las obras clásicas son el verdadero teatro y lo que se presentó en la calle, plazas o en un parque en Dhaka eran simplemente emociones baratas sin ningún valor? Además, ¿Acaso la invasión de los clásicos occidentales no «mató» la forma original de teatro en este país, al no darle espacio y valor? Un artista bromeando lo comentó como una hegemonía cultural que asfixiaba el impulso creativo del pueblo, la colonización continua a través de las artes teatrales, una hegemonía que emana de Occidente. Bueno, ¿Es esto un hecho? ¿O hay algo de verdad en esta declaración?

Mi segundo ejemplo que me gustaría retomar es China. Hay más de 340 formas diferentes de Xiqu en toda China. Xiqu es una forma de teatro musical que utiliza no sólo la actuación sino poesía, canciones, danza pero también acrobacias. Muchos europeos la llaman ópera que no es lo que es. Si buscas Ópera en una enciclopedia, no encontrarás ningún capítulo dedicado a ella. A menudo el término Xiqu ni siquiera se menciona.

Bueno, la pregunta es: ¿Xiqu sería teatro?

The longer I was part of the theatre scene, the stronger I was asking myself? What is theatre? Where is its origin? Not so much, the question of “Is this theatre?” as this has to do with the history of theatre that a person follows in his mind; it has to do with likes and dislikes; it has to do with the taste of a person. No, I was interested in “What is the origin of theatre? How is theatre to be defined? Short: What is theatre?”

When looking at the European scene, I could observe that there is a large influence that William Shakespeare had and has on the theatre scene, not only in Europe but all over the world.

In observing myself, I could see that the more I travelled, the more the question of “What is theatre, really?” came up.

On the example of Shakespeare, I could see that his plays were present almost at every theatre season or theatre festival in almost all countries. In Bangladesh, I could observe that plays of Shakespeare, Chekhov, Ibsen and even Ionesco. The plays of Bangladeshi playwrights that followed the European pattern became the trend. The public that attended the performances were mainly intellectuals. That does not mean that the people of Bangladesh, from all walks of life, did not appreciate a play based on Western traditions. But the audience that was not part of the academic circles and was not part of the elite preferred Jatra or other traditional performing art forms, with themes that dealt with their daily life, with problems that pestered their minds, plays that made them laugh and have fun.

Why should they watch plays that had a bad ending? Why should they look at a performance that did not give them hope? Or at least some kind of insight?

Now, could one consider classical plays to be the real theatre? And what was played on the street or squares or in a park in Dhaka were just cheap thrills without any value? Moreover, was the invasion of Western classics not “killing” the original form of theatre in this country, in giving them no space and value anymore? Jokingly one artist commented it as a cultural hegemony that was suffocating the creative impulse of the people, continued colonialization through the theatrical arts, a hegemony emanating from the West. Well, is this a fact? Or is there some truth in this statement?

My second example, I would like to take up is China. There are more than 340 different forms of Xiqu all over China. Xiqu is a musical theatre form that uses not only drama, poetry, songs, dance, spoken words, acting but also acrobatics. Many Europeans call it an Opera which is not what it is. If you look into an encyclopaedia about Opera, you will not find any chapter dedicated to it. Often the term Xiqu even is not mentioned.

Well, the question is: Is Xiqu theatre?



En busca de las raíces de Xiqu en China, visité un recinto cerca de Wenzhou. El recinto estaba en medio del campo y fue construido al final de un camino largo y recto que tenía casitas adyacentes a la línea recta que conducía hacia la montaña. El recinto consistía en un escenario pero no había lugar para el público. Al preguntar dónde se acomodaría el público, el anfitrión dijo que originalmente, los actores de este lugar se actuaban para los dioses o seres superiores. Era un ritual espiritual. Sólo hasta un período posterior, el público se reunió alrededor del escenario.

Me asombró esta historia. Surgió una nueva pregunta. Cuando se ve una obra de teatro, ya sea que su origen sea del este o del oeste, siempre hay una especie de calidad en el desempeño. A veces el protagonista tiene una fuerte conexión con el público. ¿Es esta cualidad meramente física?

