

afluir

revista de investigación
y creación artística

ISSN 2659-7721
DOI: 10.48260/raif.6



Nº 06 OCTUBRE 2022

AASA

Asociación Cultural Acción Social y Arte. AASA
Inscrita en el Registro Nacional de Asociaciones con N.º: 607830
Jaén, España

AFLUIR es una Revista de Investigación y Creación Artística.
Su edición es responsabilidad de la Asociación Acción Social y Arte. AASA

ISSN 2659-7721
DOI: 10.48260/ralf

<https://www.afluir.es/index.php/afluir>

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Director. Editor Jefe:
Jesús Caballero Caballero. Universidad de Jaén

Coeditora Jefe
Alicia Martínez Herrera. Universidad de Jaén

Comité Editorial / Editorial Board
María Isabel Moreno Montoro. Universidad de Jaén, España
Pilar Soto Sánchez. Universidad de Jaén, España
María Lorena Cueva Ramírez. Universidad de Jaén, España
Martha Patricia Espiritu Zavalza. Universidad de Guadalajara, México
Javier Andreo León. Universidad de Jaén, España
Lorenza Olivares Bremond. Asociación Iniciativas, Andamios para las Ideas, España
Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España
Ana María Ezqueta Figueroa. Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba "Miguel Salcedo Hierro", España
Josué Vladimir Ramírez Tarazona. Universidad Antonio Nariño, Colombia
María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba
Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba
Inírida Morales Villegas. Universidad Libre Sede de Bogotá, Colombia
Myriam Romero Sánchez. Universidad de Sevilla, España

Comité Científico / Scientific Committee
Kátia Pangrazi. Directora en el Departamento de Comunicación de la Accademia Belle Arti Terni, Italia
Teresa Pereira Torres-Eça. Profesora de Arte en ESAM, presidenta de APECV, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal
Lucía Loren Atienza. Universidad Nebrija, España
Francisco Rafael Nevado Moreno. Conservatorio Superior de Danza de Málaga "Ángel Pericet", España
Giselda Hernández Ramírez. Universidad de las Artes ISA, Cuba
María Guadalupe Valladares González. Universidad de las Artes ISA, Cuba

ISSN 2659-7721
DOI: 10.48260/ralf.6

Bibiana Vélez Medina. Vicerrectora Académica Universidad La Gran Colombia, Colombia
Celia Ferreira. Asociación APECV, Portugal
Nazaret García Cuadrado. Personal Técnico en Investigación de la Universidad de Extremadura, España
Alexandra Murray-Leslie. NTNU ARTEC (Art and Technology), Noruega
Antonio Ruano Ruano. Culturhaza, España
María de la Paz López-Peláez Casellas. Universidad de Jaén, España
Antonio Félix Vico Prieto. Universidad de Jaén, España
Angela Saldanha. Universidade Aberta, Portugal
Maja Maksimovic. Univerzitet u Beogradu, Serbia
Hester Elzermann. Hogeschool Inholland, Holanda
Ana Rita Antunes. Asociación APECV, Portugal
Teresa López Castilla. Universidad de Granada, España
Clara Monteiro Brito. Universidade Federal do Ceará, Brasil
Fernanda Boscolo Georgiadis. Centro Universitário Senac, Brasil
María Letsiou. Athens School of Fine Arts, Grecia
Estrella Luna Muñoz. Universidade Estadual de Campinas, Portugal
Paloma Palau Pellicer. Universitat Jaume I, España
Viviana Pérez Riveros. Universidad de Jaén, España
Paulo Emilio Macedo Pinto. Profesor Asistente de la Universidade do Porto, Portugal
Ilaria Degradi. Universidad de Jaén

Diseño y maquetación / Design and layout

Jesús Caballero Caballero
Alicia Martínez Herrera

Tipografía afluir / Typography afluir

Laanna Script. Lena Skrabs, Paloma Sanchez-Palencia
Comfortaa 7pt

Imagen de portada / Cover image

Jesús Caballero Caballero

Contacto editorial / Editorial contact

revistaafluir@gmail.com

Lugar de edición:

Jaén, España

Sumario

Contents

- 7 José Luis Lozano Jiménez
[La Telefonía Móvil en el Arte Contemporáneo \(Mobile Art\)](#)
Mobile Telephony in Contemporary Art (Mobile Art)
- 27 Vicente Monleón Oliva
[Ensayo visual para ofrecer visibilidad al colectivo transexual](#)
Visual essay to offer visibility to the transsexual collective
- 41 Edith Vázquez, Gerardo García Luna y Gabriel Castillo Santiago
[Pantallas nulas por refracción y luz RGB aplicadas a la formación de imágenes a partir de un retrato fotográfico](#)
Null screens by refraction and RGB light applied to the formation of images from a photographic portrait.
- 57 Enric Mas Aixalà
[La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos](#)
The old-building theory in theatre: psychological aspects
- 91 Martín Caeiro Rodríguez, Víctor Murillo Ligorred, Nora Ramos Vallecillo y Alfonso Revilla Carrasco
[Encuentros biográficos y poéticos entre docentes de educación artística. O cómo enseñar a alumnado de Magisterio a ser Centauros](#)
Biographical and poetic encounters between art education teachers. Or how to teach teacher training students to be Centaurs
- 113 Neida Lucero Agudelo Palencia y Luz Marina Bermúdez Peña
[Estrategias pedagógicas que fortalecen la comunicación asertiva en el proyecto de vida del grado tercero](#)
Pedagogical strategies that strengthen assertive communication in the third grade life Project
- 131 Mónica Elizabeth García García
[Humanizando desde el arte: propuesta de ruta sensoperceptivas para conocer Manabí. Una práctica experimental con personas con discapacidad visual y estudiantes universitarios.](#)
Humanizing from art: sensoperceptive route proposal to know Manabí. An experimental practice with visually impaired people and university students.
- 145 Luis Miguel Morales Nieto
[Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas](#)
Polysensority of movement: imagining and experiencing continuous sensations

EDITORIAL

El arte tiene tantas respuestas y reacciones como personas hay en el mundo, pero es arte, precisamente, porque siempre nos enseña algo al mismo tiempo que remueve emociones y sensaciones que tienen que ver con impulsos más profundos.

Lo mismo le ocurre a la investigación artística: es pura diversidad, hibridación, experimentación y empirismo, al mismo tiempo, y así queda reflejado en este número: arquitectura olvidada, tecnologías distintas con fines distintos, visibilización y reivindicación, polisensorialidad; hay propuestas pedagógicas y también humanizadoras. Hay para todos los gustos, siempre siendo el arte, el motor y la inspiración. Porque, al final, el arte es algo tan humano que no puede sino ser diverso, porque, aunque iguales, también somos diferentes; mas es cuando abrazamos esa diversidad, cuando todo funciona mejor y podemos hallar las respuestas que, por lo común, solo nos da el arte.

Art has as many responses and reactions as there are people in the world, but it is art precisely because it always teaches us something at the same time that it stirs emotions and sensations that have to do with deeper impulses.

The same thing happens to artistic research: it is pure diversity, hybridization, experimentation and empiricism, at the same time, and this is reflected in this issue: forgotten architecture, different technologies with different purposes, visibility and vindication, polysensoriality; there are pedagogical and also humanizing proposals.

There is something for all tastes, always being the art, the engine and the inspiration.

Because, in the end, art is something so human that it cannot but be diverse, because, although equal, we are also different; but it is when we embrace that diversity, when everything works better and we can find the answers that, usually, only art gives us.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

La Telefonía Móvil en el Arte Contemporáneo (Mobile Art)

Mobile Telephony in Contemporary Art (Mobile Art)

José Luis Lozano Jiménez

Universidad de Granada

joseluislozano@ugr.es

Recibido 20/08/2021 Revisado 10/02/2022

Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

El teléfono móvil no solo se ha convertido en un objeto cultural de uso cotidiano sino que su uso ha traspasado las fronteras de la comunicación telefónica interpersonal, han aparecido nuevos usos como por ejemplo herramienta para la creación artística. El uso del teléfono móvil para la creación de proyectos artísticos, se ha convertido en una práctica muy habitual de múltiples artistas en los últimos años, estos artistas ven a esta herramienta como el objeto tecnológico más adecuado para desarrollar una gran variedad de proyectos audiovisuales. Aunque es una práctica aún muy desconocida para el público interesado en el arte contemporáneo, es una herramienta que poco a poco se está poniendo en uso para la práctica artística, debido en gran parte a la cercanía y cotidianidad del dispositivo en la sociedad.

Sugerencias para citar este artículo

Lozano Jiménez, José Luis (2022). La Telefonía Móvil en el Arte Contemporáneo (Mobile Art), *Afluir*, 6, págs. 7-26, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

LOZANO JIMÉNEZ, JOSÉ LUIS (2022). La Telefonía Móvil en el Arte Contemporáneo (Mobile Art), *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 7-26, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>**Abstract:**

The mobile phone has not only become a cultural object of everyday use but its use has crossed the borders of interpersonal telephone communication, new uses have appeared, such as a tool for artistic creation. The use of the mobile phone for the creation of artistic projects, has become a very common practice of multiple artists in recent years, these artists see this tool as the most appropriate technological object to develop a variety of audiovisual projects. Although a practice still very unknown for the public interested in contemporary art, it is a tool that is gradually being put into use for artistic practice, due in large part to the closeness and everydayness of the device in society.

Palabras Clave: dispositivo, tecnología, audiovisuales, creación artística, receptor

Key words: Device, technology, audiovisual, artistic creation, receiver

Sugerencias para citar este artículo

Lozano Jiménez, José Luis (2022). La Telefonía Móvil en el Arte Contemporáneo (Mobile Art), *Afluir*, 6, págs. 7-26, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

LOZANO JIMÉNEZ, JOSÉ LUIS (2022). La Telefonía Móvil en el Arte Contemporáneo (Mobile Art), *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 7-26, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Introducción

Con la aparición de los teléfonos móviles, se ha ido tejiendo una red interpersonal que con el paso de los años se ha hecho aún mayor. La dependencia al teléfono móvil en el uso cotidiano como mediador en las relaciones personales ha convertido sus conversaciones diarias en un espacio de voz digitalizado, donde todo sonido emitido por voz es procesado por el teléfono móvil y convertido en un sonido digitalizado que comparten entre el emisor y el receptor de la conversación. Como menciona Josu Rekalde, “el teléfono móvil es un ejemplo de este cambio puesto que ha sintetizado todas las anteriores tecnologías audiovisuales con la capacidad de difusión inmediata vía red y en un tamaño tan reducido que pegado al cuerpo lo convierte en una tele-prótesis”. Con el avance de las tecnologías de la comunicación y en el caso concreto del teléfono móvil, el dispositivo ha ido adquiriendo nuevos usos en la práctica cotidiana, ya no sólo es un objeto de comunicación por voz, además de dispositivo de enlace entre una conversación a distancia al teléfono móvil se le han ido integrando otras herramientas como es el caso de la cámara, que puede tener múltiples usos, bien para fotografiar escenas a modo de cámara fotográfica o también como cámara de vídeo para grabar una determinada situación. Hoy es posible capturar cualquier escenario, grabar un determinado momento en cualquier contexto con solo apretar un botón en el teléfono. Cualquier individuo tiene en sus manos una herramienta capaz de inmortalizar cualquier situación en el momento que le sea preciso.

Mobile Art: El teléfono móvil como herramienta para la práctica artística

El teléfono móvil no solo se ha convertido en un objeto cultural de uso cotidiano sino que su uso ha traspasado las fronteras de la comunicación telefónica interpersonal, han aparecido nuevos usos como por ejemplo herramienta para la creación artística.

¹ REKALDE, Josu: *Presentación/Aurkezpena*, 23ª Exposición visual-sonora, Facultad de Bellas Artes UPV-EHU, Fundación BBVA, Junio-Julio 2011, p. 7.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

El uso del teléfono móvil para la creación de proyectos artísticos, se ha convertido en una práctica muy habitual de múltiples artistas en los últimos años, estos artistas ven a esta herramienta como el objeto tecnológico más adecuado para desarrollar una gran variedad de proyectos audiovisuales. Aunque es una práctica aún muy desconocida para el público interesado en el arte contemporáneo, es una herramienta que poco a poco se está poniendo en uso para la práctica artística, debido en gran parte a la cercanía y cotidianidad del dispositivo en la sociedad.

El siguiente análisis e investigación por los principales trabajos dentro del Mobile Art, está directamente relacionado con la investigación de Lorea Iglesias sobre el Mobile Art, que ha dado como resultado el blog ArtisMobile, los siguientes proyectos y obras están extraídos del artículo publicado por espacio CAMON, "La cuarta pantalla"²

Hay que mencionar que los primeros inicios de telefonía empleada para fines artísticos lo pusieron en práctica los dadaístas de Berlín en el año 1920, situando el uso de la telefonía como medio para encargar a terceras personas la ejecución material de obras de arte. Poniendo en práctica así la subversión del proceso tradicional de creación artística, de este modo el realizador de la obra de arte pasaba a ser una persona anónima³. Para hacer un repaso por la historia del *MobileArt* hay que remontarse al año 1922 cuando el artista László Moholy-Nagy (1922) llevó a cabo un proyecto pictórico a través del teléfono, el proyecto consistía en la realización de un cuadro mediante coordenadas que eran indicadas por teléfono, la serie Telefonbilder, estas piezas Cuadro telefónico, (fig.1) 1922, está realizada en esmalte y acero, de medidas 47,5 x 30,1 esta pieza pertenece a la colección del Moma de Nueva York.

² CAMON: *La cuarta pantalla*. Artículo publicado el 5 de Mayo de 2010. En línea: http://tucamon.es/contenido/mobile-art-lorea-iglesias-recorrido-iniciativas-utilizan-movil-creacion-artistica#page_6498. Fecha de consulta: 09-11-2011.

³ GIANNETTI, Claudia: ARS TELEMÁTICA. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio, L'Angelot, Barcelona, 1998. pp. 2-3. Disponible en: www.artmetamedia.net/pdf/3Giannetti_ArsTelematicaIntro.pdf
Fecha de consulta: 07-12-2011.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Esta obra está creada sin la utilización del pincel en sus trazos, estamos hablando de un sistema de creatividad industrial en el cual el artista encargó esta serie de cuadros a una fábrica de esmaltes en la que le hizo llegar las coordenadas del diseño de dibujo que el artista había realizado previamente en papel milimetrado por teléfono. Sus cuadros telefónicos plantean la idea de la producción artística anónima a través de procedimientos industriales de manufactura⁴.

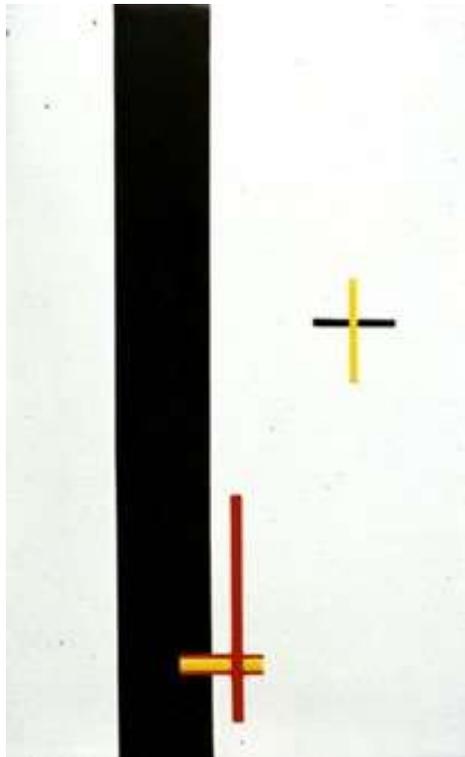


Fig. 1: Moholy-Nagy, Cuadro telefónico, 1922, esmalte y acero, 47,5 x 30,1 MOMA, Nueva York.

Fuente:

[//www.disenoyarquitectura.net/2009/03/obra-de-arte-rotelefonico-de.html](http://www.disenoyarquitectura.net/2009/03/obra-de-arte-rotelefonico-de.html)

⁴ Ibid., pp. 2-3.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Esta es la primera aproximación al Mobile Art que cuarenta años más tarde se encargará de retomar la artista Marta Minujin (1967)⁵ con la colaboración del ingeniero Pier Bjorn, en la obra Minuphone⁶ (fig.2), realizada para el espacio Howard Wise Gallery. El trabajo consistía en una cabina telefónica que producía efectos sensoriales en base al número marcado por el participante que ponía en práctica la pieza, cuando pulsabas una serie de números comenzaba a desencadenarse diversos efectos tales como salida de humo, cambios en la iluminación del interior de la cabina telefónica, aire a modo de brisa, etc. Marta Minujin, inauguró en la Howard Wise Gallery de Nueva York, el Minuphone. Es una experiencia similar a "La Menesunda", que provocó contradictorios comentarios cuando se instaló en el Instituto Di Tella. Con el Minuphone, la artista realizó una reproducción fiel de una cabina telefónica real, en la realización de esta pieza colaboró la Bell Company. En este trabajo la artista invita a los espectadores que recorren las salas de la galería a marcar en el teléfono el número 581-4570, para así, al acercar al oído al auricular del teléfono recibirán los más extraños sonidos y sensaciones. Como menciona su propia autora, "Es lo más parecido al LSD". Porque desde el piso salen imágenes previamente proyectadas en un televisor, ruidos estridentes y olores exóticos. Dos años más tarde y en la misma línea que las piezas anteriores aparece el trabajo del artista John Giorno (1968), con la obra Dial-A-Poem, en la cual los participantes de la obra llamaban para escuchar poemas por teléfono, esta pieza sonora hacía partícipe al espectador en un trabajo de escucha telefónica de poemarios elegidos por el artista. Como hemos mencionado con anterioridad, el uso del teléfono móvil para la creación artística es aún un hecho novedoso entre los artistas, el Mobile Media Art, es una disciplina que ha evolucionado considerablemente en la última década con la aparición de los nuevos sistemas móviles y que va en aumento, la aparición de nuevas obras y proyectos va directamente relacionado con el uso de este dispositivo para la sociedad, y por supuesto, las aplicaciones y herramientas que se les ha ido insertando al dispositivo móvil.

⁵ LÓPEZ ANAYA, Jorge: Arte Argentino, Cuatro siglos de historia (1600-2000), Emecé, Buenos Aires, 2005.

⁶ GIMÉNEZ, Edgardo: Marta Minujin por Romero Brest, Edición Edgardo Giménez, Buenos Aires, 2005.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Continuando con la evolución de esta práctica artística tecnológica y haciendo mención a las nuevas herramientas que se les ha ido integrando a la telefonía móvil, hay que destacar el trabajo del artista Rafael Lozano-Hemmer (2003), con la obra *Amodal Suspensión*, este trabajo está directamente relacionado con el sistema de mensajería a través del teléfono móvil el cual el artista lo pone en práctica para que el espectador pueda enviar mensajes que a su vez se transforman en secuencias de luz. El usuario en este trabajo, envía el mensaje para de esta forma poder activar unos cañones de luz que emite su destello en el cielo. De nuevo se puede apreciar como una de las nuevas herramientas del teléfono móvil se pone en juego para la práctica artística.

A partir del año 2005, los trabajos en los cuales se ponía en práctica el uso del teléfono móvil aparecieron muy continuados en diferentes exposiciones y festivales, tanto es así que en los últimos años se han ido creando una serie de festivales muy específicos para las creaciones realizadas única y exclusivamente con el teléfono móvil. Para hacer referencia a estos eventos, hay que destacar como ejemplo el festival francés *Festival Pocket Films*, el festival belga *Cine Pocket*, el festival español “*MovilFilmFest*”, o el caso del festival holandés “*Viva la Focus*”.

Con la aparición del envío de datos a través del teléfono móvil mediante diferentes modos, bien a través de mensajería sms o mms, o por otro lado por el sistema Bluetooth, el teléfono móvil tenía la capacidad de enviar y recibir datos de manera inalámbrica al instante con tan solo pulsar un botón y activar un dispositivo que capacitaba al teléfono para enviar datos conectándolo de manera inalámbrica con cualquier otro dispositivo móvil que activara de igual modo el sistema Bluetooth. En este sentido, y siguiendo con la línea de trabajos que emplean la herramienta de Bluetooth del teléfono móvil con el envío de datos para la práctica artística, haremos mención al proyecto *Connected Memories* es uno de los últimos trabajos de la artista brasileña Anaisa Franco (2008), con esta propuesta, el artista trata de conectar al público con la pieza a través del envío de datos vía Bluetooth, formalmente, la obra se concibe como dos cabezas colgantes que a la misma vez se miran, se iluminan y a su vez también se comunican entre ellas y nos cuentan historias y con las que el espectador puede interactuar con ellas y poder sumarle recuerdos que tiene almacenados en su base de datos a través del envío de datos gracias a la tecnología Bluetooth.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

El espectador que interactúa con la obra, tendrá la posibilidad mediante la tecnología Bluetooth enviarles fotos, imágenes y textos mediante sus móviles y seguir sumándole recuerdos a las cabezas. Además, el espectador tendrá la posibilidad de conocer los sentimientos de esta pieza a través de la intensidad lumínica de luz que emiten las cabezas, ellas emitirán sus sentimientos que adquieren dependiendo de la observación del espectador en el espacio, cuando se habla de ellas, en definitiva, ellas pueden sentir a los espectadores en el espacio. Esta pieza ha formado parte de exposiciones como “Cotinum Electrónica” en Sabadell, o en Sao Paulo en el año 2008 en el “File Festival”⁷.

Igualmente, trabajos como Mobile Feelings de los artistas Christa Sommer y Laurent Mignonneau (2002-2004), hacen referencia a la aparición y posterior uso de estas nuevas aplicaciones en el dispositivo móvil, muestra de ello está en la obra Mobile Feelings, la cual los usuarios pueden enviar y recibir datos corporales a través del sistema inalámbrico. Uno de estos datos corporales puede ser el envío de los latidos del corazón, el cual se puede recibir en forma de datos corpóreos. En la misma línea de la pieza Mobile Feelings pero con un sentido distinto propone el artista Angie Waller (2001), con Clip-fm, se trata de una aplicación del teléfono móvil que se puede utilizar para comunicar a cualquier persona alguna información que no queramos decirle directamente en persona, como por ejemplo: *I´m pregnant, I´m married, I´m an alcoholic*, etc.⁸ Otro de los trabajos en la línea de la mensajería móvil es la obra de Paul Notzold (2006), con el título de Textual Healing, en la cual nuevamente se vuelve a utilizar la herramienta de mensajería móvil para interactuar con el espacio urbano, de esta forma a través de la creación de mensajes que se reflejan en unos bocadillos, se proyectan en edificios del espacio público.

⁷ En Mobile ART, Connected memories. 5-10-2008. En línea: <http://blogmobileart.com/2008/10/05/connected-memories/>. Fecha de consulta: 13-03-2017.

⁸ Ver la web: <http://www.clip-fm.com>. Fecha de consulta: 13/03/2018.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Otra de las grandes apariciones como herramienta o aplicación del teléfono móvil es el GPS, un localizador que ya viene instalado en todos los dispositivos móviles y que tiene la capacidad de localizar cualquier punto en un mapa, al igual que las aplicaciones anteriores, en el mundo del arte se ha apropiado de esta herramienta y en los últimos años está formando parte de algunos proyectos artísticos, este es el caso del trabajo de los artistas Antoni Abad y Eugenio Tiselli (2004-2010), con la obra *Megafone.net*, que tiene como objetivo principal crear comunidades digitales de una serie de colectivos de personas que se encuentran en riesgo de exclusión social, uno de los ejemplos de este trabajo lo podemos observar en el trabajo que se hizo con un grupo de jóvenes gitanos en Lleida o también el ejemplo de un grupo de discapacitados en la ciudad de Barcelona en el cual se creaba un mapa de la ciudad de Barcelona con los puntos de la ciudad que son inaccesibles para esta comunidad discapacitada.

Como podemos observar, con la aparición de los teléfonos móviles, y más concretamente con las aplicaciones o herramientas que forman parte de su funcionamiento y que su uso se ha hecho obligado para el funcionamiento de la comunicación telefónica en la sociedad actual, han sido numerosos los artistas que han aprovechado esta aparición para crear una serie de trabajos que hablan directamente del uso de estos nuevos medios tecnológicos de la telefonía móvil y que en la actualidad está siendo usados por la mayoría de los individuos en su día a día, estas tecnologías de la comunicación se convierten en herramientas o materiales para el mundo del arte que proyectan escenas audiovisuales que solo son posible concebirlas mediante el uso del objeto telefónico. Continuando con la investigación sobre los trabajos que se han ido creando en base al uso de la telefonía móvil y de las aplicaciones que se le han ido instalando a los dispositivos como es el caso de los juegos que forman parte de estas herramientas del teléfono, hay que hacer mención a otra serie de proyectos como es el caso de *Kill Yourself*, de Rebecca Cannon y Karen Jenkin (2005), que fue encargado por *DLUX Media Arts* para "Mobile Journey"s en el año 2005, unas jornadas que se celebraron en la Opera House de Sydney, en las cuales las personas que asistían al evento se les invitaba a descargarse el juego de forma gratuita a través de Bluetooth, este trabajo se trata de un juego para la plataforma móvil que se instala en el teléfono móvil, y que sirve para "acabar con uno mismo" de manera simbólica. Para jugar a este juego, tienes que seleccionar un personaje y posteriormente seleccionar el nivel de auto-odio y matarte de muy distintas formas. El juego concluye cuando el programa decide que la persecución de uno mismo ha cumplido su ciclo.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Este juego sirve para descargar toda la ira que a veces tenemos con uno mismo y de manera simbólica poder pegarse uno mismo, maltratarse, etc.⁹

La novedad de estas propuestas de Mobile Art, no sólo radicará en el medio en que se desarrollan, sino también por ser una de las tendencias artísticas que directamente reflexionan sobre el poder de las nuevas tecnologías de la comunicación para el control de la sociedad. Alguno de los artistas que hemos citado más arriba conectan directamente con esta apreciación, y que reflexionan directamente con los conceptos de control y vigilancia cuando con sus trabajos plantean la posibilidad de conectar diversos dispositivos móviles entre sí, o por otra parte cuando en su práctica plantean la acción de hacer públicos mensajes o compartir mensajes a través de la interconexión de distintos dispositivos. Otros de los proyectos que encontramos dentro de la práctica del Mobile Art y que centran su discurso en el avance de la tecnología móvil, lo podemos observar en el trabajo de Ursula Lavrencic y Auke Touwslager (2006), *Cell Phone Disco*, la obra plantea la posibilidad de visualizar los campos electromagnéticos de los teléfonos móviles a la hora de llamar o enviar un mensaje mediante el uso de los leds.

Otra de las propuestas que se ha creado a través de estos medios tecnológicos de la telefonía móvil y que ha sido planteada para reflexionar sobre los problemas mundiales con relación a la ecología y el medio ambiente en general, lo podemos observar en Proyecto eKko de la artista Georgina Malagarriga, donde mediante el uso del teléfono móvil en un trabajo interactivo entre el usuario y la obra, puede modificar el espacio que le rodea. Cuando el espectador accede a la exposición, recibe una aplicación para ser descargada en el teléfono móvil en donde se le plantea una serie de cuestiones y preguntas relacionadas con sus usos habituales de los recursos del planeta como lo son, el reciclaje, el uso del transporte, la energía, etc. A través de sus respuestas que son procesadas por un programa creado por la artista, se configura un mapa mundial que es proyectado en el espacio expositivo y que está configurado en base a esas respuestas obtenidas mediante la aplicación descargada en los teléfonos móviles de los espectadores, mostrando con diferentes colores dependiendo del impacto medioambiental.

⁹ En Mobile ART, Killing myself. 8-09-2008. En línea: <http://blogmobileart.com/2008/09/08/killing-myself/>. Fecha de consulta: 13-03-2016.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

De estas respuestas se obtienen datos que son claves para concienciar al espectador de cómo afectan sus acciones en el medio ambiente mundial. Como podemos leer en la presentación de la web del proyecto: “Un proyecto sobre cómo la comunicación móvil puede aportar una mejora en la comprensión problemática del medio ambiente, la sostenibilidad y el ecosistema”. Este trabajo tiene un doble sentido dentro de la misma práctica artística, por un lado la artista hace partícipe al espectador de la creación artística a la misma vez que los consciencia del impacto medioambiental que significa una acción indebida o inconsciente sobre el medio ambiente. Todo ellos es posible conocerlo gracias a cada uno de los individuos que responden a la serie de cuestiones que se les plantea en el espacio expositivo mediante la aplicación móvil.



Fig. 2: Marta Minujin, *Minuphone*, 1967. Cabina Telefónica. Howard Wise Gallery.

Fuente: <http://www.eidolonfilms.com/art-tuesdays-statement-installation/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Para finalizar con el contexto del uso del teléfono y concretamente de la telefonía móvil en la creación artística, haremos un repaso por otras propuestas que plantean como principal herramienta de creación y funcionamiento el teléfono así como también como vía de expresión y lenguaje, estos son los casos de las obras *MobySpray* de Jurgen Scheible (2008-2010), *Dialtones – A Telesymphony*, *Il telefonino*, *Social Mobiles*, *Portable Cellular Booth*, *Portable Telephone*, *Pacmanhattan*, entre otras obras.

Una de las propuestas que con mayor interés ha planteado el uso del teléfono móvil para la creación artística la podemos observar en la exposición “Mobile Art. Experiencias Móviles”, que se llevó a cabo en la Fundación Francisco Godia de Barcelona del 12 de mayo al 21 de junio de 2011, que se enmarca dentro del “Festival Loop” que está dedicado al videoarte. La exposición tiene un interés mayor que el del propio uso del teléfono móvil como herramienta de creación, como menciona la comisaria de la exposición Lorea Iglesias, “La exposición no se ciñe al papel de herramienta del móvil, sino que ofrece el resultado de un trabajo de investigación, ejemplos de lo que supone su portabilidad, del valor estético que ofrecen sus cámaras, y la profunda capacidad de interacción que permiten entre el artista, su entorno y el resto de personas”¹⁰. Esta propuesta expositiva plantea las innumerables posibilidades artísticas que se pueden proyectar con este dispositivo y la capacidad de los artistas de generar propuestas mediante el uso de sus aplicaciones. La comisaria añade también en la misma entrevista, la inmediatez que plantea en su uso este dispositivo tecnológico para la comunicación por voz y ahora también en imagen, “es un arma espontánea e indiscreta, porque todo lo que hacemos puede ser grabado y publicado en Internet en pocos segundos, porque no olvidemos que casi todo el mundo lleva hoy en día un móvil encima”, haciendo referencia a la potencialidad del teléfono móvil como objeto de control y vigilancia, mediante el cual en cualquier momento se puede grabar, fotografiar, guardar en su base de datos o publicar las imágenes en internet mediante la aplicación de internet en el móvil.

¹⁰ ANDREU, Sergio: *La Fundación Godia exhibe la indiscreción e inmediatez artística de los móviles*. “Mobile Art. Experiencias móviles” una muestra pionera que se enmarca dentro del Festival Loop, La Vanguardia. com, Cultura, EFE, Barcelona, 11-05-2011. En línea: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54153334631/la-fundacion-godia-exhibe-la-indiscrecion-e-inmediatez-artistica-de-los-moviles.html>. Fecha de consulta: 13-03-2016.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Revisando el siguiente texto que publica en su página web Monográficos de Arte 10, Propuestas de actualidad. Revista de arte contemporáneo, podemos observar cómo se hace una reflexión acerca de los trabajos que forman parte de la exposición “Mobile Art. Experiencias Móviles”. Y cómo en él se hace alusión a esta nueva práctica artística que está cobrando intensidad en los últimos años con el avance de las tecnologías de la telefonía móvil, con ello podemos observar cómo el arte ha adoptado el teléfono móvil como herramienta de creación artística.

Dentro de la exposición “Mobile Art. Experiencias Móviles”, se muestra una serie de trabajos unidos por el mismo nexo de unión, el teléfono móvil pero lo que las distingue unas de otras, son los distintos conceptos planteados además de los diferentes lenguajes que plantean cada pieza, como es el caso de las obras de videoarte, performances, fotografías, etc.

ANEXO I: Mobile Art. Experiencias Móviles. (arte10.com). VV.AA. Fundación Francisco Godia. Barcelona. Del 12 de mayo al 21 de junio de 2011.

La Fundación Francisco Godia presenta la exposición “Mobile Art. Experiencias móviles”, una aproximación al móvil dentro de la práctica artística contemporánea. La muestra se constituye como la primera en España y Europa que refleja no sólo la fotografía hecha con el móvil, sino un amplio panorama de creación artística. Comisariada por Lorea Iglesias, doctoranda en Comunicación Audiovisual que ha centrado su investigación en torno al Mobile Art, los trabajos que se presentan, en formato vídeo e instalación, pertenecen a diferentes artistas españoles e internacionales cuyo nexo común es la presencia del móvil como elemento determinante en sus propuestas, tanto en el plano conceptual como en el de la materialización. La exposición, que se podrá visitar del 12 de mayo al 20 de junio de 2011, se enmarca dentro del Festival LOOP y supone la participación entre la fundación y el festival internacional de videoarte por tercer año consecutivo.

En 2008 España superó la cifra de las 50 millones de líneas telefónicas con una población total de 47 millones de habitantes, lo que supone que en nuestro país hay actualmente más móviles que personas. La aparición de nuevos y mejores terminales móviles permite a los artistas apropiarse de esta herramienta y beneficiarse de diferentes aspectos como son la inmediatez, la portabilidad permanente, lo económico del dispositivo o las infinitas posibilidades técnicas que actualmente ofrecen algunos

terminales como las cámaras de hasta 8 mega píxeles, la grabación en vídeo en HD o el GPS, entre otras.

Mobile Art. Experiencias móviles se ha ideado como una plataforma para dar visibilidad a este tipo de prácticas artísticas emergentes realizadas a través del móvil, pero también como una pregunta abierta que invite a interrogarse a cerca de la incidencia e integración de los dispositivos móviles en los procesos creativos más actuales. La muestra también quiere ser una prueba de la apropiación social y artística de esta tecnología de comunicación, cuyas nuevas características como la movilidad, la portabilidad o la convergencia están influyendo y provocando cambios en nuestra vida diaria.

Era cuestión de poco tiempo que el mundo del arte empezara a interesarse por el movimiento del Mobile Art y ya en 2008 tuvo lugar la primera exposición de fotografías tomadas con un móvil en Pamplona de la mano de Javier Castañeda, uno de los participantes de esta exposición. A partir de la popularización del iPhone en el 2009, se llevan a cabo diferentes exposiciones en más de 40 ciudades distintas a nivel mundial: Melbourne, Filadelfia, Milán, Madrid, Singapur, Berlín, y también en Cataluña, el Centre d'Art La Panera de Lleida presentó el trabajo de seis iPhoneógrafos.

Más allá de las exposiciones centradas en las fotografías tomadas con el móvil, o con el iPhone, la exposición parte del Mobile Art como un concepto amplio y en construcción que, más

allá de una rígida alusión a un tipo concreto de formato artístico (el arte vinculado a la telefonía móvil), sirve de pretexto para reflexionar sobre la potencialidad creativa y experimental de esta herramienta, así como para profundizar en la amplitud de sus posibilidades comunicativas y de creación de nuevas identidades.

La exposición, centrada en la creación audiovisual, y en coherencia con la filosofía que anima el festival en el que se inserta, ha aplicado como criterio de selección el dar cabida a aquellas piezas en las que la tecnología móvil ha facilitado la apertura nuevas vías de experimentación creativa, fundamentalmente en el ámbito del video arte. La selección se complementa con la presencia puntual de obras en formato fotográfico así como con una abundante selección de material de consulta (selección bibliográfica, consulta on-line y vídeos que muestran otros proyectos de Mobile Art) con el objetivo final de poder reflejar la diversidad de las propuestas actuales¹¹

¹¹ Texto extraído de: Monográficos de Arte 10. Arte10.com: *Mobile Art. Experiencias móviles*, Fundación Francisco Godia. Barcelona. Del 12 de mayo al 21 de junio de 2011, Arte 10, Revista de arte contemporáneo. Propuestas de actualidad. En línea: <http://www.arte10.com/noticias/propuesta-613.html>. Fecha de consulta: 17-01-2017.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Los artistas y obras que formaban parte de esta muestra:

Antoni Abad (Lleida, 1956) www.megafone.net

Megafone.net (2004-2011)

Álvaro Collar (Madrid, 1981) www.alvarocollar.com

Mirage (2009), Pranayama (2010), 9th Room (2011) y The Myriad Souls of Light (2011)

Anaisa Franco (Brasil, 1981) www.anaisafranco.com

Connected Memories (2008)

Andrés Duque (Caracas, 1972) www.andresduque.com

Life between Worlds not in fixed Reality (2008), El centro del Universo (2008)

Béatrice Valentine Amrhein (Wassy, Francia, 1969)

www.beatricevalentineamrhein.com

TRAIN FANTOME, time when something happens (2011)

Bruno Peláez (Ciudad de México, 1980) www.brunologo.com

Catrina's Afternoon (2011)

David de Haro (Barakaldo, 1972) <http://iphonegrafia.daviddeharo.com>

iPhonegrafías (2010-2011)

Javier Castañeda (Madrid, 1967) www.patologiasurbanas.com

Micrografías (2004-2011)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Kenneth Russo (Llambilles, Girona. 1976)

ADD ME (2011)

María Cañas (Sevilla, 1972) www.animalario.tv

Por un puñado de yuanes (2008)

Pere Cortacans (Barcelona, 1967) www.cortacans.com

365 days of phone.tography (2009-2010) y DeChromaMe (2011)

Txalo Toloza-Fernández (Antofagasta, Chile, 1975)

<http://miprimerdrop.wordpress.com>

Siguiendo a un Desconocido por la Calle (2010), Conoces la Banda Sonora de tu Generación (2010) y Trópico 1 (2011)

Show: Todos los grandes sufren problemas de piel, como actividad paralela.

Conclusiones

Como hemos podido observar a lo largo de la reflexión sobre el Mobile Art, hemos mencionado una serie de propuestas que ejemplificarían a la perfección numerosas características del uso del teléfono móvil en la actualidad y que demuestran los rápidos avances de la telefonía móvil en los últimos años.

Pero quizás lo más interesante haya sido que hemos podido evidenciar cómo diversas reflexiones desarrolladas por algunos de los artistas que utilizan este medio en sus proyectos están directamente relacionadas con las aplicaciones y herramientas que posteriormente han ido apareciendo e integrándose en los teléfonos móviles y que forman parte de su actual uso.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.116>

Bibliografía complementaria

AA, VV. VIDEOCULTURAS DE FIN DE SIGLO. Segunda edición. Ediciones Cátedra, 1996.

