

Fin

Bueno, no terminó. Sigue:

Nadie podrá cortar la flor azul de la locura.

(Granato, A. 2015)

Ahora sí. Fin

Referencias bibliográficas

Granato, A. 2015. *Texto del manifiesto poético teatral "Pizarniketas polígrafas, hay que irse a la bosta"* sin editar.

Negroni, M, 2003 *El testigo Lúcido*. Buenos Aires. Editorial Entropía.

Piña, C., 2012. *Límites diálogos y confrontaciones*. Leer a Alejandra Pizarnik. Editorial Corregidor.

Pizarnik, A., 1994. *Obras Completas*, Editorial Corregidor.

Pizarnik, A., Ilustraciones Santiago Caruso, 2014. *La Condesa Sangrienta*. Libros del Zorro Rojo.

Pizarnik, A., 1994. *Obras Completas*, Editorial Corregidor. Editorial Corregidor.

Zambrano. M., 2013- *Filosofía y Poesía. Fondo de cultura económica*.

Why choose the poetic word to think a kind of acting, a way of doing theater?

The creative act, its body and its ritual through the lesser known folds of Alejandra Pizarnik's writing. Ways that corrode, move and reveal the poetic heritage of women not visibilized and thus provoke a denunciation of normative language. The canon is displayed. Those looks that become visions and that cross other territories, those of the sewer.

Keywords: Theater - poetry - women - writing – acting

Resumo: A partir da pesquisa sobre a obra de teatro Pizarniketas Polígrafas, é necessário ir ao estérco, compartilho minha análise sobre a linguagem poética na cena.

¿Por que eleger a palavra poética para pensar um tipo de atuação, uma forma de fazer teatro?

O acto criativo, seu corpo e seu ritual através das dobras menos conhecidas da escritura de Alejandra Pizarnik. Formas que corroem, movem e revelam o acervo...poético de mulheres não visível e provocam assim uma denúncia à linguagem normativa. Desdobra-se ou canon. Aqueles olhares que se convertem em visões e que percorrem outros territórios, os do esgoto.

Palavras-chave: Teatro – poesia – mulheres – escrita– actuación

(*) **Ana Granato:** Actriz

Abstract: From the research on the play Pizarniketas Polígrafas, we must go to the dung, I share my analysis of the poetic language in the scene.

Hacia un teatro de emergencia

Flavia Gresores Lew (*)

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Resumen: Al hacer una visita a la oferta de nuestro cuadro de avisos, raramente nos encontramos con una reflexión teatral sobre la adolescencia. En general, el teatro para adolescentes es teatro didáctico, adoctrinante o para niños grandes. Esto contrasta con la gran producción específica de música, artes plásticas y literatura, cuya producción es el reflejo abrumador de los temas que los preocupan y ocupan, de lo que específicamente pertenece a la adolescencia, pero con el énfasis puesto en la coyuntura. Normalmente, es una mirada salvaje y precisa del mundo, arte de necesidad y exorcismo, arte de emergencia.

Palabras clave: Adolescencia – teatro – producción – identidad – erotizar – ficción - adoctrinante - jerarquizar

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 221]

Proyectos Pedagógicos en el Área de Espectáculos. Innovación en estrategias de enseñanza

La metamorfosis de Elizabeth

Madre: Está sufriendo un cambio metabólico

Robert: Pero... ¿Un cambio a qué?

Se oye un grito agudo de una adolescente. Robert tiene el impulso de correr hacia la niña y la madre lo agarra fuerte del brazo.