Durante una mesa redonda de baile en Coyoacán / México, un educador de la danza dijo que para la danza, el aspecto físico es el Alfa y Omega de la misma. ¿Qué pasa con la persona que dirige el cuerpo, la parte espiritual del cuerpo, el Elan Vital? ¿El ser humano que es consciente de que es consciente?

¿Es suficiente que alguien en el escenario, ya sea un cantante de ópera, una actriz de teatro o una prima bailarina, es suficiente si la persona domina la nomenclatura física pero no hay nadie allí?, ¿Es acaso el movimiento de la boca del cuentacuentos lo que me atrapa al tenerlo enfrente? ¿No hay al menos un solo factor que deba estar presente para permitir un diálogo entre un actor y un público? ¿No es intangible este factor?

Si uno está viendo la película ² “The Tightrope” que muestra a Peter Brook enseñando a sus estudiantes a ser conscientes el uno del otro, ¿no es una característica inmaterial?

Al regresar al recinto cerca de Wenzhou: ¿Acaso no se perdió un elemento espiritual que estaba presente en las actuaciones pasadas? ¿Acaso fue negado por expertos o no encaja en los valores materiales que son predominantes en la mayor parte del mundo?

² The Tightrope “, película dirigida por Simon Brook. Muestra dos ejercicios de Peter Brook. Uno de ellos es mostrando actrices y actores en un círculo. El primer miembro empieza el conteo y el siguiente lo continúa, así todo el círculo. Luego, cuando esto sale bien, una persona comienza de nuevo y cualquiera en el círculo puede continuar el conteo. Si dos personas dicen el siguiente número al mismo tiempo, el conteo comienza desde cero ... hasta que el grupo de actrices y actores cuentan al azar y no “chocan” dos personas diciendo un número al mismo tiempo. Este ejercicio finaliza con una excelente conciencia del individuo dentro de un grupo.

In searching for the roots of Xiqu in China, I visited a venue near Wenzhou. The venue was in the middle of the countryside and was built at the end of a long, straight road which had little house adjacent to the straight line that was leading towards the mountain. The venue consisted of a stage but no place for the audience. When asking where the audience would stay, the host said that originally the actors of this venue played for the gods or higher beings. It was a spiritual ritual. Only at a later period, the audience assembled around the stage.

I was astonished by this story. A new question was arising. When watching a play, either of Western or Eastern origin, there is always a kind of quality in performance. Sometimes the protagonist is in strong connection with the individual in the audience. Is this quality purely physical?

During a dance round table in Coyoacan/Mexico, a dance educator said that for dance, the physical aspect is the Alpha and Omega of it. What about the person who is leading the body? The spiritual part of the body? The Elan Vital? The human being who is aware that he is aware?

Is it enough that someone on the stage, be it an opera singer, a theatre actress or a prima ballerina, is it enough if the persons masters the physical nomenclature but there is nobody there? Is what I am feeling when a storyteller is catching me with his presence, the movement of his mouth? Is there not one single factor that needs to be present for enabling a dialogue between a performer and an audience? Is this factor not immaterial?

If one is watching the movie the Tightrope ² that shows Peter Brook teaching his students to be aware of each other not an immaterial characteristic?

In returning to the venue near Wenzhou: Has not a spiritual element that has been present in past performances got lost? Or was denied by experts? Or does not fit into the material values that are predominant in most parts of the world?

² „The Tightrope“, film directed by Simon Brook. It shows two exercises of Peter Brook. One of them is showing actresses and actress in a circle. First one member starts and the one next is continuing the counting, all around the circle. Then, when this is going well, a person starts again and anyone in the circle can continue the counting. If two persons speak the next number at the same time, the counting starts from scratch... until the group of actresses and actors are counting at random and do not “crash” with two persons speaking a number at the same time. This exercise ends in an excellent awareness of a member within the group.

