

LA ESCALERA

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Nº 17
Año 2007
2ª Parte



ISSN 1515-8349

Facultad de Arte



Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

TANDIL • BUENOS AIRES • ARGENTINA

FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

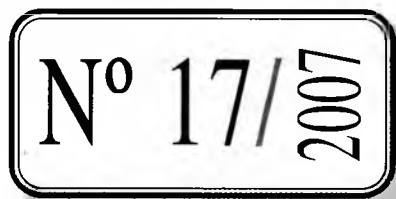


**Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires**



LA ESCALERA

Anuario de la
**Facultad
de Arte**



Segunda Parte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Facultad de Arte

*Pinto 399 - 3er. Piso - Tel.-Fax: 54 (02293) 422063
e-mail: pmoro@arte.unicen.edu.ar (7000) Tandil
Buenos Aires - República Argentina*

Rector de la U.N.C.P.B.A.

Néstor Auza

Vicerrector de la U.N.C.P.B.A.

Marcelo Spina

FACULTAD DE ARTE

Decano

Carlos Catalano

Vice Decano

Mario Valiente

Secretaria Académica

María Cristina Dimatteo

Secretaria de Extensión

Teresita María Victoria Fuentes

Secretario de Investigación y Postgrado

Pablo M. Moro Rodríguez

Area Administrativa

Valeria Arias

Area de Alumnos

Ana Funaro

Prensa y Difusión

Raúl Echegaray

La Escalera
Anuario de la Facultad de Arte

DIRECTOR: Juan Carlos Catalano
SECRETARIO DE REDACCION: Pablo M. Moro Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Juan Carlos Catalano (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)
Liliana Iriondo (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)
María Elsa Chapato (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)
Miguel Ángel Santagada (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires)
Nicolás Fabiani (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y Universidad
Nacional de Mar del Plata)
Graciela González de Díaz Araujo (Universidad Nacional de Cuyo)
Nel Diago Moncholí (Universidad de Valencia, España)

CONSEJO ASESOR

Bruno Bert. Intituto Nacional de Bellas Artes, México D.F.
María de la Luz Hurtado. Pontificia Universidad Católica de Chile.
Francisco Javier. Universidad de Buenos Aires.
César Oliva Olivares. Universidad de Murcia.
Oswaldo Pellettieri. Universidad de Buenos Aires.
Ricard Salvat. Universidad de Barcelona.
Luis Thenon. Universidad de Laval, Québec.
Juan Villegas. Universidad de California.
Perla Zayas de Lima. CONICET. Instituto Universitario Nacional de Arte
George Woodyard. Universidad de Kansas. (†)
Miguel Ángel Giella. Carleton University.
John Knuckey S. Universidad de Chile.
Jorge Dubatti. Universidad de Buenos Aires.

La Escalera: anuario de la Facultad de Arte / adaptado por Pablo M. Moro Rodríguez -
1a ed. - Tandil: Univ. Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2009.
v. 2, 232 p.; 17x22 cm.

ISBN 978-950-658-219-7

1. Teatro. 2. Artes Escénicas. I. Moro Rodríguez, Pablo M., adapt.
CDD 792

Fecha de catalogación: 31/03/2009

La Escalera

Anuario de la Facultad de Arte

La Escalera es una publicación anual que tiene por objetivo abrir un espacio para el debate sobre la producción y el consumo culturales.

El Comité Editorial recibe todas las contribuciones que enriquezcan el campo del quehacer artístico-teatral y audiovisual.

Las opiniones expresadas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Diseño de tapa: **Paola Catalano**

1era. Edición: Marzo de 2009


© 2009, Facultad de Arte - U.N.C.P.B.A.

*Derechos reservados en toda edición en castellano
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723*

I.S.B.N: 978-950-658-219-7

ISSN: 1515-8349

Impreso en abril de 2009 en los talleres gráficos de

 **Independencia**
Gráfica & Editora

Sarmiento 293 - 7000 Tandil, Bs. As.
Tel./Fax (02293) 428477 - bossiograf@speedy.com.ar

*Tirada de 500 ejemplares.
Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier
medio sin expresa autorización del editor.*

Editorial

Nuevamente salimos al campo de estudios con una nueva recopilación de trabajos llevados a cabo por investigadores de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, así como de otros investigadores invitados. Este volumen completa el anterior de 2007 y se compone de artículos y reseñas que tratan diversos aspectos de los estudios teatrales y cinematográficos en relación con otras manifestaciones artísticas.

Se inicia el volumen con el artículo de Carlos Fos. En él se desarrolla la historia de Pestaña, un destacado acólito libertario, que utilizó al teatro como vehículo de ideas. Por su parte, Diego Benrivegna aborda algunos aspectos del debate en torno a la relación entre arte, semiótica y cotidianeidad en una serie de escritos teóricos y programáticos de los años 60 y, en menor medida, 70 producidos en el contexto de lo que se ha denominado “neovanguardia” italiana.

La sección dedicada a Expresión corporal y Entrenamiento actoral se inicia con el trabajo de Martín Rosso, Marcela Juárez y Belén Errendasoro. En este trabajo intentan relacionar las teorías del método científico “Alba Emoting” de Susana Bloch y la “Teoría para el Análisis del Movimiento” de Rudolf Laban.

Por otro lado, Gabriela González analiza la compañía Danza Viva (Córdoba, Argentina), sus producciones tanto danzadas como en otro tipo de soportes. Propone para dicho estudio una mirada híbrida que articula nociones de los estudios de la representación (*Performance Studies*) con la estructura propuesta por el Análisis del Movimiento Laban.

Gabriela Pérez Cubas discute conceptos tales como energía y subjetividad dentro de un proceso de entrenamiento motriz y expresivo para el actor. En base a las últimas publicaciones del neurobiólogo Dr. Antônio Damasio es posible comprender la funcionalidad de estos dos conceptos y su valor operativo dentro de un proceso de entrenamiento, atendiendo a las bases fisiológicas del funcionamiento del sistema nervioso humano.

El trabajo de los investigadores Cecilia Gramajo, Teresa Domínguez, Roberto Landa, Silvina Mazzola y Juan Carlos Catalano pertenece al proyecto de investigación llamado Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre los estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor llevado a cabo por docentes/investigadores dirigidos por el Dr. Juan Carlos Catalano, realizado en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A.

Silvina Mazzola, Teresa Domínguez, Roberto Landa, Cecilia Gramajo y Carlos Catalano intentan, con su estudio, la inclusión del sonido como elemento en la creación artística pudiendo ser considerado generador de estados sensibles asociados a la emoción a diferencia de la musicoterapia que propicia los espacios sonoros como medio para el conocimiento y abordaje de determinadas patologías.

La sección sobre Dramaturgia e Historia del teatro argentino se abre con el artículo de Paula Fernández en el que aborda el trabajo realizado por Federico León en “El adolescente”,

espectáculo inspirado en la poética de Fiodor Dostoievski. Se analizan algunos de los procedimientos creativos que el director argentino toma de la “novela polifónica” del escritor ruso, con el propósito de explicar las derivaciones y particularidades que el concepto de polifonía adquiere en su teatro.

Por otro lado, Rómulo Pianacci y María José Pérez realizan una búsqueda temática en los textos de la tradición grecolatina y su reescritura en la dramaturgia latinoamericana.

Nicolás Fabiani y María Teresa Brutocao se adentran en la figura de Roberto D’Amico, figura destacable del teatro marplatense.

Liliana Iriondo, en el marco del proyecto ‘Historia del teatro argentino en provincias’, estudia las orientaciones estéticas de la cultura oficial, en el campo del teatro, durante las últimas décadas del siglo pasado. La figura de José María Guimet se destaca en la dirección de la Comedia Tandilense y en el espectáculo sacro ofrecido durante la Semana Santa.

El apartado dedicado a Formación Docente se inicia con el trabajo de Inés Ceballos, Carlos Marano y Marisa Ester Rodríguez, en el que pretenden explicitar el proceso de pensamiento del equipo de cátedra atravesado por dos instancias, por un lado el proyecto de investigación del departamento de Educación Artística al cual pertenecemos y, por otro, la propia dinámica interna de la cátedra y los tránsitos desarrollados durante el ciclo 2006 – 2008. En este sentido, nos ocupa una revisión crítica de las formas que presentan las prácticas en educación artística atravesadas por los imperativos de la época y, por otro, la función docente y coordinadora en la formación de los profesores de teatro.

Por su parte, María Marcela Bertoldo y Marisa Ester Rodríguez, en el marco conceptual de la Pedagogía Social, observan los nuevos procesos de construcción intersubjetiva, buscando sistematizar los hallazgos como fundamentos de la formación profesional de los docentes.

La sección dedicada a estudios cinematográficos cuenta con el aporte de Ana Silva y Cecilia Wolf en el que reflexionan sobre la *remake* cinematográfica como expresión ideológica de un discurso cultural situado en un tiempo, contexto y sociedad particular. Se sigue la orientación metodológica propuesta por Ella Shohat y Robert Stam (2002), quienes desde un enfoque dialógico inspirado en Bajtin, sugieren la lectura en contrapunto de diversos conjuntos de prácticas representacionales que apunte a identificar los contrastes en el tratamiento cinematográfico de un mismo tema como parte de una historia conflictual y compartida.

Mauricio Gutiérrez muestra las llamativas coincidencias entre un cuento de Jorge Luis Borges escrito en los años setenta y un episodio relatado por el pionero dinamarqués Juan Fugl en sus memorias, como así también la particular versión cinematográfica del realizador Carlos Hugo Christensen.