AAVV. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

GIANNETTI, Claudia. ARS TELEMÁTICA. Telecomunicación, Internet y Ciberespacio, L´Angelot, Barcelona, 1998.

GIMÉNEZ, Edgardo. Marta Minujin por Romero Brest, Edición Edgardo Giménez, Buenos Aires, 2005.

REKALDE, Josu. Presentación/Aurkezpena, 23ª Exposición visual-sonora, Facultad de Bellas Artes UPV-EHU, Fundación BBVA, Junio-Julio 2011, p. 7.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. Arte Argentino, Cuatro siglos de historia (1600-2000), Emecé, Buenos Aires, 2005.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Ensayo visual para ofrecer visibilidad al colectivo transexual

Visual essay to offer visibility to the transsexual collective

Vicente Monleón Oliva

Universitat de Valencia

vicente.monleon.94@gmail.comRecibido 06/09/2021 Revisado 10/02/2022
Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

La transexualidad como diversidad sexual contemplada en el colectivo LGTBIQ+ es una de las identidades menos conocidas. Por ello, a partir de una metodología artística y por medio de un ensayo visual se pretende ofrecer visibilidad a dicha realidad para contribuir así a la normalización de dicho grupo y a la inclusión, con tolerancia y respeto, dentro de la normatividad construida y perdurada socio-históricamente. Se atiende a la visibilidad trans por medio de las imágenes que habitan en la cotidianidad, a la iconografía trans, a la cultura visual Disney como recurso cinematográfico para favorecer dicha visibilidad debido a la repercusión mediática que esta compañía presenta, al actual serial Veneno (Ambrossi y Calvo, 2020) y a las sinergias entre arte, educación y transexualidad que se presentan a nivel local en la ciudad de València. Con todo, se ofrece un material visual significativo para promover la integración de dicha realidad.

Sugerencias para citar este artículo

Monleón Oliva, Vicente (2022). Ensayo visual para ofrecer visibilidad al colectivo transexual, *Afluir*, 6, págs. 27-39, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

MONLEÓN OLIVA, VICENTE (2022). Ensayo visual para ofrecer visibilidad al colectivo transexual, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 27-39, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>**Abstract:**

Transsexuality as sexual diversity contemplated in the LGTBQ+ collective is one of the least known identities. Therefore, based on an artistic methodology and by means of a visual essay, it is intended to offer visibility to said reality in order to contribute to the normalization of said group and the inclusion, with tolerance and respect, within the normativity built and enduring socio- historically. Trans visibility is addressed through the images that inhabit everyday life, trans iconography, Disney visual culture as a cinematographic resource to promote such visibility due to the media impact that this company presents, the current serial Veneno (Ambrossi and Calvo, 2020) and the synergies between art, education and transsexuality that are presented locally in the city of Valencia. However, significant visual material is offered to promote the integration of this reality.

Palabras Clave: colectivo LGTBQ+, Transexualidad, visibilidad, ensayo visual, cultura visual

Key words: LGTBQ+ collective, Transsexuality, visibility, visual essay, visual culture

Sugerencias para citar este artículo

Monleón Oliva, Vicente (2022). Ensayo visual para ofrecer visibilidad al colectivo transexual, *Afluir*, 6, págs. 27-39, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

MONLEÓN OLIVA, VICENTE (2022). Ensayo visual para ofrecer visibilidad al colectivo transexual, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 27-39, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Introducción

La historia de la transexualidad en las sociedades occidentales, por lo menos durante los últimos cincuenta o sesenta años, ha sido una historia de aislamiento, rechazo, exclusión y ostracismo. Forma parte de la naturaleza del sistema social de sexo y género que se activen los mecanismos de la expulsión de las personas transexuales de una forma automática. La propia familia colabora en el rechazo y la expulsión de las niñas y los niños transexuales si no los acepta, los acompaña, los educa y si no les proporciona la posibilidad de que se puedan realizar de una forma plena en una sociedad libre. (Gavilán, 2018, p. 9)

Esta realidad se materializa en la actualidad en un rechazo injustificado hacia la diferencia que rompe con la norma establecida en cuestión de género y sexualidad (Monleón, 2019). Por ello, se considera necesario promover un discurso social a través del que se haga visible la existencia de dicho colectivo y la necesidad de preservar sus derechos universales con tolerancia y respeto.

Se recurre a la idea de arte como experiencia (Dewey, 2008) o de la potencialidad que presenta esta área para transmitir ideas, causar unas reacciones en quienes lo consumen y promover un cambio social que parte del cuestionamiento y de la crítica hacia la realidad (Huerta, 2010; Alonso-Sanz, 2013). “Las artes nos ofrecen una especie de licencia para profundizar en la experiencia cualitativa de una manera especialmente concentrada y participar en la exploración constructiva de lo que pueda engendrar el proceso imaginativo” (Eisner, 2014, p. 21). Concretamente, se procede a través del ensayo visual como método (Ramon, 2017; Alonso-Sanz y Ramon, 2020; Marquina-Vega, Núñez-Murillo y Hernani-Valderrama, 2018).

El arte nos ayuda a comprendernos a nosotros mismos y a comprendernos en relación con los demás. Asimismo, nos ayuda a conocernos, a saber cómo somos, a reconocer cómo nos gustaría ser, y a detectar cómo nos ven los demás. Por eso la educación en las artes se escribe y se comparte mediante un modelo de discurso mucho más poético, utilizando engranajes que admiten las imágenes, los cuerpos, las dudas y los silencios. El arte permite transformar la sociedad y dejar constancia de nuestros deseos personales e ilusiones colectivas. (Huerta, 2019, p. 23)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Con todo, este ensayo visual atiende a la visibilidad trans a través del tratamiento de diversos conceptos relacionados con las artes. Por un lado, se referencia la importancia que cobran las imágenes cotidianas en la creación de un imaginario colectivo (Ramon, 2015). Por otro lado, se atiende a la visibilidad de la iconografía (Huerta y Alonso-Sanz, 2015; Monleón, 2020); siendo necesaria la defensa de iconos de referencia para las generaciones futuras y diversas sexualmente. En relación a la cotidianidad de las imágenes se rescata el concepto de cultura visual (Hernández, 2005), focalizando en el cine de animación Disney debido al impacto mediático que presenta (Montoya, 2018) y a la televisión (Aranguren, Arguello y Bustamante, 2004) como medio de control/liberación de las masas. También resulta significativa la aproximación a la música (Huerta, 1999) como disciplina para defender los derechos de colectivos minoritarios y ocultados. Finalmente, la ciudad (Huerta, 2016) como marco de actuación micro, a nivel local, se considera indispensable como geografía en la que se promueven los primeros y pequeños cambios sociales por medio del arte y de la educación.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Visibilidad trans a través de las imágenes que habitan la cotidianidad



Figura 1: Serie fotográfica compuesta por 5 fotografías a través de las que se ofrece visibilidad al colectivo trans a través de un imaginario cotidiano (de izquierda a derecha y derecha y de arriba a abajo): Bandera Transexual (autores)¹, pulseras con la bandera trans (autores)², mascarilla como elemento sanitario durante la pandemia COVID-19 con la impresión de la bandera trans (autores)³, Disturbios de Stonewall como símbolo de la necesidad de las manifestaciones a favor de los derechos LGTBIQ+ (Diana Davies, 1970) y manifestación para la visibilidad trans y sobre la calidad en la calidad de la legalidad correspondiente (autores)⁴.

¹ <https://elclosetlgbt.com/wp-content/uploads/2019/08/bandera-trans-historia--969x600.jpeg>.

² <https://elfarodeceuta.es/wp-content/uploads/2021/03/pulseras-trans-7-650x433.jpg?v=1617211176>.

³ https://srv.latostadora.com/designall.dll/bandera_trans--i:135623295220001356231;b:f8f8f8;s:K_A1:f:f:k:3291ba767d6b1aa4a7608eedddcfb382;p:1.jpg.

⁴ https://www.metropoliabierta.com/uploads/s1/12/73/65/8/ley-trans_5_570x340.jpeg.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Iconografía trans



Figura 2. Serie fotográfica compuesta por 6 fotografías que muestran iconografía trans de la esfera mediática y que sirven como referentes para el colectivo en diversas áreas (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Lili Elbe como primera mujer transexual de la historia (Lili Elbe, 1920); Caroline 'Tula' Cossey como mujer trans y ejemplo de ataques homofóbicos, visibilizada en la revista *Play Boy* (Hugh Hefner, 1981); Bibiana Fernández también conocida como Bibi Andersen y primer mujer transexual en alcanzar la fama en España siendo su primera aparición en el programa de TVE *Cosas* (Bibi Andersen, 1980); Cristina Ortiz Rodríguez como mujer trans visible a través del programa *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Pepe Navarro y Cristina Ortiz, 1996); Chaz Bono como hombre transexual (Chaz Bono, 2013) y Andreas Kriegger como hombre trans que visibiliza dicho colectivo en las esferas deportivas (Andreas Kriegger, 1990).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Cultura visual Disney como recurso cinematográfico para la visibilidad de la realidad trans



Figura 3. Walt Disney (2002, 2003 y 2003-2006). Pleakley como figura Disney a través de la que se muestra la transición que desarrolla una mujer trans y como ejemplo de dibujo animado para ofrecer visibilidad a dicho colectivo [Serie fotográfica]. En (de izquierda a derecha): *Lilo y Stitch* (Spencer, 2002), *La película de Stitch* (Craig, Gannaway y Winfield, 2003), *Lilo y Stitch: La serie* (Sanders, 2003-2006) y *Lilo y Stitch: La serie* (Sanders, 2003-2006).



Figura 4. Walt Disney (1998). Tres soldados-hombres del ejército imperial chino, quienes representan la masculinidad arraigada y estereotipada a la figura del hombre como muestra de cultura visual de animación que incluye y ofrece visibilidad al colectivo de *Drag Queens* [Serie fotográfica]. En *Mulan* (Coats, 1998).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.6.117>

Figura 5. Walt Disney (1998 y 2005). Mulan como ejemplo de hombre trans y representación del género fluido en la identidad de género de las personas. Mulan es un referente en la cultura visual de animación Disney, ya que a través de su historia de vida ficticia se facilita una trama en la que una mujer masculina potencia su género no normativo hasta alcanzar una identidad híbrida, cruzada y fluida [Serie fotográfica]. En (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) *Mulan* (Coats, 1998), *Mulan* (Colats, 1998), *Mulan* (Coats, 1998), *Mulan* (Coats, 1998), *Mulan* (Coats, 1998) y *Mulan 2* (Blohm, 2005).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Visibilidad del colectivo trans a través de la serie *Veneno* (Ambrossi y Calvo, 2020). Tratamiento de las problemáticas/rechazos sociales y estereotipos en el colectivo

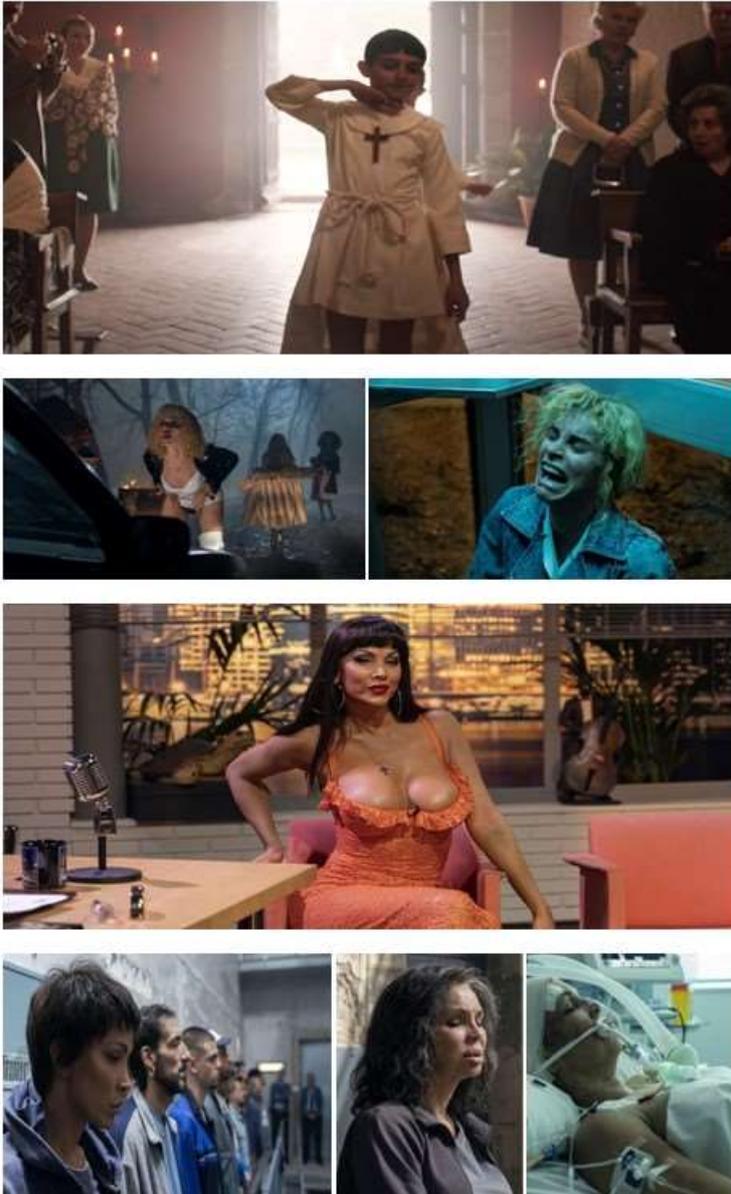


Figura 6. Javier Ambrossi y Javier Calvo (2020). Visibilidad del colectivo trans a través de la serie *Veneno* (Ambrossi y Calvo, 2020) y de la historia de vida que narra de la transexual española Cristina Ortiz Rodríguez; incidiendo a problemáticas sociales como las agresiones homofóbicas en contra del colectivo LGBTQ+, la opresión de la Iglesia, la prostitución, la cárcel y/o el consumo de estupefacientes [Serie fotográfica]. En *Veneno* (Ambrossi y Calvo, 2020).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Música y transexualidad



Figura 7. Cristina Ortiz Rodríguez “La Veneno” (1996), Samantha Hudson (2015) y Lady Gaga (2017). La industria musical como medio a través del que defender los derechos del colectivo trans con ejemplos como el disco de vinilo *Veneno pa’ tu piel* (Ortiz, 1996, 00:00 – 03:59 min.) de Cristina Ortiz Rodríguez para visibilizar más posibilidades profesionales, el videoclip *Maricón* (Hudson, 2015, 00:00 – 02:51 min.) para criticar el rechazo que la Iglesia ejerce contra la diversidad sexual o el posicionamiento de Lady Gaga como artista musical internacional con respecto a la existencia de baños transgénero en Texas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Sinergias entre arte, educación y transexualidad en la ciudad de Valencia



Figura 8. Serie fotográfica compuesta por 5 fotografías que reconocen y ofrecen visibilidad al colectivo trans en la ciudad de València en Comunitat Valenciana, España (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Ubicación de la bandera trans en el balcón del Ajuntament de València (autores)⁵, Publicidad en defensa de la diversidad sexual en autobuses como servicio de transporte público de la ciudad de València (autores)⁶, Cartel publicitario de la fecha 31 de marzo como día de internacional de la visibilidad trans (autores)⁷ y Propuesta del colectivo LAMBDA para ofrecer visibilidad al colectivo trans a través de la redes sociales (LAMBDA, 2018).

⁵ <https://www.elperiodic.com/archivos/imagenes/noticias/2021/03/31/pancarta-dia-trans.jpg>.

⁶ <https://emtvalencia.info/wp2/wp-content/uploads/2020/06/IMG-20200609-WA0004.jpg>.

⁷ <https://chrysallis.org.es/wp-content/uploads/2021/04/2.png>.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Referencias

- Alonso-Sanz, A. (2013). A favor de la investigación plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos. *Arte, individuo y sociedad*, 25(1), 111-119. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n1.41167.
- Alonso-Sanz, A. y Ramon, R. (2020). Cuerpos diversos, Tetas Diversas. Acción artística para sensibilizar en igualdad de género y diversidad sexual a través de la cerámica. *Revista Apotheke*, 6(3), 144-153. DOI: <https://doi.org/10.5965/24471267632020144>.
- Aranguren, F., Arguello, R. y Bustamante, B. (2004). Educación y televisión: una convergencia creativa. *Comunicar - Revista Científica de Comunicación y Educación*, 22, 132-136.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Eisner, E. W. (2014). Investigar en educación artística: nuevos entornos y retos pendientes. *EARI – Educación Artística Revista de Investigación*, 5, 11-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.7203/eari.5.4139>.
- Gavilán, J. (2018). *Infancia y Transexualidad*. Andalucía: Octaedro.
- Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Educação & Realidade*, 30(2), 9-34.
- Huerta, R. (1999). Imágenes que nos suenan. Aprender a conocer los sonidos del cine y la televisión. *Revista Eufonía*, 16, 1-4.
- Huerta, R. (2010). Un proyecto de investigación en educación artística: aspectos identitarios de las maestras chilenas. *PULSO. Revista de Educación*, 33, 31-59.
- Huerta, R. (2016). *La ciudad y sus docentes: Miradas desde el arte y la educación*. Barcelona: Editorial UOC.
- Huerta, R. (2019). *Arte para primaria*. Barcelona: Editorial UOC.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.117>

Huerta, R. y Alonso-Sanz, A. (2015). *Educación Artística y diversidad sexual*. València: Universitat de València – PUV.

Marquina-Vega, O., Núñez-Murillo, G. y Hernani-Valderrama, V. (2018). El ensayo visual: repensando las comunicaciones desde la hibridez. *Correspondencias & Análisis*, 8, 165-194. DOI: <https://doi.org/10.24265/cia.2018.n8.08>.

Monleón, V. (2019). Dibujando diversidad sexual. Estudio de caso en una clase de sexto curso de Educación Primaria. *Creativity and Educational Innovation Review*, 2, 159-179.

Monleón, V. (2020). LGTBIQfobia audiovisual. La ocultación de colectivos sexualmente diversos en Disney. *Revista Apotheke*, 6(3), 86-104. DOI: <https://doi.org/10.5965/24471267632020086>.

Montoya, A. (2018). El modelo de cuento de hadas de las producciones animadas de Walt Disney: la importancia de la música en su construcción y su influencia en películas producidas por otros estudios. *Con A de animación*, 8, 178-191. DOI: <https://doi.org/10.4995/caa.2018.9656>.

Ramon, R. (2015). Industria, cultura popular y estéticas de la inocencia. Disney, Lladró y las Fallas de Valencia. *Millars Espai i Història*, 35(1), 197-222. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2015.38.9>.

Ramon, R. (2017). Ensayo Visual: Superación de límites, cooperación y sentidos en las prácticas de educación artística. *Revista GEARTE*, 4(3), 525-534. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.77956>.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Pantallas nulas por refracción y luz RGB aplicadas a la formación de imágenes a partir de un retrato fotográfico.

Null screens by refraction and RGB light applied to the formation of images from a photographic portrait.

Edith G. Vázquez Navarrete

Universidad Nacional

Autónoma de México

edith.vazquez.n@gmail.com

Recibido 29/10/2021 Revisado 10/02/2022

Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Gerardo García Luna

Universidad Nacional

Autónoma de México

ggarcialuna@fad.unam.mx**Gabriel Castillo Santiago**

Universidad Nacional

Autónoma de México

gabrielcsan@gmail.com

Resumen:

En esta investigación de carácter interdisciplinario se ha recuperado el conocimiento científico de la óptica y la propagación de la luz en el espacio, para generar una secuencia de imágenes que pueden ser aplicadas de diferentes maneras en piezas de carácter audiovisual, escénico, escultórico, inmersivo o digital. La idea de retomar la fotografía, en específico un retrato, atiende a una propuesta en donde se plantea la posibilidad de lograr la reconfiguración de una imagen fotográfica con el uso de herramientas directamente relacionadas con la misma, como los sistemas ópticos y la luz. La fórmula teórica y experimental tiene sus fundamentos en el estudio y aplicación del método conocido como pantallas nulas, que en el terreno de la física sirven para evaluar aberraciones ópticas, en este trabajo lo hemos utilizado para trabajar con un retrato fotográfico de archivo, originalmente realizado en color sepia. Con el fin de crear nuevas narrativas de visualización con la implementación de la óptica y la luz, en este caso RGB (red, green, blue).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>**Abstract:**

In this interdisciplinary research, the scientific knowledge of optics and the propagation of light in space has been recovered, to generate a sequence of images that can be applied in different ways in pieces of an audiovisual, scenic, sculptural, immersive or digital. The idea of retaking photography, specifically a portrait, meets a proposal that raises the possibility of achieving the reconfiguration of a photographic image with the use of tools directly related to it, such as optical systems and light. The theoretical and experimental formula has its foundations in the study and application of the method known as null screens, which in the field of physics are used to evaluate optical aberrations, in this work we have used this method to work with a photographic portrait, originally made in grayscale. In order to achieve new visualization narratives with the implementation of optics and light, in this case RGB (red, green, blue).

Palabras Clave: óptica, luz, fotografía, interdisciplina, cáustica.

Key words: optics, light, photography, interdisciplinary, caustic.

Sugerencias para citar este artículo

Vázquez, Edith; García, Gerardo; Castillo, Gabriel (2022). Pantallas Nulas por refracción y luz RGB aplicadas a la formación de imágenes a partir de un retrato fotográfico, *Afluir*, 6, págs. 41-55. <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

VÁZQUEZ, EDITH; GARCÍA, GERARDO; CASTILLO, GABRIEL (2022) Pantallas Nulas por refracción y luz RGB aplicadas a la formación de imágenes a partir de un retrato fotográfico. *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 41-55, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Introducción

La metodología expuesta en el presente trabajo surge en el contexto de una investigación interdisciplinaria, donde convergen arte, ciencia y tecnología (Vázquez, 2020a; 2020b; 2020c). Se plantea una alternativa para diseñar, formar y proyectar imágenes que se pueden utilizar para construir experiencias visuales, con base en la teoría científica de la luz, a través de sistemas ópticos y el método de pantallas nulas, que en la ciencia son un instrumento para la evaluación de superficies ópticas cóncavas y convexas. Con ellas se realizan patrones con líneas, conocidas como pantallas tipo Hartmann por el alemán Johannes Hartmann, o con orificios, que son pantallas tipo Ronchi, por el físico italiano Vasco Ronchi.

En el terreno del arte retomamos este conocimiento científico, pero en lugar de utilizar los patrones Ronchi o Hartmann, utilizamos un retrato fotográfico en el que es preciso aparezca un rostro. Trabajamos con el procesamiento de imágenes para dar forma a un patrón predefinido, que a su vez conformará lo que conocemos como pantalla nula, la cual supone una imagen diseñada, impresa en acetato, que se coloca frente a una lente óptica determinada y un frente de onda plano, es decir un tipo de luz cuyas ondas se propagan en una sola dirección a lo largo del espacio. Este frente incide tanto en la pantalla nula como en la superficie de la lente y por el proceso de refracción se establece un conjunto de variantes de visualización a partir del retrato.

El desarrollo teórico y funcional de los fenómenos de reflexión y refracción de la luz ha sido ampliamente estudiado. A lo largo de la historia de la óptica se han hecho numerosos procedimientos para explicar la propagación de los rayos de luz a través de sistemas ópticos, estos estudios juegan un papel fundamental para la formación de imágenes y para el estudio de las pantallas nulas (Avendaño et al, 2010a; Aguirre et al, 2018). La superficie cáustica puede entenderse como la envolvente de rayos que son refractados o reflejados y es una herramienta básica en esta investigación para la formación de imágenes (Vázquez et al, 2020b).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Desde el arte hemos recuperado el conocimiento científico de la óptica y la propagación de la luz en el espacio, para generar una secuencia de imágenes que pueden ser aplicadas de diferentes maneras en piezas de carácter audiovisual, escénico, escultórico, inmersivo o digital.

La idea de retomar la fotografía, en específico un retrato, atiende a una propuesta en donde se plantea la reconfiguración de la imagen fotográfica con el uso de herramientas directamente relacionadas con la misma, como los sistemas ópticos y la luz.

Se busca con ello expandir las posibilidades de exploración artística, ya que a partir de una fotografía se pueden obtener patrones para ser observados bajo un proceso de formación y deformación en diferentes planos de detección, con el fin de construir nuevos modelos de representación en el arte, en donde el retrato fotográfico venga deconstruido, para ser observado bajo una dinámica técnica en donde también entran en juego las posibilidades discursivas en torno a la identidad (Vázquez, 2020a, 128 -136).

El retrato fotográfico es un elemento importante que constituye la memoria individual y colectiva de la sociedad. Es de nuestro interés forjar nuevas metodologías de experimentación para ofrecer dinámicas de visualización, que permitan al espectador observar la imagen que da forma a un rostro, a partir de la ejecución de movimientos en los sistemas ópticos utilizados y los diferentes tipos de luz con los que hemos experimentado.

En esta ocasión y para este trabajo en particular se trabajó con un retrato hecho en los años 70 y que ha sido recuperado a modo de ofrenda memorial por los autores. Se recurre a la transformación del rostro a medida que se generan variantes espaciales entre los elementos que componen el sistema óptico propuesto.

Con esto se sugiere una posibilidad de dialogar con la memoria, bajo la premisa de que estos procesos puedan ser aplicados por cualquier persona que quiera experimentar con el concepto utilizando sus propios archivos. Para esto será necesario en un futuro diseñar el prototipo de un algoritmo que permita resolver este planteamiento.

Trabajos relacionados

A la fecha existen investigaciones referenciales, que atienden a la formación de imágenes y que utilizan recursos geométricos para proyectar patrones específicos, entre ellos retratos, es el caso de Yuliy Schwartzburg, de la Universidad EPFL ubicada en Suiza, y colegas, quienes crearon un método con soluciones computacionales para el transporte de luz inverso y el desarrollo de superficies ópticas, lo cual constituye una solución capaz de calcular la forma de objetos refractivos que proyectan imágenes cóusticas controladas, muy detalladas y de alto contraste. Los resultados son llevados al diseño de interiores, iluminación, arquitectura y arte (Schwartzburg et al, 2014).

Manuel Finckh y colegas, ingenieros del Instituto de Informática de Medios, de la Universidad de Ulm, Alemania, abordan la idea de construir una superficie transmisiva o reflectante, que dada una posición de luz predefinida, crea una imagen cóustica definida a priori por medio de un algoritmo de optimización. Sus resultados se pueden aplicar en el diseño de faros, de concentradores parabólicos para células solares o diseño de interiores (Finckh et al, 2010).

Marios Papas investigador científico asociado en Disney Research Zurich y colegas, proponen un sistema para diseñar y fabricar superficies que producen imágenes cóusticas deseadas cuando se iluminan con una fuente de luz. El sistema se basa en una descomposición de imágenes no negativas que proporciona una reconstrucción de alta fidelidad de imágenes naturales, utilizando arreglos de microparches suaves por partes que remodelan la luz incidente en una colección de cóusticos gaussianos, para aproximar imágenes arbitrarias en un plano de proyección. Han demostrado su método acudiendo también al retrato y lo proponen para múltiples aplicaciones, como la arquitectura y el diseño de luminaria (Papas et al, 2011).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Thomas Kiser y Mark Pauly ambos profesores de la Facultad de Ciencias de la Computación y la Comunicación de la EPFL han creado un método para trabajar con cáusticas por refracción o reflexión, a partir una imagen de intensidad en escala de grises, para construir una superficie cáustica que reproduzca dicha imagen (Kiser et al, 2012). Con este método han logrado controlar patrones cáusticos para constituir casi cualquier forma optimizando la geometría de la superficie reflectante o refractiva y exploran su aplicación en el diseño arquitectónico (Kiser et al, 2013).

A diferencia de estos métodos referenciales donde se trabaja con cáusticas sobre superficies, en el método que aquí se presenta trabajamos a partir del análisis matemático de una imagen fotográfica, el trazo exacto de rayos para una lente específica, la construcción de una pantalla nula, la incidencia de luz láser y trabajamos por refracción en la zona cáustica. Todo forma parte de un sistema compuesto por lentes y luz, cuyo montaje se realiza en el laboratorio de óptica. Las imágenes son capturadas fijas y en movimiento por medio de un sensor y un ordenador. En la parte de la metodología se exponen los detalles.



Fig. 1. A la izquierda fotografía original. Al centro fotografía muestreada en cuadros idénticos por medio de un algoritmo computacional. A la derecha, imagen formada por miles de centroides en color amarillo, que en el tratamiento óptico cada uno representará un rayo de luz distinto. Imágenes de archivo, fuente propia.

Este es un método novedoso para la formación de imágenes. Hasta ahora no hemos encontrado investigaciones que lo exploren desde las artes; desde la ciencia tampoco se había trabajado en la construcción de pantallas nulas para retratos fotográficos. Los resultados han abierto importantes líneas de investigación en la academia y en este trabajo en particular estamos trabajando por primera vez con luz RGB (red, green y blue) a partir de una imagen originalmente realizada en sepia.

Metodología

Para llevar a cabo la deformación y reestructuración de un retrato como una aplicación dentro del arte con el método de pantallas nulas, inicialmente se elige una imagen como la que se muestra en la Fig. 1 izquierda. Al ser la fotografía a color, programamos un algoritmo que lea la imagen y la convierta en una matriz con dimensión en píxeles para escala de grises, se le implanta una red de cuadrados idénticos y diminutos comparados con el tamaño total de la imagen, con el fin de muestrear un rango más bajo de píxeles, resultado que se muestra en la Fig. 1 al centro. Si bien el proceso se puede amplificar para todos y cada uno de los píxeles que no sean color negro, el tiempo de proceso sería demasiado para una computadora comercial. Una vez obtenidos los miles de cuadrados a cierta escala de grises, le podemos calcular los centroides, ya sea geométricos o tomando en cuenta la intensidad de cada píxel, esto es, se realiza un promedio de intensidad en cada píxel dentro de cada cuadrado y se calcula su centro, resultando en miles de valores que graficamos como puntos de color amarillo en la Fig 1. derecha.

Una vez que contamos con una imagen en términos digitales, la llamaremos patrón esperado. Dentro de la terminología de pruebas ópticas quiere decir que vamos a calcular una segunda imagen deformada llamada pantalla nula, que al ser reflejada por un espejo o vista a través de una lente particular reconstruirá la imagen esperada, pasando por varias etapas de deformación, según la distancia entre el observador y el elemento óptico.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Para el cálculo de la pantalla nula utilizaremos el proceso descrito en (Castillo, 2016), donde se realiza una combinación con teoría de cústicas para producir una imagen única desde tres patrones deformados observados simultáneamente. Empezamos por el trazo exacto de rayos como se muestra en la Fig. 2 centro, definimos el eje X como el eje óptico y la dirección de propagación de un frente de onda plano que llega desde la izquierda, pasa sin desviarse para refractarse fuera de la lente en la segunda superficie.

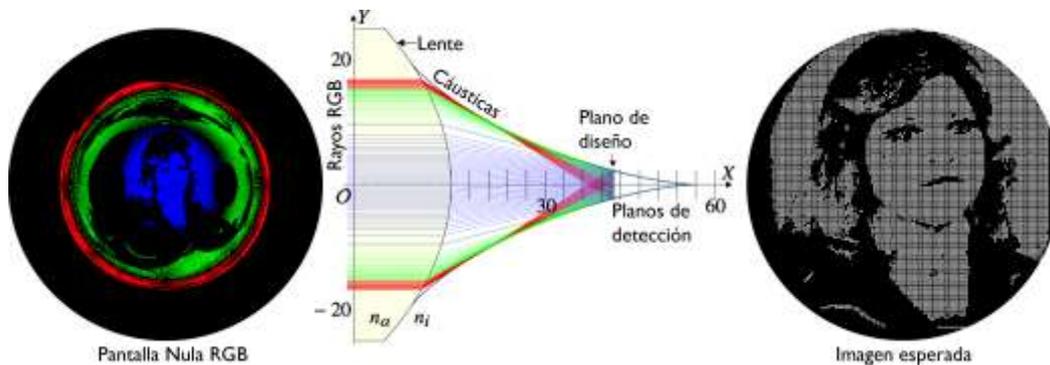


Fig. 2. Izquierda, pantalla nula diseñada para incidencia de luz blanca, o un sistema de iluminación RGB. Al centro, trazo exacto de rayos donde se muestra en qué región de la lente a utilizar se va a transmitir cada color o longitud de onda. A la derecha, la imagen esperada. Debido a que es un sistema de tres colores primarios, idealmente y sin aberración cromática observaríamos una imagen blanca. Fuente: elaboración propia.

La lente está inmersa en aire, cuyo índice de refracción $n_1=1$ es prácticamente lineal para todas las longitudes de onda, pero el índice de refracción n_a de la lente variará para cada color, siendo estos valores $n_R = 1.75$, $n_G = 1.79$ y $n_B = 1.80$. Entonces se procede a calcular la trayectoria para cada grupo de rayos por el color que les corresponda, pero de forma inversa. En (Avendaño, 2010b) se presenta una ecuación que describe la trayectoria de los rayos suponiendo coordenadas a la izquierda del sistema, Fig. 1. centro, y su posición final a la derecha.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

En este trabajo se obtienen los valores para todos los rayos en la posición de entrada a la izquierda para que forzosamente lleguen todos a formar el patrón esperado Fig. 1. derecha, que en este caso es un retrato constituido por miles de puntos, que representan cada uno, un rayo de luz distinto.

Resultados

La imagen esperada, Fig. 2 derecha, está localizada dentro de la región de la cáustica, donde la relación entrada-salida de un sistema óptico no es biyectiva, es decir, que hay una relación uno a uno entrada-salida en un sistema y que las soluciones no se mezclan ni repiten.

En este caso particular, hasta tres rayos de luz van a formar un solo punto, por lo cual aprovechamos este efecto óptico en pro de una nueva forma de visualizar un retrato. El patrón deformado, o pantalla nula en la Fig. 2 izquierda, representa el tipo de configuración que deberá tener cada color, para poder formar la misma figura únicamente en el plano de diseño, mientras que en el resto de planos de detección observaremos deformaciones y combinaciones de dichos patrones.

Dichas deformaciones y combinaciones resultan de interés en el terreno del arte, puesto que al ser capturadas también en movimiento se obtiene una mezcla de figuras y composiciones cromáticas que pueden ser aplicadas en diferentes propuestas de carácter audiovisual, escénico, escultórico, inmersivo, digital e interactivo.

En la Fig. 3 podemos observar la deformación de los patrones provenientes de la pantalla nula, cuando observamos desde distintos planos de detección, correspondientes a las posiciones marcadas en la Fig. 2 centro. En la fila 2 de la Fig. 3 se observa que los tres colores están formando una imagen muy similar, sin embargo, al sumarlos no obtenemos el efecto de imagen blanca, esto se debe a una propiedad o defecto de las lentes simples, es decir la aberración cromática, que se describió en este artículo como el cambio del índice de refracción para los distintos colores. Es importante observar que solamente en esta fila se forma el patrón esperado y que la combinación de los 3 colores siempre resulta en una deformación evidente.

ISSN: 2659-7721

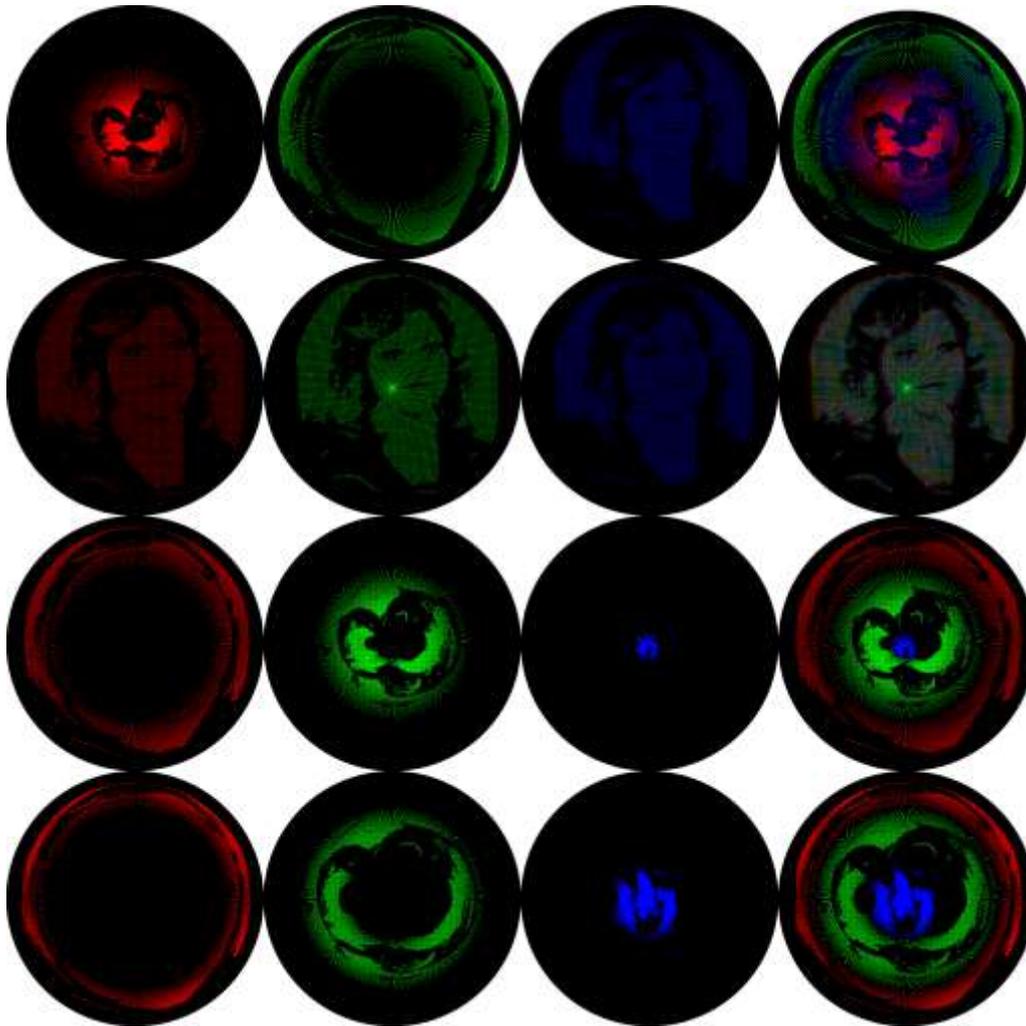
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Fig. 3. Columna 1, desenvolvimiento de la pantalla nula para el color rojo a distintos planos de detección. **Columna 2**, proceso de formación y deformación de la pantalla nula para los rayos de luz color verde. **Columna 3**, proceso de deformación para los rayos de color azul. **Columna 4**, la suma de los tres patrones suponiendo que el plano de detección u observador visualiza los tres patrones al mismo tiempo. Fuente: elaboración propia.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Los resultados que se exponen son aproximaciones derivadas de un ejercicio de simulación y podremos comprobar experimentalmente la formación y deformación de la imagen esperada una vez que cese la pandemia y sea posible regresar a trabajar en los laboratorios de óptica. Podremos también comprobar si al utilizar las tres fuentes de luz RGB, que en principio deberían de formar una imagen en blanco, obtendremos como resultado una imagen parecida a la simulación junto con otras variantes producidas por los ajustes espaciales que se hagan en el sistema óptico.

