



Paola Abatte Herrera

Pontificia Universidad Católica de Chile

**“PROTAGONISMO
Y ESTÉTICA DEL
VÍNCULO
EN APPLIED THEATRE WITH
YOUNG PEOPLE”**

PROTAGONISM AND RELATIONSHIP AESTHETICS IN APPLIED THEATRE
WITH YOUNG PEOPLE

RESUMEN

El artículo explora las consecuencias estéticas del giro del participante-protagonista, propio del Teatro Aplicado, a través del análisis de casos de prácticas, experiencias y entrevistas con profesionales y organizaciones que trabajan con *Applied Theatre with Young People* en Londres. La noción de lo 'aplicado' interpela a los binarismos 'puro-aplicado' o 'estética-eficacia', presente en la cultura occidental moderna. En primer lugar, se revisan encuentros y desencuentros entre estas dimensiones aparentemente contrapuestas, tanto a nivel conceptual como en el contexto de investigación. A continuación, a través una matriz se analizan distintos casos y se discuten las condiciones de aplicación que favorecen el protagonismo de los participantes y potencian desarrollos estéticos. Como consecuencia del foco en el participante surge una Estética del Vínculo, que se destaca por su carácter situado, creatividad colaborativa, cultura de la facilitación y por promover la experimentación y desarrollo de diversos lenguajes o estéticas vinculares. Dentro de este enfoque es posible redefinir 'efectos' por 'afectos', lo que resulta en la desaparición de las brechas y la integración de los binarios. Finalmente, a través de la Estética del Vínculo, el Teatro Aplicado emerge como poderosa fuente de potencial creativo al tiempo que defiende el derecho universal a la experiencia artística y la democratización del arte.

PALABRAS CLAVE

Estética, Eficacia, Teatro Aplicado, Protagonismo, Participantes

ABSTRACT

The paper explores the aesthetic consequences of the turn of the participant-protagonist, embodied by Applied Theatre, through case analysis of practices and experiences, and interviews with practitioners and organizations that work on Applied Theater with Young People in London. The notion of the 'applied' challenges the 'pure/applied' or 'aesthetic/efficacy' binarisms present in modern western culture. First, gaps and agreements between these apparently contradictory dimensions are reviewed, both at a conceptual level and in the research's context. Next, through a matrix, several cases are analyzed, and the conditions of application that favor the participants' protagonism and enhance aesthetic developments are discussed. As a result of the focus on participants, a Relationship Aesthetics arises. It features situated character, collaborative creativity, facilitation culture, and promotes the experimentation and development of diverse relationship-aesthetics-languages. This approach allows to redefining 'effects' by 'affects', as a consequence, gaps disappear, and binarisms are integrated. Finally, through the Relationship Aesthetics, Applied Theater emerges as a powerful source of creative potential while defending the universal right to artistic experience, and democratization of art.

KEYWORDS

Aesthetic, Efficacy, Applied Theatre, Protagonism, Participants.

PROTAGONISMO Y ESTÉTICA DEL VÍNCULO EN APPLIED THEATRE WITH YOUNG PEOPLE

Paola Abatte Herrera
Pontificia Universidad Católica de Chile

Este texto reporta una investigación llevada a cabo mientras desarrollo en Londres una pasantía como parte de mi investigación doctoral, en busca de claves estéticas y extraestéticas – aplicadas- en torno a formatos teatrales participativos con púberes y adolescentes, especialmente aquellos en que ellas y ellos son protagónicos. Esto me ha remitido al mundo del Teatro Aplicado, y me ha permitido constatar que el conjunto de prácticas que abarca no solo son funcionales a fines socioeducativos, sino que son fuente de nuevos horizontes estéticos. Y esto ocurre en gran parte gracias a una reformulación del protagonismo que desafía al Teatro tradicional centrado en la figura clásica del personaje protagónico. La obra dramática clásica gira en torno a héroes o heroínas dramáticos y lo mismo hace todo el aparato teatral, como podemos apreciar tanto en el surgimiento de grandes actores o actrices reconocidos en sus roles protagónicos como en la arquitectura de los edificios consagrados a la representación. Los teatros modernos son herederos de la skene griega, espacio frontal para el protagonismo y la retórica de un orador frente a una audiencia sentada, forzada a la empatía, en un “régimen de supervisión visual” (Sennet, 1997, p. 62). Así, la escena teatral es lugar para la proyección y el privilegio de los protagonistas, resultando de ello, en el contexto del teatro moderno, el realce de las figuras individuales con base en lo aurático del genio del artista.

Pero, ¿qué pasa cuando este protagonismo se descentra?, ¿cuáles serían las consecuencias estéticas de que los protagonistas no sean ac-

tores o actrices profesionales, sino participantes que provienen de una variedad de grupos sociales que crean nuevas performatividades a través del teatro? Con ‘participante’ me refiero a miembros de comunidades, niñas, niños y jóvenes, personas en prisiones, aficionados y todo tipo de personas que, alentados y guiados por profesionales del teatro, lo cultivan para su placer o beneficio y el de su comunidad, como ocurre en el Teatro Aplicado.

‘Teatro Aplicado’ constituye hoy un *umbrella term* que aúna una heterogeneidad de prácticas teatrales con grupos y comunidades, la mayoría de ellas anteriores a la denominación. Hoy constituye un campo emergente de investigación y profesionalización en Chile, mi país, y alrededor del mundo, a partir de su uso y desarrollo iniciado en el mundo anglosajón. Sally Mackey (2018, ent)¹, una de las responsables de la introducción del concepto en Reino Unido a través de The Royal Central School of Speech and Drama, University of London (en adelante RCSSD), plantea que “no se trata de crear teatro profesionalmente en un escenario tradicional, para un público teatral tradicional, se trata de usar drama, teatro y performance en una amplia gama de contextos para apoyar a personas que obtienen beneficios de expresarse a través de él”. Esta apertura de contexto y este foco en las personas rebasan la división tradicional elenco-audiencias, y movilizan un giro en que el participante queda al centro de la práctica teatral. Con ello, surgen inquietudes en torno a las estéticas emanadas de procesos con estas características, por lo que quisiera en este artículo interpelar preci-

samente las consecuencias estéticas del giro del participante-protagonista y explorar cómo dialogan fines estéticos y extraestéticos dentro del universo del Teatro Aplicado.

