

Reconsiderando la liminalidad, la adolescencia y la educación de teatro escolar secundario: equilibrio entre los objetivos pedagógicos y los enfoques prácticos

WHEELER, Nathan T. / Universidad de Wisconsin - ntwheeler@wisc.edu

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: adolescencia – cambio sociocultural - liminalidad

> Resumen:

La fase adolescente del desarrollo humano marca una coyuntura crítica en la vida de cualquier ser humano. Un puente metafórico que abarca las nociones conceptuales de la infancia y la edad adulta, la adolescencia con frecuencia significa una etapa de la vida que refleja un gran cambio en el discurso popular. La transformación ocurre para el individuo tanto físicamente en el cuerpo como mentalmente en el cerebro. El tremendo cambio sociocultural también tiene lugar durante la adolescencia. Los jóvenes luchan por entender tener sentido del mundo a medida que su conciencia de sí mismos también se expande para incluir relaciones complejas con otras personas a su alrededor. El antropólogo cultural Victor Turner acuñó los términos "liminal" y "liminoide" en su ensayo influyente "Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual" sobre ritos tribales de paso. Él describe a los sujetos en el proceso ritual como pasando por "un período y área de ambigüedad" y "cruzando un umbral que separa dos áreas distintas" (Turner 24-25).

> La Adolescencia, el Liminoide, y la Potencialidad

Según Turner, este espacio intermedio, que significa liminal, existía como una construcción social orientada principalmente hacia los adolescentes dentro de las civilizaciones preindustriales. La noción más secularizada y posindustrial del "liminoide" evolucionó "cuando el ritual dio paso al individualismo y el racionalismo," y por lo tanto proporciona una descripción adecuada para la adolescencia moderna (Turner 58).

Los fenómenos liminoides contienen dimensiones espaciales y temporales. Como cuerpos físicos que forjan identidades en el espacio social, los adolescentes encarnan la misma noción de transición, y por lo

tanto realizan la experiencia de la liminalidad a diario. Este estado vivido de constante emergente carece de estructura y tiene implicaciones ontológicas para identificar la formación y ser realizado. Sutton-Smith, un contemporáneo de Turner, equipara la experiencia liminoide con la falta de orden y la antiestructura, o "la disolución de la normativa estructura social"(Turner 28). En ausencia de estructura, Sutton-Smith sugiere una apertura figurativa para descubrir modelos post-estructurales y paradigmas donde prosperan "los semilleros de la creatividad cultural" (Turner 28). Por lo tanto, la experiencia liminoide de la adolescencia como "alteridad" ofrece una ventana de tiempo sobre el proceso del desarrollo humano idealmente situado para explorar potenciales culturales y creativos. Esto tiene sentido dado que el reconocimiento generalizado de la juventud es un tiempo de vida idealista, por no mencionar que la plétora de discursos románticos y medios narrativos veneran la adolescencia. Si consideramos que la "potencialidad" significa "la capacidad de desarrollarse o de existir" (Merriam-Webster), ¿cómo, ¿cuándo y dónde, dentro de la sociedad contemporánea, tienen los adolescentes oportunidades de experimentar con estas sensibilidades y potencialidades creativas florecientes?

El Estado del Arte: la Internacionalización del Teatro de Escuela Secundaria como "Big Business"

Una ubicación posible, entre muchas, es un programa de teatro escolar secundario. Combinar una institución cultural ya marginada (escuela secundaria) con una disciplina académica marginal (teatro) resulta en un ambiente supremamente liminal. Una escuela secundaria o programa de teatro juvenil, como el limnoide, "tiende a ser 'inclusivo' y 'generoso,' mientras que la estructura social (por ejemplo, la escuela secundaria) tiende a ser exclusiva, aun fresa, disfrutando de la distinción entre nosotros/ellos y en grupo/fuera grupo, más alto/más bajo, mejores/mentales" (Turner 51). De hecho, la adolescencia en los Estados Unidos es virtualmente sinónimo de educación pública de "escuela secundaria", un imperativo social para los jóvenes de entre 14 y 18 años. Aunque institucionalmente cargado y muy politizado, alrededor del 95% de las escuelas secundarias ofrecen alguna forma de actividades teatrales extracurriculares, y el 80% ofrecen un plan de estudios de teatro, descubrió Dr. Matt Omasta en una encuesta en 2012 (45). De hecho, estos números casi se han duplicado en contraste con los de hace 30 años, sin duda debido en parte a avances tecnológicos como mejoras en la industria para obtener derechos de producción y regalías de compañías licenciadoras como Music Theatre International (MTI) (Omasta, 2012).

