



4TO. ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO GESTIÓN CULTURAL Y COMUNIDADES



La gestión transcultural en el Teatro del desplazamiento:

Las nuevas relaciones artístico-culturales entre el teatro de la migración y la institucionalidad.

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

“¿Cómo alguien podría tolerar a un extranjero si no sabe que uno es un extraño a sí mismo?”

Julia Kristeva

Resumen

La ponencia se centra en la gestión cultural del teatro creole transcultural y las necesidades que presenta al momento de relacionarse con las instituciones en el contexto artístico, presentando un teatro que equilibra la calidad artística y los aspectos terapéuticos, desafío que asume como gestión transcultural y que viene a cambiar las formas de participación entre los actores migrantes y las instituciones artístico-culturales. Para ello, se hace una revisión del concepto de transculturalidad y los mecanismos que mueven las relaciones bajo este enfoque. Posteriormente, se ahonda en las formas de expresión del teatro creole transcultural y sus necesidades en cuanto a gestión cultural. Finalmente, se expone un ejemplo de gestión transcultural de una compañía chileno-haitiana que está experimentando dentro de estas nuevas formas de teatro y de gestión.

Palabras clave: Transculturalidad, gestión (trans)cultural, Teatro creole transcultural, migración.

Ponencia presentada en el Cuarto Encuentro Nacional de Gestión Cultural realizado en Oaxaca de Juárez Oaxaca, México entre los días 22 al 25 de abril de 2020

El aumento del flujo migratorio a nivel mundial y el auge de los prejuicios y miedos que surgen en torno a este fenómeno, me ha impulsado a indagar en nuevas formas de relacionarnos con las culturas y las artes desde un nicho poco abordado desde la gestión cultural, me refiero a la migración y su relación con las instituciones culturales y artísticas. Esta eponencia se enfoca en la migración, sin embargo, la transculturalidad abarca todo el amplio espectro de la diferencia y el desplazamiento.

Considero que abrir nuevos espacios de investigación es urgente para la labor de los gestores, pues muchos conceptos que se emplean en las políticas culturales Latinoamericanas y en los modelos de gestión utilizados, se hallan desactualizados, lo que impide llevar a la práctica actividades vinculantes, abiertas y generadora de cambios significativos. El rol del gestor cultural debe, a mi parecer, ser más activo y protagónico, y es en el enfoque transcultural donde se hace posible dicho objetivo.

Uno de los aspectos fundamentales es comprender, en primer lugar, que el cambio en el acceso a la información, avenida con la globalización, ha impulsado modificaciones sustanciales en el panorama internacional, pues vivimos en una época en que la cultura está operando en una dialéctica permanente entre lo global y lo local, siendo necesario asegurar que aquella diversidad que habita lo local sea resguardada de la uniformidad y valorada en sus identidades. Y aquello que va a fortalecerlas es, precisamente, el valor de las múltiples hibridaciones identitarias que se han acrecentado con las últimas inmigraciones y emigraciones en masa de inicios del Siglo XXI.

La alteridad es un concepto fundante en cuanto a comenzar a plantearse la presencia marcada del discurso del Otro en las culturas, generalmente, pequeños discursos (o pequeñas historias, parafraseando a Grüner, 2002) que se han vuelto a escuchar fuertemente gracias a la descentralización de la atención o ruptura de los márgenes que mantenían divisiones binarias, que hoy no tienen cabida en la conformación de las nuevas sociedades. El pensamiento binario centro y margen ya no aplica en ninguna forma de cultura. Estas relaciones binarias sólo conducen a separatismos mentirosos que no reflejan la realidad sociocultural que el intercambio de voces diversas está entablando en el mundo. Las nuevas formas de relación se dan con un primer contacto: otredad y con un segundo momento: la

alteridad, que permite a los individuos abolir las barreras de lo políticamente correcto, como diría Zizek (2010), y entablar vínculos concretos y duraderos, tejiendo circuitos de relaciones culturales que van a configurar nuevas culturas mestizas.

Estos circuitos culturales van a poner en jaque la definición de cultura 'auténtica' y, como consecuencia, de 'frontera', añadiendo el desplazamiento constante a la fórmula de identidades en construcción de los pueblos del mundo, pues, "la noción de una cultura auténtica como un universo autónomo internamente coherente no es más sostenible (...) excepto quizá como una 'ficción útil' o una distorsión reveladora". (Rosaldo, 1989, 217). Ya que, como decía De Certeau, "la vida consiste en pasar constantemente fronteras" (De Certeau, 1981, 10-18). La cultura así, pasa a ser una red de tejidos y la frontera deja de ser una barrera para pasar a convertirse en un espacio liminal de negociaciones infinitas.