Por último, para poder observar claramente las deformaciones mas evidentes, esto es, para el color rojo y el color verde, se realizó una simulación recorriendo el sensor de detección sobre los planos colocados en la Fig. 2 centro, cabe mencionar que las tres longitudes de onda pueden funcionar de manera independiente o en combinaciones, como es el caso de la Fig. 4. Donde es claro que la formación de la imagen esperada sólo se da en una posición.

Conclusiones e implementaciones futuras

La aplicación de la metodología de trabajo, que hemos perfeccionado a lo largo de nuestra investigación, hace factible la visualización de una imagen desde diferentes planos de detección haciendo uso de la luz y la óptica, se logra la reconfiguración de una fotografía, a partir de la deconstrucción de la imagen original. El hecho de generar variables que implican la formación y deformación del rostro, podrían brindar al espectador una posibilidad de dialogar de manera distinta con la representación de las imágenes que formen parte de una pieza construida con este método, el cual ofrece múltiples aplicaciones en el terreno del arte. En especial consideramos que pueden tener un buen impacto en piezas inmersivas e interactivas.

ISSN: 2659-7721

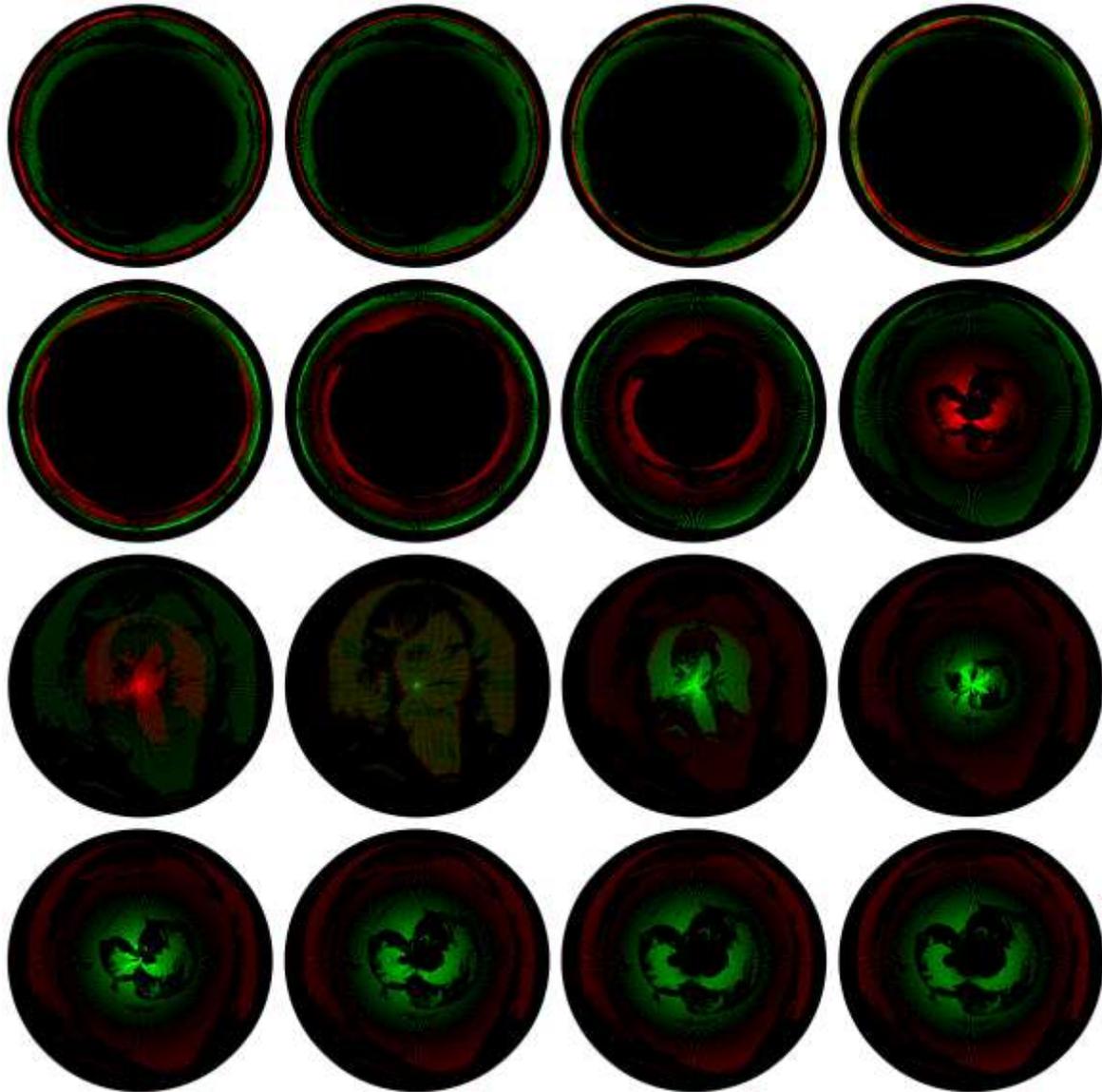
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Fig. 4. Empezando por la esquina superior izquierda hasta llegar a la esquina inferior derecha, deformaciones para posiciones equidistantes del observador o sensor de detección colocado frente a la lente. El movimiento inicia inmediatamente frente a la lente, hasta el foco de la misma, haciendo referencia a los planos de detección de la Fig. 2 centro. Fuente: elaboración propia.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Desde el punto de vista metodológico y como consecuencia de colocar el plano de detección dentro de la región de la cáustica, obtenemos pantallas nulas con deformaciones muy evidentes, que generan imágenes con intensidad uniforme y fáciles de observar, ya sea por un sensor, cámara o el espectador, quien podría ver directamente a través del sistema óptico. El método es muy sensible a la posición de los elementos involucrados, lo cual se puede utilizar a favor de la experimentación o montaje artístico, en busca de visualizar fotografías desde una nueva perspectiva y en movimiento.

Uno de los propósitos de esta investigación es que podamos construir un algoritmo en donde el público participe colocando un retrato que forme parte de su propio archivo, con el fin de generar participación activa y acercamiento al método.

Agradecimientos

Este artículo se elaboró en el marco del posdoctorado que realiza la Dra. Edith Vázquez en la Facultad de Artes y Diseño, UNAM, mediante el apoyo del Programa de Estancias Posdoctorales que emite la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, DGAPA, UNAM.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Referencias

- Aguirre, D., Campos, M., Díaz, R. y Villalobos, B. (2018). General equations for the null-screen test for aspherical surfaces with deformation coefficients. *Applied Optics*, **57** (35), 10230-10238. 1
- Avendaño-Alejo, M., González, D., Qureshi, N., Castañeda, L. y Ordóñez, C. (2010a). Null Ronchi-Hartmann test for a lens. *Optics Express*, **18** (20), 21131-21137. <https://doi.org/10.1364/OE.18.021131>
- Avendaño-Alejo, M., González-Utrera, D., Qureshi, N., Castañeda, L. y Ordóñez-Romero, C., (2010b). Null Ronchi-Hartmann test for a lens, *Optics Express* 18 (20), 21,131–21,137. <https://doi.org/10.1364/OE.18.021131>
- Castillo-Santiago, G., Castán-Ricaño, D., Avendaño-Alejo, M., Castañeda, L. y R. Díaz-Urbe, (2016). Design of Hartmann type null screens for testing a plano-convex aspheric lens with a CCD sensor inside the caustic, *Optics Express* 24 (17), 19, 405–19, 416. <https://doi.org/10.1364/OE.24.019405>
- Finckh M., Dammertz, H., Lensch, H.P.A. (2010) Geometry Construction from Caustic Images. In: Daniilidis K., Maragos, P., Paragios, N. (eds) *Computer Vision – ECCV 2010*. ECCV 2010. Lecture Notes in Computer Science, vol 6315. Springer, Berlin, Heidelberg. https://doi.org/10.1007/978-3-642-15555-0_34
- Kiser, T., y Pauly, M. (2012). Caustic art. Tech. rep., EPFL. <https://infoscience.epfl.ch/record/196165>
- Kiser, T. y Eigensatz; Michael y Nguyen; Minh y Bompas; Philippe y Pauly, M. (2013). Architectural Caustics - Controlling Light with Geometry. http://doi.org/10.1007/978-3-7091-1251-9_7
- Marios P., Wojciech J., Wenzel J., Szymon R., Wojciech M., Tim, M. Goal-based caustics. *Computer Graphics Forum (Proceedings of Eurographics)*, 30(2):503–511, June 2011. <http://doi.org/10/cqjmhv>
- Schwartzburg, R., Testuz, A., Tagliasacchi, y Pauly, M. High-contrast Computational Caustic Design *ACM Trans. Graph.* **33** (2014) 74: 1 Proc. SIGGRAPH 2014. <https://doi.org/10.1145/2601097.2601200>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.118>

Vázquez-Navarrete, Edith., *Física óptica aplicada al arte: una propuesta metodológica*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México (2020a).

<http://132.248.9.195/ptd2020/enero/0799244/Index.html>

Vázquez-Navarrete, Edith., Avendaño, M. y Castillo, G. (2020b). Diseño de imágenes para piezas inmersivas utilizando el método de pantallas nulas dentro de la región de la cáustica. **Suplemento de la Revista Mexicana de Física, 1** (1), 25-31.

<https://doi.org/10.31349/SuplRevMexFis.1.25>

Vázquez-Navarrete, Edith., García-Luna, G y Castillo, G. (2020c). Variables de visualización con pantallas nulas, sistemas ópticos y luz, para una fotografía de la histeria en tiempos de Charcot. **Revista Electrónica de Psicología Iztacala, 24** (4), 1782-1817.

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/77733>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos

The old-building theory in theatre: psychological aspects

Enric Mas Aixalà

Universitat Politècnica de Catalunya

nitsenblanc@gmail.com

Recibido 20/11/2021 Revisado 10/02/2022

Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

La teoría del edificio antiguo expone que el teatro en España adolece de defectos graves en su estructura, los cuales son producidos, principalmente, por la priorización del teatro no socialmente óptimo, por una economía del teatro totalmente inapropiada y por una crítica tendenciosa. Este ensayo muestra como estos daños estructurales de que adolece el teatro pueden producir efectos psicológicos, tanto en el espectador como en los integrantes profesionales del teatro, algunos de los cuales no se han analizado en estudios previos. Estos efectos psicológicos pueden traducirse en afectaciones de ciclo corto, así como de ciclo largo, incluidos profundos cambios en los hábitos culturales o, incluso, el abandono del teatro. Estas afectaciones, especialmente las de ciclo largo, resultan mucho más peligrosas para la propia estructura teatral porque pueden traspasarse de generación en generación y sus consecuencias pueden manifestarse años después de haberse producido.

Sugerencias para citar este artículo

Mas Aixalà, Enric (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, págs. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

MAS AIXALÀ, ENRIC (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>**Abstract:**

The old-building theory asserts that theatre in Spain suffers from serious defects in its structure, caused mainly by the prioritisation of a socially suboptimal form of theatre, totally inappropriate theatre economics and unbalanced criticism. This essay demonstrates how the structural impairments suffered by theatre can have psychological effects on both the audience and theatre professionals alike, some of which have not been analysed in previous studies. These psychological effects may lead to short- and long-term ramifications, including profound changes in cultural habits or, even, the abandonment of the theatre. These effects, especially the long-term ones, end up being much more dangerous for the theatrical structure itself because they can be passed from generation to generation and their consequences may be evident years after they occur.

Palabras Clave: Crisis del teatro; futuro del teatro; formato; banalización; economía; crítica teatral

Key words: Theatre crisis; future of theatre; format; banalization; economy; theatrical criticism

Sugerencias para citar este artículo

Mas Aixalà, Enric (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, págs. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

MAS AIXALÀ, ENRIC (2022). La teoría del edificio antiguo en el teatro: aspectos psicológicos, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 57-90, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Introducción

Una teoría reciente analiza los aspectos tanto estructurales como no estructurales del teatro como arte en España, estudiando su origen, sus cambios y su estado actual. Según esta nueva teoría, el teatro se asemeja a un edificio construido hace muchos años que adolece de graves errores de diseño y ejecución, tanto en su estructura como en sus elementos adyacentes (Autor, 2021). Así, la teoría del edificio antiguo nos muestra que puede deducirse el futuro del teatro si lo examinamos como si fuera un edificio antiguo y cómo la estructura en la que se sostiene sufre de problemas graves que, no solo no se han reparado, sino que se han agravado y ampliado en pro de argumentos económicos y de falsas revoluciones (Autor, 2021).

La importancia de esta teoría reside, no únicamente en manifestar que puede deducirse el futuro del teatro analizando su estructura, sino también en exponer los elementos del teatro que están dañados y que podrían llevar a su hundimiento ante una crisis económica y social, presente o futura, semejante a la que estamos viviendo actualmente. Asimismo, las estrategias que aplican los agentes económicos –la obsolescencia programada, el micromecenazgo como argumento para desfinanciar el arte, la estructura monopolista del mercado de difusión del teatro, la tendencia de la oferta al monopolio, la banalización del formato, la crítica teatral tendenciosa, etc.– han llevado al teatro a una situación, cuanto menos, preocupante. Las pocas reformas realizadas en el teatro han ido en dirección de salvar su apariencia, su fachada, no sus elementos, tanto estructurales como no estructurales, los cuales se encuentran gravemente dañados. No ha habido ninguna revolución auténtica en el teatro, sino solo falsas revoluciones, las cuales están degradando la integridad del edificio en beneficio únicamente de su apariencia. Y no debemos olvidar que el teatro es, además, un edificio antiguo y que nos hemos dado cuenta, quizás demasiado tarde, que no contiene ninguna medida antisísmica: no se pensó en la sismo resistencia, ni cuando se construyó, ni después.

En el presente artículo, profundizaremos en la afectación psicológica que estas estrategias empleadas por los agentes económicos, incluidas las administraciones públicas, provocan en el tejido social y humano relacionado con el teatro, tanto en el escenario como –y especialmente– en el público que asiste al teatro. Estos cambios en la psicología del espectador pueden llegar a ser –como veremos– cambios de ciclo largo, los cuales son los más peligrosos por ser los más duraderos e imprevisibles. En este sentido, una afectación de ciclo corto, como un recorte presupuestario determinado en el teatro, afecta mayormente durante el tiempo que dura el presupuesto vigente (normalmente un año), aunque pueda tener afectaciones secundarias. Veremos, sin embargo, cómo un impacto psicológico puede tener una duración mucho mayor e incluso cómo su afectación puede traspasarse de padres a hijos en forma de cambio de costumbres o de adopción de otros hábitos no existentes en el consumo cultural.

Alianza actual entre la economía y el teatro no socialmente óptimo: efectos psicológicos

Habitualmente se entiende por teatro social aquellas obras que tratan un tema considerado una problemática social, política, o de tipo reivindicativo (Trujillo, 2017). Se ha planteado la necesidad de distinguir entre “teatro de lo social”, que se enmarcaría en la definición anterior, y “teatro social”, el cual implica una manera de hacer y que busca democratizar la creación artística (Trujillo, 2017). Así, el teatro social se caracteriza por ser una “práctica para la transformación social no sólo una reflexión sobre ello” (Trujillo, 2017; Cárdenas-Rodríguez et al., 2017). Por tanto, el teatro social trata de transformar la realidad y no solo de reflejarla (López Marin, 2020). Además, la técnica artística en el teatro social es una herramienta, no un fin en sí mismo, en la forma en que contribuye a un mayor conocimiento sobre uno mismo y sobre las realidades sociales vividas (Cárdenas-Rodríguez et al., 2017). Por tanto, el teatro social es una ayuda participativa que fomenta la reflexión, la participación, el espíritu crítico, la mejora de las habilidades sociales, los valores como la solidaridad, el respeto, la interculturalidad y todo aquello sobre lo que se quiera intervenir (Fundació la Roda, 2017).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Un ejemplo típico de teatro no auténticamente social lo encontramos en obras que pueden ser muy subversivas y tener contenidos sociales muy bien planteados, pero que presentan prejuicios y valores dominantes discriminatorios respecto a otras cuestiones (Trujillo, 2017). Superar este tipo de teatro –que, como veremos, es muy frecuente en las carteleras actuales– supone un cambio en el interior del teatro, no solamente en el texto y en la mentalidad del autor, sino en la de la dirección y de la interpretación: no implica sólo aprenderse un texto o ser un buen intérprete, sino posicionarse ante lo que digo y hago, profundamente (Trujillo, 2017). En 1967, el analista y crítico teatral Eric Bentley escribió sobre Bernard Shaw:

Ahora, ni Brecht ni Shaw se habrían sentido especialmente complacidos de saber que sus compromisos políticos y sus intenciones didácticas, al final, solo habían servido de trampolín para su arte. El primero descartó como “culinario” el gran porcentaje de la dramaturgia occidental y el segundo, reconocidamente, nunca escribió una palabra “por el arte”. En la interpretación, ignorar la premisa revolucionaria de su trabajo es castrar el impulso de su dramaturgia. Pero en Nueva York, hoy, Brecht y Shaw se interpretan como Buenos Liberales con los que una audiencia de mentalidad correcta puede acurrucarse y estar de acuerdo. (Mayer, 1967: párrafo 8)

De esta manera, si las escuelas de teatro que lo enseñan, las productoras que sacan adelante proyectos y las salas que los programan ignoran al teatro social, se desperdicia una herramienta de progreso muy importante y se convierte al teatro únicamente en el arte por el arte o, en muchos casos, en puro entretenimiento que tendrá que competir con muchos otros. Ya en 1967, con la Guerra de Vietnam en pleno apogeo, se afirmaba que la mayoría de obras de teatro “contra la guerra” solo servían para halagar a la audiencia haciéndoles creer que ellos también se oponen al sufrimiento y al derramamiento de sangre, pero que, en realidad, el aplauso que recibe a una obra como Viet Rock (de Megan Terry, 1966) es autocomplaciente (Mayer, 1967). Este tipo de autocomplacencia se produce en muchas obras “de denuncia social”. Así,

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Curiosamente, las obras que existen solo para mostrar que el autor está enojado y que las personas con las que está enojado deben sentirse culpables y asustadas (estoy pensando en LeRoi Jones), producen una respuesta similar. (Mayer, 1967: párrafo 14)

El efecto que se produce en el espectador tiene un doble filo: enseña pero no involucra; es creíble pero se aleja de la realidad. Nos atreveríamos a decir que este tipo de teatro es mucho menos comprometido e, incluso, más “perjudicial” –o menos inocuo– de lo que nos han vendido durante décadas. La afirmación que realiza el dramaturgo y director teatral Timothy Mayer en su artículo no debería banalizarse y la trascendencia de lo que desprende –ya en 1967– es realmente grave. Hacer creer al público que las personas “malas” de una obra se sienten tan “culpables y asustadas” como el público, el cual se horroriza con las injusticias sociales que muestra el teatro que están viendo, es tan corrosivo como falso. Igualmente erróneo es pensar que el espectador va a involucrarse en esas injusticias sociales solo porque se muestre una determinada visión “adaptada” al público acomodado con la excusa de que es para su mejor comprensión. Este efecto se agudiza por el hecho de que el público que asiste a estas obras constituye una élite muy palpable: la audiencia nacional de teatro en EE.UU. en 1963-64 era de cerca del 4% de la población mayor de edad, además de tener un nivel de ingresos considerablemente alto (Baumol y Bowen, 1966). Como ya sabemos, la tendencia actual sigue así, especialmente en épocas de crisis. Timothy Mayer ya “sospechaba” que el interés de este público por los temas sociales proviene de una variedad de escapismo, peculiar del teatro, y que el público se acerca al teatro, específicamente, para que sus propios esquemas morales sean reivindicados (Mayer, 1967). En estos casos, nos encontramos ante un falso compromiso social, auspiciado por una alianza bicéfala: la dramaturgia y los agentes económicos por un lado y este tipo de público autocomplaciente por otro.

Vemos, por tanto, que el teatro no socialmente óptimo lo es, no solo por no ser teatro social de forma manifiesta (p.ej. el teatro de puro entretenimiento, entre otros), sino por ser un “teatro de lo social” autocomplaciente, presentado en forma de teatro de protesta o reivindicativo y que se aleja, incluso, de este cometido, tanto en el fondo como en su finalidad. Pero hay otro teatro que, por desgracia, es muy abundante en las carteleras actuales de medio mundo, incluida la española.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Como hemos indicado, existen obras que pueden ser muy subversivas y tener contenidos sociales muy bien planteados, pero que presentan prejuicios y valores dominantes discriminatorios respecto a otras cuestiones. No hablamos de obras antiguas cuyo planteamiento adolece ya de prejuicios y de valores desfasados, o de obras de nueva factura que se crean y se interpretan con claros tintes tendenciosos acerca de política o en el trato de distintos tipos de discriminaciones, sino de obras de falsa protesta, pero que pasan por ser obras maestras, y cuyo público –al igual que críticos profesionales y agentes económicos públicos y privados– enaltece sin paliativos y sin una visión mínimamente crítica.

Un ejemplo de ello es el musical *Hamilton: An American Musical* (de Lin-Manuel Miranda, 2015), que ganó 11 premios Tony y el Premio Pulitzer de Teatro en 2016, y que ha recaudado más de mil millones de dólares en taquilla (Chmielewski, 2020). Inspirado en la biografía de Alexander Hamilton, tiene todos los elementos para gustar al público estadounidense actual: un Hamilton inmigrante en el Nueva York de 1776; el ambiente de la Guerra de Independencia de EE.UU.; amor romántico tradicional al más puro estilo Hollywood; un duelo del protagonista para salvar el honor del presidente Washington; una revolución del pueblo en contra del enemigo común, los británicos; alianzas políticas para ganar al enemigo común; otro duelo con el que Hamilton desea defenderse por haber avalado al presidente Jefferson y donde se “suicida” disparando al aire para que su contrincante le mate y de esta forma obtener la categoría de mito...

En la prensa e Internet, uno solamente encuentra enaltecimiento y críticas alabando la excepcionalidad de la historia, de la puesta en escena, de las canciones, de los actores, con notas de 10 sobre 10 de casi todos los críticos estadounidenses. Pero hoy, con el “Black Lives Matter” inundando las calles, se ve realmente cómo funciona la maquinaria de la dramaturgia en pro del momento político y de los agentes económicos.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Lo que Lauren Michele Jackson (en el periódico New Yorker) llamó el “patriotismo justo y multicultural” de la obra (Jackson, 2020), parece ahora estar en desacuerdo con el llamamiento del “Black Lives Matter” para un cambio radical en unos EE.UU. donde el legado de la supremacía blanca perdura (Morales, 2020). Se ha afirmado que

reevaluar ‘Hamilton’ ahora es notar una incompatibilidad crucial con nuestro momento actual: su héroe y su mensaje son esencialmente ambivalentes, mientras que la política actual en torno a los pecados raciales de Estados Unidos requiere adoptar una postura firme. (Morales, 2020: párrafo 4)

En el citado análisis se enuncia que *Hamilton* fue la obra perfecta para la era Obama porque alimentó el cambio del liberalismo demócrata de héroes como Thomas Jefferson –que representaba una figura de individualismo pastoral rudo– a Hamilton, el maestro banquero y planificador niño prodigio (Morales, 2020). El trasfondo de este análisis es que las obras comerciales con aspiraciones a “blockbuster” se escriben y planifican de acuerdo con la política del momento, sin pensar en el futuro –ni siquiera a cinco años vista–. También, que personajes e historias del pasado se actualizan al momento en que se escribe la obra, dejando los hechos históricos planeando sobre la base, sin que constituyan la base misma. Nótese, para un mejor ejemplo de sobras conocido por todos, la forma en como Disney actualiza clásicos de la literatura, cambiando e inventando personajes o, incluso, alterando finales con la justificación del cine “para niños”. Muchas cosas chirrían en *Hamilton*. Su autor, Lin-Manuel Miranda, crea el personaje de Hamilton como un inmigrante que “hace el trabajo”, cuando, en realidad, Hamilton no enfrentó ninguna de las discriminaciones raciales ejercidas por los inmigrantes que lo dibujan como modelo: por ejemplo, su educación de élite fue pagada por una empresa comercial que tenía relación con la trata de esclavos (Morales, 2020). Además, hechos tan importantes como que la familia de su mujer –Elizabeth Schuyler– era una de las familias esclavistas más grandes y notorias del estado de Nueva York, no se revelan en la obra (Morales, 2020).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Todo se camufla convenientemente en pro del romance y de la historia políticamente correcta –insistimos– del momento. Lo que se busca son versiones que permitan al público abrazar la negritud en sus propios términos.

Se han escrito ríos de tinta sobre las películas de Disney, pero el público desconoce el trasfondo de la mayoría de las obras de teatro que va a ver. Curiosamente, Disney ha producido la adaptación de Hamilton para su estreno en formato digital en Disney+. La transmediación del teatro al cine o televisión es un hecho que acentúa la tendencia a la globalización de las artes colindantes y que no debe pasar desapercibida en las investigaciones. Nos debemos preguntar si la obra de teatro ya se creó con la idea de realizar una película posterior o, incluso, si la obra en sí misma se creó como una película sobre el escenario. En este ejemplo que nos ocupa, partiendo de una dramaturgia con tantos sesgos, la transmediación de Hamilton a la televisión ha resultado ser un paso más en la espiral de bajada, para pasar a presentarnos un filme que se basa en el amado sueño americano y donde “cualquiera puede encontrar el éxito” (Robbins, 2020).

Hay que preguntarse hasta qué punto está Hollywood incrustado en la psicología occidental y hasta dónde llega su influencia sobre las artes colindantes para, en muchos casos, limitarlas de contenido. También debemos preguntarnos si esta afectación llega, no solo a los éxitos comerciales, sino también a las obras de “teatro de lo social” supuestamente de autor y con producciones independientes. El efecto psicológico que esto produce sobre el espectador es realmente importante y ha pasado desapercibido en los escasos estudios científicos realizados hasta la fecha. Por un lado, cada obra con contenido falsamente subversivo o de protesta explica una realidad propia sesgada en muchos aspectos y a muchos niveles, desde la dramaturgia hasta la puesta en escena, tal como hemos visto en el ejemplo de Hamilton, por no hablar de la traducción y adaptación de la obra a otros idiomas distintos del original –canciones incluidas–, donde pueden introducirse elementos de cada país al que va destinada. Pero lo que analizaremos aquí la constituyen otros tipos de afectaciones tanto en el elenco de actores como en el espectador, todavía menos conocidos, ya que, hasta el momento, no hemos podido encontrar ninguna referencia visible publicada sobre ello. Para analizar estos efectos, hay que sumergirse primero en la realidad económica del teatro en España.

En primer lugar, no hay que perder de vista que, en España, la estructura del mercado de difusión es claramente monopolista (el caso de ciudades con un único teatro profesional) o con una clara tendencia a ella (Bonet y Vilarroya Planas, 2009). Además, las empresas de producción teatral tienen todas las características de monopolios discriminantes en tanto que operan en un mercado segmentado, pudiendo establecer precios distintos en cada uno de estos segmentos (Girard, 1985). También se ha descrito (véase Autor, 2021) que el mercado puede evolucionar desde un estado del teatro en una posición de centralidad, en la que los teatros de mayor prestigio o situados en Madrid o Barcelona pueden exigir una significativa rebaja del caché, hacia un monopolio de oferta en el que las compañías con prestigio o los espectáculos de mayor éxito aprovechan su notoriedad para obtener una mayor remuneración de su servicio (Bonet y Vilarroya Planas, 2009). De este modo, el mercado deviene un monopolio bilateral, tal como se ha señalado ya para el caso francés (Sagot-Duvauroux, 1986). Es aquí donde estas compañías con prestigio o productoras con espectáculos de mayor éxito adoptan el protagonismo económico en España promocionando las constantes adaptaciones de obras de teatro extranjeras (léase Broadway, off-Broadway o similares) donde se vende, en realidad, no un estreno, sino una adaptación de una obra que puede llegar a ser muy antigua y desde cuyo estreno han podido pasar incluso décadas; esto, sin mencionar los conocidos –y constantes– reestrenos de montajes que ya se han visto incontables veces en los escenarios de este país. Es un paradigma que solo se da en las artes escénicas y que sería impensable en el cine o en la televisión, donde un retraso de un mes en un estreno en un determinado país puede provocar la caída en picado de la recaudación en taquilla del filme en cuestión debido a la globalización y al fácil acceso a plataformas extranjeras, sin contar con la piratería.

Teniendo en cuenta esta situación anómala –pero, a la vez, normalizada– de las artes escénicas, los espectadores corren el riesgo de relacionar el teatro en nuestro país con reestrenos no originales. Esto podría derivar en un cambio de mentalidad relativamente rápido que podría afectar al espectador y condicionarlo a (des)priorizar el teatro de distinta forma que hasta ahora. Y sobre esto, ya he recibido comentarios al respecto en mi entorno próximo, en los cuales se enfatiza que, si tienes dinero, lo mejor es ir a Broadway: su espectacularidad, sus teatros y sus montajes no tienen nada que ver con los que veremos en nuestro país dentro de años, cuando la obra

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

en cuestión se estrene aquí. Este punto de vista, Broadway lo conoce muy bien: vemos que sus teatros atraen mayoritariamente a turistas, un 65% en la temporada 2018-2019 (League, 2020). Entonces parece que, si te quedas en España y esperas para ver la obra puede suceder o bien que no se realice el tan ansiado montaje, o bien que, si se llega a estrenar, veas un montaje menor de la obra. Esto nos hace pensar que, una vez salvado el obstáculo del idioma, la gente con un poder adquisitivo alto va a tender a ver el original. Ya me he encontrado con varios ejemplos de este tipo, con regalos de viajes con entrada incluida a un espectáculo de Broadway, incluso entre gente joven. Si al conjunto de los posibles espectadores restamos los que no están muy interesados en los musicales (quienes probablemente no pagarán tampoco por ver la obra en España), y de los que están interesados, restamos los de mayor poder adquisitivo, además de restar otro posible público con un poder adquisitivo medio que no vive en Madrid o Barcelona (y que deberá costearse una estancia relativamente cara), la muestra de espectadores que desearán ver la obra adaptada para los escenarios en España podría reducirse a un ritmo nada despreciable. A todo esto hay que añadir el efecto que tiene la banalización del formato del teatro en el ámbito de las nuevas tecnologías, de cuyos efectos hablaremos en el siguiente apartado.

Si nos adentramos un poco más en los datos referentes a las artes escénicas, vemos que estos datos hablan por sí solos. En el último informe publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE) sobre los datos de 2018 y 2019 en nuestro país, se lee que desde 2008:

Se han perdido más de mil recintos en los que desarrollar espectáculos, más de 20.000 representaciones (el 35%), cinco millones de espectadores (el 25% del público), y casi 28 millones de euros de recaudación en taquilla. (Muro, 2020: 12)

En dicho informe (recordemos, sin tener en cuenta la crisis por la pandemia de 2020) se habla constantemente de ralentización o de estancamiento de la recuperación desde la crisis económica originada en 2007 y con efectos ya manifiestos a partir de 2008-2009. Continuamente, a lo largo del informe, se asocian los malos números a las crisis económicas, sin adentrarse más en el fondo del asunto. Pero un análisis en profundidad a sus mismos datos, revelan cuestiones sumamente alarmantes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

En primer lugar, la enorme desigualdad entre comunidades autónomas en lo referente a las artes escénicas, con un gasto medio por espectáculo que va de los 4,89 euros –en Aragón– a los 24,63 euros –en Madrid– (datos de 2019) (Muro, 2020).

En segundo lugar, el hecho de que el teatro se sostenga básicamente a base de subvenciones de las administraciones públicas (precios de entrada subvencionados, subvenciones a la producción de obras, rehabilitación de teatros públicos y privados, apoyo a festivales, etc.), además de ser la administración pública el principal demandante de producción y el principal oferente del mercado de difusión (claramente monopolista o con tendencia a ella), muestra una total incoherencia con que las empresas de producción tengan todas las características de monopolios discriminantes operando en un mercado segmentado y pudiendo establecer precios distintos sectorialmente y territorialmente, incluso entre ciudades vecinas (Bonet y Vilarroya Planas, 2009; Sagot-Duvauroux, 1986). Esta práctica se veía hace más de una década: el precio medio máximo en los teatros ubicados en municipios de menos de 25 mil habitantes era de 13,32 euros frente a los 25,31 euros en Madrid y Barcelona (Bonet et al., 2008). Es un paradigma propio de las artes escénicas que no se produce en ningún otro sector cultural. ¿Alguien podría plantearse que una entrada de cine costase 13,32 euros en Medina del Campo (Valladolid) o en San Martín de la Vega (Madrid) y 25,31 euros en la ciudad de Madrid? ¿Se podría entender que un libro costara 25,31 euros en Barcelona ciudad y 13,32 euros en una ciudad vecina de la propia Barcelona? Entonces, ¿Por qué se produce este fenómeno en las artes escénicas con total normalidad?

Hay que entender que toda esta estructura económica tan compleja e inestable forma una columna fundamental en el teatro, en tanto que es un elemento estructural. Debemos plantearnos si realmente ese “estancamiento de la recuperación” del que se habla en el informe de la AAEE es realmente producido únicamente por la crisis de 2008-2009. Nos atrevemos a pensar que no. Estas enormes desigualdades sectoriales y territoriales que hemos visto en el teatro están ahí y sus efectos son desconocidos a la espera de estudios en profundidad que valoren cómo afectan a toda la estructura de las artes escénicas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Además, el paradigma de promocionar un teatro no socialmente óptico creado con una metodología y un esquema totalmente ajenos a las realidades regionales en pro de la taquilla –adaptaciones y reestrenos de Broadway, por ejemplo– está produciendo un efecto psicológico en el espectador que puede derivar en un cambio en la priorización del teatro en España. Es otra cuestión que necesita de estudios posteriores en profundidad.

Otro aspecto que debemos analizar es un efecto en la psicología del elenco de actores de una determinada obra, el cual tampoco se ha estudiado. Se habla, en incontables fuentes, sobre las discriminaciones que actores y actrices sufren –demasiado frecuentemente– en las producciones teatrales por razón de sexo, apariencia física, color de la piel, etc. Otro tema muy grave lo constituyen los recientes escándalos de abusos y humillaciones destapados –por ejemplo– en el Institut del Teatre de Barcelona o en el Aula de Teatre de Lleida, los cuales son realmente alarmantes y son tratados –cuando se conocen– ampliamente por los medios. Sumerjémonos ahora en el interior de una obra de teatro de éxito, de “falsa protesta” y con ambición de “teatro de lo social”, pero con grandes sesgos respecto a muchos otros aspectos. Imaginemos a actores y actrices en un casting para la adaptación en España de una obra tan monumental y exitosa como Hamilton, deseando formar parte de ella en algún gran escenario de Madrid o Barcelona. En la situación en la que se encuentra el teatro en España, ¿cuántos miembros del equipo dejarían esta oportunidad de lado como protesta por el falso mensaje de la obra respecto a la esclavitud, por ejemplo? Y si fuera una obra en la que se tratara el tema de la homosexualidad con claros sesgos y de forma tendenciosa, ¿podemos imaginarnos a miembros del equipo darle la espalda a ese montaje que puede suponer un lanzamiento importante de su carrera? Cuesta creerlo. Uno de los escasos casos conocidos en que alguien se ha atrevido a hacer tal cosa –en el cine– y, además, se ha atrevido a darle visibilidad, ha sido el del actor Morgan Freeman. Uno de estos momentos “memorables” ocurrió cuando Freeman tuvo la oportunidad de aparecer en un remake del filme El enigma de otro mundo (Christian Nyby y Howard Hawks, 1951). Escuchemos sus palabras:

Leo el guión y vuelvo para la audición. El productor o director, uno de ellos, dijo: “¿Leíste el guión?... ¿Qué pensaste?”. Le dije: “Bueno, tienes 11 personas en el Polo Sur. Ocho de ellos son científicos. Luego tienes un cocinero, un mecánico y algo más; son todos negros. Ninguno de los científicos lo es. ¿Qué crees que pienso?” (Capretto, 2015: párrafo 5)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Hay un dato muy importante a tener en cuenta: Morgan Freeman ya era conocido en EE.UU. cuando le ofrecieron el papel, gracias a que protagonizó la serie de televisión infantil *The Electric Company* entre 1971 y 1975 –la cual le dio estabilidad financiera y reconocimiento entre el público estadounidense–, y podía permitirse ciertas decisiones como renunciar a interpretar un personaje de una superproducción, aun asumiendo el riesgo de perder otras oportunidades. Pero es evidente que los actores que finalmente participaron en *La Cosa* (John Carpenter, 1982) no tuvieron ningún tipo de reparo de este tipo o, más importante aún es pensar que, si lo tuvieron, callaron y firmaron el contrato. Transportar este ejemplo al teatro de Broadway (y también al de España) es más sencillo de lo que creemos. Según datos recientes, solo el 8,17% de los actores españoles puede vivir de su profesión –con unos ingresos anuales mayores de 12.000 euros– mientras que solo el 2,15% superan los 30.000 euros al año (AISGE, 2016). Uno de los datos más importantes es que, de los actores que trabajaron en España en 2015, el 46% lo hizo durante menos de 30 días a lo largo de todo el año (AISGE, 2016). Imaginarnos a uno de estos actores declinando su papel en una gran producción teatral por parecerle teatro no socialmente óptimo resulta muy difícil. Incluso pueden producirse situaciones demenciales en las que un actor u otro miembro del equipo acepte un puesto en una obra totalmente tendenciosa respecto a un tema que afecte a su persona en particular, ya sea por su orientación sexual o por cuestiones físicas o psicológicas. Muchos de ellos lo harán por desconocimiento –puede que ni se hayan leído el guion–, o por pura necesidad, pero otros pueden llegar a hacerlo por carecer de un profundo análisis crítico de la obra, ya sea por no tener herramientas para ello o por ser ellos mismos poco objetivos respecto a ese tema. ¿Qué actor de color rechazaría participar en *Hamilton*? ¿Qué actor contrario a la esclavitud rechazaría participar en *Hamilton*, independientemente del color de su piel? La causa de ello es, aparte de la precariedad laboral que hemos indicado, el efecto psicológico que nos han inculcado sobre las oportunidades en el escenario, sobre la fama y sobre que las obras que están en los escenarios importantes son siempre buenas o de cierto nivel.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

¿Puede ser mala una obra de Broadway sobre la que versan dieces sobre dieces en las críticas y por la que has pagado 200 dólares por ver? La respuesta, a tenor de lo que analizamos en este artículo, es que sí. Pues no se trata únicamente de si está mal escrita, mal dirigida o mal interpretada. Se trata de que el teatro puede ser no socialmente óptimo hasta el extremo de ser socialmente perjudicial. La herencia de Hollywood en el cine de todo el mundo puede trasladarse también, por ejemplo, a la herencia de Broadway y de EE.UU. en el teatro de todo el mundo. Por citar el ejemplo anterior, el actor Morgan Freeman resume este concepto de esta forma:

Si miras muchas de las películas de desastres de ese período [la década de los 80], las únicas personas que quedaban en el planeta eran blancas. Ahora, mi visión es, que si me meto en las películas, quiero asegurarme de hablar sobre ello. (Capretto, 2015: párrafo 3)

Es un ejemplo que puede parecer sencillo y, pasados cuarenta años, razonable, pero que demuestra que una problemática del presente puede no verse de forma evidente hasta años o décadas en el futuro, incluso para los propios actores. Lo que hemos analizado sobre Viet Rock (1966), durante la Guerra de Vietnam, o sobre Hamilton: An American Musical (2015), antes y después del movimiento "Black Lives Matter", son buena muestra de ello. Es un aspecto psicológico e, incluso, sociológico que afecta a los integrantes del mundo de las artes escénicas sobre el que son necesarias investigaciones sin sesgos en los próximos años.