MTI, una corporación teatral estadounidense enfocado de "sembrar entusiasmo continuo" en la juventud a través de sus producciones de Broadway Junior y School Edition (Cox, Variety.com) solicita a los

mercados de la escuela primaria en un esfuerzo por crear un "hambre para el musical de Broadway... en todo el mundo"(Hetrick&Shenton, *Playbill.com*). Ahora cuentan con oficinas europeas y australianas, además de su sede en la ciudad de Nueva York. Es oficial: la internacionalización del fenómeno del "American High School Musical" estadounidense está llegando a un auditorio de la escuela cerca de usted (Hetrick y Shenton).

Sin embargo, la encuesta del Dr. Omasta también revela algunas tendencias inquietantes en la disciplina del teatro educacional. Por ejemplo, en su crítica a los resultados de Omasta, Dawn M. Ellis señala que menos de una cuarta parte de los estudiantes del teatro de secundaria producen o generan trabajo creativo por su cuenta (33). Además, solo 1 de cada 10 escuelas secundarias ofrece instrucción formal en dirección (8%) o dramaturgia (6%), que son dos habilidades de creador (Ellis 34). En otras palabras, aparentemente existen pocas oportunidades para que los adolescentes experimenten creando sus propias obras dentro de un entorno informal ostensiblemente adecuado para formar el capital social y cultural. En cambio, la mayor parte de los estudiantes de teatro de la escuela secundaria participan en una temporada de espectáculos o clases como actores o equipo técnico (Ellis 34). En esta capacidad, funcionan como receptores pasivos de instrucción de artes escénicas bajo la dirección de la facultad, y realizan funciones prescritas de textos canónicos existentes con una historia de éxito comerciable en Broadway o en otras escuelas.

Aún más inquietante, la Educational Theatre Association (ETA), con sede en EE. UU., lanzó recientemente una lista de las obras de teatro y musicales más importantes producidos a partir de datos tomados de una encuesta de más de 3.000 escuelas secundarias de todo el país (Hodrick, *Playbill.com*). Según la ETA, casi 50 millones de espectadores vieron estas producciones solo en 2016-2017, mientras que las compañías de Broadway en comparación promediaron apenas 14 millones de boletos vendidos anualmente (Hetrick, *Playbill.com*).

El "American High School Theater" es claramente Big Business, y se está globalizando rápidamente.

Lamentablemente, esta misma lista también revela una selección asombrosamente triste y sorprendentemente predecible de trabajo artístico que refleja una falta general de creatividad y curiosidad en nombre de las escuelas secundarias del país. Como ejemplo simbólico, el material del Disney representa casi la mitad de todas las entradas. Incluso los espectáculos restantes en la lista presentan títulos tan familiares como *Grease*, *A Christmas Carol* y *Our Town*, que capitalizan en gran medida la nostalgia estadounidense y los tropos habituales.

¿Qué está pasando aquí? Una conclusión obviamente angustiada que se puede extraer de estas tendencias es que muchos jóvenes adolescentes que reciben educación teatral son en su mayoría practicados para reproducir un discurso popular altamente comercial y basado en el consumo. Los actores estudiantiles copian lo que ven y escuchan en *YouTube*, con ganas de "mantener y reproducir las relaciones del orden

prevaliente" (Althusser 33). De hecho, ahora más que nunca el modelo estadounidense del teatro de escuela secundaria parece que adoptar muchas de las mismas características asociadas con los teatros regionales profesionales del país, alimentando efectivamente un nuevo paradigma de "fábrica de producción" destinado a enfrentar desafíos y obstáculos similares. ¿Cuáles son las consecuencias de este sistema para nuestros jóvenes considerando su estatus liminal, especialmente como agentes idealmente situados de creatividad social y cultural? ¿Cómo llegamos aquí?