Estas interrogantes remiten a la antigua discusión entre lo puro y lo aplicado, fenómeno no solo privativo de las artes, sino de muchas disciplinas (Obermueller, 2013, pp. 10-11). Dentro de ello, interpelan el estatus de arte de ciertas prácticas performativas ‘aplicadas’ o con potencial de eficacia, así como los potenciales de eficacia de las artes en general. Tomo la categoría de ‘eficacia’ de Schechner (2003, pp. 112-169) cuando se refiere al potencial de transformación social de ritos y ciertas prácticas performativas, y la ubica en tensión con el ‘entretenimiento’, centrado en aspectos estéticos ligados al espectáculo y expresado en las artes escénicas en su concepción moderna. Para Schechner, estos son polos de un continuo donde ambos se trenzan y combinan de diversas maneras en distintas épocas y culturas.

Las distintas manifestaciones del Teatro Aplicado estarían cercanas al polo de la eficacia, y mientras que del lado opuesto estaría el ‘Teatro Puro’, con las resonancias que tiene en nuestras culturas occidentales tanto el ideal platónico de pureza que circula de manera inconsciente, como la oposición del idealismo kantiano entre un ‘Arte Puro’ –desinteresado o bello– un ‘Arte Utilitario’ –orientado a fines extrartísticos²–, o las nociones de autonomía y heteronomía del arte en Adorno (2004: 9-205)³. La constante en estos modelos es que la heterogeneidad de las prácticas debe ordenarse linealmente en torno a polos duales, en algunos casos excluyentes, al mismo tiempo que tienden a situar al arte en un lugar exclusivo, al menos teóricamente, lejos de otras necesidades ‘mundanas’ que no sean las estéticas. La lógica binaria ha permeado la cultura, dando origen a brechas sociales e institucionales, y si bien permite distinciones operacionales, es limitante, empobrece opciones e involucra una ceguera frente al amplio fenómeno de la teatralidad. En ella, ‘puro’ y ‘aplicado’ conviven matizándose en distintos grados y a veces sin que puedan escindirse, como quedará demostrado a través de análisis de casos. De hecho, es posible dirigirse deliberadamente hacia la integración a través de “un equilibrio entre entretenimiento y eficacia, o impacto social y valor estético, incluyendo artistas profesionales y participantes de comunidades” (Pendergrast, 2018). A partir de la indagación en los

diálogos entre estos aspectos que se proponen desde el Teatro Aplicado, la hipótesis que desarrollaré es que el giro del Teatro hacia el protagonismo de los participantes no necesariamente implica un sacrificio de la experiencia estética, sino que una nueva fuente de ella y que la integración y superación del binarismo son posibles a través de una Estética del Vínculo, surgida en la propia práctica artística que reúne a personas y grupos de gran diversidad, en un espacio afectivo y democrático, en torno a la creación artística de algo completamente original.

Esta investigación se basa en las experiencias y voces de investigadores y practitioners⁴ de compañías y organizaciones de *Applied Theatre with Young People*⁵ en Londres, e intenta, a través del análisis de casos, comprender cómo se expresan el protagonismo de los participantes y el diálogo entre los fines estéticos y los objetivos aplicados en su trabajo. He escogido Londres, por ser un centro de formación y expansión del Teatro Aplicado, donde un gran número de artistas *practitioners* han generado organizaciones para desarrollar una heterogeneidad de prácticas con los más variados grupos de participantes. Estas acciones han ido encontrando un correlato en la institucionalidad, producto del desarrollo de la industria teatral y de la atención que ha encontrado en la academia, vinculada a la profesionalización del campo. En este contexto, el punto de partida de mi recorrido, ha sido el RCSSD, centro relevante a nivel nacional e internacional, en el desarrollo e investigación en *Applied Theatre*, en el que he desarrollado una pasantía de investigación doctoral entre 2018 y 2019. La metodología de investigación ha incluido entrevistas, observación en terreno de prácticas, obras, sesiones y clases dentro y fuera de RCSSD, además de revisión bibliográfica, de material audiovisual, de internet, de documentos de difusión y de evaluaciones de impacto.

Creo que es importante realizar este ejercicio en español debido a que en nuestra lengua hay poco publicado en este tema, además que contribuye a tender puentes y avanzar en diálogos interculturales que enriquezcan el campo del Teatro Aplicado. Si bien asuntos como el debate entre lo estético y lo aplicado está instalado desde hace mucho, el rescate de las palabras y experiencias de los *practitioners* aporta una perspectiva fresca y actual que permitirá que los cultores de la disciplina de distintas partes del mundo de habla hispa-

na puedan identificarse o enfocar desde estas dimensiones su propio trabajo. Analizaré primero los encuentros y desencuentros entre lo estético y lo aplicado en el contexto en que se desarrolla el Teatro Aplicado, luego discutiré las condiciones de aplicación que favorecen el protagonismo de los participantes a través una matriz para análisis de casos de *Applied Theatre with YP*, y culminaré proponiendo la Estética del Vínculo (y algunas estéticas vinculares particulares) como camino de integración de los binarios, democratización del arte y fuente de potencial creativo.

APPLIED THEATRE: DEL BINARISMO A LA INTEGRACIÓN.

Applied is different to pure theatre, we might easily suppose, which happens in its proper places, and is properly focused on its excellence as a work of art rather than on its intention to give benefit. Pure theatre [...] is focused on its aesthetic, rather than its effects. This is a simplistic and unfortunate misconception, one that is frustrating to practitioners who value artistic skills – their own as well as those of people they collaborate with – as highly as the ability to work sensitively in different situations and with an understanding of how the arts are beneficial to people and society.” (White, 2015, p.2).

El protagonismo de los participantes encuentra obstáculos que provienen del binarismo como rasgo cultural. Tanto en Chile como en Latinoamérica, en Reino Unido y como sospecho ocurre en gran parte del mundo occidental, el contexto institucional, económico y político ha distinguido los ámbitos ‘Puro’ y ‘Aplicado’ en forma bastante radical, lo cual se expresa en nuestras estructuras sociales e instituciones, que reducen una diversa complejidad a alternativas polares y excluyentes: academias, ministerios, fondos, técnicas y criterios de evaluación y financiamiento para cada caso, además de dificultades de diálogo y segregación a nivel profesional y académico. Debido a esto, la brecha aún opera en la apreciación de la propia comunidad artística y a nivel académico, caracterizado por un prejuicio o una percepción de inferioridad respecto de quienes desarrollan *Applied* en vez de *Pure Theatre*. Selina Busby (2018, ent), *course leader* de *Applied Theatre* en RCSSD, opina que los propios actores y actrices se volvieron promotores

de la brecha cuando comenzaron a trabajar en *Theatre in Education*⁶ (TIE) en los 80, campo emergente en el cual no obtenían buenas remuneraciones o no era lo que realmente querían hacer, pues, hasta hace algunos años,

nadie que hiciera o produjera teatro en los grandes teatros de Londres estaba interesado en lo que pasaba en las escuelas [...] el teatro mainstream seguía viendo esto como no importante, que no tenía alto valor estético o no era digno de las audiencias.