Es de interés que en la región alrededor de Wenzhou haya alrededor de 300 escenarios en pueblos donde en invierno actúan compañías itinerantes, principalmente actuaciones de Xiqu. Al visitar uno de estos pueblos pude ver una actuación nocturna, me sorprendió ver excelentes actrices y actores que actuaban para los agricultores que estaban allí con su familia, niños y amigos. Lo que las personas pudieron experimentar fueron historias que la gente podía seguir: sobre celos, traición, sobre problemas entre marido y mujer.

¿Las cosas frívolas no son teatro?

Me viene a la mente una vez más: ¿Es el teatro sólo lo que sigue al teatro griego antiguo y sus herederos? ¿Es el teatro algo sacrosanto y perteneciente al Occidente?

A veces una persona me dice que no le gusta el teatro chino y cuando dice esto, habla de Xiqu. Pero para aquellos que han estado en China, saben que hay dramaturgos que siguen la mentalidad occidental de escribir obras de teatro y tienen su propio tipo de drama único y valioso.

¿Hay algún problema con la forma en que se presenta el teatro en todo el mundo? ¿No hay valor en lo que es producido en todo el mundo y es llamado teatro? ¿Están mal todos los probablemente dos mil o más festivales que muestran teatro? ¿Debería la gente del teatro dejar de hacer lo que está haciendo?

Supongo que la respuesta a todas estas preguntas es no. No hay nada de malo en crear una excelente puesta en escena y mostrarla al público, independiente de si hay un nombre reconocido encima del título o un nombre que nadie haya escuchado antes, pero también independiente, si sigue la estructura de la forma del teatro occidental.

Pero hay una pregunta mucho más relevante a todo esto. ¿Cuál es el futuro del teatro? ¿Puede haber un desarrollo del teatro? ¿Qué hay de las vastas raíces culturales que ofrece el planeta Tierra? ¿Qué hay acerca de las más de 3000 distintas culturas de tribus que existen en África? ¿Necesitan seguir un patrón de teatro occidental para entretener e inspirar a sus colegas y amigos, a su público? ¿Qué pasa con la gente de Samoa que tiene su propio patrón de actuación?

¿Qué pasa con aquellos que desarrollan sus obras en relación a un ser superior, un dios o dioses? ¿Qué hay sobre aquellos que no siguen la mentalidad del mundo materialista? ¿Qué pasa con los que han ido desarrollando sus presentaciones de la mano con el entorno natural en el que viven?

¿Puede el Kabuki o Noh ser llamado teatro? ¿Las historias de los Waterpuppeteers contadas en Vietnam no deben ser llamadas teatro?

Of interest was, that in the region around Wenzhou there were around 300 stages in villages where travelling troupes are playing in winter, mainly Xiqu performances. When visiting one of these villages and was able to watch an evening performance, I was astonished to watch excellent actresses and actors playing for farmers who were there with their family, kids and friends. What the villagers were able to experience were stories that people could follow: about jealousy, treachery, about problems between husband and wife.

Cheap thrills? Not theatre?

It comes to my mind once more: Is theatre only what follows the Ancient Greek theatre and its heirs? Is theatre something that is sacrosanct and belongs to the West?

Sometimes a person tells me that he does not like the Chinese theatre and when he says this, he talks about Xiqu. But for those who have been in China know that there are playwrights that follow the Western mindset of writing plays and have their own unique and valuable kind of drama.

Is something wrong with the way theatre is played all over the world? Is there no value in what is produced all over the world and called theatre? Are all probably two thousand or more festivals that show theatre wrong? Should theatre people stop doing what they are doing?

I guess that the answer to all these questions is no. There is nothing wrong with creating an excellent performance and show it to the public, independent if there is a big name above the title or a name that nobody ever heard before, but: also independent, if follows the structure of the Western way of theatre.

But there is a much more relevant question to this. What is the future of theatre? Can there be a development of theatre? What about the rich cultural roots that planet Earth has to offer? What about the more than 3000 different cultures of tribes that are existing in Africa? Do they need to follow a pattern of theatre in the West to entertain and inspire their colleagues and friends, their audiences? What about the people of Samoa who have their own pattern of performing?