Institucionalización del Liminoide: Reproducción en Masa y el Problema de la Ideología

En términos Marxistas, tal modelo representa la proliferación y la perpetuación de una estructura capitalista en la que ciertas ideologías y ontologías dominantes se reproducen institucionalmente y se consumen como parte de un círculo vicioso y repetible. Esta mercantilización en masa del teatro de la escuela secundaria estadounidense, notoriamente oficializada hace más de una década por la llegada del *High School Musical* de Disney, no solo refuerza un nivel alarmante de homogeneidad, sino que también produce una noción falsa de la cultura como entidad fija destinada al consumo económico. No se equivoquen: este sistema que parece inocente tiene efectos sutiles pero poderosos en las mentes de los artistas jóvenes.

El filósofo francés famoso Louis Althusser, ampliando el trabajo de Karl Marx, se refiere a las escuelas como ejemplos de un "aparato estatal ideológico." Althusser afirma que las escuelas se especializan en enseñar "know-how," pero de manera que "aseguran la subyugación a la ideología dominante o el dominio de su práctica "(34). Los estudiantes aprenden a funcionar como sujetos obedientes al servicio de la autoridad institucional, por ejemplo, ser buenos estudiantes, luego internalizar las estructuras de poder social y político inherentes que gobiernan la organización a través de un proceso inconsciente llamado *interpelación*. La noción de Althusser *de la interpelación* se problematiza aún más cuando se considera el contexto de una escuela secundaria y la centralidad de la formación de la identidad personal durante la adolescencia. Las ideologías, aunque son "representaciones imaginarias" de la realidad, poseen una capacidad perturbadora para despojar a los individuos de sus identidades y manipularlos para que se adapten a su función (37). No es de extrañar que las mitologías sobre la supervivencia de la escuela secundaria estadounidense existan en masa en películas populares.

A nivel subconsciente, el personal de la escuela secundaria percibe estas estructuras ideológicas represivas. Hacen esfuerzos nobles para tratar de cultivar "espacios seguros" para sus alumnos liminales,

ya sea en el aula, en los campos deportivos o, en el caso del teatro, en la sala de ensayo después de la escuela.

Sin embargo, el teatro de la escuela secundaria también "opera(n) en, desde y para la ideología" también, y, en este sentido, es tan cómplice en la formación de estudiantes individuales como sujetos sociales como las escuelas mismas (Bedard 91). Por ejemplo, los guiones para obras de teatro y musicales contienen una amplia gama de "signos, significados y valores" codificados que transmiten creencias ideológicas cuestionables, suposiciones y relaciones de poder (Eagleton, 28). Estos guiones, al menos la mayoría, se publicaron originalmente con la intención de ser realizados por adultos, y contienen instancias amplias de interacciones y conflictos maduros. Si asumimos, como afirma Eagleton, que la ideología representa "la forma en que 'vivo' mis relaciones con la sociedad como algo interno," entonces ¿cuáles son exactamente los impactos psicosociales cuando los adolescentes *interpelan* y representan estos roles adultos en un escenario en frente de una audiencia en vivo de clientes que compran boletos compuesta principalmente por sus padres excesivamente entusiastas y afirmadores (18)?

Incluso las estructuras que apoyan los enfoques tradicionales para la realización de ensayos, como el binario intrínsecamente problemático de director adulto/ejecutante adolescente, son susceptibles a los sesgos ideológicos y la coacción. Una cosa es cierta: a medida que el modelo estadounidense de teatro de escuela secundaria continúa sistematizando, estas eficiencias aceleran la interpelación de aún más sujetos estudiantiles, y el aparato entero comienza a asumir características que se asemejan a un estado ideológico formal *dentro de* una superestructura ideológica más grande.