La sección Escenografía se completa con el artículo de Marcelo Jaureguierry y Pablom M. Moro Rodríguez, en el que proponen una reflexión sobre la Escenografía, entendida como un “arte efímero”. Ante dicha clasificación se plantean la dificultad que supone la historización de la Escenografía en la medida en que no quedan restos que puedan ser catalo-

gables y “museables”. Plantean los elementos que consideran deberían formar parte de la Historia de la Escenografía en cuanto “arte efímero”.

Las Reseñas que se incorporan a este volumen son: *Nuevas miradas sobre historiografía y cine: Argentina y Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX*. Reseñas críticas de LUSNICH, Ana Laura (editora) (2005): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 189 páginas; LUSNICH, Ana Laura (2007): *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos y *Antropología de la imagen*, de Hans Belting. Editorial Katz. Buenos Aires.

Finalmente, consignamos las actividades realizadas por los docentes e investigadores dentro y fuera de la Unidad Académica.

Dr. Pablo M. Moro Rodríguez
Diciembre 2007

Indice

Editorial

Pablo M. Moro Rodríguez

Artículos

Pestaña o la aventura de un acólito. Carlos Fos 15

El arte y la muerte: debates en torno a la vanguardia y el experimentalismo en Umberto Eco, Edoardo Sanguineti y Tomás Maldonado. Diego Bentivegna 25

Expresión corporal / Entrenamiento actoral

La Teoría para el Análisis del Movimiento y el Método Alba Emoting.

Vinculación teórico conceptual para el entrenamiento del actor.

Martín Rosso, Marcela Juárez, Belén Errendasoro 41

Hibridación en el estudio de espectáculos de movimiento. Gabriela González 49

La subjetividad y la energía en el entrenamiento del actor Gabriela Pérez Cubas 55

Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre los estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor

Cecilia Gramajo, Teresa Domínguez, Roberto Landa, Silvina Mazzola, Carlos Catalano . . . 63

Mapas sensoriales, el sonido en la formación y entrenamiento del actor

Silvina Mazzola, Teresa Domínguez, Roberto Landa, Cecilia Gramajo, Carlos Catalano . . . 69

Dramaturgia / Historia del teatro argentino

La inmadurez polifónica de El Adolescente Paula Fernández 81

Orfeo, melodía en movimiento. Tradición y relecturas desde América Latina

Rómulo Pianacci, María José Pérez 95

El aporte de las migraciones internas al teatro marplatense: trayectoria de un actor

Nicolás Luis Fabiani, María Teresa Brutocao 107

José María Guimet: renovaciones en el teatro oficial Liliana Iriondo 115

Formación docente

Formación Docente y Profesional del Profesor de Teatro, Un lugar para la coordinación.

Inés Ceballos, Carlos Marano, Marisa Ester Rodríguez 123

Docentes, instituciones y organizaciones en prácticas educativas artísticas, ¿acontecen con el "otro"?. María Marcela Bertoldi, Marisa Ester Rodríguez 133

Cine

Remake: perspectivas culturales en diálogo. Ana Silva, Cecilia Wulff 145

Borges y La Intrusa: de la Historia al cuento y de la literatura al cine.

Mauricio Claudio Gutiérrez 161

Escenografía

Reflexiones en torno a una metodología de análisis para la escenografía

Marcelo Jaureguiberry, Pablo M. Moro Rodríguez 175

Reseñas

Nuevas miradas sobre historiografía y cine: Argentina y Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX. Reseñas críticas de LUSNICH, Ana Laura (editora) (2005): Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano, Buenos Aires, Biblos, 189 páginas; LUSNICH, Ana Laura (2007): El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino, Buenos Aires, Biblos, 205 páginas.

Luciano Oscar Barandiarán y Juan Manuel Padrón (CESAL-FCH/Fac. de Arte/UNCPBA/CONICET) 183

Antropología de la imagen, de Hans Belting (Buenos Aires: Katz., 2007.

ISBN 978-987-1283-57-6. 321 páginas). Ana Silva 187

Actividades 2007

I. Académicas y de Extensión 193

1. En la Unidad Académica • 2. Actividades de los docentes en otros ámbitos

3. Participación docente en actividades académicas • 4. Presentación de trabajos científicos y técnicos • 5. Publicaciones

II. Producciones Teatrales y Audiovisuales 217

1. Estrenos • 2. Reposiciones y Circulación • 3. Premios y nominaciones

III. Investigación y Posgrado 226

IV. Canje de Publicaciones 229

V. Normas para la presentación y selección de artículos 230

Artículos

Pestaña o la aventura de un acólito

Dr. Carlos Fos¹

Resumen:

Los libertarios rioplatenses desplegaron a un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia de integración cultural alternativa a la del Estado. Con gran rapidez crecieron locales anarcosindicalistas, junto a centros, círculos y escuelas de orientación ácrata. La creación artística de estos núcleos es remarkable y se convierten en el sistema de producción más dinámico de la época. No faltaron recursos al libertario para seguir expresando sus ideas, a pesar de la represión, apelando a dos figuras que simbolizaban por su estilo de vida la existencia sin ataduras, los acólitos y los crotos.

Los acólitos utilizaron también las viadas para la enseñanza de las ideas anarcosindicalistas y nunca promovieron foquismos, a pesar de trabajar en solitaria durante meses.

El movimiento ácrata es un cuerpo conceptual dinámico, cuyos creadores y seguidores han rehusado convertir en canon de obligatoria obediencia, pues siendo su esencia la libertad y el cambio mal podría avenirse con ello. Estas características ayudaron el trabajo de los acólitos, que emprendían sus viajes a zonas sin presencia anarquista significativa, que recibían formación básica y llevaban los principios doctrinarios con criterio propio. Desarrollaré la historia de Pestaña, un destacado acólito libertario, que utilizó al teatro como vehículo de ideas.

Palabras clave: *Acólitos - anarcosindicalismo- teatro- sistema de producción - monólogo*

Abstract:

Argentine anarchists showed a strong communal sense which combined economic struggles with an active cultural integration parallel to the State. Anarcho-syndi-

¹ Historiador teatral, especializado en el análisis de las fiestas de los pueblos originarios, especialmente los zapotecas y doctor en Antropología Cultural. Docente en la UNAM y en la Universidad del Sur, entre otras Casas de Estudios. Publicó La fiesta de San Lucas, un desafío, en México y La utopía anarquista, entre otros. Codirector del Centro de Documentación de teatro y danza del Complejo Teatral de la ciudad de Buenos Aires y el CIHIA. Hace más de veinte años que trabaja sobre la producción libertaria en Latinoamérica. carlos_fos@yahoo.com.ar

calist meeting places flourished swiftly together with anarchist centres, circles and schools. As the artistic creativity of these places was remarkable, they became the most dynamic production system of the age. This is why anarchists had plenty of resources to keep expressing their ideas, in spite of repression, by means of two figures which through their lifestyles symbolized bondless life, acólitos, (acolytes) and crotos (tramps).

Acólitos used railways to teach anarcho-syndicalist ideas, and never encouraged individual actions, even though they worked single-handed for months. The anarchist movement is a dynamic conceptual corpus whose creators and followers have always refused to make it a canon of blind obedience, consistent with their belief in freedom and change. These characteristics contributed to the work of the acólitos, who set off to places with little anarchist presence, having received basic training and then spreading doctrine, according to their own judgment.

I intend to develop Pestaña's history, a notorious libertarian acólito, who made use of the theatre as a vehicle to transmit his ideas.

Key words: *Acolytes- anarchosyndicalism- theatre- production system- monologue*

Desde mediados del siglo XIX, los gobiernos argentinos manifestaron su intención de constituir una sociedad abierta. Se convocaron a todos los hombres de buena voluntad, se les aseguró la libertad civil y los derechos políticos si optaban por naturalizarse. No se les preguntaba cuáles eran sus orígenes étnicos o creencias religiosas: bastaba su voluntad de habitar el suelo argentino. Se sobreentendía que traerían distintas costumbres, ideas y tradiciones, que la integración sería natural y espontánea, un «crisol de razas». Por entonces se concibió la primera y fundamental versión del pasado. Bartolomé Mitre no sólo escribía la historia académica: apuntaba a la formación de la conciencia de la sociedad.

La nacionalidad argentina incluía a todos sus habitantes y se desarrollaba en armónica convivencia con otras nacionalidades. Pero a fines del siglo XIX, la situación empezó a cambiar: la sociedad local se hacía cada vez más conflictiva; reclamos de colonos, obreros, radicales, huelgas. La organización de los sindicatos combativos de extracción socialista y libertaria agudizaron la problemática y la percepción de las clases dominantes ante la llegada del foráneo cambió. Hubo presión desde los sectores de poder hacia la opinión pública ilustrada, que leía diarios y libros que empezaban a trocar la tolerancia por la desconfianza hacia el extranjero. Acusaron a los «malos extranjeros» -en

² En este *notebook* encontramos varios pasajes copiados del ensayo de Mauthner, ms 3000, Beckett Archive, Universidad de Reading.

³ En realidad, Wittgenstein asume la misma posición en su *Tractatus* cuando se refiere a la percepción de los colores o del dolor.

principio sólo anarquistas - y reclamaron unidad y no diversidad y pluralismo.