Madre: ¡Espera! No puedes interferir Robert, sea lo que sea este proceso, debemos dejar que siga su curso. Podemos dañarla, o matarla. (Johnson, 1983)

Esta situación podría ocurrir en un living en Palermo, donde presenciamos la preocupación de dos adultos,

presumiblemente padres o responsables, por el encierro de su hija, que está pasando por la difícil etapa de metamorfosis de niña-púber en adolescente. Sin embargo la lucidez de la escena radica en el cómo, en la situación donde ocurre este diálogo que, en una primera lectura, parecería ser estereotipado y falto de vuelo poético. Sin embargo, se trata de un capítulo de *V invasión extraterrestre*, donde Elizabeth, una pequeña rubiecita, escapa de su casa guiada por una angustiada inquietud. Por pura intuición se mete en una cueva, su cuerpo se cubre de una crisálida viscosa, donde percibimos un corazón que late fuerte, fluidos pegajosos y babosos que se hinchan y deshincan a su ritmo, el rostro horrorizado de estos adultos que observan, y la lucidez de la madre, que

le ordena a Robert no interferir en el proceso ante su impulso. Sin embargo, se quedan ahí, a una distancia prudente, observando y acompañando, soportando su propia angustia, su deseo de aliviarla como reflejo resarcitorio de la propia adolescencia. Mientras tanto, una nave nodriza ha tapado el sol, y miles de extraterrestres con apariencia de lagartos súper sensuales se alimentan de nuestras ratas mientras conquistan el planeta Tierra con ametralladoras laser.

Esta escena me permite reflexionar sobre el teatro, en este caso desde su deuda con los adolescentes. Es un gran ejemplo para lo que a continuación desarrollaré sobre la problemática de la producción y jerarquización del teatro específicamente para, de y con ellos. Condensa en un minuto el fenómeno de transformación con profundidad, sensibilidad, desde una poética con vuelo propio que se distancia absolutamente de la solemnidad, dándole importancia a la mutación en sí. Emulando el ciclo de la mariposa, crea un mito-rito de transformación en forma de metáfora extraordinaria y pregnante que, aunque sea televisión, es teatralmente muy interesante. Hay un ritual de pasaje, de construcción de identidad, un duelo de transformación. Darles valor a esas ceremonias y a esos gestos de cambio es hacerlos visibles; es valorar eso que les está ocurriendo a los adolescentes en sí mismo. El arte teatral nos permite ingresar en esta zona de frontera, habitar este punto de indeterminación y constituirlo en rito, en lugar de encuentro y de goce, como un recital.

Hay una mirada adulta sobre esa transformación, un vínculo imaginario donde dialogan las adolescencias. Esa metamorfosis, por intensa y arrolladora, nos vulnera. Pero, ¿qué mejor que estar vulnerables para producir entre generaciones?

La producción teatral para y con adolescentes

El arte para adolescentes es el mismo que consumimos los adultos, o casi. Asumo que el adolescente es espectador de obras para adultos y no para niños, como muchas veces se pretende. Pero, a diferencia de otras artes, los eventos teatrales se dividen en adultos y niños - adolescentes. Lo que es escaso, y es particularmente mi interés, son aquellos que apuntan a las inquietudes que les son exclusivas y que podrían contribuir a la emergencia de aspectos profundos de su imaginario. Muchas veces lo que no encuentra palabras encuentra escena. La identificación colabora a reconocerse y tramitar esos aspectos. El enfoque teatral, basado en mi propia experiencia como dramaturga y directora, lucha contra concepciones ingenuas o infantiles.

Una obra habla de las problemáticas de la generación que las produce o de su mirada sobre ellas. Al hacer un recorrido por la oferta de nuestra cartelera, raramente nos encontremos con una reflexión teatral sobre la adolescencia, o que haya dialogado artísticamente con los adolescentes para que esté su óptica en juego. En general, el teatro para adolescentes es teatro didáctico, adoc-trinante o edulcorado, donde lo que ocurre parece estar arrancado del mundo para que aquello que se quiere decir no se vea minado. O, también, para niños grandes (que alguien explique este concepto y quede indemne). Una de las tantas cosas que distingue a un adolescente de un niño es la capacidad de diferenciar ficción de

realidad. No se los puede pensar conjuntamente como público solo porque las etapas se tocan.