La ideología ofusca la realidad, pero es completamente ineludible. Althusser certifica a este "nudo" figurativo al observar que "no hay práctica sino por y en una ideología ... por los sujetos y para los sujetos" (39). Necesitamos ser más conscientes ahora que nunca, a medida que continuamos trabajando al servicio de un sistema de producción ideológica cada vez más eficiente gobernado por las principales compañías de licencias, sobre los "rituales" que elaboramos para nuestros estudiantes porque se convierten en sus "prácticas, "hábitos y ontologías (Althusser, 39). ¿Qué métodos y enfoques alternativos, si existen, existen para preservar la integridad del liminoide para adolescentes en la programación teatral de la escuela secundaria, al tiempo que también respaldan la actividad creativa?

Rompiendo el Ciclo y Recuperando el Liminoide: Explorando la Potencialidad a través de la Generación y Producción de Trabajo Creativo por Adolescentes en la Enseñanza Secundaria y la Programación de Teatro Juvenil

La institucionalización del liminoide claramente subyuga a los adolescentes y debilita sus capacidades creativas. Existe una necesidad obvia de volver a priorizar la potencialidad de nuestros jóvenes sobre estos sistemas de poder para ilustrar para ellos "cómo el liminoide puede ser un dominio independiente de actividad creativa, no simplemente una imagen espejo distorsionada, máscara o manto para la actividad estructural en los 'centros' o 'corrientes principales' del 'trabajo social productivo'" (Turner 33). Al aprender a abrazar y celebrar su estatus liminal como artistas jóvenes, los adolescentes son totalmente capaces de generar y producir su propio capital social y cultural con el apoyo y la asistencia adecuados de un adulto con conocimiento.

Para romper este ciclo de "limitar el liminoide", propongo dar la vuelta al modelo dominante al revés para promulgar enfoques ascendentes (en lugar de descendentes). Aunque no hay forma de evitar las estructuras ideológicas o inhibitorias en los sistemas actuales, este diseño alternativo desmantela la omnipresente jerarquía social en la mayoría de los foros de teatro de escuelas secundarias y teatro juveniles, y devuelve la agencia a los estudiantes. Tal enfoque "simboliza la abrogación, negación o inversión de la estructura normativa en la que participan los participantes de forma cotidiana" (Turner 47). Una metodología emancipadora eleva el liminal mientras posiciona al maestro adulto como guía y facilitador, en lugar de un sabio autoritario en el escenario. Su responsabilidad cambia de liderar, dirigir o dramaturgo a apoyar y suministrar a las siguientes generaciones la estra-estructura apropiada necesario para un esfuerzo creativo exitoso.

La adaptación colaborativa y "devised theater" (el teatro ideado) ofrecen dos marcos ideales que respaldan los enfoques ascendentes. Ambos implican "el análisis de la cultura en factores y su recombinación libre o 'lúdica' en todos y cada uno de los modelos posibles, por extraño que sean, que es la esencia de la liminalidad" (Turner 28). En esta región innovadora, "libre y experimental de la cultura ... nuevas reglas combinatorias pueden ser introducidas" para que los estudiantes jueguen con las ideologías predominantes, no solo desde abajo (Turner 28). Estos marcos empoderan a los adolescentes para explorar la potencialidad y crean "nuevos símbolos y construcciones (que) luego retroalimentan en los dominios y estadios económicos y político-legales centrales," en lugar de al revés," proporcionándoles con metas y aspiraciones, incentivos, modelos estructurales y raisonsd'être"(Turner 28). Los programas de teatro de secundaria y juveniles se encuentran en una posición única para ayudar a los estudiantes a crear nuevas obras que escudriñan las ideologías mediante el "desorden en el orden". ¿Qué hay de la posibilidad de superar por completo estos nudos ideológicos?

Nuevos Objetivos: Utopía Deslumbrante a través de Communitas

Una última característica del liminoide y proceso ritual, Turner introduce el elevado concepto de *communitas*, una "relación no mediada entre individuos históricos, idiosincrásicos y concretos" algo similar a la noción occidental de la gracia (33). Este sentido divino de unión grupal surge solo bajo condiciones donde "las personas pueden ser subvertidas de sus deberes y derechos" (Turner 45). Aunque fugaz, este estado trascendente ofrece a los individuos en la comunidad destellos momentáneos de la utopía, una lente única a través de la cual se puede ver la potencialidad de la humanidad.