Banalización del formato en el teatro y su afectación en la psicología del espectador

Se ha analizado la banalización del formato tanto en el cine, como en la música y la fotografía (Autor, 2016). Asimismo, se ha indicado recientemente que la banalización del formato también afecta al teatro de forma importante (Autor, 2021). Estas afectaciones, en resumen, convergen hacia lo que el dramaturgo Ayad Akhtar ha llamado el fenómeno del “régimen de la imagen”, que se caracteriza por una superficialidad de conciencia, de discurso, de empatía o como una muerte de matices de pensamiento profundo, de cultura literaria (Evans, 2015). Este fenómeno, como su nombre indica, está totalmente influido por el cine, la televisión y –en mayor grado a partir de ahora– por Internet y el impulso de las plataformas de video o de streaming. Una de las razones de este cambio las encontramos en la afectación grave de la estructura económica del teatro, la cual hemos analizado más arriba, que conlleva una deshomogeneización económica por territorios y una situación muy compleja e inestable, con precios de entrada tan dispares entre municipios –incluso para ver la misma obra– que resulta un paradigma de las artes escénicas, sin réplica en ningún otro sector cultural. La influencia de EE.UU. y de su sistema de financiación de las artes escénicas, con una clara tendencia a desfinanciar los fondos públicos destinados al arte, en alianza con los medios de comunicación e Internet, los cuales promueven falsas revoluciones como la del micromecenazgo, irá en aumento en España (Autor, 2021). Como ya se ha descrito en estudios previos, la aparición de esta tendencia económica en el arte no es casual, sino que responde a la precariedad presupuestaria pública y al poco interés privado en la calidad de las artes (Autor, 2021). También –añadimos aquí– responde al poco interés de las administraciones públicas y de los agentes económicos privados en el arte socialmente óptimo. Otra vez más, ahora ya en las artes escénicas, el continente supera en importancia al contenido. Con la llegada de las nuevas tecnologías, puede producirse que la obra se encuentre al servicio de la tecnología y no al revés. Además, al priorizar el formato, el contenido es fácilmente cambiabile o adaptable a dicho formato. Se ha visto en las producciones experimentales como *The Tempest* (realizada por la Royal Shakespeare Company en 2016), con tecnología de Hollywood y, más concretamente, de la película *Avatar* de James Cameron; o con el montaje *Riot 1831* en Inglaterra (2014), montada ya directamente por una empresa tecnológica más que por una productora teatral. Es indudable que la evolución del teatro pasará a estar influida, más que nunca, por la evolución de las artes colindantes, como el cine o el arte audiovisual en Internet.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Hay otro aspecto que debe ser analizado detenidamente y cuyo origen se encuentra en el propio submundo de las artes escénicas, mereciendo más el calificativo de fractura interna que de evolución. Una de las priorizaciones que más llama la atención actualmente es la de la retransmisión de las artes escénicas –ópera, danza, circo, teatro, etc.– a través de una pantalla. Grabar espectáculos teatrales para el cine o la televisión no es nada perjudicial y puede tener claros beneficios, como el fin documental, el archivo para fines posteriores o para investigación. También puede hacer llegar un espectáculo o un determinado autor a lugares donde sería muy difícil verlo. O, incluso, podemos ver a actores y actrices ya fallecidos con su propia voz en el escenario. Hay un sinfín de razones para grabar espectáculos. Otra cosa es grabar teatro que ya –o todavía– puede verse en los escenarios de medio mundo únicamente para recaudar entradas o vender el espectáculo a televisiones y plataformas de streaming. Como ya se ha descrito en investigaciones previas, el formato, tanto en la música, como en el cine y en las artes escénicas, es tan importante como el contenido, ya que este último se ve influido por dicho formato (Autor, 2016; Autor, 2021). Considerar medios tan poderosos como el cine, la televisión o Internet como medios actuales y no tener en cuenta su tendencia en el futuro es un error grave. Dar por sentado que, con los multimillonarios presupuestos que se manejan en estos sectores, los agentes económicos se van a quedar quietos grabando y proyectando artes escénicas sin mover ficha para un siguiente paso es de ilusos. En primer lugar, las grandes productoras de televisión y las plataformas de streaming aprovecharán un efecto psicológico que se produce en el espectador –y que ya se ha producido antes en otros sectores–, gracias a la banalización del formato. Lo que en el cine pareció una revolución, con el paso de la proyección en película de 35 mm al cine digital, resultó ser una falsa revolución, como algunos ya argumentaron en su tiempo (Belton, 2002; Autor, 2016). La razón reside en que si alteras el formato, adoptando una nueva tecnología, esta alteración produce, no solo un cambio en los hábitos de consumo, sino en el propio trabajo, como es la filmación de todo tipo de producciones audiovisuales. No es lo mismo filmar para –y pensando– en el cine para ser proyectado en 35 mm, que filmar para –y pensando– en el cine digital para exhibirlo en salas de cine digital, en televisión y en plataformas de streaming. El “contenido” es algo que puede exhibirse en infinidad de pantallas, desde televisores a teléfonos móviles, y las salas de cine digital han tenido que asumir ese rol, el de ser una plataforma más que tiene que competir con millones de pantallas que llevamos en el bolsillo. Por tanto, ya hoy en día, los espectadores están asumiendo que la película que ven en su televisor –o en su teléfono móvil– es cine.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

El efecto que esto produce en el espectador no puede dejarse de lado y las productoras lo están aprovechando para fichar a los mejores en su campo –directores, actores, técnicos, etc.– y no dudan en contratar a los mejores guionistas, apartándolos del cine, o a los mejores dramaturgos, apartándolos del teatro, para que escriban episodios de las series de moda (Lambert, 2012). Este efecto, en el teatro, puede acelerarse a un ritmo mucho más rápido de lo que creemos. ¿Quién nos dice que los espectadores de las artes escénicas no sucumbirán a las nuevas concepciones escénicas dirigidas a las pequeñas pantallas, tal como ya les está sucediendo a los actores?

Ese cambio de la concepción de las artes escénicas en la mente del espectador podría comportarse como un catalizador que aceleraría el cambio en la creación, donde la dramaturgia estaría dirigida a las pantallas. Un ejemplo reciente lo ha realizado la productora *The London Theatre Company*, aprovechando el declive de entradas a causa de la pandemia de 2020, volviendo a grabar los monólogos que el autor y guionista Alan Bennett había escrito para una serie de la BBC en los años 80. El resultado ha sido la serie *Talking Heads*, emitida en televisión de pago, también en España. Para ello, se han contratado a directores y actores conocidos y, a través del potencial que tiene la televisión para engrandecer y acercar pequeños detalles al público, así como para crear una nueva ambientación, realizar un remake de una serie, pero vestirla como teatro, produciendo una sinergia entre la producción televisiva y la teatral (Perales, 2020). Lo más interesante es que, después de estrenarla en televisión, se ha llevado a los escenarios de teatro, con algunos de los mismos actores que aparecían en la serie. Es un concepto interesante, no ausente de riesgos por el efecto que se produce en los posibles espectadores “físicos” amantes del teatro presencial: pueden percibir a los actores con mayor detalle y calidad de sonido que en directo, sin moverse de casa y a un precio incomparablemente menor. El concepto es de sobras conocido desde hace décadas, cuando se hacían telefilmes, normalmente de bajo presupuesto, con una estética y un ritmo muy teatrales. La diferencia reside en que las televisiones eran mayoritariamente públicas, no existía la televisión por streaming y, más importante todavía, no existía Internet. Lo que pasa actualmente en el teatro es una tendencia que nos recuerda el camino recorrido por esos telefilmes y miniserias para televisión: hace tan solo una década, eran el destino de los actores que nadie quería contratar en Hollywood. Ahora, los actores abandonan Hollywood voluntariamente para formar parte del elenco de series y películas destinadas a las plataformas de Internet.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Nos cuesta poco imaginarnos que, ejemplos como el de *Talking Heads*, pueden ser únicamente un paso intermedio para, posteriormente, acelerar el ritmo de estas obras en las pantallas (en los dos sentidos: tanto acelerando ese ritmo teatral de cada historia como aumentando el número de películas o series). Las ventajas económicas para las grandes productoras son claras, ya que pueden dirigirse a los grandes olvidados en el teatro: el público joven. Por tanto, de ahí a realizar teatro para la pantalla con efectos especiales y una puesta en escena no tan realista y sí más espectacular, hay solo un paso. Además, no se dependería de una asistencia de público fluctuante, no existirían días no hábiles (como pasa en el teatro), no habría vacaciones, no se estaría atado a exigencias de salas de teatro, no se darían horarios estrictos y no se dependería de futuras pandemias que cierren teatros durante meses. Parece demasiado tentador para las productoras y demasiado goloso para unos agentes económicos que busquen ganar dinero y prioricen la economía a otros fines, administraciones públicas incluidas. Se puede grabar teatro, añadirle ambientaciones, decorados, sonido, música y efectos especiales provenientes de la cultura audiovisual y ofrecerlo por streaming. Si algunos primeros intentos, como *The Tempest* o *Riot 1831*, salen bien económicamente, sin duda se irán implantando, muy a pesar de los amantes del teatro presencial. Un ejemplo de ello es *The Tempest LIVE*, realizado por la compañía *Creation Theatre*. A raíz del confinamiento a causa de la pandemia de 2020, se adaptó la obra para su emisión a través de la aplicación de reuniones virtuales Zoom –creada en 2012–, con una versión acortada drásticamente y calificada de “inmersiva”, donde los actores actuaban frente a las conocidas pantallas verdes, utilizadas en el cine para generar efectos digitales, las cuales se sustituían por fondos virtuales para ser vistos por el público desde sus casas (Gillinson, 2020). Además, los espectadores podían interactuar con la obra. Algunos personajes de la obra interpelaban la acción de los espectadores, quienes podían evocar una tormenta aplaudiendo, podían hacer ruidos chasqueando los dedos o podían ver los cambios de expresión y los gestos de los otros espectadores que se involucraban en la acción (Gillinson, 2020; Liedke, 2020). La crítica teatral Heidi Lucja Liedke se pregunta antes de ver la obra: “¿así que esto es teatro ahora?” (Liedke, 2020: párrafo 6).

Afectaciones de la crítica teatral en la psicología del espectador

Se ha evidenciado que los críticos teatrales han adoptado como estrategia la de realizar críticas no demasiado malas como para repeler al público potencial ni demasiado buenas como para disociar el gusto del público con el del crítico en cuestión, usando el recurso del lenguaje ambiguo como recurso estándar para la crítica teatral (Autor, 2021). Esto deriva del cambio de percepción que el público tiene de los críticos, así como de su propia condición, ya que, en el siglo XIX se consideraba que estaban a otro nivel que el propio público, mientras que actualmente están en las mismas butacas, mirando el mismo espectáculo codo a codo (Autor, 2021). Pero la caída de los críticos de las artes escénicas de la prensa escrita empezó mucho antes de la aparición de Internet y fue originada desde dentro por los propios medios, los cuales no han tardado en aprovechar la situación y despedir a sus críticos, dando pie a la crítica masificada en Internet y provocando otra falsa revolución, otra falaz democratización (Autor, 2021). Esta cantidad ingente de críticas que aparecen en Internet de cualquier obra parece una respuesta contracultural y de protesta, apostando por el “cuanto más, mejor”, dando incluso al propio público la posibilidad de hacer una crítica de una obra sin ningún requisito: ni siquiera tiene que haberla visto. Lo resume de forma excelente el crítico y escritor Charles Taylor:

En muchos sentidos, la Web [Internet] ha sido un desastre para la democracia. Cuando comencé como crítico [...] los lectores podían hacer clic en un enlace que les permitía enviarme un correo electrónico directamente. En un mes, supe de más lectores de los que había recibido en una década como crítico de medios impresos [...] me sentí en contacto con mis lectores. Todo esto terminó cuando la publicación hizo posible que los lectores publicaran directamente sin pasar por un editor. Casi de inmediato, los otros escritores que conocía y yo dejamos de escuchar directamente a los lectores [...] la publicación instantánea se convirtió en la supervivencia de los más ruidosos. La postura y la arenga imperaron. (Taylor, 2011: párrafo 15)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

En el otro extremo han quedado las críticas supuestamente profesionales que son meras repeticiones de publicidad y de relaciones públicas que nadie cree (McLennan, 2009). La crítica tendenciosa en el teatro ha sido el verdadero motor de su autodestrucción, pero también está haciendo mucho daño al teatro mismo. He podido comprobarlo personalmente entre la gente de mi entorno. Tal como ya se ha apuntado para el caso de Broadway, ahora los precios extraordinariamente altos del teatro, que fue originalmente el arte de las masas, diseñado para ser barato de forma que la clase media o incluso los pobres pudieran permitírselo, están corrompiendo lo que hizo que fuera especial, en alianza con las críticas tendenciosas (Yeager, 2018).

Pongámonos en la piel de una pareja de jubilados, amantes del teatro, pero con una pensión baja, que desea ver una obra musical al estilo de Hamilton en Madrid o Barcelona. Seducidos por los medios de comunicación y por los 10 sobre 10 de casi todos los críticos, invierten el presupuesto de meses para cultura y van a ver dicha obra en la primera semana de su estreno. La ilusión y sus expectativas serán muy altas: se trata de una adaptación de Broadway, con caras nacionales conocidas, con unas críticas formidables, en un teatro de los más importantes del país y con unas entradas situadas en las mejores zonas de la sala, puesto que, ya que van y son amantes del teatro, desean hacerse este regalo. Estas entradas podrían rondar (sin descuentos) los 69,90 euros en platea –74,90 euros en platea preferente–, como en el caso de A Chorus Line en el Teatro Calderón de Madrid, en octubre de 2021, o los similares 69,35 euros en platea para Ghost, el musical en el Teatro EDP Gran Vía de Madrid por las mismas fechas (Grupo Smedia, 2021; Som Produce, 2021). Eso supondrían, aproximadamente, 140 euros por sus dos entradas o, lo que es lo mismo, el precio de 15 entradas de cine en el mismo Madrid en fin de semana o festivo (también sin descuentos). Imaginemos que, después de ahorrar el dinero, de invertir tiempo en leer las críticas de sus críticos de referencia, de programarse el viaje a Madrid o a Barcelona –ya que viven a dos horas en tren del teatro–, e incluso del tiempo de hacerse una ilusión extra sobrevenida por todo esto, no les gusta la obra. Se dan cuenta de que no es el tipo de teatro que hubieran deseado ver ese día, tampoco la temática les ha llegado, aunque los medios la traten como una obra “imperdible”.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

El efecto psicológico que esto provoca en el espectador no puede medirse con cifras ni estadísticas. La desilusión y el sentimiento de impotencia es algo que muchos de nosotros hemos vivido en nuestra propia carne. La reacción –muy humana– en algunos de estos casos es la de no volver al teatro en años e invertir los ahorros de los meses siguientes en comprar, por ejemplo, quince entradas de cine, las cuales les supondrían un entretenimiento durante muchos fines de semana, o ¡el pago de una plataforma de streaming durante catorce meses!

En cambio, imaginemos el mismo ejemplo de dos jubilados, igual de interesados en el teatro y con la misma pensión, que desean ver una obra cuyas butacas en platea cuesten 15 euros cada una –el equivalente a poco más de una entrada y media de cine– y con unas críticas nada tendenciosas y muy realistas de ser un espectáculo musical nuevo, original –incluso de teatro socialmente óptimo–, entretenido, pero sin más pretensiones y sin falsas alabanzas. Quizás, la misma pareja, seducidos esta vez por ser un musical verdaderamente de estreno, con una temática local que sienten más próxima, o por haberse informado sobre el teatro realmente social que hay detrás, deciden invertir el mismo tiempo pero mucho menos dinero. Incluso podrán comprar las entradas el mismo día, cuando realmente deseen verla, y no semanas antes. La ilusión creada será, sin lugar a dudas, mucho más acorde con lo que se ofrece que en el ejemplo anterior de un montaje adaptado de Broadway: ni el precio –más adecuado–, ni las críticas –más reales–, ni la influencia –ahora inexistente– de los medios estadounidenses durante meses o años antes de su estreno habrán creado esa desmesurada expectativa. En el caso de que no les guste, se puede producir una frustración similar a la que puede producir una mala película en el cine: decepción pero no hastío; cierta desilusión sin llegar a ese sentimiento peligroso de impotencia. La pareja, con toda probabilidad, volverá a intentarlo otro fin de semana en breve.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Este ejemplo, basado en hechos reales, nos ilustra los efectos inmediatos que una crítica tendenciosa propagandística puede producir en el espectador, sumados a los que produce un teatro no socialmente óptimo y una economía del teatro basada en el monopolio bilateral de producción y de difusión. Los datos muestran como las personas jubiladas o retiradas del trabajo que asistieron al teatro en el último año pasaron del 9,0% (2007) al 15,6% (2019), mientras que el porcentaje de este mismo grupo de población que fue al cine pasó del 14,6% (2007) al 25,6% (2019) (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019). Pero si analizamos la lectura en formato papel, fue del 34,8% (2011) al 42,6% (2019). Es decir, el número de personas jubiladas en España que lee en papel es tres veces más numerosa que la que va al teatro; la que va al cine es 1,6 veces más numerosa que la que va al teatro.

A todo esto, no debemos perder de vista que los efectos más nefastos se producen a medio y largo plazo porque afectan a los hábitos de consumo. Los estudios que analizan la afectación que producen las críticas teatrales al espectador son muy escasos. Se ha descrito que una crítica buena de una obra aumentará la predisposición del público a asistir al teatro, sobre todo entre aquellos que suelen hacerlo con menos frecuencia (Logroño Tormo, 2016). Hay que añadir que se ha puesto de manifiesto que en torno a la mitad de los espectadores teatrales suelen buscar información antes de asistir a una representación teatral, sobre todo los espectadores de mayor edad (Logroño Tormo, 2016). Se afirma, además, que, aunque los motivos de esta búsqueda de información pueden ser diversos, a menudo tienen que ver con experiencias anteriores insatisfactorias (Kotler y Scheff, 1997) o con el desconocimiento y la dificultad que supone juzgar un espectáculo teatral (Sellas y Colomer, 2009). También se ha evidenciado que, aunque el porcentaje de espectadores que van a ver una obra tienen como la instancia de prescripción más influyente a las recomendaciones de amigos y conocidos, el porcentaje desciende según aumenta la edad (Logroño Tormo, 2016). Además, los datos ponen de manifiesto que los espectadores que asisten con menos frecuencia al teatro –los jóvenes– son los que más se guían por las recomendaciones de amigos y conocidos pero que, por el contrario, los espectadores que asisten con más frecuencia (más de diez veces al año) son los que más recurren a los medios de comunicación (18,2%), las publicaciones culturales (10,4%) y la propia programación de las salas (28,6%) para informarse (Logroño Tormo, 2016).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Hay otro dato muy interesante a tener en cuenta: los espectadores de teatro comercial se muestran más proclives a tener en cuenta las críticas teatrales y la publicidad en el momento de tomar la decisión de asistir al teatro; en cambio, el público que acude a ver teatro más alternativo es el que menos valora estos factores y, por tanto, el que menos influencias recibe de estas instancias de prescripción (Logroño Tormo, 2016). Se ha concluido, al fin, que existe una relación estrecha entre el producto escénico y la información que ofrecen los medios de comunicación como reductores del riesgo –común en el sector de los servicios– que supone asistir a la representación de una nueva obra de teatro, además de indicar que el papel de Internet y las críticas informales cuentan con grandes posibilidades de influir en el consumo cultural, aunque se necesitan más estudios en profundidad (Logroño Tormo, 2016).

Teniendo en cuenta estos datos, los espectadores de mayor edad que asisten con más frecuencia al teatro y acude a ver teatro comercial parece ser un perfil de público muy influido por los medios de comunicación y las críticas de la obra. Con todo lo que hemos expuesto, no parece fruto de la casualidad. Cuesta poco imaginarse como, mayoritariamente, la publicidad y las críticas tendenciosas puedan tener como objetivo este público en España, aunque se necesitan más estudios al respecto. Esto tiene una importancia especial en cuanto a un efecto psicológico a largo plazo que puede producirse y que, de ser así, constituiría una afectación de ciclo largo, la cual podría influir en las siguientes generaciones de una familia. De este modo, es común, por ejemplo, ver a abuelos con a sus nietos acudiendo al teatro para ver musicales comerciales de Disney o similares, o presenciar a toda una familia desplazarse a Madrid o Barcelona para asistir al teatro. A lo largo del curso 1999-2000, un 66% de los padres afirmaban que su hijo había acudido alguna vez al teatro o a un espectáculo similar y, aunque solamente un 17% acudió acompañado de un progenitor (Pérez-Díaz et al., 2001), estos datos, extrapolados al total de España, significan cerca de un millón de niños y adolescentes entre los 6 y los 17 años –874.788 según el último padrón realizado en 2005 (INE, 2021)– y el doble de espectadores teniendo en cuenta el progenitor que lo acompaña. Si el colectivo de padres y abuelos encadena un par de fracasos en obras de teatro como la del ejemplo que hemos introducido más arriba –una adaptación al más puro estilo de Broadway, con entradas de un precio elevado para su poder adquisitivo–, puede plantearse no volver al teatro con sus hijos o nietos y promover otro tipo de cultura a sus

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

familiares. Parece lógico pensar que la acción de ir al teatro también puede inculcarse a los más pequeños, los cuales aprenden de sus familiares, y podrían descubrir que es una opción interesante para complementar su ocio o su aprendizaje. No debemos pasar por alto que si cierto colectivo de público, ya sean jóvenes o no tan jóvenes, deja de priorizar el teatro, esto tendrá un efecto a lo largo de los próximos años y décadas. Es un tema tan importante como descuidado por los agentes económicos, los cuales se preocupan –una vez más– por el inmediato presente, especialmente en cuanto a ingresos. Y todavía más importante: estos agentes económicos – administraciones públicas incluidas– no se plantean el teatro como opción de aprendizaje para el público, de aumento de cultura; no se plantean un teatro socialmente óptimo que podría resultar mucho más beneficioso – también económicamente– a largo plazo.

Siguiendo este planteamiento, encontramos muchas razones por las que el teatro socialmente óptimo puede ser rentable. En primer lugar, el espectador deja de verlo como puro entretenimiento y le da un valor más elevado, de la misma forma que sucede con los libros comerciales de puro entretenimiento: estos últimos no suelen releerse nunca. En segundo lugar, los espectadores que acompañan a un público joven también le dan un valor adicional: el de un aprendizaje verdadero, presentado a través de una historia sin sesgos. En tercer lugar, como hemos indicado más arriba, el público que acude a ver un teatro más alternativo es menos proclive a tener en cuenta las críticas teatrales y la publicidad en el momento de tomar la decisión de asistir al teatro. Este último punto puede ser visto como algo contraproducente por los productores corrientes, los cuales no se plantean que puedan llenar salas sin acribillar al posible espectador con publicidad por todas partes y que, de esta forma, necesitarían menos publicidad y menos críticas tendenciosas para llenarlas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Aunque hay que matizar que si este tipo de teatro fuera más frecuente y se convirtiera en la norma del tipo de teatro programado en las salas, dejaría de ser “alternativo” y podría, perfectamente, convertirse en teatro comercial socialmente óptimo, tal como ha pasado en numerosas películas sin más ambiciones que las de ser cine alternativo y se han convertido en rotundos éxitos de taquilla gracias a las recomendaciones boca-oreja y a un trasfondo tremendamente original. Por último, el teatro social puede convertirse en una herramienta de progreso de todo el teatro porque arrastraría su nivel hacia cotas mucho más elevadas. Y no hablamos del nivel de dirección, de ejecución o técnico, sino de un nivel en la base de la dramaturgia, que se alejaría del “régimen de la imagen” y de la superficialidad del discurso, para pasar a un trasfondo y un contenido realmente profundos. Además de ser un teatro que puede presentarse como algo ameno e, incluso, apto para todos los públicos; al fin: teatro que se convertiría en comercial.

Conclusiones

El teatro que se representa actualmente en las carteleras españolas adolece de ser, mayoritariamente, teatro no socialmente óptimo. Esto es debido a una alianza entre los distintos agentes implicados, tanto públicos como privados –políticos, altos cargos de la administración, directores artísticos, empresarios de compañías, medios de comunicación, etc.– entre los cuales se da un denso tejido de intereses e interdependencias, el cual promueve no solo un teatro marcadamente no social, sino otro de falsamente social. Programar este tipo de teatro provoca convertir el teatro en entretenimiento con autocomplacencia por parte del público, el cual ve obras creíbles pero que, a la vez, se alejan de la realidad, además de ser un tipo de teatro que enseña pero no involucra, desperdiciando de esta manera una herramienta de progreso muy importante.

Este teatro no socialmente óptimo produce un efecto psicológico en el espectador relacionado con el contenido de la obra, debido a los constantes sesgos de que adolece a diferentes niveles. Simultáneamente, se podría estar provocando otro efecto psicológico consistente en que los espectadores relacionen el teatro de nuestro país con reestrenos no originales –debido a la constante priorización de este tipo de obras– derivando en un cambio de mentalidad relativamente rápido que podría afectar al espectador y condicionarlo a (des)priorizar el teatro de forma distinta que hasta ahora. A todo esto, hay que añadir otro efecto que se provoca en la psicología del elenco de actores de una obra, así como del resto del equipo. Estos actores y técnicos pueden verse abocados a trabajar en obras de teatro de “falsa protesta” debido a la precariedad laboral, a un posible desconocimiento o a una falta de análisis en profundidad del fondo de la obra en cuestión. Por si esto fuera poco, estas obras pueden presentar prejuicios respecto a un tema que afecte directamente a algunas de esas personas del equipo de forma particular. Son necesarios estudios en profundidad respecto a estos aspectos.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Se ha evidenciado que el teatro en España se sustenta en una columna económica muy inestable. Esta columna adolece de una afectación estructural en muchas de sus partes, con grandes desequilibrios sectoriales y territoriales. Existe, además, una clara tendencia a desfinanciar los fondos públicos destinados al arte, en alianza con los medios de comunicación e Internet. Esta desfinanciación no es casual y responde al inestable sistema económico sobre el que se sustenta el teatro y al poco interés público y privado en la calidad de las artes y, particularmente, en el arte socialmente óptimo.

Existe otra falsa revolución derivada de la banalización del formato en el teatro, a causa de la influencia que tienen las nuevas tecnologías e Internet, produciendo un cambio en toda la concepción de las artes escénicas en la mente del espectador, la cual podría comportarse como un catalizador que aceleraría una transformación en la creación, donde la dramaturgia estaría dirigida, por ejemplo, a las pantallas. Esto arrastraría, además, a directores y actores a trabajar en un teatro para ser visto a través de una pantalla. Enunciamos también que la falsa revolución actual en el formato del teatro podría no ser más que un paso intermedio para pasar a un tipo de formato nuevo, que se caracterizaría por la creación de obras de teatro espectaculares, aprovechando los recursos visuales y sonoros propios de los medios audiovisuales, destinadas al consumo a través de una pantalla. Las ventajas económicas inmediatas serían muchas, pero pasarían a tener efectos desastrosos sobre el teatro presencial a medio y a largo plazo.

Por otro lado, la crítica en Internet ha sufrido también una falsa democratización, consistente en pensar que “cuanto más, mejor”, beneficiando, en realidad, una crítica basada en “los más ruidosos”. En el otro extremo se encuentra la crítica supuestamente profesional que no son más que meras repeticiones de publicidad y de relaciones públicas. En medio de estos extremos, se sigue situando la crítica tendenciosa, verdadero motor de su autodestrucción, que resulta, además, muy dañina para el propio teatro.

Los efectos conjuntos de un teatro no socialmente óptimo, de una economía del teatro totalmente inapropiada y de una crítica tendenciosa y propagandística pueden producir en el espectador efectos de ciclo corto, como abandonar el teatro durante meses o años, y de ciclo largo, como es la afectación de los hábitos de consumo familiares que podrían traspasarse de padres a hijos, de abuelos a nietos. Son necesarios estudios en profundidad sobre estos aspectos.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

La solución a esto podría pasar por promocionar el teatro regional y local, además de crear una “escuela” creativa propia de teatro, aunque difícilmente podría evitarse un derrumbe del tejido teatral tal y como lo conocemos actualmente, debido a la afectación de los elementos estructurales y no estructurales del teatro, que lo asemejan a un edificio antiguo sin medidas antisísmicas (véase Autor, 2021). Debemos plantearnos seriamente si programar, consumir y enaltecer obras de reestreno de autores famosos –en muchos casos, solo por ser famosos– y de teatro no socialmente óptimo es el camino a seguir. ¿Acaso podríamos imaginarnos por un momento adaptaciones de forma sistemática de obras españolas, francesas o eslovenas en Broadway? ¿Podríamos imaginarnos obras en Broadway que no se acomodaran a su propio estilo característico? La respuesta es fácil de prever. Eso lo saben sus agentes económicos: para exportar, tienes que crear algo propio y único. Solo una escuela local o regional propia, con sus elementos únicos que la caracterizan y que la hacen fácilmente reconocible, es exportable. Si Broadway fuera una adaptación de, por ejemplo, teatro realizado en China, no sería exportable desde Broadway. Por eso vemos tan pocos montajes de nuestro país adaptados en países extranjeros. Estos montajes no se priorizan y, cuando se hace (por ejemplo, por tener nombres de famosos en el elenco) se circunscriben solo para consumo nacional o de alguna limitada gira. En poquísimos casos se exportan para su adaptación.

El inconveniente de todo esto es que, para que el teatro sea socialmente óptimo, se necesita cambiar la mentalidad de los agentes implicados, especialmente la de los agentes económicos. Sin esto, resulta difícil o directamente imposible. Incluso consiguiendo esta premisa, lo siguiente es cambiar los pilares económicos en los que se fundamenta el teatro en España, cosa que no puede realizarse sin el beneplácito de las grandes productoras teatrales, las cuales, con toda probabilidad, no estarán dispuestas a dejar de ser las que más facturen a corto plazo por la promesa de una reforma teatral en profundidad sin garantías a medio o a largo plazo.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Constituye una buena prueba de ello que la evolución del teatro, especialmente desde el inicio de la democracia, ha tendido hacia unas relaciones de endogamia y clientelismo entre los profesionales del sector – programadores, productores, políticos, técnicos, etc.– en pro de reducir el riesgo inherente al espectáculo en vivo pero sin facilitar la competitividad y la transparencia del mercado (Bonet et al., 2008). Pero, para cambiar las normas del juego, facilitar la competitividad y la transparencia son premisas básicas, como también lo es aceptar un riesgo que es inherente al espectáculo en vivo de la misma forma que en cualquier sector cultural que necesite público. Es decir, no solo no se tiende hacia un tipo de teatro social y hacia una democratización del sector, sino todo lo contrario: nos alejamos de este planteamiento a medida que pasan los años.

Por tanto, mientras las productoras y el resto de agentes económicos dominantes sigan este modelo de teatro –que se sustenta en una estructura que adolece de importantes afectaciones– seguirá existiendo un riesgo alto de derrumbe interno, el cual puede realmente producirse en caso de una crisis económica y social. Es fácil prever como, al sobrevenir ese derrumbamiento, los agentes económicos se verán empujados a dejar el teatro –trasladando sus grandes presupuestos y sus capacidades de inversión a otro sector–, abandonándolo de este modo a su suerte. Entonces podría originarse un efecto dominó que afectaría a los edificios vecinos, provocando graves daños –o el derrumbe– de las artes escénicas colindantes –danza, música, ópera, circo, etc.–, ocasionando unos efectos devastadores.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

Referencias

- AISGE (2016). Estudio sociolaboral del colectivo de actores y bailarines en España. Madrid: Fundación AISGE. Recuperado de <https://www.aisge.es/media/multimedia/ficheros/638.pdf>
- Baumol, W.J. y Bowen, W.G. (1966). *Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. Millwood: Kraus Reprint Co.
- Belton, J. (2002). Digital cinema: a false revolution. *October*, 100, 98–114. DOI: <http://dx.doi.org/10.1162/016228702320218411>
- Bonet, L., Colomer, J., Cubeles, X., Herrera, R., de Gregorio, A. y Tarrida, T. (2008). Análisis económico del sector de las artes escénicas en España. Conferencia presentada en Escenium 2008, Barcelona.
- Bonet, L., y Vilarroya Planas, A. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Estudios de economía aplicada*, 27(1), 199–223.
- Capretto, L. (2015). The Personal Promise That Cost Morgan Freeman Acting Jobs. *Huffpost*. Recuperado de https://www.huffpost.com/entry/morgan-freemans-promise-to-himself_n_55ca715de4b0f1cbf1e6b183
- Cárdenas-Rodríguez, R., Terrón Caro, T. y Monreal Gimeno, M.C. (2017). El Teatro Social como herramienta docente para el desarrollo de competencias interculturales. *Revista de Humanidades*, 31, 175–194. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6004964>
- Cmielewski, D. (2020). Lin-Manuel Miranda's 'Hamilton' Crashes Broadway's Billion-Dollar Club. *Forbes*. Recuperado de <https://www.forbes.com/sites/dawnchmielewski/2020/06/08/lin-manuel-mirandas-hamilton-crashes-broadways-billion-dollar-club/?sh=15d8483d5b3c>
- Evans, S. (2015). TEDxBroadway Mulls the Future of Theatre in an Age of Screens. *American Theatre*. Recuperado de <https://www.americantheatre.org/2015/02/26/tedx-broadway-mulls-the-future-of-theatre-in-an-age-of-screens/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

- Fundació La Roda. (2017). El teatre com a Eina de Reflexió i Transformació Social. Entrevista Anna Caubet i Silvia De Toro. Impactat Intervencions Teatral. Recuperado de <http://www.fundaciolaroda.cat/el-teatre-com-a-eina-de-reflexio-i-transformacio-social/>
- Gillinson, M. (2020). The Tempest review – interactive online production goes down a storm. The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/stage/2020/apr/12/the-tempest-review-interactive-online-zoom>
- Girard, A. (1985). La micro-économie du spectacle vivant. En Dupuis, X. (Ed.), L'économie du spectacle vivant et l'audiovisuel. París: Documentation Française.
- Grupo Smedia (2021). Teatro EDP Gran Vía. Recuperado de <https://gruposmedia.com/teatro-edp-gran-via/>
- Instituto Nacional de Estadística (INE). (2021). Estadística del Padrón continuo a 1 de enero de 2005. Datos a nivel nacional, comunidad autónoma y provincia. Recuperado de <https://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t20/e245/p04/a2005/&file=0000002.px>
- Jackson, L.M. (2020). What Can a Filmed Version of “Hamilton” Offer Us Now? The New Yorker. Recuperado de <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-can-a-filmed-version-of-hamilton-offer-us-now>
- Kotler, P. y Scheff, J. (1997). Marketing de las artes escénicas. Madrid: Fundación Autor.
- Lambert, C. (2012). The Future of Theater: In a digital era, is the play still the thing? Harvard Magazine, 114(3), 34–39.
- League, T.B. (2020). The Demographics of the Broadway Audience, NYC, 2018-2019. Recuperado de <https://www.broadwayleague.com/research/research-reports/>
- Liedke, H.L. (2020). The Tempest (2020) by Creation Theatre: Live in your Living Room. Miranda. <https://doi.org/10.4000/miranda.28323>
- Logroño Tormo, M.T. (2016). Influencias y prescriptores del consumo teatral. Un estudio sobre el efecto de las críticas teatrales y otras instancias de

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

prescripción en los hábitos de asistencia al teatro. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, 22(1), 391–410.