En este contexto relacional, las artes juegan un rol importante, pues poseen un componente que insta a conocerse y a conocer al otro en toda su diferencia: el componente terapéutico, pues el arte es eminentemente sanador, como solía pensar Artaud (1971), cuando decía que el teatro debía purgar al hombre y a las sociedades de sus demonios y sus pestes. En nuestros países, a este teatro se le ha denominado teatro social, y es desde este teatro social de donde surge el teatro creole transcultural.

Esta denominación es bastante nueva y sobre ella, solo existe una investigación en Italia y otra de quien les habla. Maria Cristina Mauceri y Marta Niccolai, exponen en el libro: "Nuovo scenario italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo" (2015) un estudio serio y acabado de las nuevas relaciones entre teatro y migración. Las autoras abordan el tema de la transculturación y creolización que se produce en el teatro actual italiano con la llegada de inmigrantes a la escena. Ellas se preguntan: ¿cómo se han incorporado estas voces disonantes y estos cuerpos diversos a la realidad teatral actual?. Pues lo han hecho desde la transculturalidad y la creolización. Ambos conceptos ligados por su cercanía, similitud y complementariedad.

El neologismo transcultural, creado por Fernando Ortiz en 1940, ha ido cobrando fuerza en todos los procesos de contacto e interacción con las culturas, pues propone la transculturación como el proceso transitivo que experimenta un sujeto cuando se enfrenta a un territorio cultural diferente al de su origen. Como proceso, implica un tiempo, un espacio y otros estadios intermedios para lograr concretarse. Este neologismo permaneció intacto en su definición hasta hace algunos años, cuando comienza a adquirir los matices de una particular teoría cultural y de un proyecto social, que renueva su significado, llevándolo hacia la llamada transculturalidad.

(...) propuesta teórica que permite pensar el mundo que se encuentra más allá del Occidente moderno y posmoderno, es decir, los amplios espacios y tiempos que han sido despreciados y considerados como nada, insignificantes y vacíos. Son claves para reflexionar sobre las diferencias culturales como diferencias coloniales y no como un conjunto de reglas establecidas ni códigos consensuales, sino la habilitación de terceros que nos invitan a reconocer la cultura como experiencia caótica, imprevisible y rizomática. (Silva y Browne, 2004, 54)

En su sentido imprevisible se halla la importancia de su mirada, pues alude a una dinámica del devenir desde la alteridad. El prefijo *trans* va a abolir las connotaciones estáticas y estructurales del prefijo *inter* y va a impulsar un nuevo paradigma de interacción de las culturas, desde la antiestructura, que Vattimo identifica con la interpretación no neutral del otro, como “un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados; se comprenden en la medida en que son comprendidos dentro de un horizonte tercero, del cual no disponen, sino en el cual y por el cual son dispuestos.” (Vattimo, 1991, pp. 61-62) El proyecto transcultural, va a abrir toda frontera (en el sentido de barrera) para situarla rizomáticamente en espacios liminales de relaciones en devenir. Como vemos, la transculturalidad no acentúa el origen o la pertenencia como territorios estructurados y conocidos, sino, como espacios y tiempos desplazados que no permiten definición estática alguna, pues cuando se definen ya han cambiado su ubicación y están siendo otros (como dicta el Principio de incertidumbre de Heisenberg). Este es el espacio-tiempo de la *différance*, aquel diferir y

desplazar el significado para que encuentre el momento preciso (tiempo y espacio) en el que puede desarrollarse y ser.

El proyecto transcultural propone, precisamente, una creación de terceros territorios en movimiento, de terceros espacios culturales que permiten una real equidad de posibilidades y oportunidades para los sujetos desplazados, pues, considera que todos somos, en cierta medida, desplazados de nosotros mismos, o extranjeros (en palabras de Kristeva, 1991).

En 1991, el sociólogo alemán Wolfgang Welsch indaga críticamente las hibridaciones culturales, llegando a concluir que el concepto que refleja más certeramente dichos fenómenos es el de transculturalidad. Welsch, parte de la idea de que las culturas contemporáneas están marcadas por una diversidad de posibles identidades, y entiende por transculturalidad, “un modelo de cultura permeable construido por múltiples entrelazamientos y penetraciones.” (2009, p. 5)

Esta óptica da cabida a una multiplicidad de fenómenos culturales inimaginables, y a su vez, funciona como una inagotable red de negociaciones y creaciones, en la que los sujetos en condición de desplazados, instauran una tercera cultura que no pierde las huellas de su origen (manteniéndolo como origen en devenir) y manifiestan las múltiples hibridaciones de su construcción en devenir, abriéndose infinitamente en líneas de fuga. Así, para Welsch, la transculturalidad es una gran red entretejida por millones de líneas de culturas diferentes. Cuando los individuos se salen de su propio eje cultural y entran en una dimensión liminal, sin las servidumbres de la identidad y la herencia, abren las puertas a la hibridación y el devenir de lo imprevisible. Es decir, que para Welsch, la transculturalidad no se trata de lograr una uniformidad de culturas multiformes, sino, de una nueva forma de diversidad cultural que facilitará la afiliación a diversas y distintas culturas con sus diversas identidades.