What about those who develop their plays in relationship with a higher being, a God or Gods? What about those who are not following the mindset of the materialistic world? What about those who are developing performances in relationship of the natural environment they are living in?

Is Kabuki or Noh to be called theatre? Are the Waterpuppeteers' stories told in Vietnam not to be called theatre?

¿Debemos revisar en la educación teatral? El departamento de actuación de todas las instituciones que conozco está ofreciendo enseñanzas basadas en Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Michael Chekhov, Viola Spolin, Lecoq, Suzuki y numerosas derivaciones, adaptaciones y variaciones. Pero mirando el resultado que están produciendo con sus alumnos, es la derivación del Antiguo Drama Griego y quienes lo siguen. Y esto es verdad para el Este y el Oeste, luego el Norte y el Sur.

¿Hay algo mal con esto?

La pregunta principal es: ¿Qué les están enseñando los profesores a los alumnos? ¿Qué entienden sobre Historia del Teatro? ¿Dónde empieza? ¿Obtienen una comprensión conceptual de lo que es el teatro y de qué se trata? ¿Qué tan amplio es el horizonte que los educadores ofrecen a los estudiantes? ¿Pueden vislumbrar lo que está sucediendo en los escenarios de todo el mundo? ¿Está un estudiante capacitado para pensar por sí mismo, o el estudiante simplemente tiene que creer lo que se le enseña en Historia del Teatro?

¿Qué pasa con el estudiante de actuación, el estudiante de danza, el estudiante de ópera? ¿En qué consiste su plan de estudios? ¿Sólo la forma occidental de actuar, bailar o cantar? ¿No es algo hegemónico pensar que está entrando en sus mentes? Y una vez que su mente está llena de enseñanzas sobre lo que es teatro, qué es actuar, ¿no están construyendo barreras para que su concepto de lo que es el Teatro sea impenetrable? ¿No continúan impulsando la hegemonía a la que fueron sometidos antes?

En mi búsqueda del origen del teatro y también mi búsqueda de lo que se enseña en las universidades de las artes escénicas de todo el mundo, no me había dado cuenta de una forma de arte que prevalece en las culturas africanas, y además, para mi asombro, también se puede encontrar en China, en Europa, en los países Árabes, en países de Asia Pacífico y en las Américas: Los Cuentacuentos.

En todas las universidades que conozco hoy, no se explora la historia del Cuentacuentos, ni es un tema de gran investigación, ni se enseña como un tema para actrices y actores.

Seguro que antes del antiguo drama griego, se dice que se cantaban himnos en honor a los dioses, hubo intentos líricos y épicos de entretener a la gente. Pero, ¿no es el cuentacuentos uno de los orígenes más importantes de donde evolucionó el teatro?

Let's look into theatre education? The acting department of all the institutions that I know is offering teachings based on Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Michael Chekhov, Viola Spolin, Lecoq, Suzuki, and numerous derivations, adaptations and variations. But looking at the product that they are producing with their students they follow the Ancient Greek Drama and its followers. And this is true for the East and the West, then North and the South.

Something wrong with this?

The main question is: What are the teachers of the student teaching them? What do they understand about the history of theatre? Where does it start? Do they get a conceptual understanding of what theatre is and what it is all about? How large is the horizon that the educators offer to the students? Do they get a glimpse of what is going on the stages all over the world? Is a student able to think for himself, herself? Or does the student just have to believe what is taught in theatre history?

What about the acting student, the dance student, the opera singer student? What does their curriculum consist of? Just the Western way of acting, dancing or singing? Is not kind of hegemonic thinking that is entering into their minds? And once their mind is full of teachings about what is theatre, what is acting, are they not building up barriers so that their "what-is-theatre-bastion" is impenetrable? Are they not continuing to promote the hegemony they were subjected to before?

In my search for the origin of theatre and also my search of what is taught at performing arts universities all over the world, I was not aware of one art form that is prevalent in African cultures, but to my astonishment also could be found in China, in Europe, in the Arab Countries, in Asia Pacific countries and in the Americas: Storytelling.