La teórica del performance Jill Dolan enlaza el poder de *communitas* con el teatro en su ensayo "Feeling The Potential of Elsewhere" de su obra seminal *Utopia in Performance*. Ella describe la importancia de las comunidades liminales que experimentan actuaciones en vivo para encontrar "formas necesarias para liberarse de las restricciones inhibitorias del 'como es' para las posibilidades más liberadoras del 'que pasaría si', es decir, una necesidad común de esperanza"(21). Dolan aborda la novedad de *communitas* desde la perspectiva de la audiencia/espectador, a pesar de que Turner originalmente definió esta experiencia intensificada de flujo en la actividad ritual como ocurriendo entre los artistas en vivo. Dada la institucionalización del liminoide para adolescentes en escuelas secundarias y entornos similares, el potencial emancipador de la *communitas* de Turner en la representación teatral proporciona un medio poderoso para superar construcciones ideológicas opresivas. Tales vislumbres momentáneos de la utopía cultivan un fuerte sentido de pertenencia al grupo y otorgan esperanza a la posibilidad de un universo ideológico que trascienda "lo que es" y, en cambio, ofrezca "qué pasaría si".

Este es un objetivo noble y apropiado para la juventud en sí mismo, pero también porque la experiencia de *communitas* en un sentido general es vital para la innovación social y el florecimiento humano. Empodera el cambio para un mundo mejor. A este respecto, Turner considera la liminalidad como "una especie de cápsula institucional que contiene el germen de los desarrollos sociales futuros, del cambio social, de una manera en que las tendencias centrales de un sistema social nunca pueden llegar a serlo. La innovación ... ocurre con mayor frecuencia en interfaces y limina, luego se legitima en sectores centrales"(45).

Las condiciones liminares que más probablemente inspirarán *communitas* y la innovación artística para los adolescentes emergen naturalmente de los enfoques ascendentes del trabajo creativo, como las adaptaciones colaborativas y las piezas ideadas. Esto tiene sentido ya que la propiedad de la obra surge orgánicamente desde dentro de "la colectiva" en oposición a la estructura o la fuerza ideológica externa. Este nuevo objetivo de priorizar *communitas* y enfoques creativos proximales es fundamental para empoderar a los jóvenes, aprovechar su potencial, restablecer el equilibrio en la programación y reclamar

las escuelas secundarias y los programas de teatro para jóvenes a partir de un modelo comercial en rápida expansión.

> **Conclusión**

Quiero dejar claro que, como exprofesor y director de American high school theater durante casi 15 años, no estoy discutiendo ni por la erradicación de las tradiciones ni la abolición de la cultura dominante. ¡Sinceramente soy un gran admirador de *Evita* y *Oklahoma!* Sin embargo, siento el deber de mis alumnos de educarlos sobre el centro hegemónico. Los estudiantes deben ser capaces de comprender y pensar críticamente sobre nuestros sistemas actuales y sus implicaciones ideológicas, y no solo servirles a ciegas. Desafiar las estructuras que soportan estos sistemas, así como los materiales artísticos que elegimos para su consumo, son una parte importante de su aprendizaje.

Crecí como un adolescente en el teatro estadounidense con una gran cantidad de conceptos erróneos. Entre algunos de ellos: creyendo que los dramaturgos y directores eran genios intocables, los guiones eran productos culturales cuidadosamente empaquetados retirados de un proceso creativo, mi trabajo como intérprete era replicar y reproducir lo que ya se había hecho antes, y la generación y producción de contenido fueron los dominios de los expertos solamente. Como el adolescente impresionable que era, *interpelé* tácitamente este modelo de conocimiento predominante. Sin embargo, en el fondo estaba emocionado por crear, escribir, producir, experimentar, jugar y explorar mi liminalidad. Yo deseaba más, pero necesitaba dirección. Quería vehículo/medios, pero no tenía ninguna porque el sistema no lo permitía. En cambio, como la mayoría de mi cohorte, era un receptor pasivo de instrucción en artes escénicas, principalmente en forma de técnica de actuación. Me dieron un guión de "arriba", me indicaron cómo decir mis líneas, me dijeron dónde pararme y lo hice porque confiaba en que mis mentores me estaban preparando para una vida activa como artista de teatro. Desafortunadamente, este sigue siendo el modelo de programación principal en muchas escuelas secundarias y escenarios de teatro juvenil.