Ahora bien, hablar de identidad resulta controversial si no es en los términos que proponen Deleuze y Guattari (2010), para quienes es urgente buscar una identidad rizomática más que una identidad de raíz única que no permite diálogo con el Otro. Es la identidad que el siglo XXI necesita encontrar con premura, pues los flujos migratorios constantes hacen de la antigua geografía una mera ilusión. La identidad rizomática busca interacciones que *preserven las diferencias en la diversidad*, es

decir, no anula las diferencias, sino que provoca diálogos de intercambio con ella. Este sistema nuevo de pensamiento rizomático insta a mirar la multiplicidad que nos compone, y no sus representaciones que fijan una identidad y la exotizan.

Con el foco puesto en una identidad rizomática, se puede iniciar un proceso de creolización de la cultura, es decir, un proceso de percepción transcultural del otro en negociaciones imprevisibles en espacios liminales y fronterizos, como “Uno hacia lo diverso en toda diversidad.” (Miampika, 2003, p. 99)

Ahora bien, la creolización, expuesta en la ‘Poética del diverso’ (2004) de Édouard Glissant y en el texto ‘Creolizar la Europa’ (2006) de Armando Gnisci, va a fusionarse/complementarse con el concepto de transculturalidad para iniciar una revolución cultural que ha permitido, en aquellos países donde se ha aplicado, relaciones profundas, sinceras y equitativas entre locales y migrantes.

Armando Gnisci, fue uno de los principales estudiosos de la descolonización y la transculturación de los europeos. Planteó que la transculturación era el camino para llegar a unir la complejidad del pensamiento europeo en su diversidad, sin que esta unión signifique perder sus particularidades. Para Gnisci, los inmigrantes que llegan a Europa buscando mejores condiciones de vida y dignidad, son aquellos que pueden ayudar a salvar a los europeos de un pensamiento eurocéntrico y colonizador, una descolonización de los europeos de sí mismos. (Gnisci, 2011) En su Manifiesto transcultural (2011) expone que la transculturalidad debe promover prácticas críticas de los saberes contemporáneos que ayuden a producir una nueva cosmovisión comunitaria “entre los saberes contemporáneos con la finalidad de producir una nueva cosmovisión comunitaria por medio de formas de acción creativa y de salud general: entre personas, entre géneros y generaciones, entre las culturas, entre las personas humanas y las no-humanas, entre los vivientes y el planeta habitado por nosotros todos juntos y el cosmos, de los que, ambos, somos partícipes.” (Gnisci, 2011, p. 173)

En las artes escénicas se dan ejemplos importantes de la aplicación del enfoque transcultural. En Europa, por ejemplo, se comenzó a experimentar y estudiar el teatro creole-transcultural como una muestra concreta de la aplicabilidad del enfoque en la práctica, pues, si bien, parte de la praxis del arte,

se transforma en una praxis de las culturas, que se expande rizomáticamente hacia el espectador, los actores (inmigrantes y locales) y sus redes cercanas, que a su vez, continuarán expandiendo las líneas moleculares en otros infinitos.

Los resultados que arroja la puesta en práctica del enfoque transcultural (tanto en la creación como en los procesos de gestión cultural) son asombrosos, llegándose a crear, no solo relaciones profundas y creativas, sino, lazos de afecto duraderos que trascienden cualquier frontera. Y sabemos que el afecto es el flujo que recorre las maquinarias del deseo que exponen Deleuze y Guattari (2010). El deseo es aquel motor que mueve los cuerpos y los procesos de producción y que revelan (y se rebelan contra) los mecanismos de dominio y las dialécticas de control, es decir, desestabilizan los prejuicios, los muros del nacionalismo, del pánico moral, para devenir cuerpos que fluyen en un despertar común. Este miedo/pánico moral (Bauman, 2016) y, por qué no decirlo, esta aporofobia y xenofobia, está siendo 'medicado' con la reaparición del proyecto de transculturalidad que logra situar lo intercultural como proceso ineludible a todo intercambio cultural. Pues, lo transcultural no descarta lo intercultural, sino, lo redefine, lo resitúa y lo pasa por el cedazo del afecto.

Sin embargo, para hacer efectivo el intercambio cultural en afecto/efecto, se deben llevar a cabo procesos de traducción e interpretación del Otro, y es ahí donde surge un desafío complejo para este enfoque, ya que sabemos que ninguna interpretación es neutra ni libre. Es por ello que el proyecto de transculturación no debe quedarse en una mera teoría que suena muy bien en el papel, en cambio, se deben buscar vías concretas y prácticas para su implementación, ya que contempla no solo al Otro como a aquel que se debe interpretar o traducir, sino a aquel que a su vez, interpreta y traduce.