Creo que estos prejuicios se basan en que, como señala White (2015), los usos cotidianos del concepto de estética sugieren un

conservative understanding of art and its purposes: a concern with beauty, with the universality of artistic value, with forms of art that have a narrow historical and cultural pedigree, and a privileging of the visual and aural over sensual and somatic experience (p. 23).

Es en las instituciones vinculadas a la circulación de las artes, su formación, mercado, tradición y entorno, donde más claramente se expresa el binarismo: la circulación artística se relaciona estrechamente con la circulación de la riqueza, lo que la vincula a una brecha enorme presente en las sociedades del occidente neoliberal. La brecha estética también expresa la brecha económica de fondos para la producción. Las nociones de estética se ajustan a una concepción mercantil enfocada en ciertos ideales de nuestra cultura como autoría, visibilidad, escenario, fama y reconocimiento y que requiere de ciertas operaciones como la separación de obra y audiencia. Así, las raíces del binarismo no radican solo en asuntos artísticos sino en un orden socio-político-económico que involucra la distribución –desigual– del capital económico, social y simbólico, y que pone al teatro-espectáculo como bien de consumo en la sociedad de mercado neoliberal.

Precisamente, el problema más serio del modelo binario dominante es la gran brecha en el acceso y la participación:

En los últimos 15 años ha habido mucha investigación en Reino Unido sobre quien tiene acceso

al arte, no solo el teatro sino las artes en general, ...encuestas como la gubernamental Taking Part Survey, han demostrado claramente que solamente un 8% va al teatro... pero no solo el que tiene más dinero sino una elite muy específica. (Busby, 2018, ent).

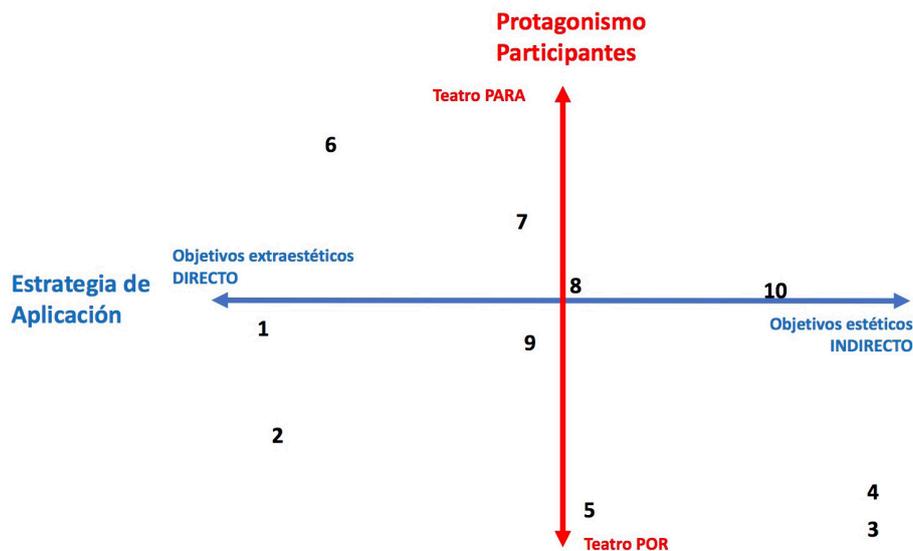
Debido a eso y a la presión de organizaciones artístico-sociales trabajando en distintos contextos, actualmente lo 'aplicado' y lo 'puro' están dialogando más. Compañías y grandes teatros han tenido que innovar para impactar el vasto mundo de personas que no acceden a los bienes culturales (mujeres, personas con discapacidad, de color, trabajadores, inmigrantes, etc.) y la manera es integrando de alguna manera la lógica del Teatro Aplicado, que "más que crear sus propios productos y entregarlos a cualquiera que lo quiera ver [...] se trata de crear un trabajo para participantes particulares que van a tomar parte en él" (Mackey, 2018, p. ent). Así, los *Enrichment Department*, encargados de mediación, han diversificado su accionar e intentan integrar a esos 'otros' no solo como espectadores, sino como participantes significativos y autorales. El *National Theatre* está a la vanguardia en la apertura a la comunidad de los grandes teatros, con producciones mainstream como *Pericles* (Shakespeare) donde reunieron en escena a actores profesionales con personas *homeless*, con discapacidades y que habían estado en prisión, o programas como *Connections*, festival que reúne cada año obras escritas para y por jóvenes que son representadas por compañías escolares y juveniles en grandes teatros en todo Reino Unido, culminando en el *National Theatre*. Todo esto marca un precedente: "si el *National Theatre* pudo hacerlo, otros teatros van a seguir el ejemplo" (Busby, 2018, ent). Efectivamente, en estos momentos *Arts Council* está revisando sus políticas y abriéndose de manera emergente a estéticas participativas después de varios años que redujo su financiamiento⁷ y los investigadores en Teatro Aplicado están siendo convocados para unirse a gran cantidad de proyectos artísticos que actualmente necesitan demostrar su impacto social.

A pesar de las brechas, el Teatro parece estar bastante validado en la sociedad británica como vehículo de desarrollo, transformación, educación y cambio. Muchas compañías y *practitioners* trabajan con y en escuelas, clubes juveniles, centros culturales, prisiones, ONGs,

organizaciones sociales y comunitarias en torno a personas LGBTQ+, refugiados, mujeres víctimas de violencia, hombres, adultos mayores, personas con necesidades especiales, familias, etc. Circulan modelos, metodologías, programas para abordar distintos aspectos de este abanico. En mi recorrido por Londres me di a la tarea de conocer prácticas en *Applied Theatre with YP*, a la vez que abordé a los *practitioners* con preguntas como ¿qué tipo de diálogos –o brechas– surgen entre lo estético y lo aplicado en sus prácticas?, ¿cuál es el nivel de protagonismo que entregan a sus participantes? Me encontré con que, como regla general, siempre hay un diálogo más que una brecha, y que negocian distintos tipos de relaciones que se expresan en distintos matices de integración artístico-aplicado y de grados de protagonismo dependiendo de cada proyecto.