Esta falencia contrasta con la gran producción específica de música, plástica y literatura, cuya resultante es el reflejo contundente de los tópicos que los preocupan y ocupan, de aquello que compete específicamente al ser adolescente, pero con el énfasis puesto en la coyuntura. Todas esas otras artes dan cuenta del mundo donde esas problemáticas están inmersas, a veces reflejando la realidad y otras un estado de la imaginación. En cualquier caso, el anecdotario personal trasciende a un universal, y lo hace un sentir adolescente, donde ellos se definen por un nosotros somos o ellos son, una tribu a la que pertenecen o a la que no pertenecen.

Hacemos pogo, que no es lo mismo que bailar pero se parece. Hacemos pogo porque eso nos hace nosotros sin "S", porque te deja poco aire saltar. Estamos juntos, en un enjambre que no tiene nombre: porque so vo, como nosotros, como la masa enardecida, la turba enfurecida, y estamos calientes, estamos bravos. Con ganas frote, de salto, de roce y de canto. Hacemos pogo porque es la arenga colectiva, lo que nos queda de los revolucionarios y nos sostiene la vida. Los pogo bancamos la parada, puteamos a la yuta, a la yuta hija de puta, y a todo género de ortiva que quiera domesticarnos. Somos la masa informe que defiende al mundo de la esperanza vencida, la fuerza joven que salta, se frota y se transforma en energía. Somos el rito, somos el grito, somos la locura. Por un gol, por la música, por nuestros derechos, para ver si el mundo vibra y nos sacude la monotonía. Somos amigos, somos amantes, somos militantes. Si, si señores yo soy del pogo, si si señores, del pogo soy (Gresores, 2017)

Mea culpa

En una entrevista reciente, a raíz de la publicación de su novela *Este es el mar*, Mariana Enriquez hablaba de los adolescentes con estas palabras:

...Creo que están buscando cuál es su lugar de poder. Porque saben que lo tienen, pero no tiene un nombre, ¿no? Están en una especie de masa medio sin nombre. Entonces hay cierta furia, cierta violencia, en ese impulso de buscar una especie de individualidad poderosa. (Yuszczuk, 2017)

Efectivamente, la de los adolescentes suele ser una mirada salvaje y certera del mundo, arte de necesidad y exorcismo, arte de emergencia.

Hace unos meses leí *Este es el mar*. La compré para mi sobrina de 14 y quise leerla antes. Yo tengo un gran recuerdo de la primera novela que leí de Mariana en mi adolescencia, *Bajar es lo peor*, primero la leí yo, y después nos juntábamos con mis amigas, para hacerlo. *Las chicas* éramos un monstruo pegajoso, una masa homogénea y doliente de mil cabezas. Una leía y la demás escuchábamos mientras nos hacíamos lo que llamábamos muni muni, una especie de torre humana donde ejercíamos en cadena, sobre el cuerpo de la más cercana, un masaje mezclado con pellizcos que producían dolor y por supuesto placer.

Lo que leíamos nos colmaba porque era lo que queríamos para nuestra vida, igual de intenso pero sano y sin riesgos. El tiempo nos fue enseñando dolorosamente sobre estos menesteres y deberíamos proclamar como lección: para eso, entre otras cosas, sirve la ficción. Para vivir muchas vidas, para exorcizar todo ese rock que teníamos dentro, justamente porque no nos ponía en riesgo, pero empataba con el imaginario de vida intensa y nos inspiró a construir nuestros propios espacios, escenas o escenarios de dolor exquisito tan adolescentemente necesarios, y también a cuidarnos. Por esto creo en la importancia del arte como fundamental en la crianza, la educación sentimental, que considero un ítem esencial en la constitución de la identidad y la calidad de vida, tarea, que únicamente el arte puede hacerse cargo. Si, el sentir se educa, solo que somos unos maleducados y creemos que son cosas dadas. La herramienta que tiene el teatro, la producción teatral, es que está en nuestras manos la creación de mundo y más allá del tema. Estos mundos contienen mucha información que apela más a los sentidos que al intelecto, al cuerpo y sus ecos o resonancias, y estos saberes solo se incorporan desde la experiencia.