Con este fin, propongo un enfoque más amplio de la educación teatral del siglo 21 dedicada a la formación de *todo* el artista. Una que honra las experiencias liminales, y vividas, y las relaciones cotidianas de los adolescentes celebrando su capacidad de crear juntos, en oposición a los "expertos" adultos que explotan el virtuosismo adolescente. Las medidas esenciales para mantener estos objetivos son: (1) crear suficiente *tiempo* y *espacio* adecuado para acceder a estas oportunidades creativas, y (2) *emplear métodos* y *enfoques ascendentes* como adaptación colaborativa y trabajo ideado que promuevan la producción y generación de nuevas obras por la juventud. En este sentido, cada departamento de teatro de la escuela secundaria o programa de teatro para jóvenes funciona hipotéticamente como un centro en sí mismo. Un movimiento hacia una pluralidad de centros diferentes, a diferencia de uno solo, finalmente da

como resultado una diversidad de perspectivas, un trabajo más innovador e historias de origen local que reflejan las comunidades individuales. Esto también les brinda a los adolescentes la oportunidad de jugar en y con las construcciones ideológicas existentes, mientras experimentan con algunos de los suyos.

La próxima generación hereda las estructuras sociales y culturales construidas por aquellos que vinieron antes que ellos. No pedían lo que se les daban. Por ósmosis simplemente reciben "lo que ya es." Si la línea que forma la trayectoria de la existencia humana se inclina hacia el progreso, entonces les debemos a estas próximas generaciones de jóvenes involucradas en el teatro para proporcionarles las condiciones necesarias para probar los límites de su potencialidad como artistas jóvenes para que ellos también puedan salir al mundo equipados con una comprensión más profunda de ellos mismos, la humanidad y "lo que podría ser." Ahora, eso es poderoso.

Bibliografía

- Althusser, Louis. (2001) "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*, edited by Colin Counsell and Laurie Wolf, Routledge, pp. 32-42.
- Bedard, Roger L. (2003) "Negotiating Marginalization: TYA and the Schools." *Youth Theatre Journal*, vol. 17, pp. 90-101.
- Cox, Gordon. "Music Theater International Continues Global Expansion with New Hire." *Variety*, <https://variety.com/2015/legit/news/music-theater-international-bert-fink-1201635346/>. Accessed 15 June 2018.
- Dolan, Jill. "Introduction: Feeling the Potential of Elsewhere." *Utopia in Performance*. University of Michigan, 2005, pp. 1-33.
- Ellis, Dawn M. "Good news, bad news: What the survey results might say to the students we hope to reach." *Teaching Theatre*, vol. 24, no. 1, 2012, pp. 31-43.
- Eagleton, Terry. "What is Ideology?" *Ideology: An Introduction*. Verso, 1991, pp. 1-31.
- Hetrick, Adam. "Top 10 Most-Produced High School Plays and Musicals of 2016–2017 Revealed." *Playbill*, www.playbill.com/article/top-10-most-produced-high-school-plays-and-musicals-of-20162017-revealed. Accessed 15 September 2017.
- Hetrick, Adam and Shenton, Mark. "Music Theatre International Makes Plans for Global Expansion, Bringing Broadway to Untapped Markets." *Playbill*, <http://www.playbill.com/article/music-theatre-international-makes-plans-for-global-expansion-bringing-broadway-to-untapped-markets-com-346812>. Accessed 15 June 2018.
- Merriam-Webster.com. "Potentiality." Merriam-Webster, 2011.
- Sutton-Smith, Brian. "Games of Order and Disorder." *Forms of Symbolic Inversion Symposium*, American Anthropological Association, December 1, 1972, Toronto.
- Turner, Victor W. "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual." *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications, 1998, pp. 7-60.
- Iliud, A. (2006). "Experiencia, narración y formación docente", en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.
- Alliaud, A. (2006). "Experiencia, narración y formación docente", en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.

Diker, G., Terigi, F. (1997). *La formación de maestros y profesores: hoja de ruta*. Buenos Aires, Paidós.