PROTAGONISMOS Y ESTRATEGIAS DE APLICACIÓN

Lo aplicado siempre supone objetivos extraestéticos y las organizaciones se diferencian en la manera de enfrentar, metodológica y programáticamente estos objetivos. También supone que el foco está en distintos tipos de participantes, los cuales asumen diversos niveles de protagonismo en cada caso. Para organizar las diferencias en torno al diálogo estético-aplicado que surgen en las prácticas voy a proponer una matriz analítica de dos ejes que ilustraré mediante distintos casos. El primer eje de **Estrategias de Aplicación** se mueve entre enfoques **aplicados directos e indirectos**. Los primeros, focalizan un objetivo y lo abordan directamente utilizando el teatro o drama como apoyo. Por ejemplo, entrenan habilidades sociales a través de técnicas como foro o *role-playing*, básicamente en escenas construidas para ello. Los enfoques aplicados indirectos, se focalizan en la práctica teatral y a través de ella que logran otros objetivos; por ejemplo, a través de la cocreación teatral, se desarrollan habilidades sociales. El segundo eje se organiza según el **Protagonismo de los Participantes**, entre el **Teatro PARA** (niños y niñas, jóvenes, etc.), es decir, piezas especialmente diseñadas para audiencias particulares, y el **Teatro POR** (niños y niñas, jóvenes u otro tipo de participantes), en que los procesos producen performances, obras o eventos teatrales en los que ellos asumen roles protagónicos. En el siguiente esquema se puede apreciar el lugar que ocupan los casos (numerados) que se describen a continuación:



Entre los ‘aplicados directos’ se cuenta el programa Embrace (1), parte del trabajo de *Community Outreach*⁸ de la compañía *Little Fish*, cuyos participantes son hombres jóvenes en riesgo de tener relaciones de pareja no saludables. En él se explora a fondo actitudes de género y formas de vínculo como *Care/Controlling* para disminuir la violencia en las relaciones a través de la adaptación de técnicas de Boal:

pasan de decir que una novia tiene que tener “buenas tetas o buen culo” a decir que les importa que sea honesta y leal, entonces, ¿qué tienen que hacer para animar a que la novia sea leal y honesta? Quizá tú tienes que ser leal y honesto [...] Ellos aprenden dentro del proceso que, eventualmente, la empatía entra en juego. Hay mucha charla pero también mucho ‘drama’, usamos guiones que actúan en pares, cada vez que ven algo ‘insano’ aplauden, [...] luego les pedimos crear un final más positivo, así pueden usar herramientas de solución de conflictos [...] El drama que usamos es un tipo de *forum role-play* en contextos realmente aplicados. No es arte, digamos. (Cooke, 2018, ent).

También es una mezcla de Teatro PARA y POR en la medida que los guiones son prefabricados según el objetivo, pero otorgan protagonismo al ser encarnados por los participantes, quienes tienen libertad para adaptarlo o asignar géneros a cada personaje.

Next Step de Half Moon (2), programa que tiene como participantes a niños y niñas que presentan reacciones impulsivas o dificultades de manejo relacional en su transición a secundaria, también utiliza un enfoque directo de sus objetivos: mejorar su autoexpresión, autoconfianza y desarrollar habilidades blandas. En las sesiones se utilizan juegos demostrativos de habilidades como escucha, coordinación grupal u otras y se organizan escenas tipo teatro foro a partir de las situaciones complejas que les toca vivir en la escuela, las cuales se analizan cognitivamente, para desarrollar tales habilidades. Es más cercano al Teatro POR en la medida que las escenas surgen de los participantes a partir de la guía de los facilitadores. En estos dos ejemplos, si bien se despliegan elementos estéticos y performativos, el énfasis no está en ellos, sino en el desarrollo de capacidades y cambios cercanos al ámbito terapéutico. Como es propio de varias experiencias aplicadas que abordan sus objetivos extraestéticos de manera directa, estos procesos no culminan con una *performance* o presentación abierta, elemento que definitivamente realza el protagonismo en los procesos.

En contraste, otras compañías trabajan a través de enfoques aplicados indirectos, ofrecen talleres de teatro y otras artes con énfasis en la *performance*, produciendo obras originales y logrando objetivos como el desarrollo del potencial, la autoexpresión y la inclusión de niñas, niños y adolescentes, muchas veces en situación de vulnerabilidad. *Graham Withlock* (2018, ent), director de *Dreamarts*, plantea que sus proyectos “descubren y nutren sus talentos,

ya sea en performance [...] o en habilidades de vida tan importantes como el liderazgo y la comunicación, y muchos de ellos están haciendo carrera en las artes gracias a nuestros vínculos con las industrias creativas de Londres". Uno de sus proyectos, la *Performance Company* (3), formada por *teenagers*, se desarrolla en correspondencia con metodologías de creación teatral (improvisaciones, creación de personajes, creación colectiva del guión, música original, etc.). Ensayan 4 horas cada domingo con gran profesionalismo, alcanzando momentos y atmósferas muy bien logradas, como pude apreciar en tanto observadora. Es un claro ejemplo de Teatro POR en que el total protagonismo de los jóvenes es facilitado por un director de teatro y sus ayudantes. A partir de sus inquietudes e imaginarios, el grupo crea *Red Ribbons*, obra teatral inmersiva en tono de thriller sobrenatural que luego se estrena en una antigua iglesia. En la etapa final son asesorados por *Les Enfants Terribles*, reconocida compañía británica de Teatro Inmersivo.

Figura 2

Sesión de Performance Company, Dreamarts



Fuente: Registro Propio

La compañía *Haringey Shed* también se orienta a resultados estéticos y alienta el protagonismo focalizando el Teatro POR niños y niñas, a través de la creación colectiva de obras originales. La sesión del grupo de Teatro 11-16 años (4) en la preparación de *Out Side of the Town*, comedia musical, es una verdadera fiesta en que participan grupos masivos de cerca de 100 jóvenes, varios con discapacidad, en torno al canto y a la creación coreográfica para nutrir la historia que quieren contar. Son facilitados por numerosos practitioners que apoyan la creación en pequeños grupos, además de

músicos que componen y enseñan el soundtrack. *Eddie Latter* (2019, ent), director de la compañía, declara que "tenemos realmente un buen equilibrio [...] nosotros apuntamos a la excelencia (estética), y el impacto social también ha comenzado a ser más notorio [...] cuando haces trabajo creativo, lo que haces es tratar de crear el mejor trabajo posible". Esto demuestra que las brechas no son absolutas y pueden desaparecer cuando la preocupación estética de un grupo diverso origina un fuerte impacto social.