Aquellos contingentes de europeos industriados que habían sido alabados y atraídos por Argentina, empezaban a ser mirados con recelo. La filiación anarquista o socialista de los obreros urbanos que muchos inmigrantes trajeron consigo, pasaron a ser «mala inmigración», «extranjeros desagradecidos» que respondían con huelgas y atentados a la generosidad de esta tierra. En un informe que circuló sin firma en 1905 se decía:

“Hemos abierto nuestros brazos sin mirar a quien. Y pagamos el precio de nuestra ingenuidad. Estos sucios salvajes que desprecian el trabajo que les ofrecemos se atreven a enfrentarnos con su violencia. La gente de bien tenemos que organizarnos y acabar con la amenaza. Y no nos alcanza con leyes señores. Se burlan de ella, cruzan al Uruguay y pasado el tiempo vuelven con mas energía y revanchismo. Señores diputados expúlsenlos, señores policías, cumplan con su cometido. O tendremos que ser la mano armada del orden. Y ustedes, ingratos, ya saben, o se comportan como nuestros queridos y esforzados peones o aténganse a las consecuencias. No tendremos piedad”.

Ya en 1902 la «Ley de Residencia», autorizando al gobierno a deportar extranjeros, sentó un precedente que se completó en 1910 con la «Ley de defensa nacional» que versaba sobre la admisión de extranjeros y limitaba la difusión de ideas y propaganda política. En un primer momento, la discriminación hacia la población indígena también fue amplia y científicamente justificada: el indio era el enemigo de la elite que afirmaba una identidad nacionalista. En un segundo paso, el enemigo fue el inmigrante desagradecido. Y con este arribo masivo comenzó a hablarse de identidad nacional en peligro.

Se instaura el tema de la identidad en tanto que tema dominante de las élites argentinas y que la herramienta adoptada implicaba la valoración de la «historia nacional». Procedía afirmar un «nosotros» permitiendo construir el «otro». Había que dejar en claro que la Nación Argentina estaba consolidada en el período precedente al aluvión migratorio proveniente del Océano, prueba de ello: la Historia de la Nación Argentina dirigida por Ricardo Levene, culmina su narración en 1860.

Recordemos que a fines del siglo XIX, llegan inmigrantes de origen casi exclusivamente europeo, con un tope en 1914, año en el que en Buenos Aires había más extranjeros que argentinos. El balance neto de la migración (entre llegadas y retornos) entre fines del siglo XIX y 1970, fue evaluado en 5.300.000 personas, lo cuál representa el 38% de la inmigración neta recibida, en el mismo período, por el conjunto de América Latina y Caribe. Y, sin dudas, por su número y capacidad de respuesta fue el anarquismo la manifestación más radical y más representativa de la masa de extranjeros politizada en las

³ Mauthner, Fritz. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. México: Juan Pablos Editor, 1976, p. 32.

⁵ Beckett, Samuel, Proust, Madrid: Nostromo, 1975, p.69.

⁶ Mauthner, Fritz, *Op.cit.* p. 37.

primeras tres décadas del siglo. La propuesta radical del anarquismo se diferencia de otras manifestaciones opositoras –como el comunismo o el socialismo– en la implantación de un ideario que niega rotundamente las formas despóticas de autoridad, otorgando importancia a la acción comunitaria y los valores humanos a través de la realización personal. El autor intenta dejar establecida dicha diferencia a partir de dos características fundamentales que van a articular el universo estético de la obra; por un lado, la visión polarizada de la realidad, y por otro, la negación de toda autoridad, que no sólo encarna la represión, sino también el mal en el mundo. Esta visión social esquemática remite a un orden que podemos rescatar como antecedente de resistencia para posteriores orientaciones políticas y culturales, pues la instalación del anarquismo supone determinados medios de producción y comunicación: imprentas, diarios, librerías, talleres gráficos, agrupaciones comunitarias, que funcionarán como precedente de acción y reflexión cultural. Pero no sólo utilizaron estas estrategias. Se valieron de las armas del adversario para que su mensaje obtuviera dimensiones nacionales. Para ello recurrieron al solitario militante o a las parejas, que recorrían los inmensos y despoblados territorios siguiendo las vías férreas que los ingleses diseñaron para la extracción de los bienes primarios. Los acólitos, tema de diferentes trabajos que he encarado, tuvieron un papel fundamental, ya que llevaron el ideal a parajes en los que la sindicalización era escasa.

Para el anarquismo el hombre es quien puede transformar la realidad, es él quien tiene las armas: la fuerza de trabajo y su conciencia. De hecho, uno de los objetivos principales de la causa anarquista era la educación, convertida en el medio de instalación, divulgación y asentamiento de las ideas y valores de la ideología. Una de las características intrínsecas del teatro ha sido, justamente, su capacidad pedagógica e instructiva. Es lo que ocurre con las prácticas dramáticas en el proceso de descubrimiento y conquista de América con fines de evangelización. El anarquismo igualmente se sirve de estas cualidades del drama para llegar a un público en su mayoría analfabeto, que veía restringido su acceso a la lectura directa de libros, boletines, etcétera. El acontecimiento teatral ocurría dentro de un espacio comunitario, donde se instaba a la participación a través de la toma de conciencia de los contenidos a transmitir. De este modo, el teatro anarquista recurre a ciertas técnicas dramáticas en la elaboración del mundo a representar, pensando en sus potenciales receptores. Las técnicas melodramáticas, la construcción de personajes tipo como fuerzas temáticas orientadas, o el binarismo dramático y la recurrencia temática, son el resultado del mundo recreado por este teatro. Se diferencia drásticamente de las manifestaciones costumbristas o naturalistas en la creación de un ideario político a concretarse en una transformación cultural profunda. Es un teatro revolucionario y contestatario que asume papeles fundamentales en la conformación de la historia nacional. Entiéndase el concepto revolución –la acción revolución– desde los referentes ideológicos y estéticos de la época, donde la conciencia ideológica de lucha atraviesa el mundo representado -y el real- como fin último y total. Por los estatutos que la definen, la institución cultural y política anarquista actúa desde un posicionamiento marginal con respecto al

orden social imperante, anunciando y promoviendo el establecimiento de un orden nuevo, justo y liberador. El anarquismo es la expresión conciente del margen. Adaptar los textos a las condiciones que los acólitos debían enfrentar fue un desafío, resuelto apelando al monólogo como propuesta. Justo Pestaña, un andaluz linotipista y poeta se convirtió en uno de estos héroes, emergentes de la comunidad libertaria. Nos dice: "Mi carácter reservado me impedía ser más útil en los cuadros filodramáticos que integré. En general, prefería no actuar, y dedicarme a los decorados o a los textos. Pero me sentía inseguro escribiendo, y no por capacidad para expresarme por este medio. No hallaba mi voz interna y solía repetir las fórmulas que otros transitaban. Cuando me alisté para recorrer las pampas, solo, decidí confrontar al maestro Nuñez, coordinar de varios talleres literarios en las escuelas racionalistas del Gran Buenos Aires. De él recibí consejos, que luego traté de seguir al pie de la letra. Era muy rígido y, a veces, no me daba cuenta que el público desconocía las prácticas teatrales y era analfabeto. Corregía y corregía, cada vez que me encontraba con una sobre abundancia de datos o con palabras cultas, alejadas del hablar simple del campesino y del obrero. Me encontraba en Lincoln, cuando estalló una huelga ferroviaria, que afectaba la circulación de granos. Los grandes terratenientes, decididos a terminar con el conflicto, reprimieron a través de la policía o compraron voluntades de trabajadores no formados. Así escribí "Todos juntos somos revolución", un breve monólogo y salí a los caminos a representarlo. Tuve buena aceptación entre los agremiados, pero no tanto en captar nuevos militantes. Decía el fragmento final, en boca del dirigente:

Los obreros tienen la libertad de vender o de alquilar su trabajo en las condiciones que impone el capital, o, de morir de hambre. Era bien natural que pensasen en mejorar en algo esta situación. Un solo medio existe para conseguirlo: el de coaligarse y rehusar su trabajo cuando las exigencias de los capitalistas y de los patrones son demasiado onerosas. Esta situación no es aplicable a un pequeño número de trabajadores en remotos lugares o en países centrales. Es similar en todos los estados industrializados. Por ello nos reunimos en sindicatos y utilizamos nuestra arma mejor, la huelga general. Pero si el capital opera internacionalmente, los obreros debemos, del mismo modo, solidarizarnos internacionalmente si queremos obtener resultados prácticos. Y así nació la Internacional y las peleas internas y los egos inflamados la dividieron, la fragmentaron y con ello nuestra capacidad de defendernos. Yo no les pido que tomen un libro de historia y repasen nuestros desatinos, sólo que tomen conciencia de clase. En un mundo donde este término parece exótico, ya que se nos conmina a salir de nuestra clase, a elevarnos por sobre los otros, yo les pido a tomen una posición crítica sobre su estado para poder mejorarlo. Vemos como el capitalista pequeño desea convertirse en grande y, después en un capitalista mayor todavía o en terrateniente parásito. De igual manera, ustedes buscan un trabajo mejor pago, se forman, en pos de una especialización, que les de mayor dinero y seguridad. Pero sólo es una situación ficticia, fogueada por páginas de superación personal en una selva impuesta por las leyes del mercado. Para sobresalir debo competir con

mi compañero, y si es necesario, aplastarlo. La única manera de crecer es reuniéndonos, convirtiéndonos en hombres generosos, transformando la necesidad en una virtud. Objetivamente, una gran mayoría es condenada a permanecer en su clase, pero subjetivamente un gran porcentaje confía, sin embargo, en salir de ella y no se resigna a abandonar ese esfuerzo hasta que la experiencia, siempre tarde, se lo indique.