Ese es el poder de la imagen irradiante, lo que entiende el cuerpo y solo se vivencia en él. No la copia de lo real seguido de una bajada de línea, por políticamente correcta que sea. La trascendencia exquisita que contiene el arte cuando está bien hecho, básicamente cuando es arte.

Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esa contradicción, grandiosa, hasta llegar al absurdo, una contradicción que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez. La imagen posibilita percibir esa unidad, en la que todo se halla contiguo al resto, todo fluye y penetra en lo demás. Se puede hablar de la idea de una imagen, expresar su esencia con palabras. Es posible verbalizar, formular un pensamiento, pero esta descripción no le hará justicia. Una imagen se puede crear y sentir, aceptar o rechazar, pero no se puede comprender en su sentido racional. (Tarkovsky, 2002)

Charlando con una amiga sobre *Este es la mar*, mi comentario fue: “es muy buena pero es una novela para adolescentes”. El pero es el problema. Es una muy buena novela, y si, se ubica en la adolescencia, que capta con una profundidad que identifica y emociona sin sensiblería histórica, como lo que solemos consumir como imaginario adolescente en la televisión. Es erótica, se pregunta por la identidad, la lealtad de la camaradería, la fe, la sexualidad, la proyección, la lucha, una novela de duendes y rockers. El mea culpa es por poner un pero antes de nombrar un dato, que es solo la especificidad etaria del grupo que problematiza la novela, pero como los elije como lectores fundamentales hice la salvedad, como mucha gente hace con las obra para adolescentes, con adolescentes o de adolescentes.

Frente a este pero nos enfrentamos los que producimos para y con ellos e intentamos jerarquizar, por fuera de los sistemas oficiales de producción que no nos consideran como categoría. Podríamos no serlo, si se consideraran nuestros proyectos a la par. No puede ser leído un CV de

un adolescente como condicionante para otorgar o no un subsidio, por ejemplo, siendo que la actividad amateur de adultos sí está subsidiada, valorada, y apoyada para su desarrollo (instancia con la que además acuerdo). Nosotros aun no encontramos puerto, una mirada que nos legitime con los canones de excelencia con que se maneja el resto del teatro en nuestro país. En términos de sustentabilidad y, fundamentalmente, en términos simbólicos.

Este es el mar es una gran novela, punto.

Teatro como laboratorio de la fantasía social

El teatro se desprende de la literalidad y multiplica en sentido y sentidos, es complementario y resarcitorio de la vida. La diferencia entre realidad y ficción solo se comprende en el ejercicio mismo de disfrutarla y también de producirla. Sabemos de las consecuencias de no tener mundo simbólico y de lo beneficioso que esto se convierte en términos de sistema, en una coyuntura donde esta línea es tan peligrosa y favorablemente delgada. Esa borradura no hace otra cosa que reafirmar los discursos más retrógrados en relación a lo que se debe o no se debe mostrar a los adolescentes “para no confundirlos”. Las elecciones de aquello que se debe mostrar suelen ser las peligrosas, y esto por supuesto tiene claros objetivos. Esta confusión es estrategia, y es bueno que ellos y nosotros lo sepamos. Confundir, por ejemplo, una herramienta de comunicación con una estrategia de des-integración.