Es con la poética creole-transcultural, que el concepto de globalización se vuelve rizomático, realizando puentes e hipervínculos sin frontera. Imprevisible como el rizoma, el teatro creole-transcultural permite múltiples conexiones que colaboran entre sí sin perder el origen, sino más bien, teniendo siempre el origen como territorio en devenir, como núcleo móvil de infinitas nuevas hibridaciones artístico-culturales.

El teatro creole-transcultural es rizomático y rizomorfo y, a su vez, provoca relaciones rizomáticas con el entorno. El rizoma provoca agenciamientos, es decir, “la ampliación de sus dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones.” (Aladino, 2015) Lo importante del agenciamiento es, justamente su poder de generar alianzas, contagios y epidemias que se producen en esta multiplicidad heterogénea que no admite estancamientos en formas de pensamiento arbóreas o molares. El devenir es el territorio. El teatro creole-transcultural provoca agenciamientos al realizar cruces entre culturas, lenguas, ideas, artes que se territorializan y desterritorializan en un movimiento perpetuo. Desterritorialización ya que se halla en constante desplazamiento dinámico, por ello, es imposible fijarlo en una estructura que permita un análisis convencional. El teatro creole-transcultural es eminentemente cooperativo, ya sea en la participación de la producción dramaturgica, en la actuación (danza, música multimedia) o en la creación y puesta en escena del espectáculo teatral. En este sentido, ‘lo extranjero’ se torna un concepto molecular que insta a cambiar, renovar el teatro contemporáneo por medio de la extranjería de los artistas, sean de la nacionalidad que sean, pues, un artista debe ser siempre un extranjero, lo que significa: “quedarse fuera en modo de poder observar el mundo en el que vive con una mirada extrañada y ver así, aquello que ningún otro puede ver.” (Florida, 2013) En palabras de Agamben (2008), el artista debe ser un contemporáneo en el sentido de entablar una relación con el propio tiempo.

Por ello, este teatro requiere nuevas formas de gestión que vayan acorde con sus requerimientos específicos, es decir, espacios alternativos donde trabajar sus laboratorios y presentarse, espacios de intercambio con la comunidad, espacios de diálogo y preparación del y con el espectador, formas alternativas de financiamiento, redes de apoyo y difusión, apoyo a la movilidad, espacios y actividades de fiesta ritual comunitaria, gestión de formas participativas de dirección rotativa e integrada, entre otras.

Un aporte esencial del enfoque transcultural para la gestión cultural es el dialogismo con la diferencia, partiendo por comprender la propia extrañeza, la propia extranjería, entendiendo que

“(…) El que yo descubra mi propia identidad no significa que yo la haya elaborado en el aislamiento, sino que la he negociado por medio del diálogo, en parte abierto, en parte interno, con los demás. Por ello, el desarrollo de un ideal de identidad que se genera internamente atribuye una nueva importancia al reconocimiento. Mi propia identidad depende, en forma crucial, de mis relaciones dialógicas con los demás.” (Taylor, C., 2001, p. 52).

Dar cuenta de aquellas necesidades actuales que la gestión cultural requiere para alcanzar aquella visión de transformación permanente, implica, justamente, un movimiento continuo que no debe fijar un solo territorio de acción, ni una única línea de estrategia en el enfrentamiento de las relaciones con los contextos socioculturales en constante desplazamiento que nuestro mundo está experimentando. (Ver Leyton, 2019) Esta ponencia propone contribuir a la apertura de pensamiento del rol del gestor cultural, para comenzar a abolir, no sólo en el papel, sino en la vida real, las llamadas “pestes de la modernidad” que resuenan y resurgen fuerte hoy, con discursos de alto contenido nacionalista, ruta segura a los racismos, la xenofobia, el odio y la discriminación.

Veamos un ejemplo de gestión transcultural de una compañía chileno-haitiana que trabaja bajo el enfoque transcultural, para determinar cuáles son las problemáticas que enfrenta cuando debe relacionarse y mediar entre estas compañías y las instituciones culturales y artísticas.

Si bien, en Chile no se ha comenzado aún a hablar abiertamente de transculturalidad, existen experiencias que se están realizando, sobre todo en el ámbito de las artes escénicas, que apuntan hacia un enfoque transcultural de las relaciones entre migrantes y locales. Una de ellas es la asociación que se realizó en Valparaíso, entre la Cooperativa chilena La Furia de los Santos y *The Best Stars production* (compañía teatral haitiana), en el año 2018. Dicha iniciativa fue financiada por el Programa de interculturalidad e inclusión de migrantes de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, como parte del ciclo Talento Migrante que organiza el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

La asociación formada por chilenos y haitianos trabajó en conjunto para crear la obra **‘El Viaje, nuestra historia inmigrante’**, estrenada en sábado 01 de septiembre de 2018 en el Centro cultural IPA de Valparaíso. Esta iniciativa comenzó a gestarse en el año 2015, cuando Vanesa Torres y Marco