Y es la división del mundo obrero la que les da esperanzas de salvación a la burguesía y al estado que la representa. Confían en la división del explotado, en las traiciones mezquinas al ideal y que ésta sea la causa de que las cadenas se mantengan. No hay chances de emancipación humana, puesto que, por la razón que sea, sopla el fuego de la discordia y no se puede lograr avivar la llama de las fuerzas de la revolución.

Somos anarquistas y combatimos por el triunfo de nuestros principios. Pero el primer paso que debe conducirnos por el camino de la verdadera libertad es el derrocamiento de las instituciones actuales, por lo que debemos considerar a toso los que combaten con igual finalidad como acompañantes. Una organización obrera, para no ser sectaria, dogmática y autoritaria, debe evitar toda afirmación ideológica cerrada que pueda dividir la masa proletaria. Pero tampoco debemos caer en posiciones reformistas o en trampas de progresismos, que tan astutamente ofrece la política burguesa. Es indispensable conservar un contenido de solidaridad con todos los ilotas del capitalismo. Llevarnos al campo de las preocupaciones de facciones -aunque sean de pura índole teóricamente libertarios- significa despedazar la unión proletaria y hacer actos antilibertarios.

Se habla de la unificación del movimiento obrero, pero tal unificación es imaginada sólo en los límites restringidos de un partido o sector con un programa preciso. Pero el socialismo ácrata, que es el alma de este movimiento, que lo inspira con la fuerza vital de un nuevo ser social, no es un camino de límites férreos, sino que se encuentra en constante evolución y conduce al incesante cambio en la conciencia y en la concesión de los diversos hechos de la vida social. Si no sucediese esto, se tendría solamente un dogma muerto. En el momento en que alcanza en ser olvidado el germen de su verdadera existencia, se arruina como inspiración mundial y como expresión de masas. Tenemos una idea fundamental para asociar a todos los seres de buena voluntad y amplio espíritu de real cambio, la supresión del salario de esclavo y la reorganización de la sociedad sobre la base del trabajo común en todas sus formas."

El camino de las viadas se complicó luego del golpe de 1930, y el acólito fue dejando lugar al croto. De todas formas, varios siguieron con su tozuda tarea de encender voluntades. Pestaña emprendió un viaje final que lo hizo recorrer las provincias de la Pampa, Córdoba y Buenos Aires, y que se extendió hasta 1936.

La aparición de los denominados bandoleros populares obsesionaba a don Justo y no tardó en reflejar sus pensamientos en el papel. Dice: "Duros golpes recibía la causa popular. Los oligarcas se sentían seguros y si bien los radicales eran burgueses traidores

la milicada apretaba más con su caída. Muchos compañeros fueron presos y otros escaparon a España a ayudar a construir la República. Yo seguía en lo mío, recorriendo pueblitos y esquivando a la policía, cuando me enteré de varios ladrones que se llamaban justicieros. Inmediatamente escribí tres volantes que convergieron en un monólogo, que empecinadamente y casi sin auditorio repetía por el camino. Estos son jirones de estas palabras que una vez más cayeron en saco roto.

Los propietarios, los capitalistas, han robado al pueblo, con la violencia y el fraude, la tierra y todos los medios de producción, y luego de este robo inicial pueden sustraer cada día a los trabajadores el producto de su trabajo. Pero fueron ladrones afortunados, se volvieron fuertes, hicieron leyes para legitimar su situación y organizaron todo un sistema de represión para defenderse tanto contra las reivindicaciones de los obreros como contra quienes sustituirlos para hacer lo mismo que ellos hicieron. Y ahora, el robo de estos señores se llama propiedad y comercio, industria, mientras que el nombre de ladrones se reserva, en el lenguaje común, para quienes querrían seguir el ejemplo de los capitalistas. Pero claro, ya lo hicieron demasiado tarde y en circunstancias desfavorables por lo que no les queda más remedio que rebelarse contra la ley.

Sin embargo, la diferencia de los nombres utilizados comúnmente no basta para anular la identidad moral y social de las dos situaciones. El capitalista es un ladrón que logró éxito por mérito suyo o des sus antepasados; el ladrón es un aspirante a capitalista que sólo espera volverse tal en realidad para vivir sin trabajar del producto de su robo, o sea del trabajo de otros. Pero a no equivocarse, compañero. La expropiación justa es otra cosa y sólo debe darse en un contexto revolucionario o de extrema necesidad. Hemos escuchado que la prensa lacaya del sistema suele dar el mote de anarquistas a bandoleros, supuestamente justicieros. Un libertario no puede asociar la expropiación legítima al latrocinio barato, aunque quienes lo emprendan dejen migajas a los sectores populares. Nuestros principios son claros, la educación y el trabajo colectivo y constante, sumados a la huelga general, cambiarán el rostro de la sociedad y prepararán el terreno para el verdadero socialismo. No se engañen con simpatías con el ladrón, que más allá de su faz romántica, aspira a convertirse en explotador. Como partidarios de la expropiación realizada por el pueblo en beneficio de todos, no podemos, en tanto que anarquistas, tener nada en común con una operación en la cual no se trata sino de hacer pasar la riqueza de las manos de un propietario a las manos de otro. La moral burguesa es falsa, pero como ya saben, esto no significa que no exista una moral. Y nos destacamos del resto por nuestra férrea creencia en ella. Y no lograrán el cambio sin la participación de todos. Para ello tenemos los instrumentos del espíritu crítico y el conocimiento real, para concretar las modificaciones profundas que la humanidad exige. Los pueblos no escucharán el canto de sirenas de la oligarquía, ni recurrirán a sus viles métodos. Compañeros, vayan a nuestros círculos, lean nuestra prensa, estudien en nuestras escuelas. Todos organizados seremos una fuerza que asegure el triunfo de la anarquía. Apoderándonos de las tierras, de

las fábricas, de los talleres, de todos los instrumentos de producción. Así estaremos en condiciones de estructurar una nueva economía, y una nueva economía determinará nuevas formas de convivencia social. Los partidos les han prometido y les han fallado. Ya no es tiempo de doctorcitos con buenas intenciones, es la hora de un movimiento donde la intervención de los que laboran sea definitiva. Nos pertenece el presente y el futuro, porque desde nosotros está naciendo el más formidable núcleo de masas ascendiendo a formas más justas y más humanas que las presentes.”

Retirado del movimiento libertario, Pestaña se acercó a teatros independientes de varias localidades de la Provincia de Buenos Aires, colaborando con ellos, desde su experiencia. Fundó además una biblioteca itinerante por lo que llamaba el corredor pampeano, que junto a su hijo, aún supervisaba a los 98 años. Siempre creyó en el poder de las ideas sobre la fuerza, y que estas ideas debían ser enseñadas y vividas en comunidad. Decía: “No pretendo dejar grandes obras para la posteridad. Confío en la humanidad, y aunque hoy todo parezca oscuro, el horizonte se volverá a ver con claridad. Para ello, hay que trabajar y estudiar mucho. Y hacerlo con gran humildad, aprendiendo del marginado y del doliente. Nunca dar dádivas para ganar conciencias, porque de nada sirve un supuesto militante alienado. Si algún mensaje puedo dar, es que aprecien el arte como instrumento para construir un hombre mejor y que desconfíen de las soluciones mágicas. La sangre de nuestros mártires nos enseñan que esas soluciones no existen. Los patronos y oligarcas, no importa los tiempos, se defenderán con la misma saña y habrá que estar preparados. A pesar de mi edad, leo muchos diarios y libros y trato de encerrarme en el pasado, ni en ideas obsoletas. Si defendían la evolución del pensamiento no puedo ofrecer recetas de setenta años. Pero los jóvenes deben conocer sus raíces, vivenciar las luchas y saber, que más allá de diferentes expresiones ideológicas, las clases despojadas han hallado caminos de resistencia. Esos caminos de resistencia, que ellos con nuevos bríos y conocimientos deben profundizar”.

Bibliografía

Arvidsson, Evert. (1961) *El anarcosindicalismo en la Sociedad del Bienestar*, México, Ediciones CNT.

Bakunin, Michel (1895-1913) *Obras completas*, Paris, P. V. Stock Editeur.

Bayer, Osvaldo. (1975) *Los anarquistas expropiadores*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

Carr, E. H. (1970) *Michael Bakunin*, Barcelona, Ediciones Grijalbo.

s/a (1957) Conferencia Anarquista Americana (primera), Montevideo, Comunidad del Sur, Montevideo.

Díaz, Carlos. (1975) *La tensión politicismo antipoliticismo en el sindicalismo revolucionario*, Madrid ,Mañana Editorial.

– (1977) *La primera internacional de los trabajadores*, Madrid, Mañana Editorial.

– (1977) *Memoria anarquista*, Madrid, Mañana Editorial.

Díaz, Paulino. (1976) *Un anarcosindicalista de acción*, Caracas, Editexto.

Fabbri, Luigi. (1923) *Dictadura y revolución*, Buenos AiresEditorial Argonauta.

Fos, Carlos. (1997) *Cuadernos proletarios*, México, Ed. Universitarias.

García Víctor. (1977) *La internacional obrera*, Madrid , Júcar.