En *Errores escogidos*, Heiner Müller retoma una idea del filósofo Wolfgang Heise:

Habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, a yugarla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy modesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía. Brecht lo formuló así: habría que posibilitar al espectador (...) que éste pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos. (Riechmann, 1987)

Un gran ejercicio que podemos probar es copiar y pegar un chat de los chicos en un *word*. ¿Queremos teatro del absurdo? Cada chat es una gran escena a la altura de un Beckett refinado, en forma y contenido, y es gracioso porque es verdad. El *whatsapp* y las redes sociales son estrategias, tergiversan las fronteras entre ficción y realidad, con el costo desmesurado que este borramiento conlleva. Por supuesto que repitiendo la prueba con un grupo de adultos el resultado a primera vista sería similar. La diferencia es que los chicos son nativos digitales, su matriz de comunicación es esta, nosotros de algún modo la elegimos (o no). Sin pretensiones, tomamos esto que está ahí todo el tiempo y lo sometemos a algún procedimiento alquímico, el teatro, una particular destilación que se le aplica al mundo. Un procedimiento de singularización sobre esa mismidad que parece reproducirse en un continuo como una pesadilla. ¿Cómo generamos una alerta a este ciclo? ¿Cómo la interrumpimos para evidenciarla? Este pasaje (ejercicio) podemos pensarlo como proceso de revelado, adhiriendo literal-

mente a la imagen de laboratorio y procedimiento del que habla Müller. Tomamos una pequeña muestra y comenzamos a indagarla, a escucharla para saber sobre qué nos está hablando. Rompamos la red conceptual como ejercicio de alquimia e insertémosle paradoja, hasta que alguna combinación irradie y sea poderosa para contar una historia. Munirse del teatro como el químico revelador.

Desde ya, no se trata de amontonar materiales, como lo advierte Kartún:

No hay aquí suma alguna de las partes sino aleación. Un proceso fundente, fundante, que devuelve en su mixtura un nuevo material. Una purísima bisociación. (...) Ayuntamiento entonces, cúpula fantástica: la capacidad de imaginar historias responde también a esa obstinación binaria que rige a todo el universo. Ese encuentro polar y por tanto dinámico que pone en marcha la dialéctica de lo imaginario. Una maquinaria cachonda de cosas que se reproducen y nos reproducen, que se multiplican y nos multiplican. La creación como metáfora de La Creación. (Kartun, 2006)

La materia (materiales) contienen la teatralidad, no son teatro. Hay que aprender a indagarla y no reproducir una idea de eso que dibuja y estructura el suceso. El presente, en este caso de nuestros adolescentes, es más poderoso y veloz de lo que podemos aprender, escapa a nuestra capacidad de presentación. La representación es más sencilla, pero no es acción, es reproducción descriptiva. Dejar que la materia hable, que no nos cuente qué está pasando, (porque la mayoría de los tópicos son constantes y claros), sino cómo está pasando.

Hacia un teatro de emergencia

El futuro está en nuestras manos y el teatro es un medio fundamental de agenciamiento. Agenciamiento significa hacer, actuar y se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes que se relacionen entre sí y hacia afuera.

Si nos entregamos a los sistemas establecidos que los representan, o los espacios donde teóricamente ellos nos representan, estamos en problemas. La producción de los adolescentes y su recepción son un gran termómetro del imaginario social. Es interesante observar cómo se los mira; Me refiero a cómo los representamos y cómo los miramos cuando ellos nos representan a nosotros.

El teatro para adolescentes, sobre ellos pero para todo público, no ha encontrado hasta el momento una poética y una dinámica. El cine y la literatura lo hacen maravillosamente y, creo que, fundamentalmente, la música. No es casualidad que hablemos de himnos, que los chicos se sientan tan identificados y representados, atravesados por el rito. Un espejo para reconocerse, porque pone en palabras algo que ellos no habían podido hasta el momento, porque hay un lugar que construyen esas palabras y esas melodías hacia dónde ir, un territorio poético que también se puede habitar y los une, los impulsa a agruparse en escenas de intensidad, como espec-

tadores y como artistas. Y en ese ir se van encontrando entre ellos y a sí mismos.