- López Marin, T.I. (2020). Teatro social como herramienta de participación ciudadana en el municipio de Murcia. Revista de Educación Social, 31. Recuperado de <https://eduso.net/res/revista/31/el-tema-experiencias/teatro-social-como-herramienta-de-participacion-ciudadana-en-el-municipio-de-murcia>
- Mas, E. (2016). Del cinerama al cine digital: del cenit a la decadencia. Filmhistoria online, 26(1), 99–106. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/16130/19142>
- Mas Aixalà, E. (2021). El futuro del teatro: la teoría del edificio antiguo. Tercio Creciente, (19), 125–150. <https://doi.org/10.17561/rtc.19.5865>
- Mayer, T.S. (1967). The Cult of Social Theater. The Teatregoer. Recuperado de <https://www.thecrimson.com/article/1967/6/15/the-cult-of-social-theater-pbefore/>
- McLennan, D. (2009). Why don't arts organizations have critics in residence? Recuperado de https://www.artsjournal.com/diacritical/2009/04/why_dont_arts_organizations_ha-2.html
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). Anuario de estadísticas culturales 2019. Madrid: Secretaría General Técnica. Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:3bdcb17c-050c-4807-b4f4-61e3714cbc15/anuario-de-estadisticas-culturales-2019.pdf>
- Morales, E. (2020). The problem with the 'Hamilton' movie. CNN. Recuperado de <https://edition.cnn.com/2020/07/05/opinions/hamilton-movie-mixed-messages-black-lives-matter-morales/index.html>
- Muro, R. (2020). Dos años de estancamiento previos a la pandemia. Un nuevo punto de partida. En Muro, R. (Dir.), Informe sobre las artes escénicas en España: distribución, programación y públicos (pp. 11–22). Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE). Recuperado de https://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/publicaciones/Est-2_Informe_2020/II_Informe_PDF-Web.pdf
- Perales, L. (2020). Teatro y televisión, de la mano. El Cultural. Recuperado de <https://elcultural.com/teatro-y-television-de-la-mano>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.119>

- Pérez-Díaz, V., Rodríguez, J.C. y Sánchez Ferrer, L. (2001) La familia española ante la educación de sus hijos. Colección Estudios Sociales núm. 5. Barcelona: Fundación “la Caixa”. Recuperado de <https://prensa.fundacionlacaixa.org/es/2001/09/16/la-familia-espanola-ante-la-educacion-de-sus-hijos/>
- Robbins, H. (2020). Hamilton – the diverse musical with representation problems. The Conversation. Recuperado de <https://theconversation.com/hamilton-the-diverse-musical-with-representation-problems-141473>
- Sagot-Duvauroux, D. (1986). Le Marché de la subvention publique au théâtre: du monopsonne au monopole. En Dupuis, X. (Ed.), Economie et Culture. De l'ère de la sub-vention au nouveau libéralisme (pp. 229–243). París: La Documentation Française.
- Sellas, J. y Colomer, J. (2009). Marketing de las artes escénicas: creación y desarrollo de públicos. Barcelona: Bissap Consulting.
- SOM Produce (2021). Teatro Calderón – Madrid. Recuperado de: <https://somproduce.com/recinto/teatro-calderon/>
- Taylor, C. (2011). The Problem with Film Criticism. Dissent Magazine. Recuperado de <https://www.dissentmagazine.org/article/the-problem-with-film-criticism>
- Trujillo, P. (2017). En el teatro social jugamos a transformar la realidad. El nuevo destino es un estado de equidad, de equilibrio en constante movimiento. Teatro Social y Comunitario. Recuperado de <http://teatrosocialycomunitario.blogspot.com.es/p/teatro-social.html>
- Yeager, F. (2018). Theatre Used To Be The Opiate Of The Masses, Now It's Just A Luxury For The Rich. Odyssey. Recuperado de <https://www.theodysseyonline.com/broadway-is-too-expensive>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Encuentros biográficos y poéticos entre docentes de educación artística. O cómo enseñar a alumnado de Magisterio a ser Centauros

Biographical and poetic encounters between art education teachers. Or how to teach teacher training students to be Centaurs

Martín Caeiro Rodríguez

Universidad de Zaragoza

mcaeiro@unizar.es**Víctor Murillo Ligorred**

Universidad de Zaragoza

vml@unizar.es**Nora Ramos Vallecillo**

Universidad de Zaragoza

noramos@unizar.es**Alfonso Revilla Carrasco**

Universidad de Zaragoza

alfonsor@unizar.es

Recibido 26/03/2022 Revisado 15/05/2022

Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

En este trabajo se presenta un conjunto de imágenes que describen diversas experiencias creadoras realizadas por parte de cuatro docentes de la Facultad de Educación a partir de una puesta en común de condicionantes artísticos, personales y didácticos. Cada docente materializó condicionantes a lo largo de cuatro meses según su interpretación, posibilidad o deseo y en la idea de que configurasen un libro-diario de artista. El objetivo era ensayar el alcance y las posibilidades de trabajar a partir del método de los condicionantes el libro de artista con el alumnado de Magisterio a modo de diario de experiencias. Aplicando un análisis desde la antropología visual y la Investigación Educativa Basada en las Artes, las respuestas de los cuatro docentes han desvelado que el método no sólo es aplicable al aula, sino que hace emerger la biografía, la personalidad y la singularidad de cada participante sin que por ello se pierda el valor de los aprendizajes necesarios a la educación artística.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>**Abstract:**

This work presents a set of images that describe various creative experiences carried out by four teachers from the Faculty of Education based on a pooling of artistic, personal and didactic conditioning factors. Each teacher materialised the conditioning factors over a period of four months according to their interpretation, possibility or desire, and with the idea that they would make up an artist's diary-book. The aim was to test the scope and possibilities of working on the basis of the method of conditioning factors in the artist's book with teacher training students in the form of a diary of experiences. Extending an analysis from the perspective of visual anthropology and Arts-Based Educational Research, the responses of the four teachers revealed that the method is not only applicable to the classroom, but that it brings out the biography, personality and uniqueness of each participant without losing the value of the learning necessary for arts education.

Palabras Clave: Educación Artística, métodos artísticos de enseñanza, biografías, método de los condicionantes, arteducadores

Key words: Art education, artistic teaching methods, biographies, method of conditioning factors, art educators

Sugerencias para citar este artículo

Caeiro Rodríguez, Martín; Murillo Ligorred, Víctor; Ramos Vallecillo, Nora; Revilla Carrasco, Alfonso (2022). Encuentros biográficos y poéticos entre docentes de educación artística. O cómo enseñar a alumnado de Magisterio a ser Centauros, *Afluir*, 6, págs. 91-111, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

CAEIRO RODRÍGUEZ, MARTÍN; MURILLO LIGORRED, VÍCTOR; RAMOS VALLECILLO, NORA; REVILLA CARRASCO, ALFONSO (2022). Encuentros biográficos y poéticos entre docentes de educación artística. O cómo enseñar a alumnado de Magisterio a ser Centauros, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 91-111, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

ISSN: 2659-7721
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

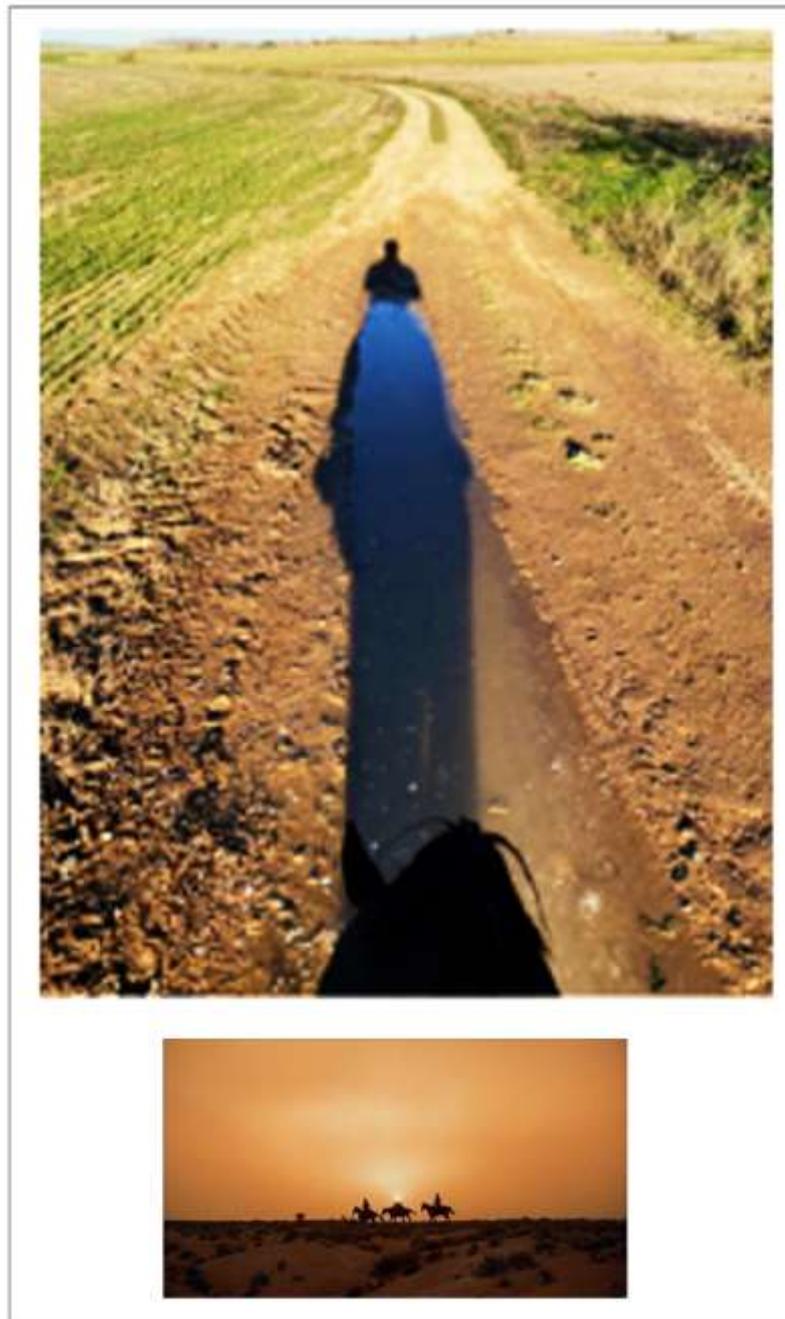


Figura 1. Título visual. *Docente Centauro*. Fotoensayo compuesto por una fotografía de Murillo (2022) *Paseo a caballo* y una cita visual directa de *Centauros del desierto* (Ford, 1956)

Métodos biográficos y otras poéticas implícitas en la educación e investigación artística

La Investigación Educativa Basada en las Artes surge de la necesidad de los docentes de arte o arteducadores (Mesias, 2019) de trabajar con lo subjetivo y biográfico en las experiencias que se plantean al alumnado. En esta exploración intersubjetiva, en la que la vida de cada participante se abre paso durante la docencia artística, la investigación educativa se afecta de lo que ocurre cuando hacemos arte, cuando creamos nuevos mundos que expresan y comunican emociones, visiones, sentimientos, ideas singulares y propias, que son, en cierto modo, únicas e impredecibles, no programables, ya que emanan y emergen desde las voluntades, deseos, necesidades, imaginarios de cada protagonista. En estas experiencias biográficas e intersubjetivas que ocurren en el acto creador, adquieren protagonismo las expresiones y respuestas estéticas, los modos poéticos de decir lo que se aprende, piensa, siente, vive, que son las formas características del arte y uno de los mayores valores a la educación y formación del alumnado, que primero y antes de nada, son seres humanos, personas que desean ser “maestras”, “maestros”. Desde luego, esta emergencia de lo subjetivo e intersubjetivo como resultado de experiencias creadoras no puede ser “neutral” epistemológicamente, ni tomar distancia entre un sujeto que vive experiencias educativas y un observador aséptico que intenta objetivar para hacer un extracto cuantitativo y estadístico de lo ocurrido en esa indagación o exploración educativa creadora. En este tipo de educación artística aplica el principio dialógico en el que se “aprenden” cosas desde lo relacional, emergente, en diálogo con la realidad, con nosotros mismos, desde nuestras pasiones, con nuestras motivaciones, con nuestros hábitos. A este respecto, Hernández (2008) señala que “la Investigación Basada en las Artes no se basa sólo en la utilización de representaciones visuales, sino de diferentes medios con valor artístico o estético. Esto significa aceptar, de una forma normalizada, la utilización no sólo de diferentes formatos de escritura, sino también la combinación de varias modalidades narrativas en un relato de investigación” (p. 97). Cada docente es un “modo de decir”, de enseñar, de mostrar el mundo, la realidad, las cosas, de “hacer aprender”.

ISSN: 2659-7721

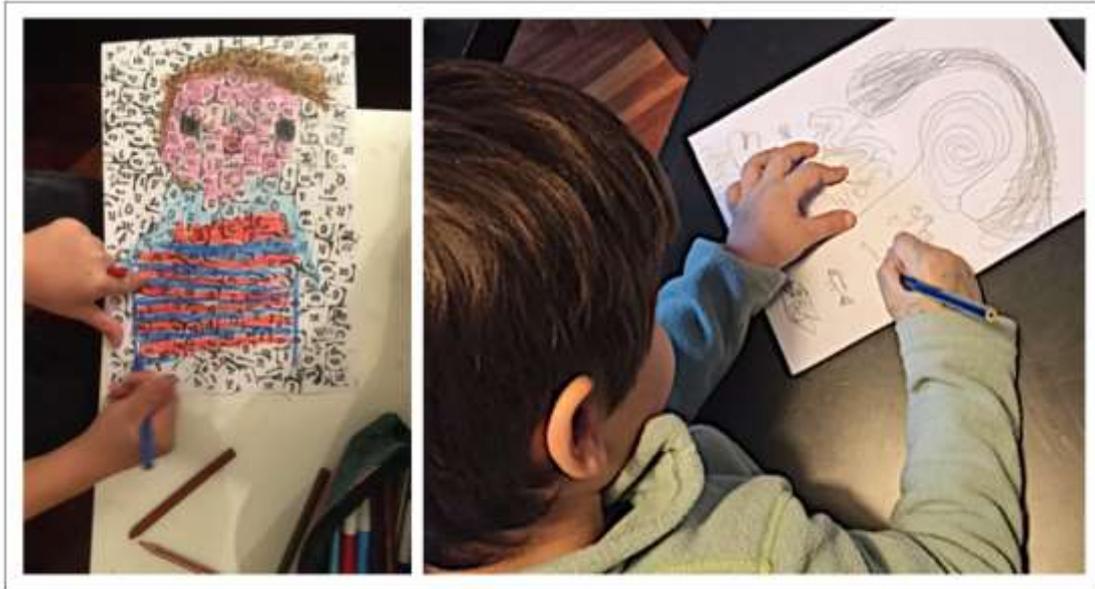
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Figura 2. Experiencias artísticas en el hogar. Foteosayo compuesto por dos fotografías, izquierda, *Teo y su autorretrato* (Caeiro, 2022), derecha, *Daniel y su caracol* (Ramos, 2022).

En este contexto y desde la necesidad del arte y de los educadores artísticos han ido surgiendo numerosos modelos y métodos capaces de comunicar y transmitir académicamente las experiencias artísticas ocurridas, demostrando aprendizajes, reflexionando enseñanzas, posibilitando el enriquecimiento de didácticas, teorías pedagógicas y diseños investigadores que tengan que ver con el arte. Así, hoy los educadores artísticos contamos con numerosos modelos teóricos y empíricos para situar epistemológica y metodológicamente estas experiencias y sus aprendizajes:

- En lo biográfico del método: historias de vida, narración biográfica, Investigación Artístico-Narrativa, autoetnografía visual y etnografía visual, antropología visual, etnografía cinematográfica, investigación-acción...
- En lo poético del proceso: Walking Art, A/R/Tografía, Metodologías de Investigación-Creación, Métodos Artísticos de Investigación (MAI)...
- En la praxis educativa: Aprendizaje Basado en la Creación (ABC), Aprendizaje por Proyectos Artísticos, Innovación/Investigación Educativa Basada en las Artes, Métodos Artísticos de Enseñanza (MAE), Pedagogías del Caminar...

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Uno de los modelos que más ha trascendido en el contexto de los métodos de investigación en educación artística ha sido la A/R/Tografía. Como expresa una de sus fundadoras (Springgay, et. al., 2005, p. 902), en esta experiencia convergen y se fusionan lo artístico (Ars), lo investigador (Research) y la educación (Teaching), e implica que cada participante trabaje no solo con sus ideas o “programas” teóricos, epistemológicos o metodológicos, sino desde la propia condición que representa como ser humano y a partir de su subjetividad o personalidad. De ahí que la defina como una “indagación vital” que se genera durante la práctica a/r/tográfica, ya que este enfoque metodológico lleva a examinar los aspectos personales, políticos y profesionales de quienes participan en ella con la adopción de las figuras de artista, investigador y educador. En este modelo adquiere importancia el aprendizaje personal alcanzado, más allá de los resultados finales (Irwin & Cosson, 2004). Algo común a todos estos métodos artísticos de investigación y educación y a las exploraciones que ponen en acto es la implicación personal de quién lo lleva a cabo, una cualidad intrínseca tanto de la práctica artística como a la educativa, así como de quienes participan en las experiencias de enseñanza y aprendizaje relacionadas con lo artístico (Marín y Roldán, 2019).

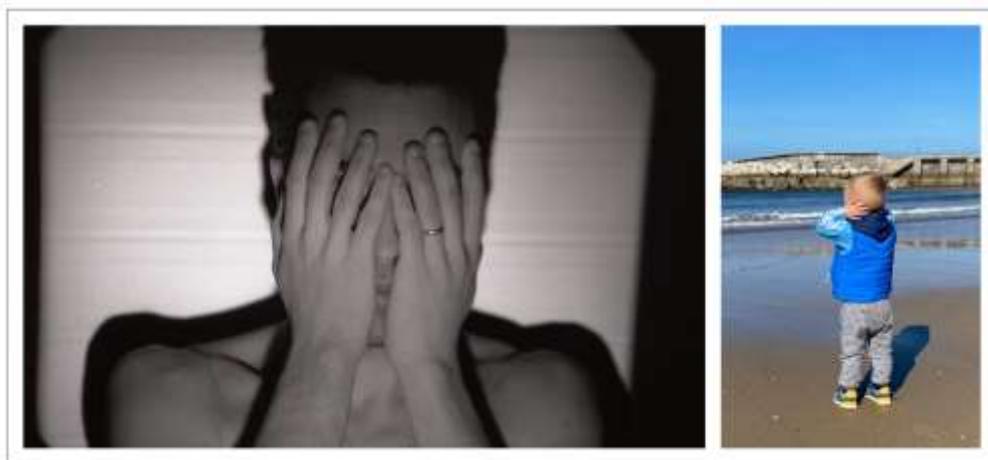


Figura 3. *Manos*. Fotoensayo compuesto por dos fotografías, izquierda, *Máscara* (Revilla, 2022), derecha, *Jairo escuchando el mar Cantábrico* (Murillo, 2022).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Junto a este modelo artográfico, nos situamos en algunas de las experiencias que presentamos, en las denominadas “Metodologías del Caminar” o Walking Methodologies (Irwin, 2006, 2017; Truman & Springgay, 2015, 2016; Springgay & Truman, 2018, 2019; Lasczik Cutcher & Irwin, 2018; Lee, Morimoto, Mosavarzadeh & Irwin, 2019), caracterizadas por tener como objetivo de las acciones pedagógicas el enriquecimiento de quienes participan en ellas, sean de carácter afectivo y emocional, sensorial, cultural, social o familiar. El método A/R/Tográfico situado en el tránsito que identifican las pedagogías del caminar, genera experiencias que atienden a unos valores pedagógicos difícilmente realizables en los límites del espacio-aula. Cada experiencia pensada y vivida para que acontezcan los aprendizajes artísticos, es una posibilidad de encuentro de los discentes y docentes con el arte y lo que posibilita, sean experiencias poéticas, patrimoniales, estéticas, estén más presentes unos elementos u otros: emergencia, imaginación creadora, mirada crítica, reconocimiento patrimonial, sensibilidad e inteligencia estética, inclusión social, realización personal, compromiso con el entorno, conciencia ecológica, etcétera.

La relación de investigación-creación a la hora de materializar los condicionantes establecidos implica que los afectos de quienes aprenden y hacen arte estén presentes (Truman y Springgay, 2015), dando sentido a todo lo que se materializa a nivel teórico, cognitivo, creador o arteducador. Es todos los casos, estas experiencias implican que los participantes se involucren, que aprendan desde la condición de quienes son y de cómo son convirtiendo el aula en un espacio socioeducativo y las experiencias de educación artística en algo con valor antropológico y etnográfico (Kosuth, 1991; Foster, 2001; Anderson, 2006; Adams, Ellis y Stacy, 2017)

En estas condiciones en las que la educación artística, patrimonial y estética sucede de modo emergente, biográfico e intersubjetivo, el programa da paso al postgrama, a lo que no está definido y cerrado con anterioridad al recorrido y experiencia; el método no está predefinido en unas acciones y en unas actividades preconcebidas ajenas a los participantes y contextos, sino que son métodos que van a definirse a posteriori, que van adquiriendo sentido en el camino del aprender, enseñar, educar, coeducar, crear o cocrear. Esto es a lo que se ha denominado como metodografías: algo que se define mientras se vive (Caeiro, 2020) y en las que ocurren acciones, experiencias, vivencias singulares que surgen de las biografías de los participantes, de las conexiones que hacen entre ellos en el tiempo y en los contextos por los que se va transitando: naturaleza, ciudad, museo, lo cotidiano, lo íntimo, lo público, el pasado, el porvenir, etcétera, todo ocurre biográfica, emergente, metodográficamente.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Las experiencias que presentamos han sido realizadas en primera persona por cada protagonista desde el diálogo común y las interferencias subjetivas provocadas por los condicionantes. El objetivo es describir visual y conceptualmente lo que ocurre cuando dejamos que el método docente (como es el caso del método de los condicionantes o cualquiera de los modelos anteriormente señalados) de entrada a la personalidad, a lo biográfico y singular de cada participante. En este caso, desde la experimentación con condicionantes artísticos, didácticos y propios de cuatro docentes que imparten asignaturas artísticas en los Grados de Magisterio de la Facultad de Educación de Zaragoza.

Al tratarse de experiencias que documentamos fotográficamente, y ser nosotros educadores artísticos, utilizamos los instrumentos y técnicas propios de la Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales (Sullivan, 2004; Marín, 2011; Rolling, 2017; Marín, 2020), tales como el fotoensayo, los pares visuales, los comentarios visuales, las citas visuales directas e indirectas, los títulos y las conclusiones visuales: “Cada una de las fotografías que configuran un foto-ensayo y, sobre todo, las interrelaciones que establecen unas imágenes con otras, van centrando sucesivamente las posibles interpretaciones y significados hasta conformar con suficiente claridad una idea o razonamiento” (Roldán y Marín, 2012: 78).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Figura 4. *Colores cálidos.* Fotoensayo compuesto por dos series, izquierda, *Julen y Jairo escenifican Halloween* (Murillo, 2021) derecha, *Paisaje* (Revilla, 2022).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Figura 5. *Manos táctiles.* Fotoensayo compuesto por dos fotografías, izquierda, *Texturas pétreas en la ruta de Ordesa* (Caeiro, 2021), derecha, *Abuela, mamá y nieto* (Ramos, 2022)

Diálogos visuales biográficos y poéticos de cuatro docentes

Presentamos a lo largo del artículo una selección de trabajos realizados por parte de los cuatro docentes. Las imágenes describen diversas experiencias creadoras realizadas por parte de los docentes de la Facultad de Educación a partir de una puesta en común y de unos condicionantes artísticos, personales y didácticos. Cada docente realizó diferentes condicionantes a lo largo de cuatro meses materializándolos según su interpretación, posibilidad o deseo y en la idea de que configurasen “Un libro-diario de artista”. El objetivo era ensayar el alcance y las posibilidades de trabajar a partir del método de los condicionantes con el libro-diario de artista con el alumnado de Magisterio, saber qué les aportaría para la adquisición de sus competencias artísticas y didácticas.

El resultado permite vislumbrar la emergencia de la personalidad de cada docente, cómo cada uno interpreta un enunciado o condicionante según un significado y sentido generando una posibilidad de materialización única y singular. Asimismo, el diálogo visual entre diferentes imágenes y respuestas desde el enfoque de la Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales y la antropología visual permite amplificar los sentidos metafóricos, las conexiones no solo epistemológicas, sino estéticas y poéticas propias de unas respuestas que surgen desde las acciones creadoras, de aprendizajes cuya base y razón de ser es artística o arteducadora: “La información contenida en una fotografía puede ser precisa, pero polisémica a la vez.” (Hernández, 1998: 37). El propio tratamiento de los “datos visuales” continúa poetizando la experiencia a través de los títulos dados a los fotoensayos y a las imágenes y acciones registradas. Sin que por ello se pierda ni un solo matiz académico de lo que significa “aprender” arte o lo que se aprende gracias al arte. Algo que resulta fundamental: que las futuras maestras y futuros maestros de los Grados de magisterio asimilen para conectar con mayor sentido con su futuro alumnado de infantil y primaria estas posibilidades que les ofrecen las artes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Figura 6. *Intersubjetividades retratadas.* Foteosayo compuesto por cuatro fotografías, arriba izquierda, *Autorretrato de Nora* (2022), arriba derecha, *Autorretrato de Alfonso* (2021), abajo izquierda, *Autorretrato de Víctor* (2022), abajo derecha, *retrato de Martín con Teo* (Bárbara Lavilla, 2021)

ISSN: 2659-7721

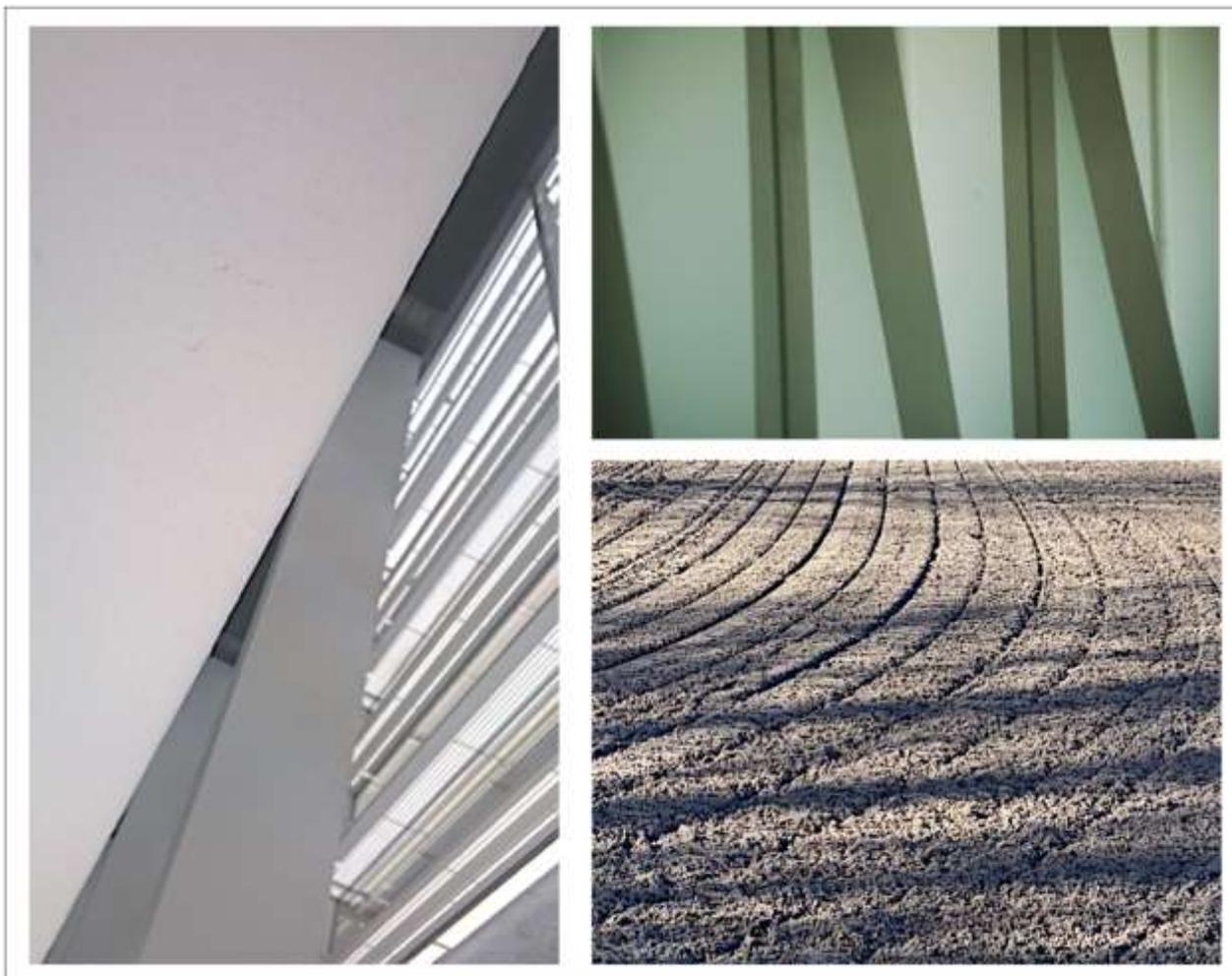
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Figura 7. *Líneas*. Fotoensayo compuesto por tres fotografías, izquierda, *Arquitectura* (Revilla, 2021), arriba derecha, *Sin título* (Revilla, 2022), abajo derecha, *Huellas* (Murillo, 2021)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/raif.6.121>

Figura 8. *Huellas, Índices, Símbolos.* Fotoensayo compuesto por tres fotografías, izquierda, *Manos* (Revilla (2021)), arriba derecha, *Bota* (Murillo, 2021), derecha abajo, *Pezuña* (Murillo, 2021)

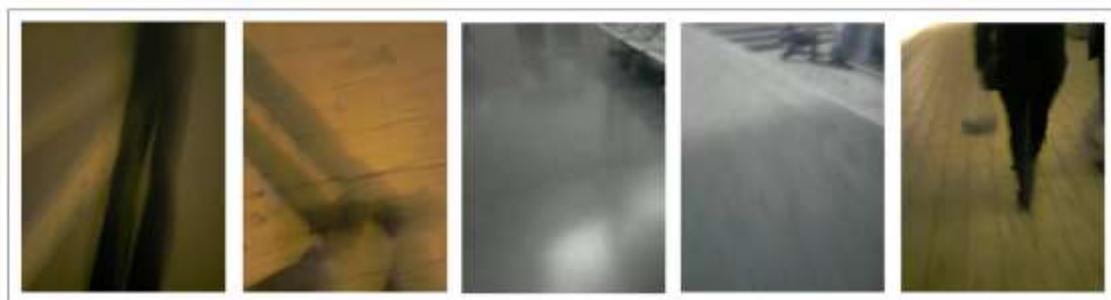


Figura 9. *Paseando solo* (Revilla, 2021)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Figura 10. *Cuatro modos de escritura.* Fotoensayo compuesto por cuatro fotografías, izquierda arriba, *Escribir dinosaurio en la arena* (Caeiro, 2021), derecha arriba, *reescribir el arte* (Revilla, 2021), izquierda abajo, *escribir objetos* (Nora, 2021), derecha abajo, *coescribir papá e hijos* (Murillo, 2021).

Conclusiones académicas y afectivas: la vida en la práctica educativa

Las experiencias presentadas en este trabajo surgen todas en torno a acciones de naturaleza artística, patrimonial y estética marcadas por los condicionantes. El hilo conductor es la voluntad de sus autores de traducir poética y estéticamente el mundo, las cosas, la propia vida, de ser personas que viven la realidad de lo cotidiano desde una mirada reflexiva poética y estética o incluso política. El docente artístico no deja al margen del aula o de su práctica educativa la dimensión creadora ya que su formación artística le delata, describe, conmueve. Y ello encuentra sentido en las propuestas académicas necesarias al aula. Esto es lo que posibilita el encuentro, el diálogo y la comprensión entre los docentes de arte y su alumnado: que se demuestran las conexiones entre lo necesario a la creación artística y a una didáctica del arte y de lo artístico. Es aquí donde la educación artística repercute con mayor alcance en las futuras generaciones de docentes al atender a su biografía, a su historia de vida personal como valor irrenunciable del currículum y la práctica educadora. Freedman citando a Patrick Slattery (1995) sostiene que el currículum expresa autobiografía porque es creado por personas que dejan parte de ellas mismas en su enseñanza y en lo que escriben. Sugiere que el currículum debería centrarse en las cuestiones del yo, porque ahí es donde tiene lugar el aprendizaje, y que los educadores pueden usar la autobiografía para comprender mejor las condiciones educativas (Freedman, 2006: 145).

Las preguntas que surgen después de las experiencias son varias: ¿es posible establecer diálogos con otros docentes si no los conoces, diálogos que sean sinceros, auténticos, realmente biográficos? ¿Es posible trabajar compartiendo visiones, necesidades, ideas, deseos si no hay empatía ni conexión afectiva, además de cognitiva, entre los docentes? Es evidente que no, salvo si lo único que se desea conseguir es sufrimiento y frustración en el diálogo y como resultado de la colaboración forzada, impávida y apática. Esto implica saber quién se es como persona y no sólo como docente (si es que alguna vez esto ha podido separarse en el trabajo con seres humanos). Otra cuestión que nos surge al significar la necesidad de que lo biográfico defina parte del aprendizaje artístico también en el alumnado, es si ¿puede la vida de cualquiera ser artística, o lo suficiente poética o transformarse en algo estéticamente deseable para valorarse como resultados de aprendizaje?

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

Pero todas estas preguntas dejan de ser ociosas si las llevamos al contexto de las aulas y edades que tendrán los discentes que educarán los que ahora cursan los Grados de Magisterio. ¿Podemos educar a los niños y las niñas si no sabemos quiénes son, si no sabemos cómo son?

Lo que implica no solo saber cómo aprenden sino también cómo sienten, cómo se emocionan, qué les conmueve tanto afectiva como cognitivamente. Situar el cómo somos cada docente en el centro de lo académico, qué nos mueve y conmueve, qué nos define en nuestras ideas y actos, materializándolo con nuestros gestos y no solo palabras, da paso a una coeducación implicada, no solo en la dirección de quién enseña, sino donde es protagonista la convergencia de las vidas discentes-docentes, las biografías y en las que necesariamente la vida familiar y social estarán también presentes curricularmente.

Aquí, cuatro docentes se han articulado, implicado sinceramente con sus propias vidas, su propia familia, su yo, biográficamente para saber, al menos un poco más, quiénes son como personas que habitan la Academia, en la Universidad:

“Lo que me llama la atención es que en nuestra sociedad el arte se ha transformado en algo relacionado sólo con objetos, y no con individuos, o con la vida; que el arte es algo especializado, realizado por expertos, que son los artistas. ¿Pero no podría la vida de cada uno transformarse en una obra de arte? ¿Por qué pueden una lámpara o una casa ser objetos artísticos, y no así nuestra propia vida? (...) Tenemos que crearnos a nosotros mismos como una obra de arte” (Foucault, 2008 como se citó en Giraldo, 2008, p.91).

Por otro lado, tampoco creemos que haya que ser famosos a lo Kardashian para que apreciemos cada vida de cada niño y niña y los contextos que habitan como algo valioso artística o educativamente.

Referencias

- Anderson, I. (2006), Analytic Autoethnography, en *Journal of Contemporary Ethnography*.
<http://jce.sagepub.com/cgi/content/abstract/35/4/373>.
- Adams, T. E.; Ellis, C. y Stacy, H. J. (2017). Autoethnography, en Matthes, J.; Davis, S. C. y Potter, R. F. (Eds.), *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*. Wiley & Sons, Inc.
- Caeiro Rodríguez, M. (2020). Describiendo las metodografías: crear, aprender e investigar biográficamente desde la educación artística, *ARTSEDUCA*, 27, 20-35.
<https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.27.2>
- Foster, H. (2001). El Artista como etnógrafo, en Foster, H (Ed.) *El Retorno de lo Real*. La vanguardia a finales de siglo. Akal.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós.
- Freedman, K. (2006). *Enseñar la cultura visual. Currículum, estética y vida social del arte*. Octaedro.
- Giraldo Díaz, R. (2008). La resistencia y la estética de la existencia en Miche Foucault. *Entramado*, 4(2), 90-100.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265420459008>
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación, *Educatio Siglo XXI*, 26, pp. 85-118.
- Hernández Espejo, O. (1998). La fotografía como técnica de registro etnográfico, *Cuicuilco*, 6 (13), 31-51.
<https://biblat.unam.mx/es/revista/cuicuilco/articulo/la-fotografia-como-tecnica-de-registro-etnografico>
- Irwin, R. L. (2006). Walking to create a aesthetic and spiritual currere. *Visual Arts Research*, 32 (1), pp. 75-82.
<https://www.jstor.org/stable/20715404>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

- Irwin, R. L. (2017). Walking to create an aesthetic and spiritual currere. En: Carter, M. R. & Triggs, V. (Eds.) (2017). *Arts Education and Curriculum Studies: The Contributions of Rita L. Irwin*. Routledge. DOI: 10.4324/9781315467016-12
- Irwin, R. L. & de Cosson, A. (eds.) (2004). *A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry [A/r/tografía: la representación del yo a través de la indagación vital basada en artes]*. Pacific Educational.
- Kosuth, J. (1991). The artist as anthropologist, en Guercio, G. y Lyotard, J. F. (Eds.), *Art after Philosophy and After. Collected Writings* (pp. 1966-1990.) The MIT Press, Cambridge Massachusetts.
- Lasczik Cutcher, A. & Irwin, R. L. (eds.). (2018). The flaneur and education research. A metaphor for knowing, being ethical and new data production [El flaneur y la investigación educativa. Una metáfora para el conocimiento, el ser ético y la producción de nuevos datos]. Springer.
- Lee, N., Morimoto, K., Mosavarzadeh, M. & Irwin, R. L. (2019). Walking Propositions: Coming to Know A/r/ tographically. *International Journal of Art & Design Education*, 38 (3), pp. 681-690. <https://doi.org/10.1111/jade.12237>
- Marín Viadel, R. (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas, *Educação*, 34 (3), 271-285. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84820027003>
- Marín Viadel, R. (2020). ¿Cómo se escribe el pie de imagen en Investigación basada en Artes Visuales? (pp. 220-229). en R. Marín Viadel, J. Roldán y M. Caeiro Rodríguez (Edts.), *Aprendiendo a enseñar artes visuales. Un enfoque a/r/tográfico*, Editorial Tirant Humanidades.
- Mesías-Lema, J. M. (2019). *Educación Artística Sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores*. Editorial GRAÓ.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.121>

- Rolling, J. H. (2017). Arts-Based Research in Education (pp. 493-510). en Leavy, P. (ed.) Handbook of Arts-Based Research, Guilford.
- Springgay, S. & Truman, S. E. (2019). Walking in/as Publics: editors introduction. Journal of public pedagogies: walkinglab (4). <https://doi.org/10.15209/jpp.1170>
- Springgay, S. & Truman, S. E. (2018). Walking Methodologies in a more-than-human World: WalkingLab [Metodologías del caminar en un mundo más que humano: WalkingLab]. Routledge.
- Springgay, S., Irwin, R. L. & Wilson Kind, S. (2005). A/r/tography as living inquiry through art and text. Qualitative Inquiry, 11 (6), pp. 897-912. <https://doi.org/10.1177/1077800405280696>
- Sullivan, G. (2004). Art Practice as research Inquiry in the visual Arts. Teachers College, Columbia University.
- Truman, S. E. & Springgay, S. (2015). The primacy of movement in research-creation: new materialist approaches to art research and pedagogy [La primicia del movimiento en la investigación-creación: nuevos enfoques materialistas de la investigación y la pedagogía del arte]. In: Lewis, T. E. & Laverty, M. J. (eds.). Art's teachings, teachings art (pp. 151-162).