Kropotkine, Pierre. (1972) *Obras completas*, Caracas, Ediciones Vértice,

López Arango, Emilio. (1925) *El anarquismo en el movimiento obrero*, Barcelona, Ediciones Cosmos

Malatesta, Errico. (1969) *L'Anarchia*, Ragusa, Ediciones Proletarias.

Santillán, Diego Abad de. *La FORA. Ideología y Trayectoria*. (1971) Buenos Aires, Proyección.

S/A *Escarmiento y aprendizaje*, sin datos de edición.

Woodcock, George. (1962) *Anarchism*, Cleveland, Meridian Books.

Fuentes orales

Entrevistas a Justo Pestaña, octubre 1986, diciembre 1987, Julio 1989, Buenos Aires

El arte y la muerte: debates en torno a la vanguardia y el experimentalismo en Umberto Eco, Edoardo Sanguineti y Tomás Maldonado

Diego Bentivegna¹

Resumen:

En este trabajo nos proponemos abordar algunos aspectos del debate en torno a la relación entre arte, semiótica y cotidianeidad en una serie de escritos teóricos y programáticos de los años 60 y, en menor medida, 70 producidos en el contexto de lo que se ha denominado “neovanguardia” italiana. Hemos seleccionado un conjunto de textos que se inscriben en condiciones de enunciación heterogéneas y en los que se postula un abordaje en términos crítico-teóricos, y a veces en términos programáticos, de la experiencia estética de los 60 de tres autores, involucrados los dos primeros de manera directa y el segundo de modo más tangencial con el movimiento: los italianos Umberto Eco y Edoardo Sanguineti y el argentino Tomás Maldonado. Pondremos particular énfasis en los modos en que en estas intervenciones teóricas se replantea el modo la relación entre arte y vida cotidiana, entre arte e innovación (o, en otros términos, entre arte y modernidad), entre arte e industria cultural.

Palabras clave: *Neovanguardia. Semiótica. Experimentalismo. Postliteratura. Proyección*

Abstract:

In this paper we explore some aspects of the discussion about the relationship between art, semiotic and everyday life in a group of theoretic and programmatic texts

¹Publicó el libro de ensayos *Paisaje oblicuo* (Bs. As., 2006). Curó la edición castellana del epistolario de Pier Paolo Pasolini (*Pasiones heréticas*, Bs. As., 2005). Es Licenciado en Letras (UBA) y realizó estudios de posgrado en Lingüística y en Literatura en la Universidad de Venecia y en la Escuela Normal Superior de Pisa. Es profesor de Crítica en la Universidad de Tandil. Da clases también en la UBA y en el IUNA. Ha obtenido becas de pogrado del CONICET y del Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia. diegobentivegna@gmail.com

written in the 1960s and, in minor measure, the 1970s, which appeared in the context of what is called the italian "neo-avant-garde". We have selected a set of texts inscribed within heterogeneous conditions of enunciation, and where a critical and theoretical, sometimes even programmatic, approach to the esthetic experience of the 60s of three authors is postulated. These three authors are the italians Umberto Eco and Edoardo Sanguinetti, and the argentinian Tomás Maldonado. The former two have been directly involved in the movement, while the latter has been related in a more tangential way. We will put particular emphasis in the forms in which the relationship between art and everyday life, between art and innovation (or, in other terms, between art and modernity), between art and culture industry, is restated in these theoretic interventions.

Key words: *New Avant-garde. Semiotics. Experimentalism. Postliterature. Project Management*

1. Introducción

Los años 60 son los años de la semiótica. Son, además, los años en los que el impulso de las vanguardias artísticas parece haber llegado a un punto de saturación. En más de un aspecto, es posible que aun nos movamos en una serie de coordenadas abiertas durante esa década. Esta, en efecto, puede ser vista como un período de bisagra entre un conjunto de elementos que podemos identificar como parte de la modernidad, como un momento extremo de lo moderno, y un mundo que no parece poder reductible fácilmente a las categorías del pensamiento ilustrado.

Nos proponemos leer en los materiales que hemos seleccionado las marcas de un debate que no puede ser disociado de un estado particular del arte en un momento de mutación radical de éste en el que se replantea el modo la relación entre *arte y vida cotidiana*, entre *arte e innovación* (o, en otros términos, entre *arte y modernidad*), entre arte e industria cultural. En pocas palabras, se trata de un conjunto de discursos en los que se pone en crisis la idea moderna de arte y en los que se gesta, no sin conflictos, una serie de herramientas teóricas que dan cuenta de la experiencia artística, y de la experiencia cultural en general, en términos de *lenguaje*.

Es cierto que la cuestión de la vanguardia aparece hoy como una cuestión fechada. Sin embargo, en los años 60, en torno al problema de la neovanguardia y de su relación con las vanguardias históricas, se plantean un conjunto de cuestiones que aún hoy merecen la pena ser discutidas. En todo caso, nos proponemos leer a partir de las operaciones puestas en juego por la neovanguardia cómo la expansión de la esfera estética que las vanguardias históricas han llevado adelante en la primera mitad del siglo se transforma en un dato constitutivo en un contexto -que algunos teóricos denominan *postfordismo*- que aparece absolutamente estetizado e informatizado, en el que "prácticamente no existe

mercancía que no esté circundada por una especie de aura estética”² (Benedetti 2002: 79).

Los años 60, cuando el discurso semiótico adquiere un estatuto teórico fuerte –o mejor, los años en los que adquiere un lugar más o menos sólido al interno de la institución universitaria³ - son los años en los que se producen una serie de mutaciones que cambian radicalmente el paisaje artístico (Jameson 1996). En pocas palabras, se trata de los años en los que parece agotarse el proyecto modernista, los años en los que se replantea la idea de un arte sujeto al imperativo de la novedad y, fundamentalmente, los años en los que se configura un modo de entender la práctica estética en relación con la industria de la cultura donde se procesa la experiencia típicamente moderna de las vanguardias históricas una experiencia institucionalizada, *museificada*.

2. Sanguineti: suicidio y revolución

Umberto Eco ha hablado del “imperialismo” de la semiótica (Eco 1990: 22). Con esta expresión, el teórico italiano hace referencia al lugar de la semiótica como discurso “regulador” y “unificador” al interno de las ciencias sociales. Se trata, para Eco, de una disciplina que no puede ser reducida a un sector específico del saber, de una disciplina con tendencia a la expansión que puede, de alguna manera, unificar el conjunto de las disciplinas llamadas “humanísticas” y “Sociales”, en una tendencia análoga a la *koiné* hermenéutica postulada por Gianni Vattimo. En efecto, la semiótica se define no tanto por el campo de aplicación - ya que, recordemos, de acuerdo con el propio Eco se trata de leer los fenómenos sociales sub specie communicationis (Eco 1968)- sino por el punto de vista. Esta “expansión” del objeto de estudio, que coincide con el conjunto de lo social como fenómeno comunicativo, es no sólo contemporánea sino indisociable del “estallido” de la esfera estética, en relación con la cual es posible recortar un conjunto de discursos, algunos de cuyos aspectos abordaremos en esta ponencia, en los que la reflexión semiótica aparece como soporte teórico para leer en términos “modernos”, el fenómeno de estallido de la esfera estética (Berman 1989) que realiza, sui generis, uno de los aspectos centrales postulados por las vanguardias históricas y que puede remontarse a los primeros pasos del arte moderno, al romanticismo: la identificación del arte con la vida.

² Tanto esta como las siguientes traducciones del italianos son nuestras.

³ La introducción de los cursos de estética en las universidades italianas puede leerse, en principio, a partir de la trayectoria de dos de los autores que abordaremos en este trabajo. Eco, por un lado, dictará en los 60 y 70 lecciones de Comunicación Visual, primero, y de Semiótica, más tarde, en las Universidades de Turín, Milán, Florencia y Bolonia, con períodos también en universidades extranjeras (también argentinas). Maldonado, a su vez, ejercerá la docencia en el área de Comunicación y en el de Proyección en Ulm, Alemania Federal, primero, y más tarde, ya instalado en Italia, en la Universidad de Bolonia y en el Politécnico de Milán. Es en el marco de la necesidad a estos cursos que surgirán muchos de los escritos semióticos de estos dos autores.

Edoardo Sanguineti es uno de los representantes más conspicuos de lo que en Italia de los años 60 se llamó la línea izquierdista de la neovanguardia (Esposito 1976, Barilli 1998). El movimiento, como indica su propio nombre, supone una referencia a la tradición vanguardista como tradición dominante de la modernidad, sobre todo en sus variantes futurista y surrealista. En este sentido, la operación de los integrantes de la neovanguardia -que incluía a poetas como el propio Sanguineti, prosistas como Giorgio Manganelli, teóricos y críticos del arte y de la literatura, como Armando Giuliani, Umberto Eco o Achille Bonito Oliva- consistía en diferenciarse de una línea, o más estrictamente, de una poética, que consideraban agotada, y que podemos definir, aun corriendo el riesgo de caer en una generalización, "neorrealista". De hecho, los principales objetivos de los virulentos ataques de los neovanguardistas son escritores que se evalúan como reiterativos, populistas y lacrimógenos, como Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino o Alberto Moravia.