El teatro en cambio los copia, los espeja, los estigmatiza en los tópicos que sin duda son importantísimos en esta edad y a los cuales hay que estar atentos. Hay que acompañarlos, pero fundamentalmente darles herramientas, y la primera medida es considerarlos como espectadores y no como pacientes o alumnos, aprendices de medidas higiénicas o adoctrinantes.

Ellos, además de hacerse los adolescentes, hacen millones de cosas (entre ellas, escribir teatro), algunas parecidas a las adultas, otras que pertenecen específicamente a su edad y otras parecidas a los niños. Intuyo que estas variables se dan en todos los grupos etarios, tales escenas de la vida le corresponden a tal grupo, y tales a otro. Y es lógico, porque ciertas acciones (situaciones) se concentran más en unas etapas que en otras. Lo fundamental es que no se los cristalice como masas de hormonas calientes y angustiadas, seres omnipotentes, irreverentes y faltos de experiencias. Convengamos que nosotros somos más o menos lo mismo, pero hemos tropezado un par de veces con la misma piedra y, si hemos tenido suerte, redireccionamos. Las representaciones están estereotipadas. Se han generado relatos de las etapas de la vida y eso, que es ficción, nos ha condicionado a lo largo de la historia. ¿Y si generamos otro relato? ¿Otro paradigma desde la ficción? ¿No sería esta una función transformadora? Según la tesis de Bloom, Shakespeare nos creó a todos nosotros. Vayamos más lejos, digamos que lo hizo con el arquetipo de la obra de teatro adolescente: su príncipe Hamlet es un muchachito furioso porque su madre se casó de nuevo, que cree que se las sabe todas porque habla latín, enredado en discursos sobre sí mismo y que usa el teatro como forma de comunicar lo que siente y como estrategia para develar lo que pasa. Combatamos entonces el imaginario del sentir que heredamos del cine hollywoodense y sus desprendimientos. Sus objetivos, sus parámetros de éxito, sus ideales estéticos, la forma de enamorarnos, de separarnos, de nacer y crecer, de ser adolescentes, de morir, etc.

Cuanta mayor cantidad de roles pueda un individuo asumir y mundos visitar, aunque sea ficcionalmente, se le generan mayores capacidades para la vida y la salud mental. Para lograr esto, el teatro tiene que ser teatralmente interesante, tiene que estar erotizado y no pasteurizado para su consumo sin consecuencias. La especificidad no está en el qué (contamos) sino en el cómo (lo contamos).

Si queremos pensar en un teatro para adolescentes provocador, maleducado, caliente, intenso, profundo, incorrecto y original (y cuidado con confundirlo con la representación de ello), propongo la producción para y con ellos, como vía de descubrimiento y tramitación de esas problemáticas desde lo vincular, desde el diálogo generacional, a través de lo que claramente ellos tienen, que son las nuevas y particulares formas de imaginar y recrear, donde nosotros como adultos también vamos a aprender a posicionarnos. Ellos y nosotros en el mundo. No mediemos, no les armemos, trabajemos en conjunto. Lo interesante es la resultante del diálogo entre generaciones que solo se da si estamos en cuerpo presente y a la par. Sugiero propiciar un tipo de teatro análogo a las experiencias artísticas vinculadas, generalmente a lo

literario y/o musical que describía, un teatro si se quiere, rockero. Un teatro de emergencia.

Referencias bibliográficas

- Gresores, F (2017) *Adaptación de la obra dramática Luz subliminal, de Ariel Mati y Emiliano Pastor*. Manuscrito no publicado.
- Yuszczuk, M (2017) *Mujercitas terror. Entrevista a Mariana Enríquez*. Suplemento Las 12. Página 12. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/49926-mujercitas-terror>
- Tarkovsky, A. (2002) *Esculpir en el tiempo* (sexta edición, p. 62), Madrid: Rialp.
- Riechmann, J. (1987) *Heiner Müller. Errores reunidos* (selección de entrevistas). Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral 221, pp. 55-59
- Kartun, M. (2006) *Escritos 1975-2005* (p. 13-14) Buenos Aires, Colihue Teatro.
- Johnson, K (1983) *V invasión extraterrestre*. Serie de televisión de ciencia ficción transmitida entre 1983 y 1985. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=si6MiBirgIM> (Invasión extraterrestre: transformación de Elizabeth)