At all of the universities that I know of today, Storytelling is neither a subject to explore its history, nor a subject of large research, nor is it taught as a subject for actresses and actors.

Sure before Ancient Greek Drama, it is said, that there was the chanting of hymns in honour of gods, there were lyrical and epical attempts to entertain people. But is the storytelling in itself not one of the important origins from where theatre evolved?

¿No está permitido imaginar que al comienzo de la humanidad en el planeta Tierra, siempre que alguien sentía el impulso de contarle a otras personas una historia, que fue ahí donde un diálogo entre una persona y un público se desarrolló? Si nos fijamos en el desarrollo que alcanzó en el siglo XXI, el Cuentacuentos podía jugar diferentes roles en una actuación, imitar a las personas hablando entre sí. ¿No es eso un tipo de teatro? Incluso puede ser trágico, divertido o acompañado de música. Especialmente cuando la narración se ha convertido en un tipo complejo e interdisciplinario de actuación, ¿no se permite llamar a esto, teatro?

No es mi objetivo decirle a nadie cuál es mi opinión o mi convicción sobre la definición del Teatro. Extiendo amablemente la invitación a cualquiera a descubrir por sí mismo lo que el Teatro significa para él o ella. A mí no me gustaría añadir una «autoridad» a la innumerable cantidad de autoridades y comentarios autoritarios que han hecho al respecto.

En su lugar, prefiero considerar que esta Odisea mía no ha terminado, pero antes de terminar de compartirles mis reflexiones, me gustaría hablarles sobre una historia que sucedió durante el legendario festival del ITI³, Teatro de las Naciones⁴ en un momento de crisis.

En un momento, el Ministerio de Cultura de Francia reflexionó sobre no seguir financiando el evento. Jean- Louis Barrault⁵ se convirtió en el director del Teatro de las Naciones. Junto con expertos presentaron proyectos de experimentación; los de Jerzy Grotowski y Peter Brook se volvieron legendarios.

Pero otro proyecto que casi se olvida fue el de una universidad virtual que el Teatro de las Naciones inauguró, el cual dio a más de mil estudiantes durante diez años la posibilidad de estudiar el “Mundo del Teatro”. Durante un período de un mes, los estudiantes pudieron obtener información sobre la riqueza de las formas teatrales que existían en todo el mundo. Estaban familiarizados con cómo eran otras formas de «teatro» como No, Kabuki, Butoh, Watterpillaruppetry, Xiqu y muchas otras artes escénicas formadas en Europa, Asia Pacífico, África, las Américas, los países árabes y África, cómo eran similares, en qué se diferenciaban. También se les enseñó en un período adicional de dos semanas sobre la interdiscipliniedad de las artes escénicas y la relación del teatro con la danza, música, canto, acrobacias, payasadas, marionetas, teatro de sombras, etc.

3 ITI: Instituto Internacional del Teatro ITI, la organización de artes escénicas más grande del mundo, creada por la UNESCO en 1948, con alrededor de 90 centros en todo el mundo.

4 Teatro de las Naciones, el primer festival creado y celebrado en París hasta 1971. Después de eso, los festivales se llevaron a cabo en todo el mundo, bajo los auspicios del Instituto Internacional del Teatro ITI. La Ceremonia de Apertura de la edición de 1962 se celebró el 27 de marzo, y al día siguiente se convirtió en el Día Mundial del Teatro que se celebra hasta hoy en día.

5 Jean-Louis Barrault (1910-1994) Actor, director y mimo francés. Interpretó al mimo del siglo XIX. Jean-Gaspard Deburau (Baptiste Debureau) en la película de Marcel Carné Les Enfants du Paradis (Children of Paradise, 1945).

Is it not allowed to imagine that at the beginning of humankind on planet Earth whenever the impulse of a person to tell other persons a story that this is where a dialogue between the person and audience evolved? If you look at the development it reached in the twenty-first century, one storyteller may play different roles in one performance, imitate people talking with each other. Is that not kind of theatre? It may even be tragic, funny or accompanied by music. Not allowed to call this theatre? Especially when the storytelling has evolved into a complex, interdisciplinary kind of performance?