Dentro del espectro de la neovanguardia, las posiciones de Sanguineti son, junto con las de Nani Balestrini, las que llevan hasta el extremo la articulación entre arte, lenguaje e ideología. Es más, en el diseño de un mapa de la neovanguardia, propuestas como las de Sanguineti son ubicadas por aquellos que como Giuliani abordan el movimiento como un modo de llevar hasta el extremo la autonomía estética, como la línea "maoísta" de la neovanguardia. En este sentido, se trata para Sanguineti de pensar una serie de aspectos ideológicos y políticos presentes en toda práctica estética moderna válida, que pueden resumirse en las "enseñanzas" del surrealismo, considerado como momento de la "verdad" del arte del siglo XX: la articulación entre arte y política y la "expansión" de la esfera estética hacia zonas de lo cotidiano, hacia zonas ajenas o, en el mejor de los casos, subordinadas a una esfera estética autosuficiente y, sobre todo, autónoma.

Como en Eco o en Vattimo, en las reflexiones de Sanguineti la cuestión del lenguaje ocupa un lugar central. De hecho, *Ideologia el linguaggio* es el título de una serie de artículos que Sanguineti recoge en volumen, publicado por Feltrinelli, de Milán, en 1965. Sin embargo, en Sanguineti funciona una concepción de lenguaje que no es inmediatamente asimilable a la concepción estructural, primero, y peirceana, más tarde, de Eco, o a la concepción hermenéutica de Vattimo, inspirada en la asimilación de ser y lenguaje postulada por Gadamer. Se trata, en Sanguineti, de una concepción de lenguaje que se remonta, fundamentalmente, a la tradición místico-revolucionaria de Benjamin, una concepción que hace de la relación entre arte, lenguaje y materialismo el punto central de su reflexión.

En efecto, en los textos teórico-críticos de Sanguineti es posible leer la afirmación del momento formal, "estructural", como elemento constitutivo de la obra de arte. En este sentido, el lenguaje, concepto que en Sanguineti coincide con el de forma (es decir, se puede hablar, para Sanguineti de "lenguaje musical" o "lenguaje pictórico"), es el lugar en el que el arte se articula con lo político-social. En este sentido, el arte aparece en

Sanguinetti como una esfera regulada por la dialéctica entre estructura e innovación: el lenguaje es el momento de la estructura, es el momento que expresa la ideología como *Weltanschauung*. El arte, el “verdadero” arte, desestructura esta relación entre signo, sentido y objeto.

El verdadero arte, dice Sanguinetti en un escrito dedicado a Artaud (Sanguinetti 1967), vuelve a poner permanentemente en juego la relación entre lenguaje y objeto, o, en otros términos, es un ejercicio de inmediatez en el que el signo entra en contacto con el objeto, anulando la mediación del sentido, que es, la mismo tiempo, la mediación de lo social. En pocas palabras, se piensa la *politicidad* del arte como una politicidad del orden de la estructura, del orden de la forma, del orden del lenguaje.

No hay, por lo tanto, “compromiso” entendido como un compromiso “fuera del arte”, sino que hay politización de la forma, entendida, en términos modernos, heredados de la tradición vanguardista, como desvío de la norma lingüística. Como extrañamiento, si se quiere, de la cotidianidad.

El otro aspecto de la tradición de las vanguardias históricas que Sanguinetti recoge en sus intervenciones de los 60 es el de la expansión de la esfera estética. En rigor, se trata de un punto constitutivo para el desarrollo de un proyecto de “vanguardia revolucionaria”, que se define como un intento –fallido, según sus detractores– de ir más allá de la institución literaria, análogo en esto al impulso de las vanguardias históricas. Para Sanguinetti, el surrealismo supone el descubrimiento del Kitsch (Sanguinetti 1978), o mejor, del arte masivo y reproducido masivamente del que la semiótica comienza en los 60 a dar cuenta. De esta manera, la frase de Lautreamont que retoman los surrealistas, el encuentro del paraguas y de la mesa de disección, es puesta en correlación por Sanguinetti con la famosa afirmación del primer manifiesto futurista de 1911: “Un auto de carrera es más bello que la Victoria de Samotracia”. Se trata, en todo caso, de la estetización de objetos reproducidos masivamente, de objetos “técnicos”, de objetos mecánicos, de objetos construidos con el material clásico de la modernidad: el metal. Son, por supuesto, el paraguas y la mesa, objetos de lo cotidiano, producto de la articulación entre técnica, arte y consumo que el diseño industrial obliga a pensar.

3. Umberto Eco: experimentalismo y pastiche

El descubrimiento del *Kitsch*, que Sanguinetti remite a la vanguardia histórica, se transforma en una obsesión de la neovanguardia. En 1964 Umberto Eco, por ejemplo, publica la recolección de artículos de *Apocalípticos e integrados*, en donde se redefine el programa esbozado en *Opera* abierta en relación con los productos masivos de la industria de la cultura (la historieta, la canción de consumo, la televisión, etc.).

En efecto, los años que suelen denominarse “presemióticos” de la obra de Eco

están atravesados por la tensión hacia la expansión del objeto de estudio de la estética, de la que el autor provenía. Recordemos que Eco, como Vattimo, estudió en los 50 en la Universidad de Turín con Luigi Pareyson, es decir, con uno de los teóricos más críticos de la teoría estética crociana, a la que contraponen su “estética de la formatividad” (Pareyson 1960). Recordemos, también, que, bajo la dirección de Pareyson, Eco escribe su tesis en filosofía *Las ideas estéticas de Santo Tomás*. Recordemos, por último, que gran parte de los escritos recogidos en los primeros libros de Eco fueron publicados por primera vez en la *Rivista di Estetica*, dirigida por el propio Pareyson.

En los escritos presemióticos de Eco se puede leer la tensión constitutiva que está, digamos, en la base de la semiótica. Por un lado, en *Obra abierta*, de 1962, Eco expone lo que podríamos denominar una necrología de una idea de arte que justamente en esos años aparece como arte insitucionalizado. Codifica, podríamos decir, la vulgata del modernismo: la obra de arte como forma, la obra de arte como ambigüedad, la obra de arte epertura. Es cierto que el lenguaje era, para entonces, nuevo, aunque el proyecto de *Obra abierta* encuentra en Italia un antecedente fuerte y evidente en la estética de la formatividad de Luigi Pareyson, además de las afirmaciones estéticas de los *Quaderni del carcere* gramscianos –en polémica abierta, otra vez, con Croce– que permiten pensar el carácter constitutivo para la formación de una teoría “comunicativa” de lo social, como la de género, que Eco pondrá en funcionamiento sobre todo en *Apocalittici e integrati* y en *Il superuomo di massa*.

Las limitaciones del modelo propuesto en *Opera aperta* son percibidos por el propio Eco en una serie de escritos de los años 60. En uno de ellos, de particular interés para el problema de la relación entre semiótica y arte, Eco recorre algunos de los desarrollos teóricos ligados con el *Gruppo 63* y sostiene la necesidad de leer neovanguardia y semiótica –y también estructuralismo– como fenómenos que se tocan pero que no se identifican. En otro, *La moltiplicazione dei media*, (incluido en Eco, 1983), el autor analiza ya no las diferencias entre arte “auténtico” y cultura de masas. De alguna manera, es en estos escritos donde se percibe la mutación del arte que se ha puesto en marcha en los 60, o, en otros momentos, en el momento extremo de la modernidad, un mundo comunicativo rizomático en el que los medios repiten a los propios medios ad infinitum. Se trata de un nueva experiencia del mundo en el que las preguntas por el origen y por el lugar de los medios se diluye, ya que los media coinciden, se identifican, con el mundo:

“Existían una vez los medios masivos, eran malos, se sabe, y había un cul´pable. Después estaban las voces virtuosas que acusaban a sus criminales. Y el Arte (ah, por fortuna) que ofrecía algunas alternativas para quien no estuviese prisionero en los medios masivos.

Bien, todo ha terminado. Hay que volver a comenzar todo e interrogarnos sobre los que sucede.” (Eco 1983: 163).

Las huellas de este conceptos de arte sustentado en la reiteración y no en la novedad y expandido hasta coincidir con el plano entero de lo real estaban ya presentes en los escritos contemporáneos a *Opera aperta* que Eco publica en uno de los lugares de visualización más importantes de la neovanguardia, donde se publican por primera vez, entre otras cosas, textos centrales en la constitución de la semiótica y del estructuralismo: la revista *Il Verri*, dirigida en Milán por el filósofo Luciano Anceschi, que había tenido un lugar importante en el patrocinio de los llamados “poetas herméticos” en los años 40. Para *Il Verri*, Eco se encarga de la sección “Diario Mínimo”, donde se publican textos de diversos autores más o menos ligados con la neovanguardia, pero sobre todo en una voz *in falsetto*, en un registro paródico sustentado en una poética del pastiche, es decir, en una poética no de la novedad sino de la reiteración (de una lengua, de una actitud, de un gesto) que exige un doble registro de lectura.

En el primer texto publicado por Eco en la sección “Diario Mínimo”, de 1959, se plantea, aun con la distancia que supone la mediación de una sección de esas características, un verdadero *programa de investigación* de esa zona del sentido social, “cotidiano”, que Eco abordará en su período semiótico:

“El contraste entre artista y sociedad es ya un topos superado. De todas maneras, se trata de un contraste que estamos preparados para excusar con mucha indulgencia porque el genio tiene derecho a la irregularidad y la irregularidad a la incomprensión de parte de los filisteos. Pero gracias a Dios hoy en día el hiato debería entrar en vía de superación, y el arte está por integrarse a la vida cotidiana, a las funciones comunes, a las relaciones sociales concretas. Cuando el artista se pone en este camino no tiene más derecho a los fastos de la incomprensión. Atención” (Eco 1959a: 143).