Figura 3

Red Ribbons, estreno



Gentileza de G. Withlock, Dreamarts

La integración entre excelencia estética e impacto con un alto grado de protagonismo se ha conseguido de manera excepcional en el caso de *Brainstorm* (5), de *Company Three*, obra teatral de reconocida calidad POR niños y niñas. Como relata Busby (2019, ent), quien evalúa la experiencia, la compañía trabaja en el problemático barrio de Islington; toman a los participantes desde los 11-12 años y los acompañan hasta los 17 o 20, con sesiones dos o tres veces por semana, absolutamente inmersos en sus creaciones acerca de lo que significa ser YP hoy. *Brainstorm* se creó en diálogo con neurocientistas y el resultado fue tan asombroso que el *National Theatre* la programó. Se ha difundido por el mundo, siendo representada en distintos países con gran impacto. Los jóvenes participantes reportan lo importante que ha sido en su desarrollo y en el de sus familias, tanto por la experiencia de protagonismo como por el contenido de la obra que significó un profundo aprendizaje. En este caso lo directo y lo indirecto coinciden, ya que se tematiza directamente y se investiga a través del teatro para comprender una etapa de vida, lo que genera impacto no solo para sus protagonistas sino para muchos otros si-

milares a ellos, que al verla comprenden sus propias circunstancias.

En el otro extremo del protagonismo se encuentra el ya mencionado *Theatre in Education* o TIE, desarrollado por adultos PARA audiencias de YP. En este caso, el teatro como producto se vincula con objetivos aplicados. Por ejemplo, las escuelas que sufren problemas de violencia o *bullying*, contratan piezas teatrales que permitan reflexionar en torno a esto, y las compañías desarrollan sus repertorios en consecuencia (6). La dificultad es que el producto puede resultar alejado de las audiencias, y la eficacia puede disminuir si no se favorece la participación. En busca de aumentar el protagonismo de los destinatarios, *Little Fish* abre *works in progress* a observadores adultos y adolescentes, para nutrir el proceso creativo de un teatro “que tratamos de hacer lo más artístico posible, pero aún es *Issue-based*” (Cooke, 2018, ent), ya que aborda contingencias como acoso sexual, *bullying*, ciberacoso, relaciones juveniles, violencia, drogas, diversidad e intolerancia (7). También la compañía desarrolla talleres de dramaturgia en una secundaria que atiende a niñas vulnerables (8) y como culminación realiza lecturas dramatizadas por actores profesionales de las escenas escritas por ellas a partir de su propia problematización del ser YP, y reciben asesoría de un dramaturgo de *Connections del National Theatre*, en un equilibrio tanto del PARA y el POR como de los enfoques directo e indirecto.

La compañía *Half Moon* aumenta la participación de YP en la creación de sus obras, estableciendo un diálogo entre jóvenes y dramaturgos en jornadas intensivas de creación (9):

En la mañana se lee el guión, después la YP construye todos los elementos y crea su versión libre y la performance es en la tarde. Eso va ayudando al escritor a que la historia, el lenguaje sea auténtico, [...] habitualmente el escritor después de esa respuesta cambia masivamente el guión. Ese es nuestro modelo ideal de trabajo de escritura. (Allen, 2018, ent).

Finalmente, *Cabinet of Odds and Curiosities de Emergency Exit Arts (EEA)* (10), es una instalación inmersiva dinamizada por actores-facilitadores consistente en una estantería llena de ‘tesoros’ encontrados en los viajes de una científica desaparecida, con la que niños y ni-

ñas interactúan escribiendo y dramatizando historias a partir de los objetos. Las metodologías participativas en torno a la *Cabinet* transforman a las audiencias en protagonistas de un viaje, por lo que se ha vuelto un modelo demandado por las escuelas para estimular la imaginación y la escritura creativa.

Así, las compañías desarrollan diferentes matices del campo de diálogo entre lo estético y lo aplicado. Para la mayoría de los entrevistados, el motor y el camino es artístico, siempre hay una apuesta estética, comparten la convicción de que es una respuesta para la sociedad pues pone a las personas en relación, despierta potencial y creatividad, emancipa. Conciernen con que en Teatro Aplicado hay algo más que objetivos instrumentales, algo que rebasa las mediciones de impacto. Siempre hay algo de gratuito en estas prácticas artísticas, autónomo a la vez que heterónimo. Se trata de una forma de hacer las cosas que incluye el placer y la experiencia estética, que introduce la novedad y el asombro en lo cotidiano a través de la performatividad, que construye utopías. La ‘eficacia’ no se opone, sino que radica en la ‘artisticidad’, no implica esfuerzos por separado. Esto es, en palabras de White (2019, ent), *the way of artistry*:

Re-focusing on artistry goes hand in hand with a return to the political origin of most of the practices under applied theatre umbrella, rather than distracting from it. This suggest teaching, and conceiving, applied theatre as a way to apply oneself as a theatre maker, and thus placing artistry, skill, and creative ambition at the core, alongside critical thinking and political awareness [...] how art can be ‘real knowledge’ in its own right, and at the same time remain a tool of social and personal change. (White, 2015, p. 2).

Así, las estrategias que focalizan especialmente lo artístico, como tienden a hacer los enfoques indirectos, desdibujan la brecha estableciendo coincidencias entre estética y eficacia, especialmente los casos de Teatro POR, que intensifican el protagonismo y la apuesta por lo artístico como camino de lo aplicado. Encuentro un gran potencial de eficacia en experiencias de cocreación en las cuales participantes diversos y *practitioners* se abocan a crear algo completamente nuevo de la mejor manera posible a partir de los recursos disponibles, como hacen *Dreamarts, Haringey Shed, Com-*

pany *Three*, entre otros. En estos ejemplos, la atención está tanto en el proceso como en el resultado y la integración se logra cuando un proceso centrado en participantes da lugar a resultados de la máxima calidad posible. En ellos desaparece la disyuntiva entre proceso y producto, ya que, como dice Withlock (2018, ent) “no creo que sea una elección binaria. Puedes hacer las dos cosas y una informa a la otra”. Estos casos coinciden con lo que he llamado el giro del protagonista-participante del Teatro, cuyo potencial estético es vasto, merece atención y necesita ser explorado.

Por supuesto que elevar el valor estético según cánones de excelencia depende de factores como los profesionales a cargo, el tiempo y dinero para la producción. Pero lo que aporta especial significancia y potencial al proceso es la calidad de la colaboración, aquellos afectos que se desarrollan en el encuentro y a través del juego y de los cuales surgen poéticas artísticas. El cuidado y atención al vínculo son propios del Teatro Aplicado y lamentablemente, han sido olvidados muchas veces en el ‘Teatro-Arte’ bajo la excusa de la preeminencia de los objetivos estéticos y la presión de la competencia por el éxito.