Zambrano se propusieron fundar la Cooperativa La Furia de los Santos, con el objetivo de “expandir un modo colaborativo de acción, apostando por una dirección polifónica que cruce y construya metodologías sociales en torno al arte.” (En: Zambrano, 2018)

La obra trata del viaje migrante que realiza el joven profesional de 25 años, Salomón, recién titulado en Haití, en busca de mejores oportunidades económicas que le permitan realizar sus sueños cruzando las fronteras hasta llegar a Chile. El Joven Salomón deja a sus padres y emprende su viaje, seducido por la idea de aceptar un buen trabajo que le ha ofrecido un chileno. Al llegar, se da cuenta que fue objeto de un engaño, viviendo una odisea nunca imaginada que incluye miseria, xenofobia, extrañeza, entre otras problemáticas a enfrentar. Su director, Marco Antonio Zambrano, comenta: “Es un trabajo que surge de la necesidad de un grupo de inmigrantes haitianos que me piden ayuda para contar su historia desde la dramaturgia. Ellos toman la decisión que la obra se relate en primera persona para poder expresar de mejor manera lo que viven desde que dejan su país, lo que sienten, lo que extrañan, lo que les sucede acá.” (Zambrano, 2018) En el elenco se hallan actores haitianos y dos actores chilenos, siendo un primer acercamiento al trabajo creole-transcultural en Chile. El director no lo plantea como tal, sin embargo, el iniciar un trabajo en colaboración con actores de dos culturas diversas, ya se insta a un acercamiento transcultural que se aleja del habitual taller ‘para’ inmigrantes. En esto consiste lo transcultural, en valorar al otro como un ser humano por sobre sus características identitarias particulares provenientes de cierta cultura. Por ello, es posible un intercambio entre locales y extranjeros, en donde las relaciones se dan desde las negociaciones de la diferencia.

Como comenta su director, le puso nombre y rostro a las cifras y esto le abrió la posibilidad de relacionarse desde un espacio liminal, ya no desde el ser nacional, sino desde el **ser** humanos. La compañía no se plantea el trabajo transcultural, éste surge desde la íntima necesidad de comunicarse para poder comunicar escénicamente sus historias. En este encuentro nacen los afectos y efectos de las relaciones rizomáticas que siempre van a extender sus líneas de fuga fuera del escenario, fuera del espacio teatral y artístico, siempre hacia el espacio social y comunitario.

Esta compañía se convierte en teatro creole-transcultural al fusionarse con una compañía de inmigrantes, aprovechando la posibilidad artística que se presenta en el trabajo en contextos mixtos.

Cabe señalar, que para los inmigrantes haitianos es más compleja la integración, pues la lengua es muy diferente y la cultura es diametralmente opuesta a la chilena. Por ello, el mestizaje teatral con multiculturas se trabaja en formato laboratorios, cada integrante recién llegado es guiado por uno más experto y de nacionalidad chilena para ayudar al intercambio y al aprendizaje de la lengua.¹

El método ideado por Pietro Floridia (director italiano), consiste en una serie de ejercicios específicos para diversos objetivos actorales. Los de aproximación al teatro, al juego de la ficción, los ha bautizado como ejercicios de umbral, en donde los actores comienzan a experimentar el juego, el contacto con el otro, la confianza y la pertenencia a un grupo de personas que “hacen juntas”. Entonces, el director teatral se convierte en guía y en gestor transcultural, gestor de relaciones en alteridad y de negociaciones de la diferencia para abrir espacios nuevos, crear una tercera cultura.

A esta multiplicidad de ejercicios y de experiencias se suman las lecturas de los textos que se escogen para los espectáculos. Muchos de ellos pertenecen a la literatura y a la dramaturgia universal, siendo reinterpretados e intervenidos con textos creados por los mismos actores durante los ensayos. Para escoger los textos a trabajar escénicamente, se propone una lectura personal, es decir, de la lectura de una obra de Shakespeare o de Kafka, cada actor aporta su propia comprensión y experiencia frente al texto, dependiendo de su bagaje cultural, de su lugar de proveniencia, de la vida que ha llevado, de su escolaridad. Todas las interpretaciones son aceptadas, todas poseen el mismo valor artístico. Cada actor selecciona una palabra clave y una imagen que lo identifica con el texto, luego se propone una única clave de lectura: cada personaje, cada situación será leída desde la condición de