En el número de octubre del mismo año 1959, se publica en la sección otro ensayo, *Estética de los parientes pobres* (Eco 1959b: 182), en el que se postula la necesidad de pensar lo que Eco llama “hipogéneros”, es decir, de elaborar “una teoría (¿la semiótica?) de los géneros del no arte (¿y por qué géneros del “no arte”? ¿El arte es liricidad o tecné?)”: una teoría en condiciones de hacer objeto de reflexión los objetos tradicionalmente ligados con la “baja cultura”, como el cómic, la canción popular o prácticas culturales como la comunicación telefónica. En el fragmento se preveía el análisis no sólo de la influencia de la alta cultura sobre estas formas, sino también lo contrario: la de los “hipogéneros” sobre las zonas altas de las cuales -aunque más no sea por el prefijo que se usa para denominarlos- parecerían una degradación.

Este texto no recogido posteriormente en libro resulta interesante por varios motivos. En primer lugar, es posible leer en él el agotamiento de la estética. En segundo lugar, el desarrollo de un programa de investigación que aborda los problemas sociales -en este caso, del sentido- en términos de estructura. En tercer lugar, la percepción de que la lógica de producción del arte moderno es, también, a su modo, la lógica de pro-

ducción del entero sistema de las mercancías. De alguna manera, lo que se percibe en este texto es la producción de sentido desviado, que, de acuerdo con Paolo Virno (2001), sería el modo hegemónico de producción del postfordismo.

Es este proyecto de expansión de la esfera de la teoría lo que se pone en funcionamiento en el ensayo de *Diario Mínimo* que más fortuna ha tenido: *Fenomenología de Mike Bongiorno*, de 1961 (ahora en Eco, 1963). Se trata de pensar la televisión: a diferencia de otros textos de *Diario Mínimo*, en donde la comicidad se produce básicamente por parodia, en este texto estamos más cerca de lo que con Genette podemos definir como pastiche: expansión de un estilo académico, donde el efecto se logra básicamente por el encuentro entre la vulgaridad de un presentador televisivo especializado en juegos de azar y un término técnico correspondiente al vocabulario “alto” de la filosofía. Estamos, en este caso, ante una expansión del objeto de estudio en el campo de la estética –de Santo Tomás a Mike Bongiorno- análoga a la operación que el arte está poniendo contemporáneamente en funcionamiento en relación con los medios masivos. Una crítica pop.

Por otro lado, las “falsas reseñas” de *Tre recensioni anomale*, de 1967, (ahora en Eco 2001), dan cuenta, en términos de parodia, de uno de los aspectos más teorizados por la crítica ligada con la neovanguardia, que ha sido leída como la “divulgación militante del fin del arte, su degradación a mercancía, de lo que no se podía prorrogar la conciencia”: la relación entre arte y dinero (Benedetti 2002: 51). En efecto, en las volutas de los billetes apenas salidos de la “editorial” Banca d’Italia, el falso periodista cultural lee la “típica operación vanguardista de reducción de ideología a lenguaje”. En esta reseña el dinero coincide con la obra de arte en tanto la verdad del arte moderno se encuentra sí en la vanguardia pero también en su condición de mercancía entre las mercancías. Se trata de mercancías en las que encontramos solo el puro valor de cambio, mercancías que representan no otra cosa sino sí mismas. El arte, cuando lleva su autonomía hasta el extremo, termina coincidiendo en última instancia con el mercado. El livre mallarmeano, en este sentido, no funciona solamente como premonición de un mundo enteramente estetizado, sino también como prefiguración de un mundo unificado como puro valor de cambio, como pura “abstracción real”, como inmanencia absoluta.

En este sentido, habría que reponer algunas de las observaciones de Sanguineti –a partir de Benjamín- con respecto a los dos momentos de la vanguardia: el momento heroico-patético y el momento cínico, es decir, la afirmación de lo inescindible del momento anárquico del momento de museificación (Sanguineti 1963: 157). En el último Sanguineti el arte debe continuar por el camino abierto por la vanguardia, aun cuando ello conduzca no en rigor a su muerte sino a su suicidio: en efecto, la afirmación de las que Sanguineti denomina “pulsiones anárquicas” conducen inevitablemente a un estado tanático de la literatura: en última instancia, lo que afirma Sanguineti es que lo que se denomina momento de “postliteratura” no es la negación del momento vanguardista, sino la exacerbación

del carácter anárquico y tanático del arte que termina negándose a sí mismo como *Trivialliteratur*, como “triumfo de una subliteraria postliteratura” y de la crítica que hace lo propia configurándose, como la semiótico, en una nueva retórica, que Sanguineti denomina polémicamente *Trivialrhetorik* tendiente a “proteger..desnudos índices de degustación y manipulados sondeos de consumo”(Sanguineti 1995: 116-117).

3. Maldonado: arte concreto y proyecto racional

Por último, nos detendremos en una serie de escritos de Tomás Maldonado, en especial en una serie de escritos producidos durante la primera parte de su estadía en Italia. Se trata de textos recogidos en su libro *Avanguardia y Razionalità*, publicado por Einaudi, de Turín, en 1974.

Los escritos de Maldonado permiten leer los desplazamientos de ciertas problemáticas en el contexto de los debates de la llamada “neovanguardia” italiana en los 60 y en los 70. En efecto, cuando Maldonado, luego de su experiencia en la Escuela de Ulm, se instala en Italia como profesor de proyectación, su discurso entre en diálogo crítico con el de la neovanguardia, que por aquellos años, en rigor, vivía un proceso de disolución -son los años de *Quindici*, que publica, por ejemplo, documentos de la guerrilla argentina. La vanguardia comenzaba a configurarse como una experiencia del pasado, superado, como observa Pasolini, por el movimiento político de la izquierda no parlamentaria (caso Balestrini), por la Academia (caso Sanguineti o Eco), por la inclusión de algunos de sus protagonistas,

Son muchos los puntos de contacto entre las posiciones de la neovanguardia y las sostenidas por Maldonado. En principio, en ambos casos se trata de la constatación de la expansión del objeto estético y de la estetización de la “entera experiencia” a partir, básicamente, de las operaciones puestas en juego por los medios masivos. La relación entre arte y medios masivos, entre arte e industria cultural, plantea, en Maldonado, las limitaciones de la estética como disciplina, e incluso de la práctica artística.

Por un lado, en los años de Ulm Maldonado formaliza en varios artículos una aproximación a la semiótica. En *Avanguardia e razionalità* se incluye, al respecto, un artículo de 1959: *Comunicazione e semiotica*, concebido como un apunte para el curso de semiótica en la Escuela de Ulm. El texto, además de sustentar una idea comunicativa e lo social, funciona como una formalización de una idea de arte y comunicación que podemos llamar modernista. En efecto, la comunicación se produce sólo en la medida en que el sistema de signos se ponga permanentemente en movimiento, de lo contrario, caemos en la “muerte de la comunicación”:

“El estereotipamiento absoluto, oficialmente decretado, de todos los símbolos, no llevaría a la comunicación perfecta, sino a la muerte de la comunicación. Es esto un pro-

blema que también los defensores de un lenguaje ideal -esperantistas o lógicos matemáticos - deberán resolver en su momento" (Maldonado 1959: 71).

El arte, en otro texto de los años 50, aparece como el lugar en el que se generan los significados sociales. De alguna manera, es una idea de arte como reformulación del código, tal como se elabora, por ejemplo, en los escritos de Sanguineti:

"Porque el arte -que lo entiendan aquellos que se obstinan en no reconocerlo- es uno de los más importantes laboratorios del hombre. No sólo el laboratorio donde el hombre experimenta, sino donde, palmo a palmo, el hombre se conquista y se consolida. En el arte el hombre forja los significados (símbolos o signos), materia prima de la comunicación" (Maldonado 1953: 56).

En los años 50, en efecto, no sólo se produce en Maldonado el pasaje de Buenos Aires a Europa, sino también el pasaje del artista (en el contexto del movimiento concreto de Buenos Aires) al del teórico y el profesor, en el ámbito de una teoría que no es ya -propriadamente hablando- una teoría estética, sino una reflexión en torno a los modos en que se produce la estetización de la entera vida social, la estetización y mistificación de lo cotidiano.

En los años de Ulm Maldonado elabora el concepto de proyectación. Creemos que este concepto, elaborado contemporáneamente a los escritos de Eco reunidos en *Diario Mínimo*, supone una redefinición del campo estético, que puede leerse con la expansión pregonada en esos escritos presemióticos. En efecto, se trata de estudiar el ámbito del diseño como un ámbito que supone la constitución de un área de estudios que ya no puede definirse como estética, puesto que, en última instancia:

"El factor estético es solo una fase entre las muchas con las que se relaciona el diseño industrial. Ni siquiera es el principal o le predominante. Junto a él coexisten factores productivos, constructivos, económicos, y quizá también simbólicos. El diseño industrial no es un arte y el diseñador industrial no es un artista".

Esta búsqueda de una teoría autónoma del diseño es contemporánea al acercamiento de Maldonado a la semiótica. Entendemos que ambas búsquedas no deben ser leídas como movimientos autónomos: se trata más bien de la construcción de una teoría -que, para Maldonado, funciona como una integración de elementos que vienen de varias áreas el saber (estética, filosofía del lenguaje, teoría de la información) que permita dar cuenta e un objeto que se ha expandido más allá de la esfera estética. Como el propio Maldonado reconoce, nos encontramos ante una idea de arte "contaminado", que reformula los términos de autonomía al que parecía haber llegado Maldonado en su período concreto.