ESTÉTICA DEL VÍNCULO, AFECTOS Y EFECTOS

El Teatro Aplicado se relaciona con la estética de manera situada: vinculado a una comunidad, un territorio, un tiempo, una oportunidad, respondiendo a realidades y demandas del entorno social, en contextos alternativos al circuito comercial de la industria teatral. En ellos no es posible forzar resultados estéticos que surjan de la voluntad del artista. La consecuencia estética del giro del participante-protagonista ha sido el emerger de una Estética del Vínculo, que se focaliza en lo artístico a través de la relación con y entre participantes. Este concepto tiene puntos de encuentro con la Estética Relacional de Bourriaud (2006)⁹, e incluso con las Estéticas de la Participación de White (2015, pp. 44-49), pero profundiza en el vínculo encarnado, personal y sostenido, en sus dimensiones intercorporales e intersubjetivas a través de la reunión comprometida en torno al juego teatral. Como reacción al arte formateado por la alienación mercantil, el vínculo es su vocación-política y su potencial de cambio: focalizarse en otro, estimularlo, potenciarlo, colaborar a su (auto)descubrimiento de un mundo de

experiencias estéticas y afectivas.

‘Estética del Vínculo’ surge como alternativa a una ‘Estética del Artista’ –centrada en el protagonismo clásico, individual, autoral-. En palabras de Withlock (2018, ent), “siento que el mundo artístico profesional tiene miedo de la creatividad de las personas, hay una cultura de que la creatividad proviene de una o dos personas [...] la buena creatividad tiene que ser colaborativa”. La creatividad colaborativa implica la apertura de la autoría que es parte del giro del protagonista-participante del Teatro Aplicado. Que la creación artística provenga del vínculo entre personas diversas, que quizá de otra manera no se reunirían, tiene un potencial inagotable, tanto social como artístico. Se invita a personas que pueden estar en posición de opresión, desplazamiento o desventaja social a crear algo nuevo y original, algo extracotidiano que transforma su realidad y la de su entorno. Esto surge de un espacio donde la atención está puesta en la estética y en el vínculo a la vez de modo que la una posibilita lo otro y viceversa.

La naturaleza de los vínculos es múltiple: entre personas, entre instituciones¹⁰, entre lenguajes y materialidades artísticas, hacia territorios heterogéneos. Los vínculos se generan y mantienen en base a *afectos*¹¹ que circulan entre las personas y las vinculan al mundo, que rebasan las palabras y encuentra en el arte su vía de expresión. Para Thompson, en Teatro Aplicado “the affective dimensions of performance, especially those of joy and the perception of beauty, have to be given a place alongside –or even in precedence to- the effective dimension ...” (citado en White, 2015, pp. 8-9), de modo que el afecto emanado de la experiencia estética es el punto de partida y centro de todo proceso, y también su mayor fuente de eficacia.

Tanto la estética como los efectos ‘aplicados’ derivan de los afectos que se movilizan a partir y a través de la expresión artística compartida en un espacio atento al vínculo en un clima de escucha, aprecio, apoyo y entusiasmo. Es más, propongo redefinir *efectos* (resultados, impactos, *eficacia*) a través de *afectos* (vínculos, experiencia estética), lo que acaba con el binarismo ‘puro-aplicado’. Como Thompson (2009, p. 11) señala, “participatory theatre should focus on affect rather than effect. This would seek to avoid the anticipation or extraction of meaning as the primary impulse of an

applied theatre process”, conciencia que podría ayudarnos a equilibrar el enfoque en cada proyecto.

Como consecuencia de lo anterior, asociado al Teatro Aplicado y en el corazón del giro del participante-protagonista, hay una cultura de la facilitación que posibilita el surgimiento de la Estética del Vínculo: la figura del director muta desde el artista voluntarioso al facilitador creativo de los emergentes grupales. El facilitador alienta y estimula a los participantes para convertirlos en protagonistas. Esto implica especificidades que tienden a lo interdisciplinario en la formación de *practitioners*, sumando estándares técnicos y éticos a los estéticos.

En Londres, las organizaciones a menudo integran técnicas que no vienen del drama: *Dreamarts* entrena a sus facilitadores en *PACE* (*Playful, Accepting, Curious and Empathetic*), un abordaje terapéutico de la comunicación para cuidadores, facilitadores y padres. *Little Fish* utiliza la *Motivational Interviewing*, otro modelo de *counselling* más directivo que busca reducir y resolver la ambivalencia y los conflictos en la comunicación. *Haringey Shed* trabaja con gran cantidad de facilitadores en sus proyectos, atrayendo a numerosos estudiantes de Teatro Aplicado en práctica, para aumentar la atención pertinente y personalizada a los participantes. Especialmente en los procesos indirectos, orientados a la creación, esto favorece una sinergia grupal creativa. Las sesiones de esta compañía o de la *Performance Company*, son intensamente creativas, acercan afectivamente a sus participantes y culminan con una revisión y celebración de los logros, los aprendizajes y los aportes de cada uno de los participantes. La cultura de la facilitación favorece el surgimiento de la Estética del Vínculo, cuando este se desarrolla y focaliza a través de la práctica teatral. Así, como muestra la matriz, la cocreación propia del Teatro POR protagonistas-participantes y las estrategias indirectas, centradas en lo artístico, son aquellas que tienen más posibilidades de superar las dicotomías entre lo estético y lo aplicado.

Mantener el enfoque artístico a la vez que la conciencia de lo aplicado, centrado en los vínculos, plantea un desafío ético a los artistas que trabajan en el campo, aspecto fundamental del Teatro Aplicado. La cultura de la facilitación se basa en paradigmas y actitudes de profundo respeto a las personas a través de un enfoque vincular, clave para orientar el diálogo

eficacia-estética y el protagonismo de los participantes. El cómo los aspectos éticos regulan específicamente este diálogo es un tema necesario y vasto, que abre otra línea de análisis insoslayable en Teatro Aplicado, inabarcable aquí. En ese escenario, quizá la dialéctica estético-aplicado desembocaría en la necesidad de equilibrar más bien la relación ética-estética en un mundo compuesto por personas que necesitan vincularse entre sí.