It is not my goal to tell anybody what my opinion or my conviction is about the definition of theatre. I kindly invite anybody to find out himself or herself what theatre means for him or her. I would not like to add an “authority” to the umpteen number of authorities and authoritarian remarks that have been made in this regard.

I rather would like to consider this Odyssey of mine of not having ended but before ending my reflections remind you of a story that happened during the legendary ITI³ festival Theatre of Nations⁴ at a time of crises.

At one point the Ministry of Culture of France reflected about no longer funding the event. Jean-Louis Barrault⁵ became the director of Theatre of Nations. Together with experts he introduced laboratories; Those of Jerzy Grotowski and Peter Brook became legendary themselves.

But one other project that is almost forgotten was a virtual university that Theatre of Nations initiated that was giving more than one thousand students over ten years the possibility to study the “world of theatre”. Over a period of a month the students were able to gain insight about the richness of theatre forms that existed around the globe. They were acquainted with how other “theatre” forms such as No, Kabuki, Butoh, Watterpuppetry, Xiqu and many other performing arts form from Europe, Asia Pacific, Africa, the Americas, the Arab countries and Africa looked like, how they were similar, how they were different. They also were taught in an additional period of two weeks about the interdisciplinarity of the performing arts and the relationship of theatre with dance, music, singing, acrobatics, clownery, marionettes, shadow theatre and so on.

3 ITI: International Theatre Institute ITI, the world’s largest organization for the performing arts, created by UNESCO in 1948, with around 90 Centres all over the world.

4 Theatre of Nations, the first bridge building festival created and held in Paris until 1971. After that the festivals was held all over world, under the auspices of the International Theatre Institute ITI. The Opening Ceremony of the 1962 edition was held on 27 March, and the day afterward became World Theatre Day which is celebrated on this day since.

5 Jean-Louis Barrault (1910–1994) French actor, director and mime artist. He portrayed the 19th-century mime Jean-Gaspard Deburau (Baptiste Debureau) in Marcel Carné’s film Les Enfants du Paradis (Children of Paradise, 1945)

¿Por qué las universidades de teatro de hoy no ofrecen esto en su plan de estudios? ¿Falta de profesores competentes, de dinero o de interés? ¿Falta de tiempo en el plan de estudios? ¿No es importante? ¿Es irrelevante?

Este mundo es rico en formas de artes escénicas. Consisten en expresiones individuales arraigadas en diferentes culturas que existen en todo el mundo. ¿Por qué los estudiantes no tienen acceso a esto?

¿Es necesario reducir esta riqueza prestando atención sólo a unos pocos? ¿Se necesita alguna hegemonía de una forma de arte o una forma de expresar el teatro sobre otra u otras? ¿Es necesario que una cultura como la occidental considere sacrosanto su punto de vista? ¿No hay alguna posibilidad de que la gente elija sus raíces del teatro, de las artes escénicas y se parta desde ahí? ¿No debería cada individuo tener la libertad de elegir sus raíces y expresar sus propias formas de teatro en su comunidad ... y un día enriquecer al mundo con su forma de un nuevo arte?

Y por último, pero no menos importante, ¿dónde están las iniciativas de nuevos proyectos de experimentación que crearán el futuro del teatro y de las artes escénicas para todos nosotros?

Estoy convencido que un enfoque en lo que “puede ser el teatro” en el futuro para quienes actúan y cómo se relaciona con aquellos que lo ven y participan en él es una empresa extremadamente valiosa para las personas que viven en el mundo de hoy y en el del futuro.

Es de esperar que el teatro y las artes escénicas jugarán un papel importante en fomentar la comunicación entre individuos y con el entorno en el que vivimos.

Con suerte, en un mundo de paz.

Why are the theatre universities of today not offering this in their curriculum? No competent teachers? No money? No interest? No time in the curriculum? Not important? Not relevant?