Anexo

CONDICIONANTES DEL LIBRO DE ARTISTA	
A. Artísticos	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dibujar un árbol o una planta 2. Dibujar un universo en un cuadrado 3. Hacer un autorretrato (técnica libre) que incorpore la palabra 4. Pintar un paisaje natural (técnica libre) 5. Pintar al óleo (tema libre) 6. Pintar con acuarelas (tema libre). 7. Retrato de un familiar (técnica libre) 8. Registrar con los lenguajes y técnicas que se decidan la experiencia de un paseo en soledad o en familia 9. Hacer un dibujo o una fotografía en la que aparezca el espejo como parte de la escena 10. Escribir un poema y acompañarlo de una ilustración 11. Hacer un caligrama sobre un tema libre 12. Hacer un collage que enlace con un acontecimiento mediático actual 13. Hacer un dibujo solo con puntos inspirado en las constelaciones 14. Hacer un dibujo solo con líneas 15. Hacer una ilustración con texturas 16. Pintar el agua 17. Hacer una imagen en la que aparezcan tres generaciones de la familia 18. Hacer un cómic combinando 7 tipos de plano 19. Hacer un "cadáver exquisito" en el que participen al menos tres personas 20. Hacer una ilustración de carácter científico (tema libre) 21. Realizar una imagen invisible al ojo
B. Didácticos	<ol style="list-style-type: none"> 1. De los condicionantes artísticos, al menos el 25% deben realizarlos también personas de nuestro entorno, preferiblemente en edades infantiles (3-12 años). No tienen por qué ser familiares. 2. El libro de artista tendrá páginas con anotaciones en las que el autor/autora reflexiona sobre el alcance y la importancia de esa actividad o actividades en la formación docente, así como en la perspectiva de las edades en las que se trabajará con la docencia y el arte
C. Propios	<p>Los que cada autor desee incorporar (aparte de los condicionantes comunes) como experiencias personales. Estos serán fundamentales y personalizarán una parte de las experiencias realizadas por el alumnado, así como el formato y presentación del conjunto de condicionantes. En tal caso, deben estar relacionados con la asignatura y situarse en contextos y experiencias artísticas, patrimoniales o estéticas</p>

Figura 11. Relación de condicionantes que marcaron las acciones poéticas y biográficas

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

Estrategias pedagógicas que fortalecen la comunicación asertiva en el proyecto de vida del grado tercero

Pedagogical strategies that strengthen assertive communication in the third grade life Project

Neida Lucero Agudelo Palencia

Corporación Universitaria Iberoamericana

neidaagudelo6@gmail.com**Luz Marina Bermúdez Peña**

Corporación Universitaria Iberoamericana

luzdelmar83@gmail.comRecibido 11/06/2022 Revisado 15/07/2022
Aceptado 15/07/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

El estudio centró su interés en desarrollar una estrategia pedagógica para el fortalecimiento de la comunicación asertiva en la construcción del proyecto de vida de los estudiantes del grado tercero de la Institución Educativa Rural la Concha. Fundamentado en la Investigación Acción, ruta cualitativa. Su propósito fue determinar el entorno social donde interactúan maestros y educandos partícipes de la investigación para lo que se realizó un diagnóstico en una muestra de 20 estudiantes, donde se identificaron las situaciones que afectan la comunicación asertiva; dando insumos para el diseño de la estrategia pedagógica. Su implementación permitió reconocer un impacto significativo, puesto que la temática propuesta juega un papel fundamental en la vida del ser humano en la construcción de su proyecto de vida. Para finalizar, un impacto significativo que permitió la reflexión misma de la práctica de enseñanza del docente sobre la importancia que tiene la comunicación asertiva y las habilidades de comunicación dentro de un proceso de formación en las distintas áreas del conocimiento, pues se reconoce como se favoreció el rendimiento académico, el conocimiento de nuevas culturas, la convivencia ciudadana, su forma de comportarse y el respeto por la opinión del otro.

Sugerencias para citar este artículo

Agudelo Palencia, Neida Lucero; Bermúdez Peña, Luz Marina (2022). Estrategias pedagógicas que fortalecen la comunicación asertiva en el proyecto de vida del grado tercero, *Afluir*, 6, págs. 113 - 129, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

AGUDELO PALENCIA, NEIDA LUCERO; BERMÚDEZ PEÑA, LUZ MARINA (2022). Estrategias pedagógicas que fortalecen la comunicación asertiva en el proyecto de vida del grado tercero, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 113-129, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>**Abstract:**

The study focused its interest on developing a pedagogical strategy for the strengthening of assertive communication in the construction of the life project of the students of the third grade of the La Concha Rural Educational Institution. Based on Action Research, qualitative route. Its purpose was to determine the social environment where teachers and students participating in the research interact, for which a diagnosis was made in a sample of 20 students, where the situations that affect assertive communication were identified; providing inputs for the design of the pedagogical strategy. Its implementation allowed to recognize a significant impact, since the proposed theme plays a fundamental role in the life of the human being in the construction of his life project. Finally, a significant impact that allowed the reflection of the teacher's teaching practice on the importance of assertive communication and communication skills within a training process in the different areas of knowledge, since it is recognized how it was favored academic performance, knowledge of new cultures, citizen coexistence, their way of behaving and respect for the opinion of the other.

Palabras Clave: Comunicación, habilidad, estrategia, pedagogía, enseñanza

Key words: communication, skill, strategy, pedagogy, teach

Sugerencias para citar este artículo

Agudelo Palencia, Neida Lucero; Bermúdez Peña, Luz Marina (2022). Estrategias pedagógicas que fortalecen la comunicación asertiva en el proyecto de vida del grado tercero , *Afluir*, 6, págs. 113 - 129 , <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

AGUDELO PALENCIA, NEIDA LUCERO; BERMÚDEZ PEÑA, LUZ MARINA (2022). Estrategias pedagógicas que fortalecen la comunicación asertiva en el proyecto de vida del grado tercero, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 113-129, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

Introducción

El estudio se orientó desde el diseño de una estrategia pedagógica para el fortalecimiento de la comunicación asertiva en la construcción del proyecto de vida de los educandos del grado tercero de la Institución Educativa Rural la Concha. Partió de una intencionalidad de carácter pedagógico como una oportunidad para fortalecer la comunicación asertiva en los estudiantes, por ende, la resignificación de vida a partir de la construcción del proyecto de vida; pues es de gran importancia en el campo educativo y fundamental para alcanzar relaciones interpersonales sanas.

El estudio se orientó a partir del objetivo general “Proponer una estrategia pedagógica para el fortalecimiento de la comunicación asertiva en la construcción del proyecto de vida de los educandos del grado tercero de la Institución Educativa Rural la Concha” El cual intencionó proponer una estrategia pedagógica como un recurso pertinente para el fortalecimiento habilidades comunicativas y formar seres humanos más empáticos con un proyecto de vida definido y manejo apropiado de sus emociones y buenas interacciones sociales. Fue propuesto desde un enfoque cualitativo e investigación acción; con una muestra de 20 estudiantes de grado tercero en quienes era visible situaciones que afectan la comunicación asertiva, se hizo uso de instrumentos como la entrevista semiestructurada con la que se realizó el diagnóstico y la prueba de contraste con la que se validó la pertinencia de la estrategia pedagógica implementada.

Metodología

La investigación cualitativa consiente en entender la condición de individuos, por tal razón, se pretende determinar el entorno social en que interactúan los maestros y alumnos partícipes de este trabajo de investigación, partiendo de sus vivencias, realidades y la forma como se relacionan sus experiencias en los procesos de enseñanza y aprendizaje dentro del grado tercero de la Institución Educativa Rural La Concha. Rodríguez y García, (1996) podría entenderse como “una categoría de diseños de investigación que extraen descripciones a partir de observaciones que adoptan la forma de entrevistas narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audios y video casetes, registros escritos de todo tipo, fotografía o películas y artefactos”.

Esta investigación se propone bajo el diseño basado en enfoque de la investigación acción, basada en la postura de Sagastizabal y Perlo (2006). Este enfoque es pertinente para el proyecto porque parte de una investigación real de una necesidad educativa donde predominará el paradigma cualitativo, sin dejar de lado la estadística o porcentajes que den cuenta de la problemática estudiada, al tiempo que permite utilizar las siguientes técnicas. El proyecto de investigación se desarrolla en la Institución Educativa rural La Concha de Nechí - Antioquia, ésta es de carácter oficial y mixto ubicada en el corregimiento del mismo nombre. La institución cuenta con 832 estudiantes aproximadamente. Dentro de la institución existe tres grados de 3 de primaria, con un total de 83 estudiantes. Sin embargo, este trabajo de investigación será ejecutado con la población del grado 3^o conformada por 20 estudiantes de los cuales 9 son niñas y 11 niños con edades entre 8 y 12 años.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

Las categorías que enmarcan esta investigación son: estrategias pedagógicas, comunicación asertiva, proyecto de vida e interculturalidad. También se detallan las fases de la investigación que son: diagnóstico de la población, diseño de la estrategia pedagógica, implementación de la estrategia y evaluación.

Para la recolección de datos, se hizo necesario seguir una ruta que parte desde el diseño de una prueba diagnóstica dio cuenta del nivel de comunicación en que se encuentren los estudiantes de grado tercero de la institución educativa rural La Concha, luego se aplicó la estrategia pedagógica y actividades complementarias, y finalmente se evaluaron mediante una prueba final los resultados a los que se llegaron con la investigación.

Se propuso un instrumento conformado por 15 preguntas abiertas que deberá responder cada alumno bajo la supervisión de los investigadores, aquí se le da la libertad a los estudiantes que establezcan de manera sincera y subjetiva sus conocimientos iniciales sobre comunicación asertiva, interculturalidad, manejo de conflicto, relaciones interpersonales dentro del aula, contexto escolar y conocimiento sobre proyecto. Se tuvo presente un investigador como evaluador para la validación del instrumento “entrevista semiestructurada” este se realizó a través de una ficha evaluativa, con el objetivo de darle un mejor sentido académico a nuestro trabajo de investigación.

Esta investigación se llevó a cabo en un periodo de 2 años, lo que nos permitió obtener resultados que demuestran la pertinencia de la investigación y cómo impactó de manera positiva.

Resultados

Se presenta de manera detallada lo que se realizó en cada momento: diagnóstico, diseño, implementación y evaluación.

En la fase diagnóstica se da a conocer los resultados arrojados en la aplicación del instrumento del diagnóstico, el cual permitió identificar las situaciones que afectan la comunicación asertiva de los estudiantes del grado tercero en la Institución Educativa Rural La Concha; en lo que se hizo uso de la entrevista, aquí nos permitimos concluir que los docentes implementan pocas estrategias pedagógicas para fortalecer y fomentar interacciones que faciliten el aprendizaje de los estudiantes que propicie un buen clima escolar; otro aspecto identificado y de gran relevancia en la comunicación humana es que se puede notar a partir de las respuestas de los educandos que el docente no abre espacios de diálogos e interacción dentro del aula, donde los alumnos puedan establecer interacciones comunicativas que puedan ayudar a mejorar y formar una comunicación asertiva en los mismos; solo abren pequeños espacios de diálogos para que los educandos se expresen de manera libre acorde a las temáticas que se van desarrollando en cada sesión de su proceso formativo.

En la fase de diseño de la propuesta pedagógica una vez analizada la información recolectada en la entrevista semiestructurada dirigida a los participantes de nuestra investigación damos inicio a la creación de una estrategia pedagógica para el fortalecimiento de la comunicación asertiva en los alumnos del grado tercero de la Institución Educativa la Concha, en donde se pretende orientar a los educandos en el protagonismo de su aprendizaje y que a su vez se trabaje de manera creativa dinámica y didáctica contribuyendo de modo directo a la formación de los estudiantes.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

Es en la fase implementación de la estrategia se da cuenta del desarrollo de la estrategia pedagógica propuesta como un recurso pertinente para el fortalecimiento de la comunicación asertiva en la construcción del proyecto de vida, en la cual se desarrollan cada una de las unidades que conforman la estrategia, en lo cual se reconocen algunas reacciones positivas durante el ejercicio realizado. Para su desarrollo se evaluaron cada uno de los momentos de manera progresiva, dándole suma importancia al aprendizaje de los alumnos y a la construcción de habilidades comunicativas que fortalecían el proceso educativo en el que se encuentra.

Luego del desarrollo de esta estrategia los alumnos les brindarán la oportunidad de abordar desde las diferentes áreas del conocimiento los saberes adquiridos desde una posición crítica, donde primen las interacciones comunicativas en el desarrollo de cada clase. A su vez se pretende que los alumnos se sientan cómodos con el desarrollo de esta propuesta que consideren útil su implementación y destaquen la importancia de la comunicación en su educación y en la vida misma; es importante anotar, que el desarrollo de esta estrategia pedagógica permitió desde la observación notar si los educandos se sienten a gusto con el desarrollo de la misma y de manera paralela ir notando cual es el progreso en el desarrollo de habilidades comunicativas que estos van teniendo. Esta estrategia además de fortalecer las habilidades comunicativas en cada alumno, permitió el fortalecimiento del vínculo de manera grupal en el aula de bastante contundente considerando la importancia de la clases, además el conocimiento o acercamiento con un aspecto cultural diferente al de ellos, lo cual es un aspecto clases, además el conocimiento o acercamiento con un aspecto cultural diferente al de ellos, lo cual es un aspecto interculturalidad en su contexto, pues bien se conoce que allí uno de los rasgos más marcados en el entorno es la diversidad cultural con la que cuenta la institución en cada aula de clases.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

Los resultados obtenidos dan cuenta que la estrategia pedagógica implementada permitió la dinamización de los ambientes de clases y por ende se potencian los aprendizajes. Para Edel (2010) proponer nuevas estrategias de enseñanza es asumir los retos que impone la educación actual. Es decir, transformar los modelos educativos y proponer nuevas estrategias, que les permitan pensar y accionar de recursos que coadyuven en el fortalecimiento de la comunicación asertiva.

Para finalizar se consideró pertinente retomar algunos hallazgos significativos que dieron cuenta del impacto positivo que arrojó el desarrollo de la propuesta y la importancia de continuar promoviendo en todas las aulas una evaluación formativa a través de la cual los procesos de enseñanza-aprendizaje se puedan medir en cuanto al rendimiento de los estudiantes en cada sesión, para ello, es importante que tanto estudiantes y profesores reflexionen acerca de cada una de las actividades realizadas, a través de la autoevaluación y evaluación de cada proceso de aprendizaje, esto permitirá que las secuencias didácticas que se vayan implementando con los estudiantes mejoren paulatinamente, cada vez apunten a desarrollar de una manera eficaz y pertinente las competencias comunicativas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

Ya terminando con la fase de evaluación En el ejercicio de demostrar la pertinencia de la investigación y cómo impactó de manera positiva en el fenómeno de estudio, se propone la siguiente tabla comparativa de análisis de datos en la que se detallan los hallazgos más significativos, sobre lo que se identificó en la implementación de la propuesta pedagógica desde cada una de las categorías de análisis.

Los resultados finales dan cuenta que la estrategia pedagógica dejó un legado e invitación a la institución educativa a promover este tipo de acciones y de esta manera contribuir a formar una sociedad más responsable y consciente de sus actos y con desarrollo autónomo; puesto que formar estudiantes hacia la construcción de su proyecto de vida le permite irradiar asertividad, lo cual es de gran importancia para que mantengan un equilibrio de sus emociones y cultiven sus valores desde la justicia y actitudes de rectitud, pues cuando el ser humano logra tener una comunicación asertiva posibilita la oportunidad de construir el proyecto de vida.

Categorías	Diagnóstico	Resultados finales
Estrategia pedagógica	Se identificó la necesidad de implementar acciones didácticas que contribuyeran en el fortalecimiento de la comunicación asertiva, en lo cual se pudiera aportar al desarrollo autónomo y seguro de la población intervenida.	La estrategia pedagógica se desarrolló de manera exitosa en la población intervenida. El desarrollo de este tipo de estrategia contribuyeron al desarrollo de la autonomía y posibilitaron en la población intervenida la oportunidad de formar niños y niñas más seguros de sí mismos.
Comunicación asertiva	Se reconoció en los estudiantes dificultades para generar interacciones sociales, poca participación autónoma en el desarrollo de las clases y algunas reacciones negativas frente a algunas situaciones de comunicación.	Se demostró que la comunicación asertiva es indispensable en la vida del ser humano para dar equilibrio y fuerza a sus metas y sueños desde cada una de sus dimensiones. Se demostró la necesidad de proponer una estrategia pedagógica para el fortalecimiento de la comunicación asertiva.
Proyecto de vida.	Se pudo reconocer en la población intervenida un vacío en el desarrollo autónomo para determinar cómo visionar su proyecto de vida, pues al preguntarles sobre esos ideales para la vida, muchos guardaron silencio.	Se hallaron hallazgos significativos que permitieron reconocer el desarrollo autónomo y seguro de los niños y niñas intervenidos, puesto que se logró escuchar en ellos expresar con seguridad sus deseos y sueños para el futuro.
Interculturalidad	En cuanto a lo relacionado con la interculturalidad se pudo observar en la población intervenida acciones de irrespeto, intolerancia y dificultades para generar interacciones de manera espontánea.	Se desarrollaron estrategias que contribuyeron a la transformación de las tensiones que se generaban en el grupo y se logra potenciar la construcción de relaciones interpersonales más sanas.

Figura 1. Tabla comparativa de análisis de datos. Elaboración propia

Conclusiones

La investigación se direccionó hacia el fortalecimiento de la comunicación asertiva para la construcción de proyectos de vida en los educandos del grado tercero de la Institución Educativa la Concha. Para alcanzar el objetivo de esta investigación se realizó la caracterización del conocimiento que los estudiantes participantes tenían sobre las temáticas que abordaba el trabajo de investigación, tales como: estrategias pedagógicas, proyecto de vida, comunicación y comunicación asertiva.

Se pudo conocer a través de una prueba diagnóstica que los estudiantes contaban con un muy bajo nivel de interacciones comunicativas dentro del aula y que los docentes implementan pocas estrategias pedagógicas para el fortalecimiento de estas interacciones comunicativas; por tal razón el nivel de comunicación asertiva con la que contaban es mínimo, dando cuenta así de la poca interacción que existe dentro del aula de clases entre ellos. Por tanto, se consideró indispensable la estructuración y diseño de una estrategia pedagógica que fortaleciera la comunicación asertiva en la muestra de estudio, por lo que fue necesario considerar los aspectos de interculturalidad y multiculturalidad presentes en el contexto donde se lleva a cabo el proceso de enseñanza de los estudiantes del corregimiento la Concha. En ese mismo orden de ideas, se puede considerar que la implementación de esta estrategia pedagógica apuesta de manera concreta al fortalecimiento de habilidades comunicativas para orientar y fundamentar una buena comunicación asertiva que les sirvan a los estudiantes en los procesos educativos a los que se afrontan a lo largo de su vida y para la vida misma.

Es preciso, expresar que la comunicación es indispensable en la formación de un individuo tanto en lo personal, como académico, puesto que, a partir de ella se contraen las bases para la formación de un ser autónomo y crítico, con criterio propio para afrontar cualquier acto en su entorno social, es por ello, que la implementación de estrategias pedagógicas fortalecen la comunicación asertiva de los estudiantes; pues es un factor indispensable desde los grados iniciales; y de esta manera se contribuye a mejorar la calidad de la educación a nivel nacional y se ayuda al perfeccionamiento de las prácticas educativas de cada docente.

Así mismo, se pretende que con el desarrollo de esta estrategia pedagógica los estudiantes en su proceso de aprendizaje demuestren mejores niveles de aprendizaje, aprovechando las estrategias de enseñanza interactiva aplicada por el docente, donde, a su vez, se favorezcan todas las áreas del conocimiento inmersas en su proceso educativo.

El impacto de una enseñanza innovadora que tenga en cuenta las necesidades del contexto y que, además, le dé primordial importancia a el desarrollo de habilidades comunicativas en el cuerpo de alumnos va acorde a lo solicitado por el Ministerio de Educación bajo los lineamientos curriculares de cada grado, donde se solicita la formación de alumnos capaces de tener criterio propio bajo cualquier eje social.

Es fundamental establecer que la compañía docente durante el desarrollo de estrategias pedagógicas es primordial e indispensable, pues cuando se deja de manera independiente al estudiante bajo un proceso de aprendizaje este pierde la lógica y difícilmente logra el cumplimiento de su objetivo, cabe resaltar que las actividades de esta estrategia pedagógica facilitan comprender de manera fácil y rápida, pues al ejecutar dichas actividades propuestas en la estrategia se despertará en los alumnos una motivación y entusiasmo por el aprendizaje, las temáticas trabajadas en ella y los logros personales de cada uno, motivando y direccionando así la formación de unas interacciones comunicativas que faciliten el desarrollo de la comunicación asertiva en cada alumno, donde se motive de manera directa hacia la construcción orientada de su proyecto de vida.

Agradecimientos

Agradecemos a Dios por su infinita misericordia, por guiarnos a lo largo de nuestra existencia, a nuestros familiares por la fortaleza y por ser estímulo de superación en nuestras vidas, gracias a nuestros hijos y esposos porque hacen de nuestros días momentos inolvidables y por ser los promotores de amor, confianza y principios.

Así mismo, a la Corporación Universitaria Iberoamericana por permitirnos ser parte de su familia educativa, a nuestros grandes docentes porque hay una huella de cada uno, en nuestras vidas y en nuestro proyecto de vida.

Agradecimiento especial a nuestra asesora la Magíster Oliva Palacio por su profesionalismo, constancia, paciencia, comprensión y valiosos aportes para que nuestra investigación alcanzara el rigor académico que requería para alcanzar el anhelado título de Magíster en Educación.

Gráfica 1. Tabla de análisis entrevista/diagnóstico

CAMPO SEMÁNTICO	PREGUNTAS	RESPUESTA DE LOS ESTUDIANTES
INTERACCIÓN		
PARTICIPACIÓN		
ESTRATEGIAS DE MOTIVACIÓN		
COMUNICACIÓN		
PROYECTO DE VIDA		

Gráfica 2. Formato de estrategia pedagógica

TITULO		
INSTITUCIÓN		
MUNICIPIO		
DOCENTE		
OBJETIVO		
POBLACIÓN		
TEMA		
TIEMPO		
ÁREA DEL CONOCIMIENTO		
COMPETENCIA A DESARROLLAR		
ESTANDARES		
CONCEPTUALIZACIÓN Y DISEÑO METODOLÓGICO	CONTEXTO INSTITUCIONAL	
	PROBLEMÁTICA	
	MARCO TEÓRICO	
	MARCO LEGAL	
DESARROLLO DIDÁCTICO		
MOMENTO DE INICIO	DESARROLLO	MOMENTO DE CIERRE
EVALUACIÓN		
RECURSOS		
CONCLUSIONES		
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		

Gráfica 3. Diario de campo



Gráfica 4. Tabla comparativa de análisis de datos

Categorías	Diagnóstico	Resultados
Estrategia pedagógica		
Comunicación asertiva		
Proyecto de vida.		
Interculturalidad		

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.122>

Referencias

Edel, Rubén (2003). El rendimiento académico: concepto, investigación y desarrollo. REICE. Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación, 1 (2),0.[fecha de Consulta 10 de Junio de 2022]. ISSN: Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55110208>

Rodríguez-Gómez, Gregorio & Gil-Flores, Javier & Garcia-Jimenez, Eduardo. (1996). Metodología de la investigación cualitativa / Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores, Eduardo García Jiménez.

Sagastizabal, M & Perlo, C. (2006). La Investigación – Acción como estrategia de cambio en las organizaciones. Buenos Aires: Stella y ediciones La Crujía.

<https://profeinfo.files.wordpress.com/2018/02/1la-investigacion-de-la-practica.pdf>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

Humanizando desde el arte: propuesta de ruta sensorceptivas para conocer Manabí. Una práctica experimental con personas con discapacidad visual y estudiantes universitarios.

Humanizing from art: sensorceptive route proposal to know Manabí. An experimental practice with visually impaired people and university students.

Mónica Elizabeth García García

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí

elizabeth.garcia@uleam.edu.ec

Recibido 10/04/2022 Revisado 20/05/2022

Aceptado 27/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

El proyecto *Encuentro y Residencia de las Artes Escénicas de las Universidades - Humanizando desde las Artes*, nace en el 2017 en el Área de Promoción y Desarrollo Cultural del Departamento de Bienestar de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí – Ecuador (ULEAM), con la finalidad de mejorar la calidad de vida de las comunidades vulnerables pertenecientes a la ULEAM y a la comunidad en general. El presente artículo habla sobre las experiencias obtenidas en la aplicación de la tercera edición de dicho proyecto, llevado a cabo en el periodo lectivo 2019-2020, mismo que tuvo un alcance de atención de 1591 personas, que presentaban algún tipo de vulnerabilidad, destacando las personas ciegas, estudiantes universitarios, artistas y agentes comunitarios, quienes participaron de diferentes talleres de formación artística y de experiencia basada en las artes, los cuales fortalecieron la reflexión sobre la vocación de servicio desde las carreras profesionales escogidas y las áreas de desarrollo practicadas, permitiendo que pongan en práctica los conocimientos adquiridos en esta experiencia formativa en su futura praxis.

Sugerencias para citar este artículo,

García García, Mónica Elizabeth (2022). Humanizando desde el arte: propuesta de ruta sensorceptivas para conocer Manabí. Una práctica experimental con personas con discapacidad visual y estudiantes universitarios. *Afluir*, 6, págs. 131-144, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

GARCÍA GARCÍA, MÓNICA ELIZABETH (2022). Humanizando desde el arte: propuesta de ruta sensorceptivas para conocer Manabí. Una práctica experimental con personas con discapacidad visual y estudiantes universitarios. *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 131-144, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>**Abstract:**

The project: "Meeting and Residency of the Performing Arts of the Universities - Humanizing from the Arts", was born in 2017 in the Promotion and Cultural Development Area of the Department of Well-being of the Lay University "Eloy Alfaro" of Manabí - Ecuador (ULEAM), in order to improve the quality of life of vulnerable communities belonging to ULEAM and the community in general. This article talks about the experiences obtained in the application of the third edition of said project, carried out in the 2019-2020 school period, which had a scope of care of 1,591 people, who presented some type of vulnerability, highlighting the people blind, university students, artists and community agents, these people participated in different artistic training workshops and experiences based on the arts, which strengthened the reflection on the vocation of service from the professional careers chosen and the areas of development practiced, allowed that they put into practice the knowledge acquired in this training experience in their future praxis.

Palabras Clave: sensopercepción, formación integral, cultura digital, identidad cultural, discapacidad visual

Key words: sensory perception, comprehensive training, digital culture, cultural identity, visual disability

Sugerencias para citar este artículo,

García García, Mónica Elizabeth (2022). Humanizando desde el arte: propuesta de ruta sensoperceptivas para conocer Manabí. Una práctica experimental con personas con discapacidad visual y estudiantes universitarios. *Afluir*, 6, págs. 131-144, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

GARCÍA GARCÍA, MÓNICA ELIZABETH (2022). Humanizando desde el arte: propuesta de ruta sensoperceptivas para conocer Manabí. Una práctica experimental con personas con discapacidad visual y estudiantes universitarios. *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 131-144, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

Introducción

Humanizando desde el Arte

La Constitución Política del Ecuador (2008), refiere en su artículo primero que “El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico” (p. 2). La plurinacionalidad hace referencia a la presencia de “varias culturas en un mismo territorio que se interrelacionan unas con otras”, y la interculturalidad habla sobre el “reconocimiento de la diversidad cultural para diálogos equitativos” (CARE, s.f. pp. 27-28). Bajo esta premisa, se fundamenta la finalidad del proyecto *Encuentro y Residencia de las Artes Escénicas de las Universidades - Humanizando desde las Artes*, el cual busca integrar el lado intercultural y plurinacional de la población manabita con la expresión del arte.

El arte es una herramienta de desarrollo interpersonal, mediante el cual se puede generar la expresión de ideas y sentimientos, así como un medio de promoción de cambios sociales y culturales, que ayuda al autoconocimiento y la autovaloración, debido a que genera percepciones amplias y analíticas de la realidad (Álvarez & Domínguez, 2012, p. 117). Mediante esta experiencia se hace visible el aporte del arte en los participantes en su construcción ciudadana y su futura práctica profesional, dado que, desde este espacio, se crearon nuevas agrupaciones que demandaron la creación de una carrera, sin dejar de lado el espacio de formación hacia la comunidad, que desde el Departamento de Cultura de la Institución se desarrollaba a través de una serie de proyectos.

Los grupos de atención prioritaria son considerados como aquellos que, debido a su condición social, económica, cultural y política, edad y/u origen étnico, se encuentran en diferentes condiciones de riesgo, que les impide incorporarse al desarrollo, y, por ende, al acceso a mejores condiciones de vida dentro del buen vivir (Ministerio del Trabajo, 2017, p. 1). Dentro de este grupo encontramos a “las personas con discapacidad visual, las cuales presentan limitación total o parcial de la función visual” (Arias, 2010, p. 9). No obstante, el cambio de autoridades y de políticas institucionales que mermó lo que, de alguna manera, hacía visible una serie de valores que eran necesarios destacar o trabajar, dio lugar a que la supremacía del conocimiento creara una especie de barrera entre el contexto universitario y el comunitario con respecto a la población general, donde, por supuesto, se

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

sigue participando con el arte, aunque de manera cada vez más silenciosa por los acuerdos establecidos de palabra, y algunos formales, que cada vez hacen más difícil sostener cualquier tipo de proyecto artístico por la nuevas disposiciones. La transición, donde nos dimos cuenta que es el acercamiento hacia la población más vulnerable (niños con disfunción familiar, jóvenes drogadictos, adultos mayores, PPL, personas con discapacidad visual, autismo, Síndrome de Down, alguna discapacidad física o trastorno conductual, artesanos, pescadores, campesinos, población rural de nuestro contexto), hacía posible una serie de investigaciones a partir de las cuales tenían lugar las producciones artísticas y luego la educación no formal a través de la difusión de las obras que generaban los estudiantes, integrantes de grupos artísticos. El hecho de que estos integrantes entraran en este espacio de investigación participante, donde pudieron conocer y reconocerse no solo como parte de esta población, sino, además, entender de mejor manera su rol estudiantil, permitió que luego como profesionales de su especialidad puedan abordar estas cuestiones, dentro del espacio artístico que escogieron como taller en la ULEAM, por la falta de oferta de carrera de arte.

Sin descartar que ellos desde el arte asumían con gran responsabilidad profesional ambas áreas -su especialidad y la formación complementaria en artes-, pues el tiempo que sostuvieron de formación continua en el Departamento de Cultura, les permitió convertirse en hacedores del mismo con la responsabilidad de formar a otros con todos los conocimientos adquiridos, y asumir, también, los de la especialidad que escogieron en la universidad, se hace notoria su cualidad de calidad y calidez de sensibilización ante las necesidades de los otros sin que continúen siendo estos los personajes a representar en una nueva producción artística.

El rol de padres y madres, trabajadores responsables, es decir, de ciudadanos comprometidos que se desarrollaron luego como adultos, fue asumido por estos jóvenes participantes de las agrupaciones artísticas, y que resultaron del compromiso de la universidad para su formación, del apoyo a su producción, realización y difusión de los diferentes proyectos y actividades culturales que emprendieron con diferentes comunidades.

Visibilizar ahora desde sus propios espacios el compromiso en cualquier esfera en que incursionan, permitió asumir el Proyecto *Encuentro de Universidades – Humanizando desde el arte*, cuyo planteamiento del problema se presentó de una manera artística, frente a esta transición de autoridades en el nuevo contexto universitario.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

Metodología

La investigación tuvo un enfoque cualitativo, experimental, de investigación-acción, y con un corte transversal sobre la población, se optó por un muestreo intencional para la selección de los participantes, para analizar la información obtenida de forma descriptiva únicamente con un fin explicativo.

Participantes

El proyecto estuvo conformado por 1591 personas, pertenecientes a diferentes contextos vulnerables, entre los que destacan personas con discapacidad visual, estudiantes universitarios, docentes y personal administrativo de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí – Ecuador (ULEAM).



Figura 1: Algunos participantes del proyecto, Carlos Delgado Carreño, 2019. Elaboración propia

Procedimiento

El proyecto contó con las siguientes fases:

Fase 1. Establecer relaciones internacionales que permitan la selección de invitados al Encuentro y Acercamiento con docentes de asignaturas como *Desarrollo y expresión de la corporalidad en la Educación Infantil, Artes Escénicas y su aplicación didáctica*, y otras como los contextos de los sujetos educativos y el aprendizaje, la cultura y los saberes ancestrales, o materias que involucren el desarrollo del pensamiento, educación, realidad nacional y todas las que tengan pertinencia con aspectos sociológicos. De este modo, se logran los espacios de diálogo que permiten visualizar a la danza como una estrategia metodológica para acercar de manera consciente los contenidos de asignaturas.



Figura 2: Encuentro con docentes y artistas, Carlos Delgado Carreño, 2019. Elaboración propia

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

Fase 2. Planificación de talleres artísticos que, sobre todo, posibiliten el conocer las diferentes posibilidades de inclusión, inicio del cronograma a través de los espacios de diálogo con estudiantes y docentes de la comunidad universitaria, y ejecutar espacios de taller y diálogo sobre los contenidos y temas de cada uno de ellos.



Figura 3: Planificación de los talleres con participantes, Carlos Delgado Carreño, 2019.
Elaboración propia

Fase 3. Desarrollo de contenidos de la danza contemporánea y de otras artes con los compañeros que colaboran con el *Humanizando desde el arte*, especialmente docentes, además del evento *Encuentro y Residencia de las Artes Escénicas de las Universidades - Humanizando desde el arte*, que ofrecieron información y discernimiento sobre la violencia de género, fomentando posturas reflexivas en los estudiantes universitarios.



Figura 4: Talleres artísticos, Carlos Delgado Carreño, 2019. Elaboración propia



Figura 5: Talleres artísticos, Carlos Delgado Carreño, 2019. Elaboración propia

Informe del proyecto

El proyecto encuentro de universidades presentó el siguiente informe:

INFORME TÉCNICO DE LA FUNCIÓN FORMACIÓN

Tercer Trimestre – 2019

Indicador

Número de estudiantes que se benefician de los talleres de interculturalidad ofertados por los grupos culturales como complemento a sus aprendizajes.

OBJETIVO ESTRATÉGICO INSTITUCIONAL

Aplicar las políticas públicas de inclusión que garanticen la equidad, acceso, permanencia, promoción y participación de la comunidad universitaria.

1. LOGROS ALCANZADOS: FUNCIÓN FORMACIÓN

1.1. Indicador 1

Número de estudiantes que se benefician de los talleres de interculturalidad ofertados por los grupos culturales como complemento a sus aprendizajes.

1.2. Indicador 2

Aportar al compromiso humano con la participación de, al menos, 500 estudiantes en el taller de *Conocimiento y Conciencia Corporal* para desarrollar la capacidad y el compromiso humano, finalizando su colaboración con la muestra del proceso mediante la temática de valoración

del *Encuentro y Residencia de las Artes Escénicas de las Universidades – Humanizando desde el arte*, con especialistas de otras latitudes, captando una audiencia de 1000 estudiantes de diferentes académicas de nuestra IES.

Resultados Estadísticos

BENEFICIARIOS	1 Estudiantes	2 Docentes	3 Total
Hombres	402	10	412
Mujeres	1183	5	1188
Total	1591	15	1606

Tabla 1: Tipo de Beneficiarios del *Encuentro y residencia de las artes escénicas de las Universidades – Humanizando desde el arte*.