ESTÉTICAS¹² VINCULARES PARA LA EMERGENCIA DEL PARTICIPANTE-PROTAGONISTA

Hay lenguajes estéticos que favorecen especialmente el vínculo, el emerger de participantes-protagonistas heterogéneos y la integración entre lo estético y lo eficaz. Con YP permanentemente se están explorando teatralidades que favorezcan procesos grupales creativos en torno a la identidad, que exploren materialidades atractivas, o que reduzcan las distancias entre personas. Uno de los lenguajes explorados de manera creciente es el Teatro Inmersivo. En relación a su *Cabinet of Odds and Curiosities*, Ross Bolwell (2019, ent) de EEA opina que “lo inmersivo en la escuela es atractivo, algo que puedes tocar, algo que conecta con todos los sentidos”. Whitlock (2019, ent) reporta que “tratamos de hacer la *Performance Company* lo más atractiva posible y el Teatro inmersivo es una oportunidad muy entretenida de hacerlo”. *Off the Grid (Half Moon)*, obra PARA público juvenil que aborda la pobreza y el abandono, propone un lenguaje inmersivo, pues “no queremos que vean la historia pasivamente sino que se hagan parte, que se sientan incómodos e insatisfechos acerca de la historia y que tengan el impulso de hacer algo” (Allen, 2018, ent). La inmersión pone en marcha la experimentación en espacios no tradicionales y la disolución de barreras entre artistas y audiencias, lo cual es llamativo, pues propone una reformulación del protagonismo ante la inmediatez del otro: horizontal, vincular, menos amenazante. Con ello, empuja la innovación, la exploración de posibilidades y genera un sentido renovado de misterio y desafío.

La Comedia Musical también es atractiva, como pude observar en las sesiones de *Haringey Shed*. El canto une al grupo al generar atmósferas emocionantes e inclusivas, favoreciendo el vínculo y la recepción de las audiencias dada su intensa corporeidad e intercorporeidad.

reidad. El baile que surge de la improvisación grupal y que luego se organiza en coreografía, también estrecha estos vínculos afectivo-subjetivo-corporales. Surge aquí un protagonismo colectivo, algunos personajes-solistas pueden emerger sin jamás opacar al grupo, estableciendo un diálogo vibrante con él.

El giro tecnológico, especialmente con YP, se abre al diálogo con las formas de comunicación y expresión tecnológicas contemporáneas, poniendo en lugar protagónico a la cultura juvenil. Como ejemplos, en *Brainstorm (Company Three)* los adolescentes intercambian mensajes con sus celulares en escena, que se exhiben en pantallas gigantes. En una línea de aplicación más directa, Nicola Abraham (RCSSD) desarrolla distintas estrategias de uso de tecnología audiovisual en su modelo *Participatory Video*, además de equipos y aplicaciones para el desarrollo de ambientes interactivos e inmersivos, con mezcla de *scrape room*¹³ y *drama process*¹⁴, para objetivos como el descubrimiento y confrontación de patrones cognitivos de intolerancia y prejuicio (Abraham, 2017).

El Teatro de Calle apoya intervenciones comunitarias, favoreciendo la participación y el vínculo de distintas generaciones en los barrios, como hace EEA a través de comparsas carnavalescas, procesiones, pasacalles y teatro de calle de grandes estructuras, en torno a activismos sociales-barriales-artísticos. Sus claves son la accesibilidad y la democratización del arte en el espacio público para unir a la gente. De manera similar, *London Bubble* alienta la memoria, el territorio y la identidad local mediante proyectos como *Charting the Mayflower*, que recrea la épica historia de la formación del barrio. Por su parte, *Performing Places* es un modelo evaluado y replicado para exploración de identidad local y apropiación del espacio comunitario, a través de talleres en las escuelas, en comunidades y performances en las calles. Se enfoca en el vínculo con el territorio, buscando “compartir la comprensión de lo que es el lugar [...] su experiencia tanto psicológica como física. Involucrar a las personas con su territorio y la comunidad puede cambiar y dar forma a su relación con el lugar” (Mackey, 2018, ent). Todas estas prácticas han abierto espacio a la exploración y el surgimiento de nuevos lenguajes que se orientan hacia la Estética del Vínculo.

EPÍLOGO: PORQUE ES ARTE

Desmantelar el binarismo no busca anular toda diferencia entre las prácticas teatrales, sino reconocer lo entremezcladas que se encuentran estética y eficacia, heteronomía y autonomía. Afortunadamente, hay una diversidad de movimientos artísticos que rebasan límites y desafían lógicas binarias de toda especie. Dentro del Teatro se han generado enormes líneas de fuga, a través de lenguajes que rebasa o no se ajusta a las convenciones y los espacios consagrados de circulación. La vuelta al observador y las tendencias crecientes a considerar e integrar la *poésis* de la recepción y la participación activa del espectador ha generado una serie de estéticas postdramáticas, giros performativos e inmersivos y explosión de lenguajes de ruptura de formato, de cuestionamiento y replanteamiento de la relación obra, espectador, artista y público. En esta línea, el Teatro Aplicado constituye un campo diverso donde también se reorganizan estas relaciones, siendo el giro del participante-protagonista una fuente de lenguajes estéticos cuya práctica confluye con el logro de variados objetivos sociales y educativos.

Más aún, si el Teatro en todas sus formas tiene el potencial de abrir el acceso al mundo de los afectos, el Teatro Aplicado, a través de la estética del vínculo, defiende el derecho universal a la experiencia artística, e invita abiertamente a democratizar el arte como acción política, como hacen, en mayor o menor medida todos los ejemplos reseñados anteriormente, sosteniendo que el Teatro no es –solo– de los ‘teatristas’ profesionales, sino del pueblo. Esto interpela y expande la propia categoría de ‘artista’. ¿Pueden ser llamados artistas los cultores de un trabajo artístico centrado en participantes? Por supuesto, los *practitioners* son artistas profesionales, trabajando en contextos no tradicionales en los que, como dice White (2018, ent), “hacemos este trabajo como arte porque es arte”. Mas el estatus de *profesional* no remite exclusivamente a aspectos artísticos, sino también a aspectos técnicos y a factores como filiación institucional, dedicación, remuneración, responsabilidad, compromisos y ética asociadas. De modo que, si nos desprendemos de la falacia del experto - creer que solo la academia habilita la validez del ejercicio artístico-, tendremos que reconocer como artistas, aunque no profesionales, a participantes y grupos sin entrenamiento formal, cuyo desempeño permite acceder a experiencias de innegable calidad estética. Más aún, creo que

llamarse *artista* podría ser con todo derecho un gesto identitario, sin necesidad de ajustarse a un canon externo.