This world is rich in performing arts forms. They consist of individual expressions rooted in the different cultures that exist all over the world. Why are students not given access to this?

Does this richness need to be reduced by only giving attention to a few? Does there need any hegemony of one art form or one way of expressing theatre on top of another or others? Is it necessary that one culture such as the Western culture considers their viewpoint sacrosanct? Is there not a possibility to let the people chose their roots of theatre and the performing arts and developing it from there? Should not each individual have the freedom to chose its roots and express its own way of theatre in his community... and one day enrich the world with his or her way with a new art form?

And last but not least, where are there initiatives for new laboratories that will create the future of theatre, and the performing arts for all of us?

I am convinced that a focus on what “can be theatre” in the future for the those who perform and how it is related to those who watch and participate in it is an extremely worthwhile undertaking for the people living on the world today and in the future.

And hopefully, theatre and the performing arts will play an important role to bring people into communication with each other and with the environment that we are living in.

Hopefully, in a world of peace.



Revista **TEATRO**

FUNDADOR

Dr. Carlos Solórzano (+)

DIRECTORA GENERAL

Isabel Quintanar

EDITOR

César Christo Muñoz

DISEÑO

Coordinación Nacional de Teatro INBAL

COLABORADORES

Marla Anell, Ricardo Fernández, Yadira Andrade

MESA DIRECTIVA DEL CENTRO MEXICANO DE TEATRO A.C. ITI UNESCO

PRESIDENTE

Isabel Quintanar

VICEPRESIDENTE

Mario Ficachi

SECRETARIO GENERAL

César Christo Muñoz

PRESIDENTA VITALICIA DEL COMITÉ INTERNACIONAL DE LA DANZA

Patricia Aulestia

COORDINACIÓN DE EVENTOS

Marla Anell

COORDINACIÓN ADMINISTRATIVA

Ricardo Fernández Durón



Agradecemos especialmente la colaboración para la realización de éste número a nuestros solidarios amigos del Colegio de Profesionales en la Enseñanza del Inglés A.C. COPEI y del Instituto Superior de Intérpretes y Traductores ISIT, quienes han hecho posible la traducción de cada uno de los artículos.

Mtro. Ismael Garrido.

Mtro. Javier Othón Fuentes Ordoñez

Dra. Ximena Iglesias Carrillo. Lic. Mónica Langarica Chávez. Lic. Miriam Chavarría Ramírez. Leyda García Mejía. Marcelo Aguirre Bennani. María Fernanda Sevilla Martínez. Quetzal Perezmurphy Host.

Así como a los Maestros Óscar Pinto y Alejandra Gajá.

**Centro Mexicano de Teatro A.C. ITI
UNESCO**

Av. Juárez 101, piso 15. Centro
C.P. 06040. Cuauhtémoc, CDMX.
Tel. 1000 4622 EXT. 1560, 1561, 1562
cemexitiunesco20@gmail.com
Facebook: Unesco Centro Mexicano
Twitter: @cemex_itiunesco
Instagram: @centromexicanodeteatro



NOTA HISTÓRICA:

Como parte de la investigación que la UNESCO en México nos ha proporcionado sobre el ITI, les participamos algo que desconocíamos y que es un importante dato para la historia de las artes escénicas en México. En el periodo 1951-1952, OCTAVIO PAZ fue Miembro del Comité Ejecutivo Internacional del ITI UNESCO como representante del Centro Mexicano.

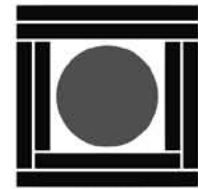
MEMORIA FOTOGRAFICA 2020







En el marco de la
Temporada Mundial
de las **Artes Escénicas**
Quetzalcóatl
2021



aita/iata
Asociación Internacional de Teatro Amateur



**Día Mundial del Teatro
para Niños y Jóvenes**

..... 20 de marzo

**Día Internacional
de la Marioneta**

..... 21 de marzo

**Día Mundial
del Teatro**

..... 27 de marzo

**Día Internacional
de la Danza**

..... 29 de abril

2021 SUBE EL TELÓN