¹ Técnica creada por Pietro Floridia, director italiano que estudia y aplica el principio de enseñanza de la Escuela Barbiana de Don Lorenzo Milani y que se desarrolló entre los años 1954 y 1967 en la pequeña villa Barbiana perteneciente a la diócesis de Firenze. El modelo educativo fue criticado duramente por la Iglesia Católica, que lo reprobó por considerarlo peligroso. Éste consistía en realizar clases abiertas, en donde los mismos estudiantes enseñaban las materias a sus compañeros más pequeños, guiándolos en el aprendizaje curricular y en las pruebas prácticas de la vida. Todos los estudiantes (23 en total) eran en su mayoría, hijos de campesinos que no podían acceder a ninguna educación por la lejanía de las escuelas tradicionales y por motivos económicos.

extranjero, es decir, desde la propia experiencia de vida. Así, el actor se aproxima al personaje y al mundo de la obra con familiaridad y con su propio lenguaje, abriendo los sentidos de las obras con la profundidad que solo la vida puede concederle al actor. En este caso, son vidas que no pueden ser contadas en años, sino en sucesos que los han marcado como seres humanos, y que les permiten ahondar en la visión del teatro, en sus problemáticas, en sus objetivos escénicos. Esta forma de afrontar el texto posee dos aristas: una evidentemente artística y otra terapéutica, pues a través de los personajes y sus conflictos, los actores logran hablar de aquello que ha gatillado el trauma y de lo que son reticentes a exponer de otra manera. Es decir, el testimonio y la gestión de éste, son el componente terapéutico del teatro, pues va a recorrer los bordes entre el arte y lo terapéutico sin abandonar su más íntimo ser: la calidad del espectáculo. En esto consiste el acercamiento terapéutico del teatro social, en erradicar por completo la mirada caritativa del otro, para que surja la verdadera relación colaborativa que enriquecerá el espectáculo teatral en sus objetivos artísticos y sociales. Pues, como bien recuerda De Marinis (2011), entre más alta la calidad artística, más terapéutico y benéfico será el teatro², y podemos agregar, más social en cuanto a impulsar cambios necesarios por medio de esta visibilización.

Los textos de la obra pasan a ser pretextos para abordar el verdadero tema: la inmigración en Chile. Los actores cuentan sus vivencias, analizan a sus personajes desde su propia piel, luego, proponen los textos que sus personajes deben decir, configurándose como un multilingüismo interpretativo, poético y experiencial. Vida y ficción se amalgaman en un texto de una poesía que atraviesa el cuerpo, dejando expuesta la carne, los órganos y la médula. Recordando los escritos de Artaud, su anhelo de un teatro que poseyera la crueldad de la realidad, expuesta para producir el mismo efecto que la peste provoca en el cuerpo humano, purgando los odios, los racismos, los miedos, la ignorancia, para limpiar el cuerpo social. Esta es la esencia del mestizaje teatral, una práctica poética,

² De Marinis, agrega: "En el caso del teatro, esta reciprocidad de miradas es aún más fuerte porque podemos hablar de un doble deseo de alteridad: la fascinación del espectador, su deseo de encontrarse con el otro, el actor, el "extraño que baila"; e incluso antes de eso, el deseo del otro que impulsa a las personas a convertirse en actores." (2011, p. 12)

filosófica y política que tiene efectos concretos en la sociedad y en la práctica teatral, pues, conforma una teatralidad diversa en forma y principio e impacta en las relaciones de y con los inmigrantes, de y con los chilenos, de y con el ciudadano del mundo.

La Gestión transcultural no solo se da dentro de la compañía, como hemos visto, sino que debe abrir espacios nuevos y gestar nuevas relaciones con las instituciones. Luego de finalizado el proyecto financiado por el Ministerio, la gestión se ha concentrado en encontrar espacios alternativos donde realizar sus laboratorios y donde presentar sus creaciones, en educar/mediar con la comunidad y en hacer girar la obra que siempre va a compañada con momentos de conversación abierta con los espectadores en espacios que no suelen ser salas teatrales. Enfrentando un desafío importante en cuanto a la búsqueda de financiamiento que no solo provenga de fondos gubernamentales, han producido pocos montajes como compañía fusión. Las instituciones culturales y/o artísticas generalmente buscan productos probados, exitosos (según parámetros neoliberales) y conocidos. Abren sus puertas a compañías que puedan garantizar un ingreso (monetario o de espectadores/consumidores). La gestión transcultural busca, nadando siempre contra corriente, otro tipo de valoración, que no caiga en miradas caritativas ni en exitismos. El desafío es, entonces, cambiar las formas de relacionarse con estas estructuras, deconstruirlas para poder llegar a espectadores que no tienen cabida en estos espacios formales. Una entidad que ha realizado la labor de gestión de esta compañía es la Academia de Arte y Cultura de la Universidad de los Lagos, su directora, Gladys Moreno, afirma que “ha sido para nosotros un objetivo primordial, primero porque queremos ofrecer más y mejor teatro a la comunidad en forma gratuita, y en segundo lugar por el enorme trasfondo e impacto social que genera la inmigración, sobre todo de haitianos en nuestra ciudad, y poder ver y escuchar de ellos lo que les ha tocado vivir, empatizar con su experiencia, creo que es algo que nos haría a todos muy bien como sociedad”. (2018, En: Cultura.gob.cl) De esta manera, lo que hace el gestor transcultural es trabajar en aquel ‘estar preparados para cuando llegue el otro’, en autoabrirse a la posibilidad, en prepararnos como territorios particulares y colectivos.