Finalmente, si las brechas han constituido un obstáculo al florecimiento del Teatro y de las Artes en los más diversos lugares y para el beneficio de los más diversos grupos de personas (tanto profesionales de las artes como no profesionales), la integración y el reconocimiento de nuevas fuentes de experiencia estética puede ampliar, tanto el campo de trabajo de los artistas como el alcance de la investigación en artes. Invito, por tanto, a volcarse apasionadamente y sin complejos a intervenir efectiva y afectivamente la sociedad y a fortalecer a las comunidades, alentando el protagonismo (social y teatral, al unísono) de una diversidad de participantes artistas de nuestros cuerpos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, N. (2017). Witnessing change: understanding change in participatory theatre practice with vulnerable youth in a Kids Company-supported primary school. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22:2, 233-250.

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. España: Akal Ediciones.

Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo edit.

Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.

Ernst & Young LLP (2018). A value for money assessment of Speech Bubble. A report for London Bubble Theatre. London: EY.

Mackey, S. (2016). *Performing Local Places Report*. RCSSD, University of London.

Obermueller, J. *Applied Theatre: History, Practice, and Place in American Higher Education*. [en línea] Thesis for the degree of Master of Fine Arts in Theatre Pedagogy at Virginia Commonwealth University [Consulta: 23 diciembre 2019], en <https://scholarcompass.vcu.edu/etd/3151>

O'Sullivan, S. (2001). The Aesthetics of Affect. Thinking art beyond representation. *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, 6:3, 125-135.

Pendergrast, M (2017). Delegated Performance: Interdisciplinary Tensions, Provocations and Questions. *Performing Ethos*, 7, 25-42.

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. London, New York: Routledge.

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.

Seighworth, G. y Gregg, M. (2010). An Inventory of Shimmers. En Gregg, M. and Seighworth, G. (edit), *The Affect Theory Reader* (pp. 1-25). USA: Duke University Press.

Smillie, S. (13 Jan 2008). Case study: London Bubble [en línea]. *The Observer*. [Consulta: 23, diciembre 2019] en <https://www.theguardian.com/culture/2008/jan/13/arts-funding.theatre1>

Thompson, J. (2009). *Performance Affects*. London: Palgrave Mac Millan.

White, G. (2015). *Applied Theatre: Aesthetics*. London: Bloomsbury.

ENTREVISTAS

Dr. Nicola Abraham (25-10-2019). Lecturer, Applied Theatre Practices, RCCSD.

Beccy Allen (10-11-2018). Head of Creative Learning, Half Moon Theatre.

Adam Anand (24-1-2019). Associate Director London Bubble Theatre Company.

Ross Bolwell (18-12-2018). Creative Producer EEA (Emergency Exit Arts):

Dr. Selina Busby (24-1-2019). Principal Lecturer, Course Leader MA Applied Theatre, Course Leader PG Cert. Applied Theatre with Young People, RCCSD.

Alex Cooke (7-11-2018). Artistic Co-Director. Little Fish Theatre

Eddie Latter (14-1-2019). Artistic Director Haringey Shed Inclusive Theatre.

Dr. Sally Mackey (17-12-2018). Professor of Applied Theatre and Performance; Associate Director (Research and Projects) RCSSD.

Dr. Monica Pendergrast (12-11-2018). Assistant Professor, University of Victoria, Canada. Charla seminario "Best practices and Ethics" en RCSSD, Applied Theatre MA.

Graham Withlock (12-11-2018). Chief Executive Dreamarts.

Dr. Gareth White (28-11-2018). Reader in Theatre and Performance, RCSSD.

¹ Las citas de entrevistas se abrevian 'ent' y han sido traducidas del inglés para mayor fluidez del texto. Citas de textos bibliográficos o material escrito de internet se consignan en el inglés original.

² Sin embargo, la definición kantiana de lo puro incluye fines amplios como el conocimiento y la comunicación social: "Cuando el arte [...] tiene como intención inmediata el sentimiento de placer, llámase arte estético. Éste es: o arte agradable, o bello... es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como modos de conocimiento", o "Arte bello [...] es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social" (Kant, 2013, pp. 247-248).

³ Igualmente, del ejercicio dialéctico que Adorno realiza, parece haber permanecido fundamentalmente el binario: "El arte y las obras de arte son caducos porque no sólo en tanto que heterónomos y dependientes, sino hasta en la formación de su autonomía (que ratifica el establecimiento social del espíritu aislado por la división del trabajo), son no sólo arte, sino también algo ajeno, contrapuesto al arte. Con el propio concepto de arte está mezclado el fermento que lo suprime" (Adorno, 2004, p. 13).

⁴ Persona que ejerce una profesión. Por su sentido sintético, utilicé el vocablo inglés, utilizado por los entrevistados.

⁵ Young People (en lo sucesivo YP) es un término general que comprende infancia y juventud y a veces incluye a adultos jóvenes hasta 25 años con necesidades especiales.

⁶ Práctica de creación de obras que abordan temas sensibles (issue-based) en cada etapa del desarrollo, para dar funciones teatrales en escuelas, muchas veces acompañados de workshops o foros.

⁷ Por ej., en 2008 la compañía London Bubble, pese a su notable y extenso trabajo con la comunidad sufrió recortes que amenazaron su continuidad: "If the Council's priorities have indeed handbrake-turned from access, inclusivity and diversity to art, innovation and excellence [...] this has caught many companies by surprise" (Smillie, 2008).

⁸ Trabajo con comunidades especialmente vulnerables.

⁹ Propia de "un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado" (p. 13).

¹⁰ Compañías y practitioners desarrollan una cultura de la asociatividad -en parte como respuesta a los problemas de financiamiento y los frecuentes cambios de foco de las políticas públicas en Reino Unido-, que consiste en la creación de redes y alianzas entre instituciones y organizaciones, diversificando y expandiendo el campo del Teatro Aplicado.

¹¹ Aquello que "está en las intensidades que pasan cuerpo a cuerpo, humano, no humano, partes, etc., y aquellas resonancias que circulan alrededor entre y a veces pegadas a cuerpos y mundos" (Seighworth y Gregg, 2010, p. 1), "lo que nos conecta con el mundo, es la materia en nosotros resonando y respondiendo a la materia alrededor de nosotros" (O'Sullivan, 2001, p. 128).

¹² Cuando 'estética' está en singular, generalmente se refiere a un enfoque, cuando está en plural, refiere a lenguajes y prácticas. Ambos niveles están imbricados y se traslapan.

¹³ Instalación inmersiva en una habitación que plantea desafíos a los participantes, quienes deben encontrar claves, llaves o superar retos para salir.

¹⁴ El/la facilitador/a guía la sesión dramática en personaje manteniéndose dentro de una situación ficcional.