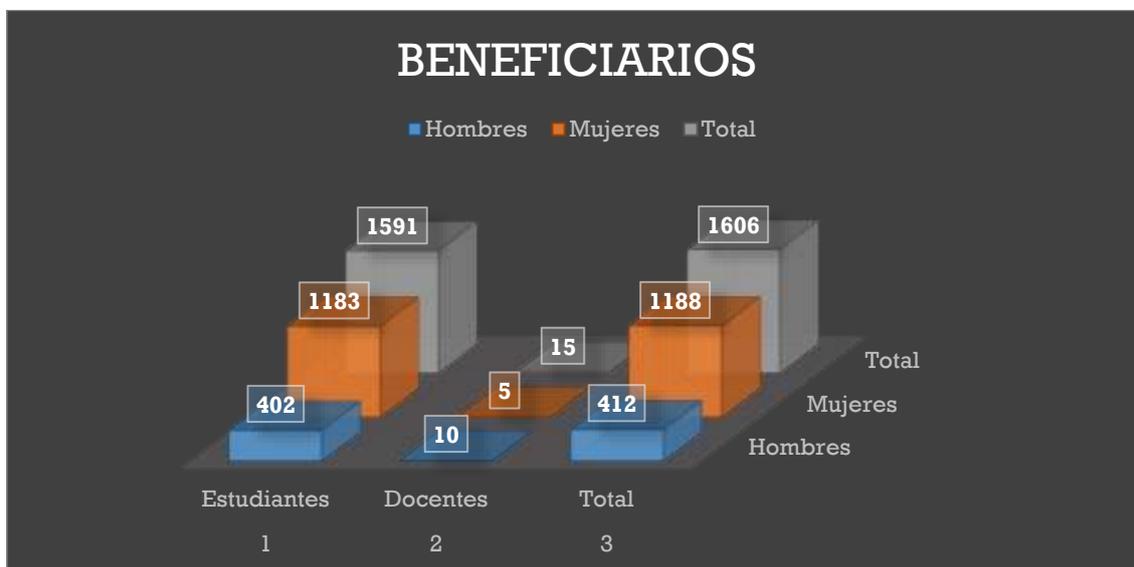


Gráfico 1: Beneficiarios del proyecto por sexos y en total. Fuente y elaboración: Departamento de Bienestar Universitario

Beneficiarios	Arquitectura	Ing. en Marketing	Ing. Comercial y administración de empresas	Ing. Agroindustrial	Ing. Agropecuaria	Ing. Recursos Naturales y Ambiental	Periodismo	Comunicación Organizacional	Publicidad y Mercadotecnia	Pedagogía de los Idiomas Nacionales y Extranjeros	Educación Inicial	Educación Básica	Esc. Popular	Educación Física, Deportes y Recreación	Comercio Exterior	Economía	Biología Pesquera	Ing. Sistemas	Medicina	Terapia Ocupacional	Psicología	Terapia de Lenguaje	Contabilidad Pública y Auditoría	Enfermería	Secretariado Bilingüe	Contabilidad, Finanzas	Adm. Empresa Turística	Adm. Empresa Hotelera	Ing. Industrial	Ing. Eléctrica	Ing. Civil	Ing. En Mecánica Manual	Derecho	Odontología	Psicología	Trabajo Social	Total	
Hombres		14	1	156		12	12	12		10	4			34	29		10	1	1			27				49	33							1	1			407
Mujeres	1	91	1	214	1	37	36	36		160	147			62	47		3	4	5	2		1	95	1		134	113	1						1	1	1	3	1199
Total	1	105	2	370	1	49	48	48		170	151			96	76		3	14	6	4		1	122	1		183	146	1					2	2	1	3	1606	

Tabla 2: Tipo de Beneficiarios del Encuentro y Residencia de las Artes Escénicas de las Universidades – Humanizando desde el arte. Fuente y elaboración: Departamento de Bienestar Universitario

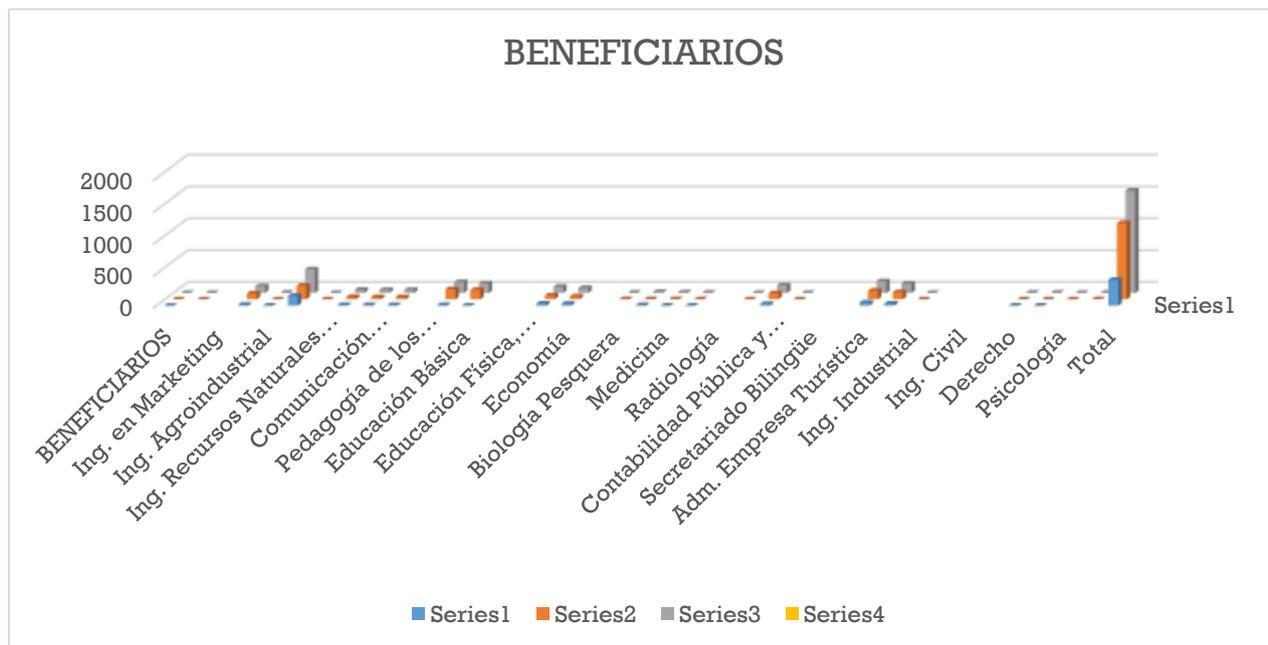


Gráfico 2: Tipo de Beneficiarios por titulaciones del Encuentro y Residencia de las artes escénicas de las universidades- Humanizando desde las artes.

Fuente y elaboración: Departamento de Bienestar Universitario.

Análisis de Resultados

Para aportar al pensamiento humano intercultural y procesos formativos de los estudiantes universitarios de las diversas Facultades, se han dictado diferentes talleres que tienen referencia a la conciencia corporal, así como mesas redondas y conferencias con personas especializadas de otras latitudes que, con su experiencia, permitieron el reconocimiento del ser como un ente comprometido humanamente desde cualquier profesión con su entorno. Siendo el arte la estrategia metodológica dentro del *Humanizando desde el arte*, el que incorpora el eje de espiritualidad y ciencia desde los saberes ancestrales. Tuvimos, además, exposiciones danzarias, espacios de análisis y conversatorios, atendiendo a 500 estudiantes comprometidos, y captando una audiencia de más de 1000 estudiantes de las diferentes unidades académicas de nuestra IES, que incluyen el Campus de Pedernales con la participación de docentes, personal administrativo y decanos.

Conclusiones

Este proceso permitió el reconocimiento personal e identitario, que nos parecieron importantes compartir por cultura general, con el afán de generar procesos integradores que se complementaran a su formación general, respondiendo así al OBJETIVO ESTRATÉGICO INSTITUCIONAL: Aplicar las políticas públicas de inclusión que garanticen la equidad, acceso, permanencia, promoción y participación de la comunidad universitaria, bajo el que se presentó el informe técnico anteriormente expuesto.

Como podemos apreciar, realmente el arte era el nexo para que los nuevos estudiantes puedan sumarse a un proceso de sensibilización dado por los procesos creativos que, de alguna manera, se planteaban luego para finalizarlos, y es así como surge el fortalecer esa valoración identitaria y humana, pensando en acercar estos a través de la *Casa Abierta*, propuesta por la Facultad de Ciencias de la Educación, dirigida por Nixon García Sobando y Ana Rivera Solórzano, y que, de manera conjunta, pensamos, con los demás compañeros del Departamento de Cultura de la ULEAM, Freddy Reyes Macías, Carlos Quinto Cedeño, Gloria Leiton, músicos y otros colaboradores, para que se pudiera potenciar la sensibilización de otros sentidos que no sean necesariamente los visuales, lo que, además, nos

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

permitiera ampliar los espacios de inclusión en el arte como el trabajo dirigido a los invidentes.

De manera personal algunos habían tenido experiencias cercanas al trabajo inclusivo desde el arte, pero aisladas como la de trabajar con las niñas y los niños de la escuela Angélica Flores gracias al Magister Carlos Delgado Carreño, quien, como bailarín de la agrupación de danza Prema, ya soñaba de manera conjunta con los integrantes de esta agrupación en cómo desarrollar espacios y propuestas artísticas que involucraran el trabajo inclusivo. De manera acertada, creó luego la escuela de danza inclusiva Cardel, y el proyecto Meraki, junto a Miriam Rivera de la Cia. También surgió Ceibadanza con Martha Terán de la escuela de Psicoballet del mismo nombre.

Pero estas propuestas, aunque son para la comunidad en general, siguen siendo aisladas, por lo que luego propusimos conocer Manabí desde los sentidos, pensando en todos, ya que habíamos aprendido que se puede pensar en inclusión cuando la particularidad es la generalidad de que todos somos diferentes. Esto fue un hecho con la propuesta docente, donde Nixon asume el liderazgo como tal, y de manera colaborativa estábamos todos los artistas dando ideas para reconocer a esta provincia desde sus sabores, olores, texturas, músicas, etc. La propuesta consistía en elaborar un túnel y crear diferentes ambientes donde todos pasaran descalzos en algunos momentos y con los ojos vendados, reconociendo y escuchando cada una de las instalaciones.

Proponer una integración de saberes para la convergencia de las diferentes especialidades es aún el gran reto que se propone a mayor escala como turismo, artístico cultural, inclusivo, donde propios y foráneos pudieran conocer a partir de esta experiencia algunos de los lugares de Manabí y conocer también otras formas de comunicación entre todos como el sistema braille, que se asume en este proyecto para elaborar las señaléticas de la ruta. Desde el mar hasta el campo con el objetivo de multiplicar estos beneficios en el resto de la población estudiantil, pues la educación es el punto de partida, que permitió también asumir al estudiante el reto de reconocerse como ser habitante de una misma tierra, con la posibilidad de ayudar desde sus saberes a los demás.

Cabe recalcar que esta iniciativa, en primera instancia, era dirigida únicamente a personas con discapacidad visual, pero en base a la necesidad

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.124>

de la población, fue ampliando sus fronteras, lo que permitió el integrar a demás personas, entre ellas agentes culturales y artistas.

Esto dio la posibilidad de generar aprendizajes significativos en campos cognitivos, afectivos y conductuales, y, a la vez, evidenció la poca y/o nula existencia de espacios de inclusión en el arte y la educación, a pesar de que existan esfuerzos por desarrollarlos.

Los resultados de esta experiencia investigativa, dejan como reto el poder fundamentar criterios que soportarían una propuesta para crear una ruta sensorial y propioceptiva que permita estimular la zona afectiva frente a la cultura digital, y a la necesidad de formación integral, sensibilización hacia la diversidad, los espacios de arte y de identidad cultural que presenta, que tiene nuestra provincia, y que esta sea apoyada por autoridades locales y la comunidad en general.

Referencias

Álvarez, S. & Domínguez, M. (2012). La expresión artística: Otro desafío para la educación rural. *Educare*, 3 (16), pp. 115-126. <https://www.redalyc.org/pdf/1941/194124728008.pdf>

Arias, M. (2010). *Relaciones interpersonales entre niños con discapacidad visual y sus compañeros videntes en el contexto educativo regular*. Universidad de Cuenca <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/2835/1/te4148.pdf>

CARE, CIESPAL & Casa Ochun (Coord.). (s.f.). *Módulo 1. Interculturalidad, derechos humanos y derechos colectivos*. Ediciones Ciespal. <https://care.org.ec/wp-content/uploads/2016/02/modulo-1.pdf>

Constitución Política del Ecuador [Const.]. Art. 1. 20 de octubre de 2008 (Ecuador). https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_ecu_const.pdf

Ministerio del Trabajo del Ecuador. (2017). *Dirección de atención a grupos prioritarios – Chimborazo rendición de cuentas 2017*. Ministerio del Trabajo del Ecuador. <https://www.trabajo.gob.ec/wp-content/uploads/2018/03/INFORME-GRUPOS-PRIORITARIOS.pdf?x42051#:~:text=Los%20grupos%20de%20atenci%C3%B3n%20prioritaria,de%20vida%2C%20al%20buen%20vivir.>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas

Polysensority of movement: imagining and experiencing continuous sensations

Luis Miguel Morales Nieto

Universidad Nacional

Autónoma de México

lumimoni@yahoo.com.mx

Recibido 09/03/2022 Revisado 03/04/2022

Aceptado 15/05/2022 Publicado 31/10/2022

Resumen:

En estas páginas doy a conocer la polisensorialidad del movimiento, los elementos que la conforman, las posibilidades para crear con ellos y algunas creaciones polisensoriales. Denomino polisensorialidad del movimiento a los movimientos o desplazamientos continuos que producen sensaciones continuas en mi imaginación y que intento convertir en creaciones polisensoriales, las cuales registro en video o partitura. El video es tanto registro de una creación como una guía, una partitura móvil. Las sensaciones son: táctil, auditiva, visual, olfativa, gustativa, de movimiento. En las creaciones pueden participar el propio creador, bailarines, actores, músicos, público en general, robots, etc. En ellas se usan instrumentos musicales (por ejemplo, violonchelo, viola, bongós), papeles de distintos materiales, lápices de colores, vasos, acuarelas, lijas, pelotas, etc.; también se utiliza el ámbito donde suceden las creaciones, puede haber muros, piso, techo, árboles, pasto, agua, rocas, arena, etc. Este escrito es una reelaboración y síntesis de mi tesis de Doctorado: *El proceso creativo de la polisensorialidad del movimiento* (2018).

Sugerencias para citar este artículo

Morales Nieto, Luis Miguel (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas), *Afluir*, 6, págs. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

MORALES NIETO, LUIS MIGUEL (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>**Abstract:**

In these pages, I present the polysensority of movement, the elements that make it up, the possibilities to create with them and some polysensory creations. I call polysensority of movement to the continuous movements that produce continuous sensations in my imagination and that I try to turn into polysensory creations, these can be on video or score. The video is a record of a creation and a guide, a moving score. The sensations are: tactile, auditory, visual, olfactory, taste, movement. The creator himself, dancers, actors, musicians, all audience, robots, etc., can take part in the creations. Musical instruments (for example, cello, viola, bongos), papers of different materials, coloured pencils, glasses, watercolours, sandpapers, balls, etc., are used in them; the space where the creations take place is also used, there may be walls, floor, ceiling, trees, grass, water, rocks, sand, etc. This writing is a reworking and synthesis of my PhD thesis: *The creative process of the polysensority of movement* (2018).

Palabras Clave: polisensorialidad del movimiento, creación polisensorial, imaginación, sensaciones

Key words: polysensority of movement, polysensory creation, imagination, sensations

Sugerencias para citar este artículo

Morales Nieto, Luis Miguel (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas), *Afluir*, 6, págs. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

MORALES NIETO, LUIS MIGUEL (2022). Polisensorialidad del movimiento: imaginar y experimentar sensaciones continuas, *Afluir*, 6, octubre 2022, pp. 145-173, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Introducción

Cuando imagino de forma espontánea, en varias ocasiones, he notado que ocurren movimientos o desplazamientos continuos de objetos o cuerpos (principalmente el mío, como herramienta principal de exploración acudo a mis manos), dando lugar a sensaciones igualmente continuas: movimiento, sonidos, tactos, trazos (huellas, marcas, surcos, etc.), olores, sabores; le di el nombre de *polisensorialidad del movimiento*.

Como creador musical me había ocupado de convertir mis fantasías en música. El método al que había recurrido es el de fantasear de modo espontáneo, para luego intentar captar lo ocurrido por medio de descripciones, dibujos, gráficas que manifiesten lo que haya imaginado y el tiempo que dura cada cosa, y después hallar analogías con el ritmo y el sonido: si imagino un insecto volando o saltando, sus trayectorias las convierto en sonido: sea su intensidad, frecuencia sonora, timbre, etc.; por ejemplo si el insecto desciende, asimismo lo hará la frecuencia, digamos que de un *sol5* a un *re3*.

El método lo lleva a cabo Julio Estrada en el Laboratorio de Creación Musical (LACREMUS). Para encontrar información del método están los textos, por ejemplo, del propio Estrada (en prensa) o míos (Morales Nieto, 2021; 2022). En el caso de la polisensorialidad del movimiento en vez de convertir mi imaginación en música como en el ejemplo pasado, la procuro convertir en las sensaciones que imaginé.

Además del movimiento y las sensaciones, en la polisensorialidad del movimiento están el espacio donde acontece, los materiales de los que están hechos los lugares imaginados y lo que hay en ellos; entonces busco movimientos, sensaciones, espacios, lugares y objetos lo más parecidos a mis fantasías para realizarlas, así género *creaciones polisensoriales*.

Componentes de la polisensorialidad del movimiento y su utilización

Como ejercicio creativo tanto para intérpretes como para espectadores sería posible que imaginen o lleven a la práctica la combinación y variación de los siguientes componentes.

Objetos: se pueden dividir en estas características: materiales (madera, metal, agua...), formas (triangular, curva, cuadrada...), texturas (lisa, rugosa, flexible...), tamaño (pequeño, mediano, grande...), interior (sólido, hueco, blando...), temperatura (fría, templada, caliente...).

Localización: los objetos se pueden hallar en las paredes, en el techo, en el suelo tal cual o revestido con una especie de alfombras o tapetes. Es posible tocar continuamente, se hayan ordenado continua o discontinuamente, por ejemplo, en la primera del tapete más delgado al más grueso, del más liso al más rasposo, del más chico al más grande... en la segunda se pone el más grueso, uno medio suave, uno grueso, el más suave, uno suave, etc.

Secuencia, superposición, modulación, permutación de objetos¹: se colocan en secuencia: uno enseguida de otro y así sucesivamente; superposición: uno encima o abajo de otro; modulación: parte de uno entremetido o conectado en parte de otro; permutación: intercambian lugares.

Conjunción: se acomodan los objetos (incluidos instrumentos musicales) que provoquen, al contactarlos, las sensaciones imaginadas. En ciertos casos se podrían armar estructuras parecidas a exposiciones en algún museo, o una casa, un bosque, esculturas, autopistas de juguete², etc., como si fueran un museo, casa, bosque, escultura, autopista-partitura. Los objetos pueden incluir a) secciones con movimiento: zigzag, rotatorio, espiral, arriba-abajo... b) objetos más pequeños para variar su color sonoro y aspecto visual: clavos, canicas, monedas, trapos, agua, micrófonos, cubiertos de metal...

¹ Estrada nos mostró en el laboratorio estas cuatro maneras de disponer materiales, pero en el ámbito musical.

² Ed Osborn en Parabólica usa un tren de juguete sobre rieles a escala (Osborn, 1996). Recuperado de <https://www.roving.net/installation/#/parabolica/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Lugares y movimientos: los lugares: a) son preparados para la creación, según una fantasía previa o la búsqueda de objetos que más se acerquen a las sensaciones recordadas, o b) están tal cual, en el estado en que se encuentren. Para ambos casos, los movimientos y desplazamientos pueden ser prefijados minuciosamente en algún documento –como en danza lo hizo Laban (2013) “mediante los diseños de caminos y signos de pasos la totalidad del movimiento se registra dentro de un campo amplio (el espacio dancístico) y otro más estrecho (el espacio del cuerpo).” (p. 91) – o en el mismo lugar u objetos dibujando las trayectorias, o ir libremente.

Partes del cuerpo: uso de las manos, los pies, la cabeza y demás para experimentar sensaciones. Cada parte del cuerpo puede llevar independencia de movimiento para no ir paralelas o esperar a utilizar de una en una. Es posible agregar excitadores en las manos como palos, baquetas, arcos, escobetillas, canicas, yoyos, carritos... o activadas con las manos como poleas, y con los pies como bicicletas, patines, patinetas. O llevar puestas en la ropa, la cabeza o traer en las manos luces proyectadas permanentes o parpadeantes de colores.

Capas y excitadores: colocación de amortiguadores para impedir o aminorar sensaciones, y provocar o concentrarse en otras: con una pluma de ave cosquilleo el cuello de alguien en vez de directamente; mancho con pintura la parte trasera de su playera; alguien golpea las paredes y escucho del otro lado, pero no veo quién, cómo y con qué las golpea, lo imagino; presiono suavemente un bolígrafo recorriendo mi brazo y no siento nada, pues mantas gruesas de estambre y algodón superpuestas obstruyen al bolígrafo, el cual dibuja su trayecto en la manta que cubre a las demás.

Secuencia, superposición, modulación, permutación de sensaciones: en secuencia, en un trayecto siento, sueño, veo...; superpongo dos, tres, cuatro... sensaciones; modulo de sentir a sonar (palpo, palpo y sueño, después tomo un objeto para no tocar directamente otro y sólo sonarlo), luego de ver a sentir (sigo con la vista, sigo con la vista mientras toco, cierro y abro mis ojos repetidamente hasta que se mantengan cerrados y no dejo de tocar); y permuto (lo que sentía ahora lo escucho, lo que escuchaba ahora lo veo, lo que veía ahora lo siento).

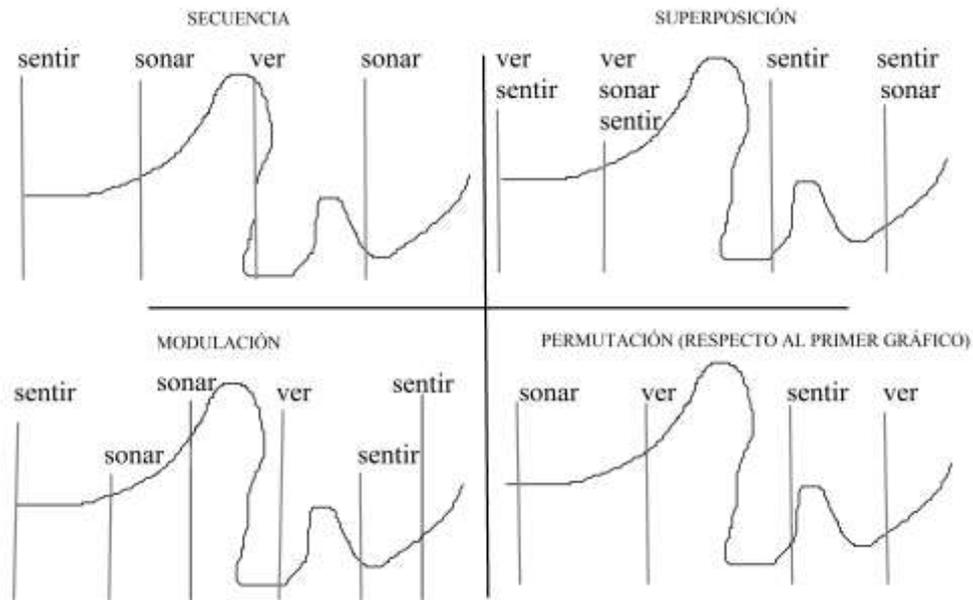


Figura 1. Secuencia, superposición, modulación, permutación, dibujo. Imagen del autor (2018).

Dispongo de la siguiente manera un trayecto similar:

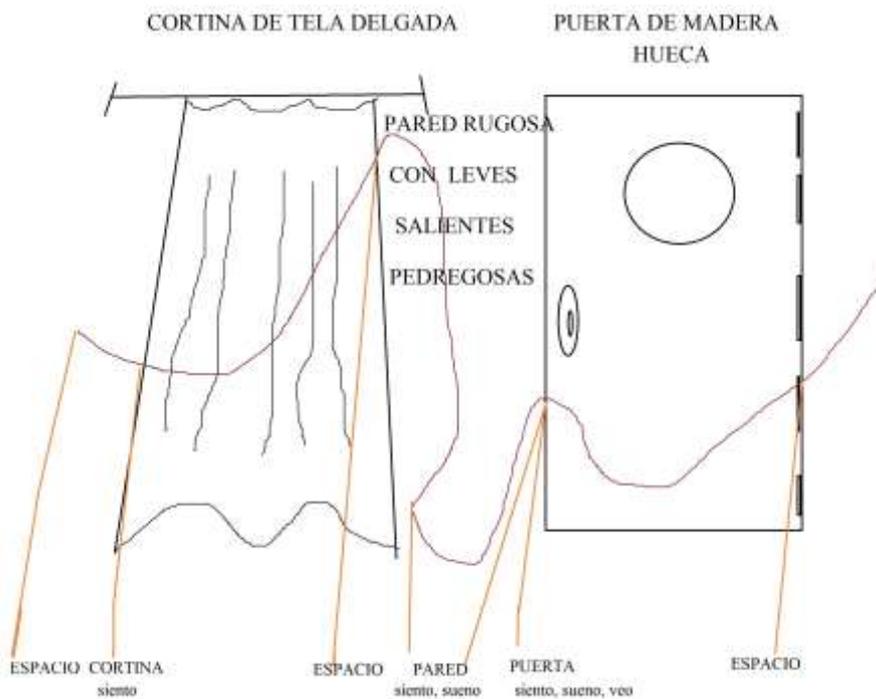


Figura 2. Moverse, sentir, sonar, ver, dibujo. Imagen del autor (2018).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Sonar a oscuras: es posible imaginar y memorizar en la ausencia de luz o con los ojos cerrados, la forma, extensión y material de los espacios por donde transita un movimiento continuo si lo escuchamos en el aire, objetos, paredes, piso, techo, nuestro cuerpo.

Pulsos audibles del excitador y del cuerpo vibrante: los primeros se dan cuando en lo que hay un movimiento o desplazamiento continuo se perciben breves instantes sonoros como pulsos en una misma zona o dispersos en el espacio, los cuales son provocados por el ejecutante debido a los contactos que tiene con cuerpos y objetos; los segundos se dan por la forma y textura de los objetos estriados, con ranuras, protuberancias, filamentos, divisiones, dobleces, como en mi creación musical para marimba *Ti nech miqitlani* (Morales Nieto, 2007-2008) o en *Guero* para piano de Helmut Lachenmann (1970-1988)³.

Formas parecidas: si dibujo o construyo figuras geométricas reconocibles, aunque no tengan las medidas exactas o no se tracen o pongan rectas las líneas, esa peculiaridad de parecerse a ellas les da su propia belleza, las hace únicas, con una forma propia.

Sensaciones olfativa y gustativa: los olores y sabores se hallan en los objetos, en las paredes y en uno mismo (perfumes, cremas, gomas de mascar, pastillas), o en recipientes (vasos, platos, atomizadores). Al caminar uno puede descubrir olores y sabores siendo acumulados o difuminados en el sitio o en nosotros mismos, en diversas combinaciones e intensidades.

Sensación táctil: es factible acomodar capas superpuestas y sentirlas: una gruesa mesa de metal es la base, tiene unas partes sumidas y otras salientes como pequeños domos, encima hay un trozo de estambre con separaciones como rejillas, arriba una tela suave y transparente, hojas de papel que no alcanzan a cubrirla toda, un trapo húmedo, plastilina y un trozo de masa de maíz mezclada con agua.

Es posible acomodar escalas continuas de objetos: de los más flexibles a los más duros, de los más lisos a los más rasposos, de los más delgados a los más gruesos, de los más húmedos a los más secos... asimismo escalas discontinuas. Por otro lado, es viable explorar un lugar con distintas temperaturas, de más frías a más cálidas, y tocar objetos sin verlos para descubrir su material, textura, forma, volumen, tamaño.

³ Recuperado de <http://brahms.ircam.fr/works/work/9877/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Videograbaciones: si se videograban las creaciones polisensoriales la cámara se mueve: a) siguiendo desde algún punto hasta otro al escenario formado por los objetos colocados (estos movimientos puede seguirlos el ejecutante o viceversa), b) al mismo tiempo que algún ejecutante o en desfase, c) independiente de ellos, coincidiendo en algunos periodos de la grabación, o d) manteniéndose estática con un ejecutante y e) fijada en un lugar donde no haya nadie, pero de vez en cuando aparezcan.

A tomar en cuenta: al realizar una creación polisensorial: a) en un espacio pequeño con varios objetos, muchos participantes pueden entorpecerse; b) es posible que involuntariamente haya sonidos en la ejecución (caída de objetos, tropiezos, rechinos de tenis...), o sonidos habituales o inherentes en el entorno (gente hablando o tosiendo, autos, aves, truenos...).

Creaciones polisensoriales

Para realizar las creaciones polisensoriales indico a los participantes (verbalmente antes de iniciar o por escrito) en términos generales: mover y desplazar su cuerpo continuamente en el espacio para ir sintiendo, marcando, sonando, oliendo, probando; mientras el público ve los movimientos, desplazamientos, marcas... escucha algo de los anteriores, siente o recuerda sentir, huele, prueba, o imita a los ejecutantes o hace variaciones para darse cuenta más directamente de lo que ellos experimentan, e incluso explora por sí mismo.

En algunas ocasiones el ejecutante y el público pueden tener ciertas reacciones al recordar o experimentar sensaciones. Estas reacciones pueden ser igualmente con sonidos, movimientos, etc., sean gestos, suspiros, risas, sonrisas...

Las creaciones se plasman por escrito con anotaciones, dibujos, gráficas, conformando su partitura; o al videograbarlas, así también quedan como *partituras móviles* para ejecutarse o variarse.

Cada vez que se hace una creación desde una fantasía base (idea o exploración) –donde pueden ir cambiando las trayectorias, los objetos, combinaciones entre ellos, etc.– puede haber variantes o agregados, se estaría en constante creación con sus distintas partituras o grabaciones.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Las creaciones polisensoriales las agrupo según en qué más me orienté o qué características más resalté, sin que por ello no hayan estado presentes algunas de las demás características, es decir, unos incisos donde se agrupan las creaciones pueden incumbir a otros. Los incisos me sirven de apoyo para dar algún orden, es posible combinarlos.

a) *Movimiento y desplazamiento corporal*

En un estudio con espejos grandes en las paredes y piso de madera que crujía al pasar por éste -había variedad en la fuerza con que se contactaba, las zonas del suelo, las veces en que sonaba, los lapsos, el movimiento corporal-, tuve dos fantasías, una individual, *Pelotas rebotando*⁴ (Morales Nieto, 2015a), y otra junto con una bailarina, *Depredador-presa*⁵ (2015b). Relatamos haber imaginado distintas sensaciones, por ejemplo en la segunda fantasía cuando pisamos el suelo con hojas o ramas, rozamos hierbas con nuestro cuerpo, y en el instante en que el depredador olió a su presa y al comerla cuando la atrapó. El depredador y la presa interactuaban por medio de acciones y reacciones.

En la creación *Dúo en la habitación*⁶ (2017e) una bailarina y yo nos movimos libremente (además de los movimientos del camarógrafo) contactando el suelo y las paredes, a veces objetos propios de una habitación. Al recorrer nuestros cuerpos nos pintamos sutilmente con acuarelas. No hubo una fantasía que nos impulsara, sino la única indicación fue desplazarse continuamente por el lugar con las extremidades como guía. En ambas creaciones, *Depredador-presa* y *Dúo en la habitación*, hubo contacto directo entre los participantes.

b) *Movimiento y desplazamiento corporal colocando y utilizando objetos*

En *Dúo en la habitación con objetos*⁷ (2016b), una actriz y yo nos movimos continuamente el mayor tiempo posible tocando un tapete, hojas de papel de diversos materiales, esponjas, trozos de madera, pelotas de tenis, lijas, un violonchelo y su estuche de tela, etc. Aparte del movimiento, ella acudió preponderantemente al sonido, yo al tacto. A diferencia de las

⁴ En los siguientes enlaces aparecen fragmentos de grabaciones de las creaciones polisensoriales, así como los nombres de los participantes. <https://vimeo.com/357866241>

⁵ <https://vimeo.com/357866649>

⁶ <https://vimeo.com/357866956>

⁷ <https://vimeo.com/357867312>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

pasadas creaciones, aquí hubo objetos proporcionando: disposiciones, texturas, volúmenes, materiales y varios excitadores (inclusive mi cabeza y cabello). Como en Dúo en la habitación, el camarógrafo es un tercer participante en movimiento.

c) Lugares abiertos

En *Bosque 1^º* (2017a) con una de mis manos como guía anduve por un camino con plantas, árboles, una fuente con agua, escaleras, rocas. Cuando introduje mi mano en el agua y continué el movimiento sobre la orilla de la fuente se marcó por un tiempo el agua que aún había en mis dedos.

En *Bosque 2^º* (2017b) estuve palpando y sonando el pasto, la tierra, las piedras, los árboles, las hojas y una malla que sonaba como campanitas. Jugué y dejé huellas en la tierra. Fue un lugar abierto donde me desplazé plácidamente.

d) Robot móvil

En *Desplazamientos para robot móvil¹⁰* (2016a), en un conjunto de breves instantes, un robot con ruedas, que programé con *Arduino¹¹* (Massimo Banzi et al., 2003), transitó en un piso rugoso y con lijas. Se escuchó la fricción de las ruedas y un cepillo con el suelo. El robot no anda tridimensionalmente ni posee la fluidez de los humanos, pero sí es, como ellos, un excitador u objeto desplazándose, procurando continuidad o lapsos de ella.

e) Participación más activa de instrumentos musicales

Que haya una participación más activa de instrumentos musicales no necesariamente significa que sólo competa a lo sonoro, pues puede haber en ellos mayor exploración móvil, táctil, visual...

En *Solo en la habitación con gaita¹²* (Morales Nieto, 2017d), exploré táctil y sonoramente una gaita irlandesa o uilleann pipes. En su presentación como *practice set* consta de un *chanter* con orificios para ubicar las alturas

⁸ <https://vimeo.com/357867863>

⁹ <https://vimeo.com/357868612>

¹⁰ <https://vimeo.com/357869068>

¹¹ El diseño del robot es el usado en el curso que tomé sobre este programa. A mí me correspondió armar y programar al robot, posteriormente añadí un cepillo.

¹² <https://vimeo.com/357869280>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

tapándolos o destapándolos con los dedos, un fuelle manipulado con un brazo para llenar de aire una bolsa sostenida con el otro brazo y conectada al *chanter*. Transitó con mis manos y dedos el *chanter*, la bolsa, mis manos y brazos, tocando y rozando. Emití alturas desde el *chanter*, sugiriendo risas y llantos. Atarse la gaita a la cintura y la forma de agarrarla con brazos y manos me insinúa un abrazo.

En *Solo en la habitación con piano*¹³ (2017c), toqué, con mis manos o piernas, un cuarto con paredes de madera y forro suave, y una puerta lisa, además había un banco y un piano, en el cual me quedé más tiempo. Traté de recorrerlo continuamente, tocando tanto su estructura como sus teclas, y aproveché los pedales para sostener sonidos. Estas acciones hicieron que sobresaliera lo sonoro. Llegué otra vez a las paredes, luego a una mesa. En unos momentos se apagó la luz y volvió a prenderse.

f) *Movimiento o manipulación de objetos*

En *Mantas*¹⁴ (2018), usé trapos como extensiones de mis brazos y manos. Tendí un trapo para que quedara como una membrana y lo golpeé por detrás. Sujeté otro de una de sus puntas como marioneta, se escuchó que rompí una hoja de papel. Con el primero formé figuras (como si manejara alguna masa, ondas, olas, etc.). Este movimiento causa continuidad que se ve y en instantes se escucha, son pulsos audibles del excitador. A la par hay una grabación de unas percusiones en la que modifiqué principalmente la velocidad.

g) *Registro por escrito*

Estas creaciones contienen materiales nuevos y utilizados en las anteriores. Creé cinco cuartetos: *Primer cuarteto* (2018a), *S1* (2018b), *M1* (2018c), *M1S2* (2018d), *M2S3* (2018e)¹⁵, con semejanzas y diferencias. Los títulos implican la sensación que más empleé o cambié respecto al anterior cuarteto: *S* (sonido, auditiva), *M* (movimiento), *T* (táctil)... hay la posibilidad de combinar dos, tres, cuatro... sensaciones más socorridas: *S1MIT2*, *M2T2VIS2*...

¹³ <https://vimeo.com/357869477>

¹⁴ <https://vimeo.com/357870791>

¹⁵ Los primeros cuatro cuartetos sólo están en manuscrito, salvo las partes aquí incorporadas de dos de ellos. El quinto cuarteto además de estar en manuscrito, está en computadora, acudiré a esta última transcripción señalada con letra e.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Es asequible una versión con la mayor presencia de cada una de las sensaciones para la exploración libre o para algún propósito: conocer los objetos de un lugar y el espacio que se ocupa, ser preámbulo o parte de un acto de seducción o amoroso, cubrir con dibujos y colores algún lugar, crear un banquete para colmarse de sabores y olores, por mencionar algunos.

Tres de los cuartetos tienen cinco partes: *Primer cuarteto*, M1, M2S3; dos de ellos cuatro partes, omitiendo la quinta: S1, MIS2, son en los que cambié por sonido algunos instantes donde se sentía, movía o dibujaba, S1 proviene del *Primer Cuarteto*, MIS2 del M1. Estas son las cinco partes: 1) exploración polisensorial individual; 2) imitación (una G indica al ejecutante guía, Se a los seguidores); 3) desplazamiento, llevar y dejar objetos; 4) contacto físico individual y grupal; 5) oler y probar, dar a oler y probar (rozar con la nariz y oler, lamer siguiendo los gráficos, etc.); es decir, diversos tipos de contacto y relación. Dichas partes se acomodan como se desee. Al terminar, o durante la creación, el público puede imitarla o variarla, teniendo el escenario disponible, a los ejecutantes o las videograbaciones como *partituras móviles* y las indicaciones por escrito a la vista, incluso tiene la posibilidad de realizar sus propias exploraciones¹⁶.

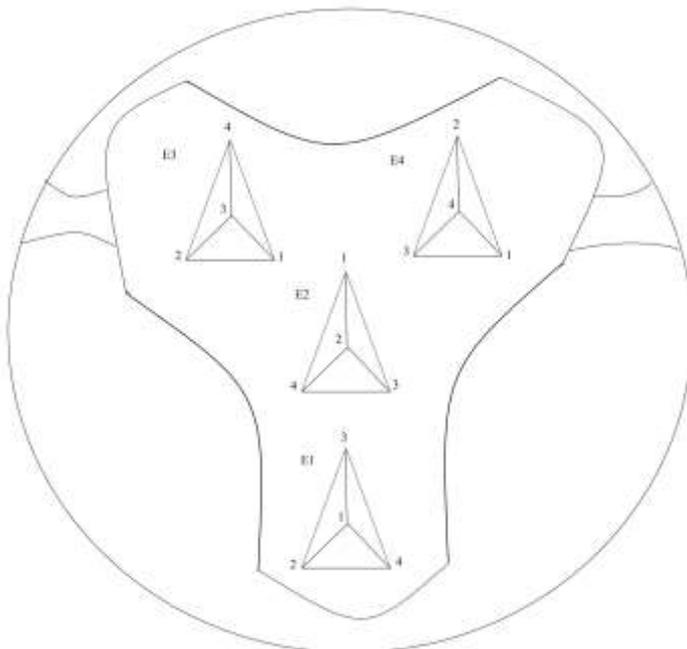


Figura 3. Primer cuarteto, S1, M1, MIS2: disposición en forma de rostro dibujo. Imagen del autor (2018).