La gestión se ha asumido como un mediador que genera intercambios que trascienden hacia diversos ámbitos de la sociedad, generando espacios fronterizos de negociación en donde los espectadores sean partícipes de la experiencia del propio viaje migrante. Como bien afirma Zambrano esta experiencia es un verdadero proceso de “integración y unión social en la que se busca compartir, reír, jugar y actuar” (Zambrano, 2018) Y es este, precisamente el espacio fronterizo que se busca crear para el intercambio en igualdad de condiciones, el espacio de la fiesta comunitaria como ritual esencial, pues, en la fiesta “(...) algo sucede, te sorprende el entusiasmo colectivo. Es un proceso de maravilla hipnótica, y es así que de espectador aislado y solitario se llega a ser público, volverse público significa tener una postura y hacerla resonar con los demás”. (Giacché, 1991) Instalándose una relación natural y cercana entre los ciudadanos culturales, en una real participación desde el conocimiento íntimo y afectivo del otro. Lo que podríamos denominar, con Eugenio Barba (1992), un trueque cultural³, pues la fiesta posee aquel elemento *hic et nunc* del hecho relacional, aquel intercambio y retribución afectuosa de saberes ancestrales y metafísicos. La fiesta comunitaria posibilita el común acuerdo desde un intercambio libre entre las multiplicidades de culturas, poniendo énfasis en las diferencias para iniciar el contacto con el otro y llegar a la profundidad de los saberes mutuos. De esta manera, la sala de teatro se vuelve el medio de resistencia “frente a los nuevos medios de comunicación unidireccionales como la televisión o el internet, que no permiten una comunicación viva, un convivio como resistencia política a un lenguaje estandarizado y legitimado por el poder, una comunicación que haga bucles de interacciones, cumpliéndose así, con la fiesta comunitaria. Con ello, se alcanzan objetivos sociales que se expandirán a todos los ámbitos de la ciudadanía, creándose ciudadanos-testigos de la experiencia vivida, ciudadanos que se cuestionen los prejuicios y el miedo y que “haya sido afectado de forma tal que sea capaz de cuestionar sus ideas acerca del mundo y la manera en la

³ Para Eugenio Barba, el trueque cultural es “un instante de verdad, cuando los opuestos se abrazan” (Barba, 1992, p. 15) El antropólogo y director teatral italiano, lo plantea como una etapa del trabajo de los actores, cuando intercambian técnicas, formas, costumbres, hábitos, etc., con otros actores que le eran desconocidos. A su vez, plantea que todo acto teatral debe nutrirse de la cultura en la que se instala y devolver un acto creativo cultural a dichas comunidades, de las que ha aprendido formas de caminar, hablar, comer, pensar, ver y sentir el mundo.

que asume sus responsabilidades morales.” (Schaefer, 2003, pp. 5-6) En definitiva, en la sala teatral, en el espacio alternativo, por medio de la fiesta comunitaria, se vive la experiencia de la humanidad que hemos ido perdiendo.

La fiesta, permite crear un tiempo suspendido, extraordinario y subjuntivo (Ver Turner, 1986), por ende, re-afirma o re-funda las relaciones previas y nuevas, dando paso a la colectividad como familia de pertenencia, no de acogida. He aquí la equidad de relaciones con miradas creolizantes. Como bien afirma Derrida, “La fiesta debe ser un *acto* político.” (Derrida, 1989, p. 335) Si logramos vivenciar la política cultural y la gestión cultural como fiesta comunitaria, podremos abrirla a múltiples referentes y cambiar su concepción para generar verdaderos y concretos cambios en su aplicación, permitiendo a los gestores transculturales ser reales actores socioculturales activos, otorgándoles un rol fundamental en la creación de redes político-culturales en cada comunidad de inserción. Quiero finalizar esta ponencia con una reflexión de dos teóricos italianos del teatro transcultural, Claudio Bernardi y Giulia Innocenti:

¿Es éste el principal problema de la humanidad: cómo vivir juntos sin hacernos mal [daño] y hacernos bien? La angustia personal y social depende esencialmente de un círculo vicioso de malas representaciones, de malas acciones y de pésimas relaciones. Toda sociedad, (...) para apuntar al bienestar de las personas, de los grupos y de las comunidades, debe trabajar en tres frentes de representaciones, acciones y relaciones en busca del círculo virtuoso del poder simbólico de la humanidad. Estos tres frentes se asocian generalmente con tres pilares de la cultura humana: el teatro, como *top* de las representaciones, la performance, como vértice de la acción, y la fiesta, como máxima expresión de una comunidad en estado de gracia. (Bernardi e Innocenti, 2015, p. 2)