This offers a sharp contrast with the much greater, target-oriented production in music, literature, and the visual arts, in which it is possible to find a strong presence of the topics that are of particular interest to adolescents, with a big prominence of their particular circumstances. These creations usually reveal a keen, wild view of the world. It is an art of need and exorcism, an art of emergency.

Keywords: Adolescence - theater - production - identity - eroticize - fiction - indoctrinant - hierarchize

Resumo: Ao fazer uma visita à oferta do nosso quadro de avisos, raramente nos encontramos com uma reflexão teatral sobre a adolescência. Em geral, o teatro para adolescentes é teatro didático, adoctrinante ou para “crianças grandes”. Isso contrasta com a grande produção específica de música, artes plásticas e literatura, cuja produção é o reflexo esmagador dos temas que os preocupam e ocupam, do que especificamente pertence à adolescência, mas com a ênfase colocada na conjuntura. Normalmente, é um olhar selvagem e preciso do mundo, arte de necessidade e exorcismo, arte de emergência.

Palabras clave: Adolescencia, Teatro, Producción, Identidad, Erotizar, Ficción, Adoctrinante, Jerarquizar.

Abstract: A play speaks about the issues (or views thereof) proper to the generation that produces it. But when we take a quick look at the current listings, we rarely see a theatrical reflection on adolescence. Usually, theatre for adolescents presents a didactic approach; it is moralizing or aimed at “older children.”

^(*) **Flavia Gresores Lew.** Egresada de la carrera de actuación en la escuela de Alejandra Boero y de dramaturgia en la EMAD, mención especial del VI Premio Germán Rozenmacher por su obra “Salón Fortaleza”. Becaria en artes escénicas en Casa de América (Madrid).

Pensar el público de la danza contemporánea

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Katherine Guevara Velásquez ^(*)

Resumen: En este trabajo me propuse repensar el público a partir de una mirada teórica, releyendo autores como Jacques Rancière y *El espectador emancipado*, Umberto Eco y *El lector modelo* o Hans Robert Jauss y *La estética de la recepción*, con el propósito de reflexionar la relación público – creador con las especificidades históricas de la danza contemporánea. Mi objetivo principal es contribuir a las preguntas de la gestión de las artes escénicas y reconocer específicamente la gestión de públicos como un compromiso y responsabilidad también de los artistas que por momentos parecieran ignorarlos.

Palabras clave: Audiencia – danza contemporánea – gestión cultural – gestión pública - espectador

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 223]

¿Que relación tienen los creadores de danza contemporánea con su público?

¿Existe alguna barrera entre los públicos y la danza contemporánea?

Para contextualizar el tema que propongo a continuación, debo decir que corresponde a una suma de reflexiones propias y conversaciones con amigos y compañeros de la danza, el arte y la vida. Puede ser que se trate del inicio de una reflexión más profunda y extensa, que se irá nutriendo de espacios de debate como este. contemporánea en Colombia, específicamente la ciudad de Bogotá y las dinámicas de su público.

Sentada en cualquier sala en la que se estrene una obra de danza contemporánea (y digo estreno ya que difícilmente en Bogotá existe una obra en temporada), miro alrededor y puedo reconocer a un gran porcentaje de las personas que conforman el público, se trata de bailarines, estudiantes, maestros, familiares y/o amigos de quienes están en escena. El porcentaje de público que se acerca por curiosidad propia, por que se enteró por una publicidad y le interesó, o porque explora la agenda cultural de la ciudad es muy menor. También me arriesgo a decir que una vez terminada la obra, algunas miradas buscan una explicación a lo que acaba de suceder. Y es