¹⁶ En estos cuartetos como en otras creaciones polisensoriales, el público puede explorar polisensorialmente objetos, personas y a sí mismo sin ninguna inhibición, o retraerse.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Los primeros cuatro cuartetos los distribuí en el espacio como un rostro: dos ojos, nariz y boca, alrededor de cada ejecutante (E1, E2, E3, E4), inicialmente de pie, hay cuatro vértices, constituyendo una especie de pirámide, donde hay respectivamente: superficies con diferentes texturas: arena, grava, lodo, pasto, concreto...; instrumentos musicales: bongós, congas, viola, violín, gong, tam tam, güiro, maracas...; objetos: trozos de madera, vidrio, lijas, esponjas, telas...; papeles con lápices de colores, plumones o acuarelas. Los últimos tres tipos de cosas están en unas mesas.

El ejecutante se mueve o desplaza continuamente por estos lugares, por ejemplo toca la arena, suena las lijas, marca las hojas con acuarelas, toca su brazo, pinta la mejilla de otro ejecutante, va hacia el lugar de un compañero para poner un objeto que trae consigo, abraza algún instrumento u objeto, etc. A veces los desplazamientos se hacen dando vueltas, girando por el suelo, reptando, en cuatro extremidades; o se coloca el cuerpo en distintas posiciones: de pie, sentado, arriba de una silla, en cuclillas, acostado boca arriba, boca abajo o de lado; o acomodando los brazos: cruzados, estirados a los lados, atrás, adelante, etc.; o se tiritita el cuerpo.

Es viable explorar en secuencia los objetos, de uno en uno; en superposición, dos o más; en modulación, se está en un objeto se pasa al segundo sin dejar el primero, luego se permanece en el segundo; o se explora un objeto con las manos, después se toma sin dejar de explorarlo mientras se explora (excita) un segundo objeto con el primero, finalmente sólo en el segundo.

Algunas de las indicaciones son: para las partes del cuerpo, *mi* (mano izquierda, incluye el resto de la extremidad, en este caso el brazo, así en lo respectivo con las demás extremidades), *md* (mano derecha), *pi* (pie izquierdo), *pd* (pie derecho), *to* (torso: pecho, estómago, espalda o costillas), *cza* (cabeza: cabello, cara, cuello, nuca o movimientos faciales), *cg* (caderas, glúteos); para las sensaciones, *V* (visual, marcar o dejar huella), *T* (táctil), *S* (sonido, auditiva), *O* (olfativa), *G* (gustativa, probar), *M* (movimiento corporal en el espacio). Los números (1, 2, 3, 4) después de las letras de las sensaciones son el tipo de material (superficies, instrumentos, objetos, papeles) que tomará cada ejecutante, según el orden dado en las indicaciones por escrito. El símbolo *—* significa pausa y *—* continuación.

El *Primer cuarteto* y *S1* tienen movimientos más cercanos a lo vacilante, puede resultar intrincada su ejecución debido al tiempo en que se

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

realizan o a que los trayectos aparecen empalmados. Los movimientos se distribuyen en tres dimensiones según lo decida el ejecutante. La gráfica se varía si no se muestra nada en el siguiente cuadro.

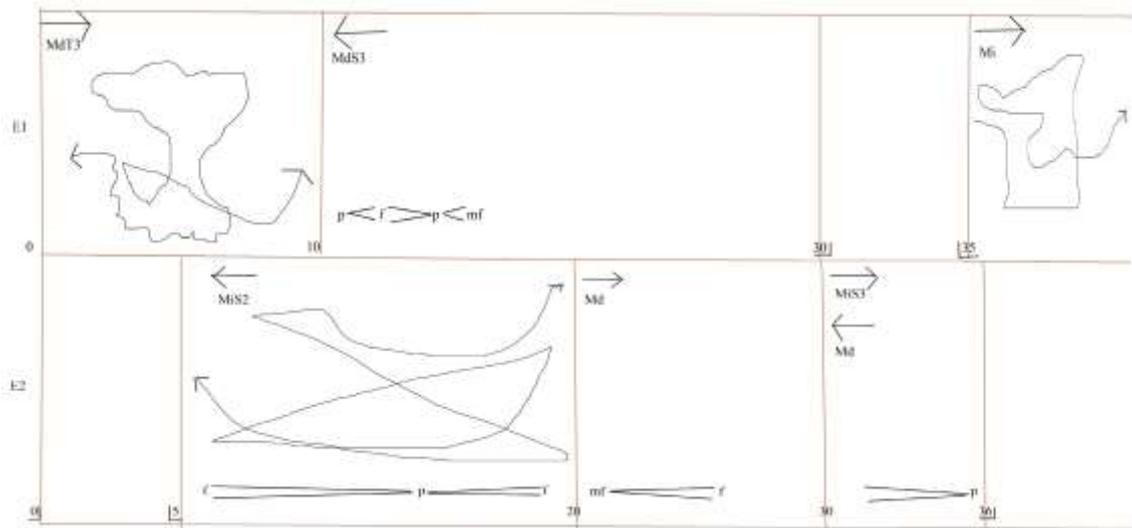


Figura 4. Primer cuarteto, fragmento de la primera parte. Imagen del autor (2018).

Los *Cuartetos M1* y *M1S2* tienen movimientos que parecen formar letras, números, figuras geométricas, por tanto son más distinguibles, pero hay instantes lentos y sencillos al ejecutarse. Se nota más el paso y la transformación de una a otra trayectoria (rotación, adición o secuencia, superposición, fusión o modulación, anidación, escala, fragmentación, desdoble, combinación).

ISSN: 2659-7721
https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120



Figura 5. Transformaciones de letras, números, figuras geométricas, dibujos. Imagen del autor (2018).

Para simbolizar tres dimensiones en dos, tracé pequeñas flechas señalando lo ancho (lo alto y lo largo ya estaban): parte frontal hacia la izquierda desde quien realiza la acción \swarrow , parte frontal hacia la derecha \searrow , parte trasera hacia la izquierda \nwarrow , parte trasera hacia la derecha \nearrow . Algunas de las flechas se observan en la próxima imagen.

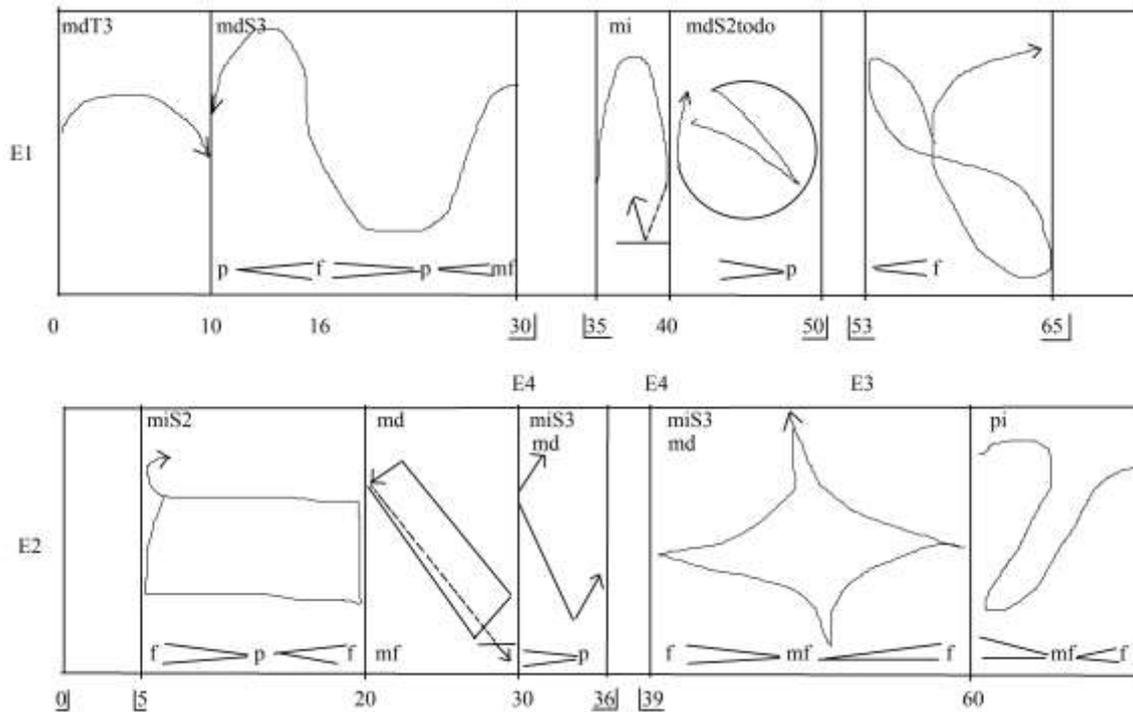


Figura 6. Cuarteto M1, fragmento de la primera parte. Imagen del autor (2018).

○

Otro modo en que simbolicé tres dimensiones en dos se localiza en los últimos momentos de la primera y segunda parte de esta creación. Hay dos gráficos simultáneos que se ejecutan como uno solo, el de arriba marca lo alto y largo (se vería parado), el de abajo lo ancho y largo (se vería acostado).

ISSN: 2659-7721

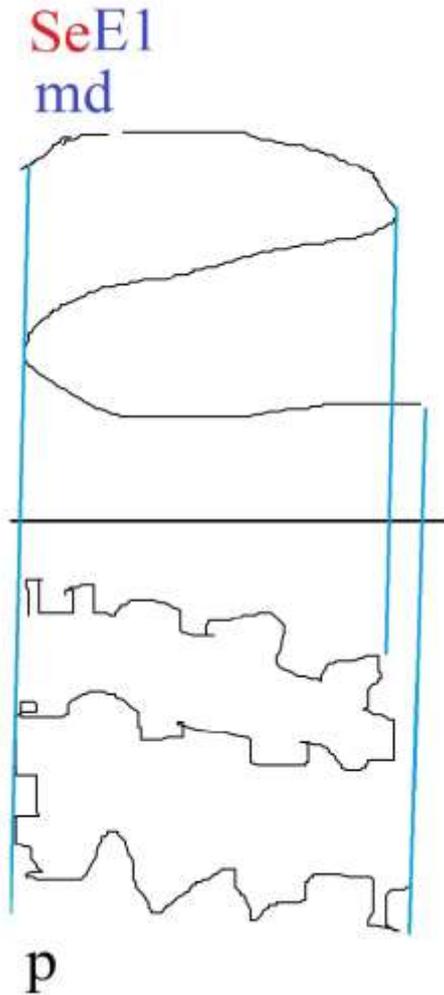
<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Figura 7. Cuarteto M1, fragmento de la segunda parte. Imagen del autor (2018).

Entre los más destacados autores que trabajaron de manera más honda con representaciones de tres en dos dimensiones están Alberto Durero –quien usó escorzos (figuras en la perpendicular u oblicua para asemejar lo ancho o profundidad para dar un efecto o una impresión de tridimensionalidad)–, además Euclides, Piero della Francesca, Leone Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, por mencionar algunos (Cardona Suárez et al., 2006).

En dos ensayos, uno al aire libre¹⁷ (Morales Nieto, 2018c1) y otro en un espacio cerrado¹⁸ (2018c2), de un segmento de la segunda parte del *Cuarteto M1*, colaboraron cuatro músicos y dos actrices. Los músicos lo interpretaron con base en el registro escrito mientras las actrices como público-ejecutante los imitaron e hicieron variaciones, siendo ellos sus *partituras móviles* de ellas.

¹⁷ <https://vimeo.com/358321586>

¹⁸ <https://vimeo.com/358322664>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Para el *Cuarteto M2S3*¹⁹ (2018e) fui los cuatro ejecutantes, uní cada una de las grabaciones, mas hay que tener una espacialización más amplia y la interacción entre diferentes personas. Las cámaras estaban en distintas posiciones, una abarcando más (en macro), otra menos (en micro). El piso estaba polvoriento y con huellas de desplazamientos.

En el *Cuarteto M2S3* adecué varias indicaciones de los cuartetos pasados para hacer más accesible su lectura e interpretación. Los ejecutantes no integran un rostro en el espacio, sino un círculo, sentados o de rodillas en el suelo donde están los materiales.

Empleé cinco tipos de movimiento corporal o tránsitos en el espacio entre lo definido y lo vacilante: circular o curvo, triangular, cuadrado, espiral, mezcla de ellos.

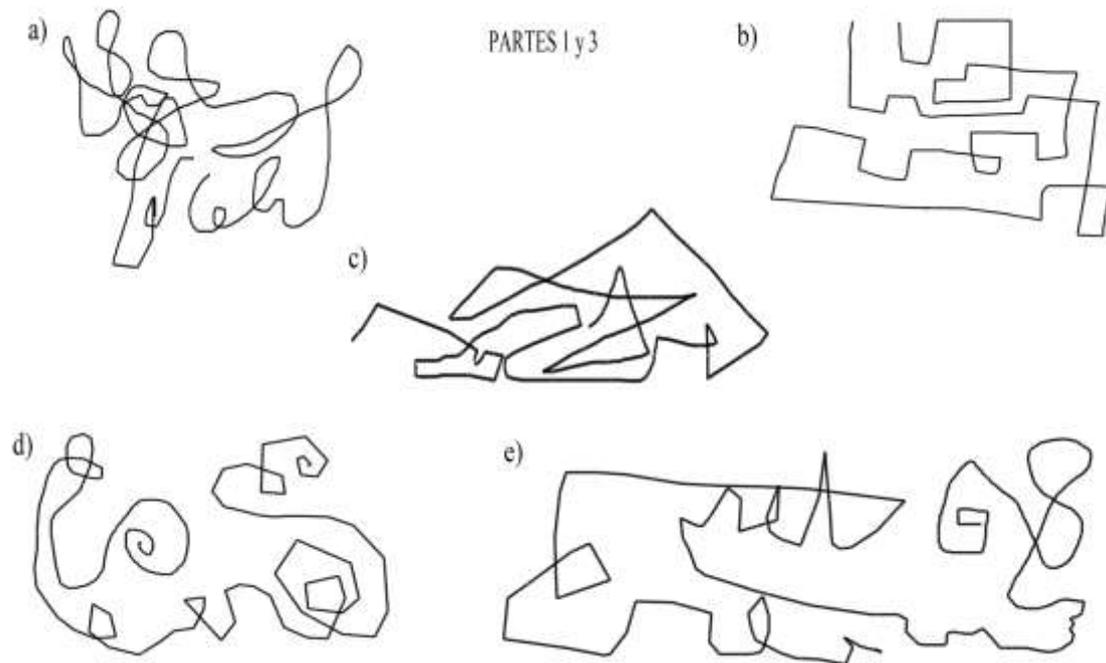


Figura 8. Cuarteto M2S3, gráficos 1. Imagen del autor (2018).

¹⁹ <https://vimeo.com/357872090>

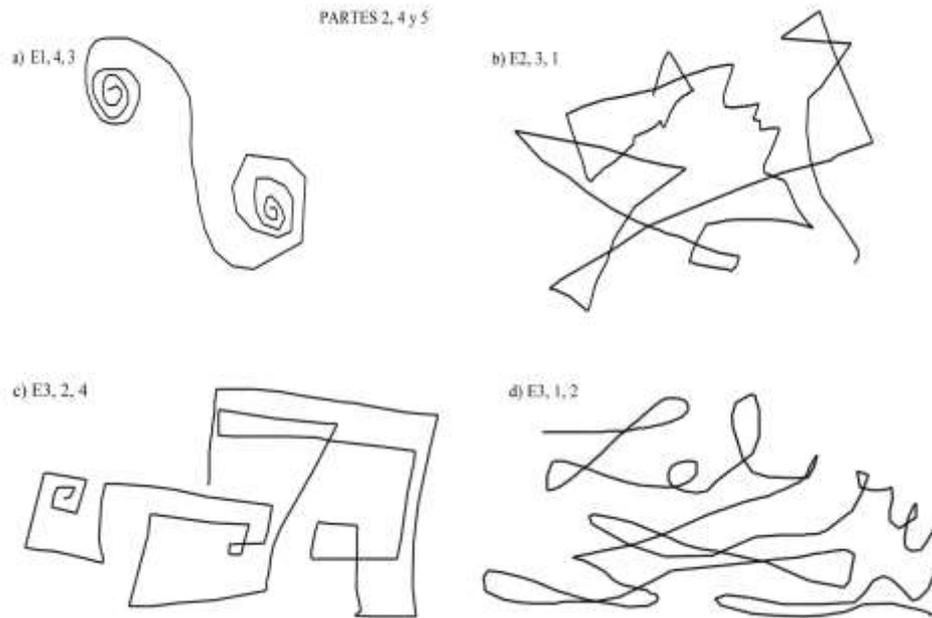


Figura 9. Cuarteto M2S3, gráficos 2. Imagen del autor (2018).

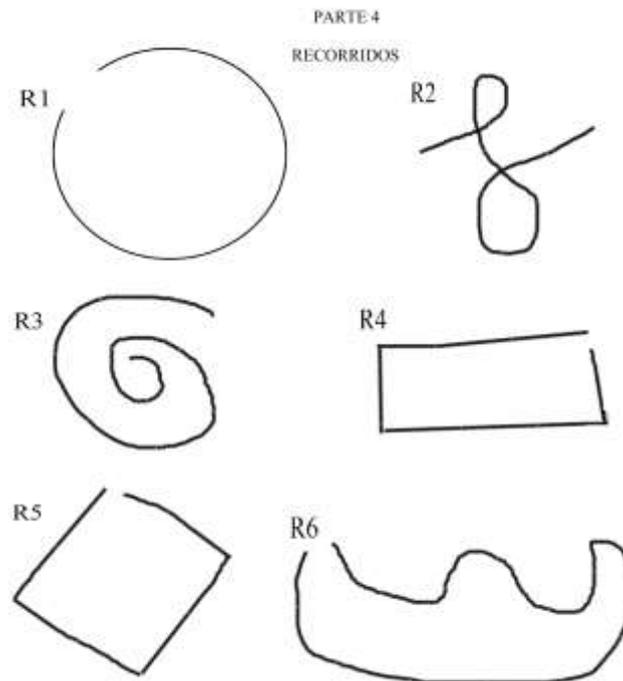


Figura 10. Cuarteto M2S3, gráficos 3. Imagen del autor (2018)

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Hay por lo regular treinta segundos o más para hacer la trayectoria seleccionada y variarla, así no hay que ver a cada rato el registro escrito, posibilitando mayor goce, soltura y libertad para elegir y moverse.

Las nuevas acciones son: trasladar, aparte de los objetos, a otros ejecutantes empujándolos o jalándolos cuidadosamente mientras arrastran los pies, dar vueltas alrededor de una mesa para agarrar recipientes para oler o beber su contenido²⁰, usar rociadores para propagar las sustancias con olores y sabores, mezclar los vasos con olores y sabores (también colores), empapar un trapo para limpiar un instrumento musical o deslizarlo por el cuerpo ocasionando frescura, una vez que se haya derramado un poco de líquido en el suelo se pasa el pie para intentar dejar alguna huella temporal o permanente; dos ejecutantes comparten un instrumento, objeto o papel para tocarlo, colorearlo, sonarlo, y continúan haciendo esas actividades en sus propios cuerpos y en el del otro.

Las letras de las sensaciones las puse en alguno de los cuatro lados -comprendidos por una línea curva- que se forman al dividir imaginariamente el lugar de cada ejecutante con dos líneas entrecruzadas (X), donde se ubican los materiales (objetos, superficies, instrumentos, papeles). Incluí una figura simple  para representar el cuerpo del ejecutante y líneas rojas para hacer notar las partes del cuerpo que se moverán. Las líneas punteadas que conectan a las figuras indican los lados en que se desplaza un ejecutante.

Cuatro grupos de dos líneas entrecruzadas corresponden a los cuatro lugares de los ejecutantes. Dibujé el contorno del espacio que se transita.

²⁰ Los olores pueden ser florales, mentolados, dulces, frutales, leñosos (Castro et al., 2013), Recuperado de <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0073289>; los sabores dulces, amargos, salados, ácidos, umami (Fried, 2020), Recuperado de <https://www.msmanuals.com/es/hogar/trastornos-otorrinolaringol%C3%B3gicos/s%C3%ADntomas-de-las-enfermedades-de-la-nariz-y-la-garganta/introducci%C3%B3n-al-olfato-y-al-gusto>

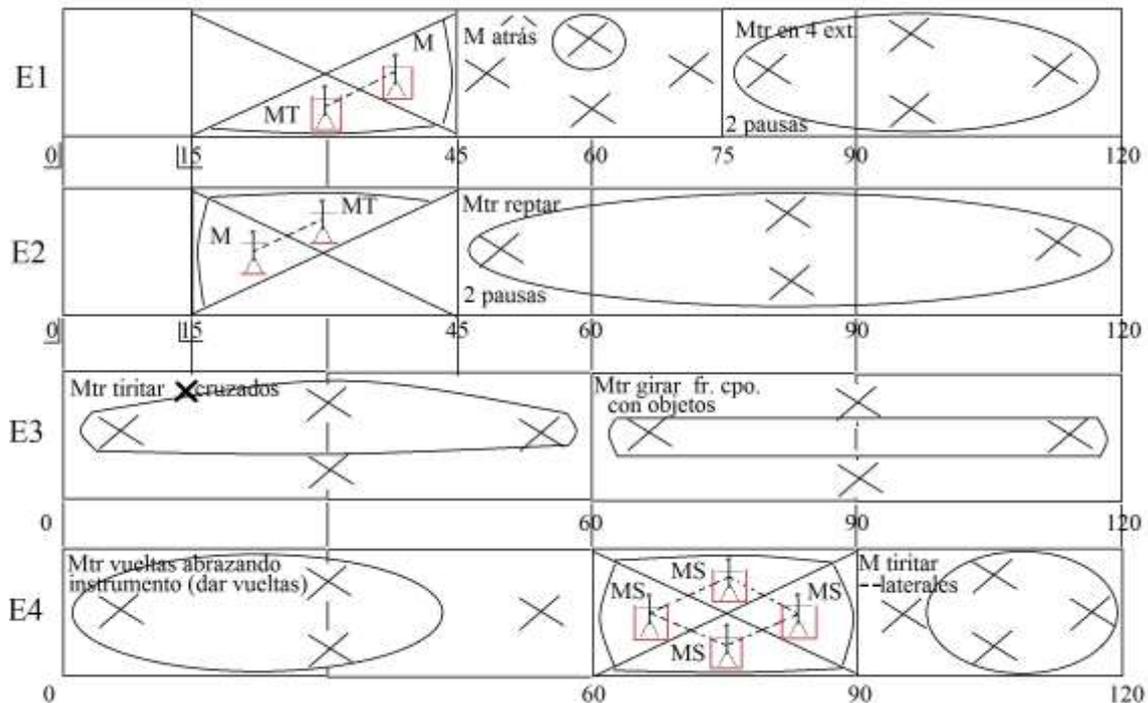


Figura 11. Cuarteto M2S3: 21. Imagen del autor (2018).

Después de los cinco cuartetos escribí: *Solo, dúo, trío o cuarteto*²¹ (Morales Nieto, 2019). Me concentré en el movimiento corporal, lo táctil y lo sonoro, tal vez lo visual si se incluye el registro escrito como parte de la creación.

Llevé a cabo un trío para movimiento corporal, bongós y viola, ejecutando cada uno de ellos, como en el *Cuarteto M2S3*. Con las manos, a veces la cabeza (cabello), recorrí los instrumentos musicales, es viable servirse de otros (preferentemente de cuerda o percusión), asimismo de objetos o cuerpos (contactar a alguna persona o a uno mismo). No indiqué las partes del cuerpo como antes (*mi*, mano izquierda; *md*, mano derecha... o con la figura λ). Se utilizan libremente tomando en cuenta que no van paralelas con un mismo gráfico. Es una actividad o instrumento por persona y no cuatro tipos de materiales como en los cuartetos.

²¹ Está en manuscrito y en computadora.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Elaboré cuatro grupos de redes de gráficos para el movimiento. El ejecutante decide si se mueve, tocando o sonando, sobre la parte externa o el cuerpo de los instrumentos (objetos o personas), o se mueve en el aire, pero la parte inferior del gráfico contactaría, tocando o sonando, dicha parte externa o cuerpo, como si fuera su suelo o base (*pulsos audibles del excitador*). También es asequible hacer un mismo gráfico en ambas posiciones, como si se doblara, alcanzando tres dimensiones. Cabe recordar que “La idea de red invita a considerar la forma musical [en este caso polisensorial] como una estructura elástica cuyas posibilidades de fusión sirven a lo secuencial en tanto que el producto más inmediato de los dictados del imaginario.” (Niето, s.f., p. 8)

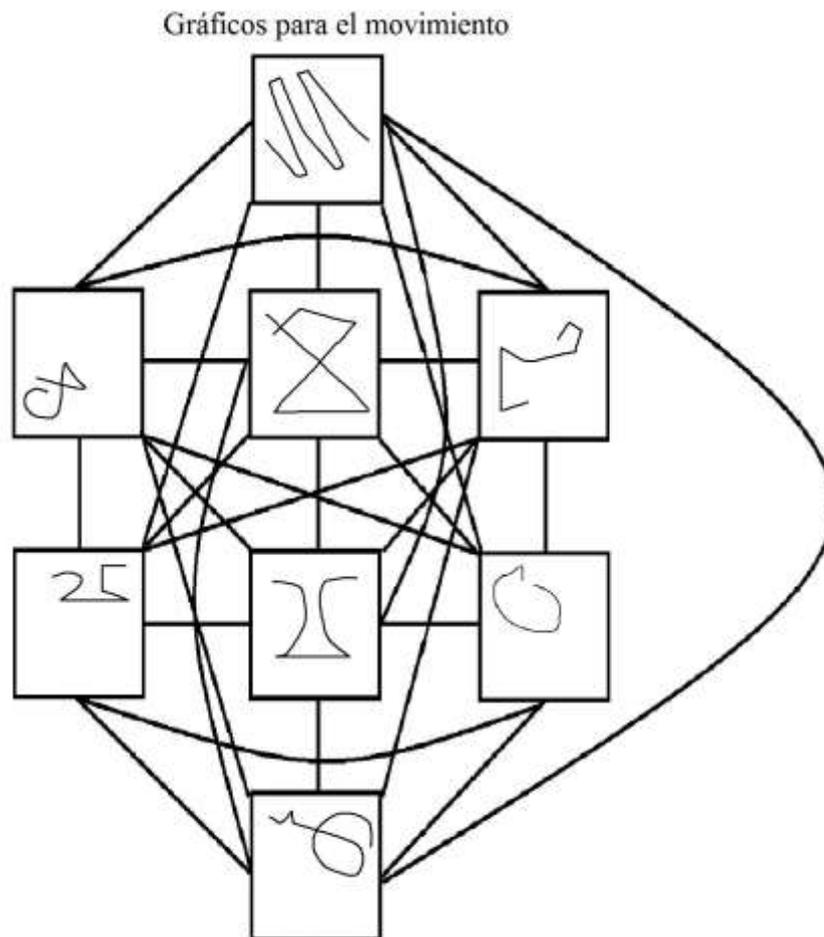


Figura 12. Solo, dúo, trío o cuarteto, un grupo de redes de gráficos para el movimiento. Imagen del autor (2019).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Las duraciones y las intensidades igualmente las dispuse en cuatro grupos de redes. A cada gráfico para el movimiento le corresponde cada duración e intensidad, según la combinación que quiera el ejecutante. En ambas redes (gráficos para el movimiento y duraciones e intensidades) existen varios caminos por seguir.

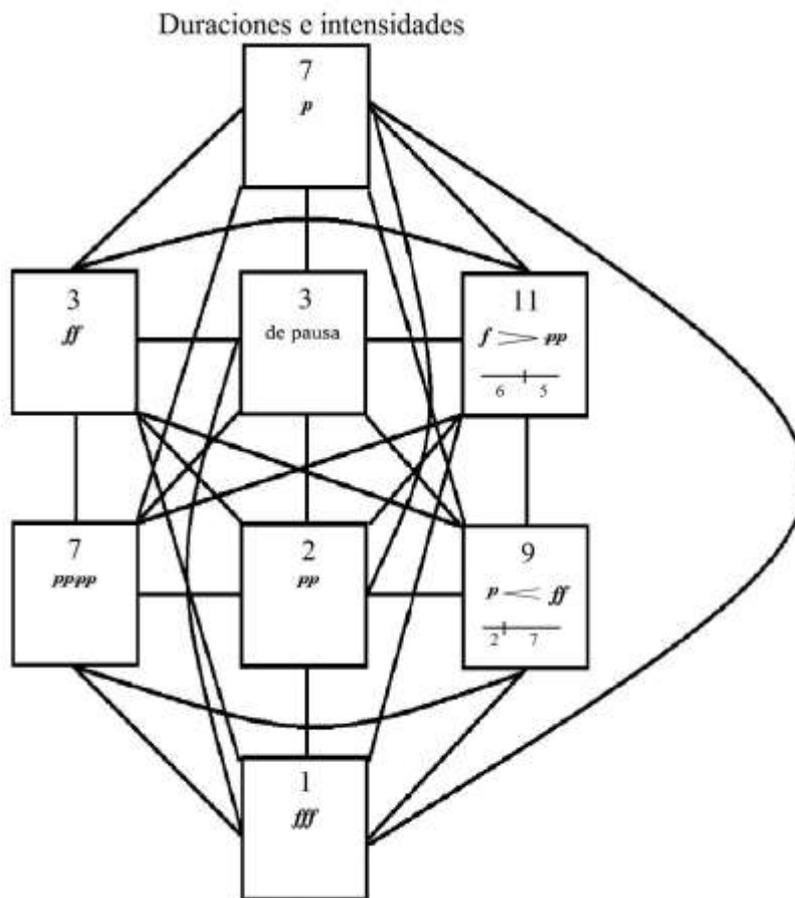


Figura 13. Solo, dúo, trío o cuarteto, un grupo de redes de duraciones e intensidades. Imagen del autor (2019).

Si bien en las redes se presentan los gráficos para el movimiento, las duraciones y las intensidades visualmente separados, se ejecutan continuamente, salvo cuando en las duraciones se escriben pausas.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

No establecí una duración total de la creación. Inicia y termina en el gráfico que se quiera, y, tiempo después de acabar su intervención, el ejecutante puede regresar por nuevos recorridos con otros objetos, o cuerpos.

También adicione movimientos de vaivén (rebotar y tiritar), sean horizontales o verticales.

El ejecutante tiene la posibilidad de agregar sus propios gráficos para el movimiento y sus propias duraciones e intensidades para generar más redes.

Por último, añado otras creaciones polisensoriales que pueden llevarse a cabo: h) *crear una historia* con la continuidad de la polisensorialidad del movimiento, es posible considerar como breve historia o esbozo *Depredador-presa* del primer inciso; i) *acomodar objetos construyendo un ambiente o escenario*, con la opción de seguirse con una o varias cámaras; j) *participación de robots móviles y personas*. Puede haber más incisos por incluir.

Reflexiones finales

Al llevar a cabo las creaciones polisensoriales gozo, puedo tener fantasías y recuerdo o descubro lugares, objetos, cuerpos. Si bien es una vivencia personal, me pareció oportuno compartirla, no sólo con los ejecutantes, sino con el público, que puede imitar o variar las creaciones polisensoriales o efectuar sus propias exploraciones con los materiales que se dispusieron para las creaciones, y así como yo gozo, puedo tener fantasías y recuerdo o descubro, ellos, ejecutantes y público, posiblemente también. Ese sería un deseo y objetivo: coincidir y empatizar. En una creación polisensorial es asequible que algunas sensaciones sólo las tengan unos ejecutantes, algunas más otros, algunas otras el público-ejecutante (o pasivo).

Si el público-ejecutante realiza la creación solo, no sería la presentación tradicional en la que hay un creador, un intérprete y un espectador. Asimismo, hay la ausencia de un intérprete que medie entre creador y espectador en otras creaciones de otros autores –cada quien a su manera–, por ejemplo en *4'33''* (1952) de John Cage, el espectador la

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

percibe directamente al escucharla durante el tiempo que pide ésta, en *Solo para uno* (1972a) e *Imaginaria* (1972b) de Julio Estrada, el público tiene las indicaciones, dadas por el autor, para que genere una creación imaginariamente²², entre otras.

He acudido a dos formas de registrar creaciones polisensoriales, directamente videograbándolas o primero por escrito.

La primera deja al ejecutante moverse como lo desee, según el lugar y los objetos situados, ello puede resultar en movimientos o desplazamientos corporales propios, pero también predeterminados —no obstante se espera y procura que no suceda— de coreografías, rutinas, repertorios, estudios, segmentos de otras artes, variaciones de alguna obra; recurrir a imitaciones o caricaturizaciones de una acción cotidiana (abrir ventanas, puertas, libros; barrer, lavar...), movimientos o comportamientos de alguna persona o animal en específico²³, la ejecución musical (estacatos, pizzicatos...); o servirse de repeticiones.

La segunda conduce al ejecutante a seguir o elegir algunos movimientos y desplazamientos como referencia, derivados de una fantasía o una idea, intentando no hacer repeticiones, además puede alcanzar variantes con resultados particulares, así como evitar tomar partes de ciertas coreografías o rutinas preestablecidas, imitar algo o a alguien y su estilo, etc.

Las creaciones polisensoriales pueden ser arte a solas, íntimo, a veces discreto, pero también arte de relación e interacción entre varios individuos, como en los *Cuartetos*, *Solo*, *dúo*, *trío* o *cuarteto* y otras anteriores; es arte de contacto, solo o acompañado.

Referencias

Cardona Suárez, C. A., Ocaña Gómez A., Dussan Robles N. J., Cubillos Vanegas S. I. y Ocaña Gómez J. C. (2006). *La geometría de Alberto Durero: estudio y modelación de sus construcciones*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Kindle.

²² Escribo acerca de estas tres obras en (Morales Nieto, 2021, pp. 76-91).

<https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2452/2109>

²³ En *Depredador-presa* era un animal, pero no definí cuál (mi colaboradora después dijo que imaginó ser un león, mas la intención es los roles depredador-presa).

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Castro, J. B., A. Ramanathan y C. S. Chennubhotla (septiembre 2013). Categorical Dimensions of Human Odor Descriptor Space Revealed by Non-Negative Matrix Factorization. *Plos One*, volume 8, issue 9, e73289 (16 páginas). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0073289>.

Estrada, J. (en prensa). *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación musical*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE).

Laban, R. (2013). *Coreografía. Primer cuaderno*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. INBA. CONACULTA. CENIDID.

Morales Nieto, L. M. (2018, diciembre 11). *El proceso creativo de la polisensorialidad del movimiento* (Tesis de Doctorado inédita). Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Morales Nieto, L. M. (2021). La escucha en 4´33´´ de John Cage; la escucha y la imaginación en *Solo para uno* e *Imaginaria* de Julio Estrada. Cuadernos de Investigación Musical, (13) (pp. 76-91). España: Universidad de Castilla-La Mancha. <https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2452/2109>

Morales Nieto, L. M. (2022). *Polisensorialidad del movimiento: imaginación, creación polisensorial y musical*. México: Inédito.

Nieto, V. (s.f.). La forma abierta en la música para piano del siglo XX. Facultad de Música, UNAM (12 páginas).

Webgrafía

Fried, M. P. (abril, 2020). *Introducción al olfato y al gusto*. Manual MSD, Versión para público general. Recuperado de <https://www.msdmanuals.com/es/hogar/trastornos-otorrinolaringol%C3%B3gicos/s%C3%ADntomas-de-las-enfermedades-de-la-nariz-y-la-garganta/introducci%C3%B3n-al-olfato-y-al-gusto>

Osborn, E. (1996). *Parabólica*. Ed Osborn. Recuperado de <https://www.roving.net/installation/#/parabolica/>

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Ressources.IRCAM (s.f.). *Helmut Lachenmann (1935) Guero (1970-1988) pour piano*. Ressources.IRCAM. Recuperado de <http://brahms.ircam.fr/works/work/9877/>

Software

Banzi, M., Cuartielles D., Igoe T., Martino G. y Mellis D. (2003). *Arduino*, The Arduino brand identity, packaging and graphic design were created for Arduino by TODO.

Creaciones musicales

Cage, J. (1952). *4´33´´´* (for any instrument or combination of instruments). Estados Unidos.

Estrada, J. (1972a). *Solo par uno* (partitura verbal). E. 6. México: Estrada, J. (Ed.), Juliusedimus.

Estrada, J. (1972b). *Imaginaria* (partitura verbal). México: Estrada, J. (Ed.), Juliusedimus, ed. 2013.

Morales Nieto, L. M. (2007-2008). *Ti nech miquitlani (Tú me destinás a la muerte)*, para marimba a cuatro manos. México.

Creaciones polisensoriales

Morales Nieto, L. M. (2015a). *Pelotas rebotando*. México.

Morales Nieto, L. M. (2015b). *Depredador-presa*. México.

Morales Nieto, L. M. (2016a). *Desplazamientos para robot móvil*. México.

Morales Nieto, L. M. (2016b). *Dúo en la habitación con objetos*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017a). *Bosque 1*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017b). *Bosque 2*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017c). *Solo en la habitación con piano*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017d). *Solo en la habitación con gaita*. México.

Morales Nieto, L. M. (2017e). *Dúo en la habitación*. México.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

- Morales Nieto, L. M. (2018). *Mantas*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018a). *Primer cuarteto*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018b). *Cuarteto S1*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018c). *Cuarteto M1*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018d). *Cuarteto M1S2*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2018e). *Cuarteto M2S3*. México.
- Morales Nieto, L. M. (2019). *Solo, dúo, trío o cuarteto*. México.

Vídeos

- Morales, L. (2015a). Pelotas rebotando, fragmento (2015a). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357866241>.
- Morales, L. (2015b). Depredador-presa, fragmento (2015b). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357866649>.
- Morales, L. (2016a). Desplazamientos para robot móvil, segundo movimiento (2016a). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357869068>.
- Morales, L. (2016b). Dúo en la habitación con objetos, fragmento (2016b). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357867312>.
- Morales, L. (2017a). Bosque 1, fragmento (2017a). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357867863>.
- Morales, L. (2017b). Bosque 2, fragmento (2017b). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357868612>.
- Morales, L. (2017c). Solo en la habitación con piano, fragmento (2017c). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357869477>.
- Morales, L. (2017d). Solo en la habitación con gaita, fragmento (2017d). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357869280>.
- Morales, L. (2017e). Dúo en la habitación, fragmento (2017e). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357866956>.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.6.120>

Morales, L. (2018). Mantas, fragmento (2018). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357870791>.

Morales, L. (2018c1). Cuarteto M1, exterior, fragmento (2018c1). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/358321586>.

Morales, L. (2018c2). Cuarteto M1, interior, fragmento (2018c2). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/358322664>.

Morales, L. (2018e). Cuarteto M2S3, fragmento (2018e). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/357872090>.