Las luces se apagan. Los espectadores abandonan el espacio de representación. Los actores desmontan la escena. Los gestores transculturales comienzan otra etapa de su labor... desde la fiesta comunitaria a la búsqueda de una tercera cultura mestiza que transite por las venas abiertas de nuestra tierra americana, con la frente en alto, con la esperanza a flor de piel y con la dignidad hecha costumbre...finalmente.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. (2008a) ¿Qué es ser contemporáneo? En: *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011. [Ensayo original publicado en 2007 a partir del curso de filosofía que Giorgio Agamben dictó en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia]. En: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

ALADINO, Edison. (2015) El pensamiento rizomático en Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Revista Cuatro Patios No 10*, Año 10, primavera. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. En: <http://revista4patios.com/pensamiento-rizomaacutetico.html>

ARTAUD, Antonin. (1971) *El teatro y su doble*. Gallimard, París

BARBA, Eugenio. (1992) *La canoa de papel*. Colección Escenología, México

BAUMAN, Zygmunt. (2016) *Stranieri alle porte*. Edizioni Laterza, Bari

BERNARDI, Claudio, INNOCENTI, Giulia. (2015) Performare la societas. Le intersezioni del teatro sociale e della performance nella riflessione e prassi contemporanee. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia

CULTURA.GOB.CL. (2018) Compañía de teatro chileno-haitiana estrena en Osorno obra “El Viaje, Nuestra Historia Inmigrante”. Artículo de prensa publicado el 07 de junio. En: <https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/compania-de-teatro-chileno-haitiana-estrena-en-osorno-obra-el-viaje-nuestra-historia-inmigrante/>

DERRIDA, Jacques. (1989) *La Escritura y la Diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona

DE CERTEAU, Michel. (1981) Californic. un théâtre de passams. *Autrement*, N° 31, abril, pp. 10-18, Francia

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia

FLORIDIA, Pietro. (2011/2013) *Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti*, Casa Editrice Nuova, Bologna.

GIACCHÈ, Pier Giorgio. (1991) *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*. Guerini, Milano

GRÜNER, Eduardo. (2002) *El fin de las pequeñas historias: De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós: Espacio del Saber 25, Argentina.

GLISSANT, Édouard. (2004) *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma

GNISCI, Armando. (2006) *Creolizzare l'Europa*. Meltemi, Roma

_____. (2011) Manifiesto transcultural. En: *Revista Casa de las Américas*, Nº 264, julio-septiembre, pp. 173-183. En: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/264/alpie.pdf>

KRISTEVA, Julia. (1991) *Strangers to Ourselves*. Columbia UP, New York

LEYTON, Michele. (2019) La gestión transcultural: Un cambio de paradigma de la gestión cultural para las nuevas relaciones político-sociales con las comunidades participativas de la diferencia. Tesis de Magister en Gestión Cultural, Profesor tutor: Gabriel Matthey, Facultad de artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile

MAURECI, Maria Cristina; NICCOLAI, Marta. (2015) *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Ed. Ensemble, Roma

MIAMPIKA, Landry-Wilfrid. (2003) De la investigación del otro a las travesías transculturales postcoloniales. En: *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Coord. José-Antonio Gómez-Hernández. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=118195>

ROSALDO, R. (1989) *Culture and Truth, The Remaking of Social Analysis*. Beacon Press, Boston

SCHAEFER, Karine. (2003) The spectator as witness? Binlids as case study. *Studies in theatre and performance*, vol. 23, Nº 1.

SILVA, Víctor; BROWNE, Rodrigo. (2004) *Escrituras híbridas y rizomáticas. Paisajes intersticiales, pensamiento del entre, cultura y comunicación*. Arcibel, Sevilla

TAYLOR, Charles. (2001) *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. FCE, México

TURNER, Víctor. (1986) *Dal rito al teatro*. Il Mulino, Bologna

VATTIMO, Gianni. (1991) Posmodernidad: ¿una sociedad transparente? En: VATTIMO, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*. Paidós, Barcelona

WELSCH, Wolfgang. (2009) Transculturación y transculturalidad. Freie Universität Berlin. En: https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/lista6/transculturacion-transculturalidad.html

ZAMBRANO, Marco Antonio. (2018) Obra de teatro chileno-haitiana 'El viaje: Nuestra historia migrante.' se presentará en Valparaíso. Artículo de prensa, 14 agosto. En:

<https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/obra-de-teatro-chileno-haitiana-el-viaje-nuestra-historia-inmigrante-se-presentara-en-valparaiso/>

4TO. ENCUENTRO NACIONAL DE GESTIÓN CULTURAL MÉXICO – GESTIÓN CULTURAL Y COMUNIDADES