De hecho, el concepto de proyección surge como producto de una experiencia pedagógica, la de Ulm, en donde se retoman -como lo hace el espíritu general de las van-

guardias setentistas- un proyecto de las vanguardias históricas que está en las antípodas del surrealismo y del dadaísmo reivindicado por Sanguineti: se trata del proyecto de la *Bauhaus*, de un proyecto que Maldonado evalúa en términos de modernismo y de utopía⁴.

El primer libro italiano de Maldonado, publicado por Einaudi, es justamente *La speranza progettuale*, un texto que debe ser leído a contraluz de la experiencia neovanguardista de la que es, reiteramos, su contracara. En efecto, el libro, concebido como un ensayo unitario en el que se exponen los principios de la proyectación como área de estudios que se proponen pensar, con elementos modernos el conjunto de lo social como fenómeno comunicativo, retomando y redefiniendo los escritos semióticos que Maldonado produjo en su período ulmiano.

De *La speranza progettuale* surgen una idea modernista de arte refractaria a experiencias que resultan análogas a ciertas operaciones estéticas que podemos ligar con la neovanguardia. Un ejemplo bastante claro de esta refracción son las páginas que Maldonado dedica al famoso libro de Venturi sobre Las Vegas, que está en la base de la formación del concepto de postmodernidad. El análisis de estas páginas pone en evidencia que la refutación de la cultura de masas parte de una batería conceptual típicamente modernista, comparable a la batería puesta en juego por Eco en *Opera aperta*. En efecto, Las Vegas se juzga como obra de arte inauténtica en la medida en que es “solo ruido”, en la medida en que funciona como un estereotipo, como una ciudad sin ambigüedades, como una obra, digamos, cerrada, como una ciudad sin equívocos:

“Ciudad sin equívocos, sin ninguna posibilidad de desacuerdo interpretativo respecto de los mismos” (Maldonado 1970: 88).

“Son signos, emblemas que sólo actúan como estimulantes de la farsa seudocomunicativa de la época en la que vivimos” (Maldonado 1970: 80).

Se trata, para Maldonado, de una zona donde cesa la experimentación, de la consagración del arte como reiteración, del arte como reificación, como experiencia inauténtica en la medida en que no produce la apertura del mundo. Refutar el universo simbólico de la modernidad tardía como un universo inauténtico, donde ni siquiera se produce la comunicación.

⁴ La relación entre vanguardia y utopía es pensada por Vattimo, contemporáneamente al Maldonado de *Avanguardia e razionalità* en un artículo publicado en 1975 en *Il Verrì: Origini e significato del marxismo utopistico (Materialismo e spirito dell'avanguardia)*. Se trata de un análisis de la obra de E. Bloch y W. Benjamín en el marco de los debates en torno a las reflexiones sobre marxismo y vanguardia en Lukács. Para Vattimo, la “filosofía de la esperanza” surge de la articulación del marxismo y del “irracionalismo” de las vanguardias históricas (el expresionismo, en el caso de Bloch; el surrealismo, en el caso de Benjamín). Asimismo, Vattimo analiza las relaciones entre el pensamiento utópico de Bloch y ciertas formas entre arte e industria, a partir del “significado utópico del ordenamiento”, planteada por el diseño en el período anterior a la Bauhaus. Se trata, en todo caso, de un modo de pensar la relación entre vanguardia y utopía desde una perspectiva difícilmente conciliable con el modernismo de Maldonado.

Si en Eco y en Sanguineti, en los años posteriores a la experiencia neovanguardista, el arte y la literatura no hacen sino vivir de despojos -se trata, en todo caso, de una condición póstuma de la literatura-, en Maldonado la vía de salida de una estetización inauténtica de la vida pasa no por el arte como práctica concreta, sino por la utopía como programa estético-político, por la racionalidad aplicada, en una palabra, por la proyectación. Se trata, en última instancia, de un modernismo obstinado en seguir sosteniendo una idea de arte anclada en el pasado, presa de una lógica de la vanguardia y de la superación permanente de lo nuevo que la literatura y el arte postvanguardista, post-moderno, han redefinido como un juego trivial y sin mayores consecuencias puesto que es eso lo que se espera de la producción artística. Un experimentalismo, para usar el término del Pasolini de los 50 (Pasolini 1956a y 1956b), que innova dentro del marco estrecho del arte, pero que termina confirmando a la institución literaria y artística como tal. En términos de Maldonado, la lógica de producción artística puede ser descrita en términos de círculo vicioso:

“El arte produce metas preferenciales, pero las metas preferenciales, por su parte, guían el comportamiento artístico. Es un verdadero circuito, que se presenta como un sistema de normas y de reglas y también de “instrucciones para su uso”, uso de las obras de arte” (Maldonado 1973: 51)..

En pocas palabras, un praxis del arte que, preso de la lógica modernista de la innovación y de la búsqueda, termina, como en la última escena de Saló, colgado en las paredes de un mundo en el que arte y vida aparecen fundidos sin residuos.

Bibliografía

- AA.VV (1963). *Il romanzo sperimentale*. Palermo 1963. Milán: Feltrinelli. Trad. cast: Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Anderson, Perry (1984). “Modernidad y revolución”, en *Leviatán*, n. 16.
- Barilli, Renato (1998). *La neovanguardia italiana*. Bolonia, Il mulino.
- Benedetti, Carla (1998). *Pasolini contro Calvino*. Turín, Bollati Boringhieri.
 -----(2002). *Il tradimento dei critici*. Turín, Bollati Boringhieri.
- Berman, Russell (1989). *Modern culture and critical theory*. Wisconsin, U.P.
- Corti, María (1978). *Il viaggio testuale*. Turín: Einaudi.

- Eco, Umberto. (1959 a). "Diario minimo" en *Il Verri*, a. III, n. 1 (Milán: febrero).
- (1959 b). "Estetica dei parenti poveri", en *Il Verri*, a. III, n. 5 (Milán: octubre)
- (1961). "Fenomenologia di Mike Bongiorno", en *Diario Minimo*, Milán: Bompiani, 2001, 11ed.
- (1962). *Opera aperta*. Milán: Bompiani, 1962.
- (1965). *Apocalittici e integrati*, Milán: Bompiani, 1965. Trad. cast: Barcelona, Lumen, 1970.
- (1968a). "Tre recensioni anomale", en *Diario Minimo*, Milán: Bompiani, 2001, 11ed.
- (1968b). *La struttura assente*. Milán, Bompiani.
- (1970). *Il problema estetico in Tommaso d' Aquino*. Milán: Bompiani.
- (1975). *Tratatto di semiotica generale*. Milán, Bompiani.
- (1979). *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.
- (1983). *Sette anni di desiderio*. Milán: Bompiani.
- (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Milán: Bompiani.
- (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Bompiani. Trad. cast: Barcelona, Lumen, 1998, 2ed.
- Esposito, Roberto (1976) *Ideologia della neovanguardia*. Nápoles: Liguori.
- Ganeri, Maria (1994). *Il "caso" Eco*. Palermo: Palumbo.
- Guglielmi, Angelo (1965). *Avanguardia e spirementalismo*. Milán, Feltrinelli.
- Jameson, Fredric (1996). "Postmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío", en *Zona abierta* (Madrid: enero-marzo).
- Maldonado, Tomás (1949). "Disegno industriale e società", en T. Maldonado (1974).
- (1953). "Problemi attuali della semiotica", en T. Maldonado (1974).
- (1959). "Comunicazione e semiotica", en T. Maldonado (1974).
- (1964). "Disegno e arte: dialettica di un'alternativa", en T. Maldonado (1974).
- (1970). *La speranza progettuale*. Milán: Einaudi. Trad, cast. Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- (1973). "Tarda cultura e tardo capitalismo", en T. Maldonado (1974).
- (1974). *Avanguardia e razionalità*. Milán: Einaudi.
- (1992). *Escritos preulmianos*. Buenos Aires. Infinito.
- Pareyson, Luigi (1960). *Estetica. Teoria della formatività*. Milán: Bompiani.

- Pasolini, Pier Paolo (1956). "Il neosperimentalismo", en Pasolini (1960).
----- (1957). "La libertà stilistica", en Pasolini (1960).
----- (1960). *Passione e ideologia*, Milán: Garzanti.
- Sanguineti, Edoardo (1963). "Sopra l'avanguardia", en Sanguineti (2001).
----- (1967). "Per una letteratura della crudeltà", en Sanguineti (2001).
----- (1978). "Il surrealismo ha scoperto il *Kitsh*", en Sanguineti (2001).
----- (2001). *Ideologia e linguaggio*. Milán, Feltrinelli, 3ed.
- Serafin, Maria Teresa (1980). *Umberto Eco*, Florencia, La Nuova Italia.
- Siti, Walter (1975). *Il realismo dell'avanguardia*. Turín: Einaudi.
- Vattimo, Gianni (1975). "Origini e significato del marxismo utópico (Materialismo e spirito di avanguardia)", en *Il Verrì* (Milán).
----- (1993). *Poesía y ontología*. Valencia, Universitat.
- Virno, Paolo (2001). *Grammatica della moltitudine*. Catanzaro, Rubbettino.
- Williams, Raymond (1998). *La política del modernismo*. Buenos Aires, Manantial.

Expresión corporal
Entrenamiento actoral

La Teoría para el Análisis del Movimiento y el Método Alba Emoting. Vinculación teórico conceptual para el entrenamiento del actor.

Lic. Martín Rosso (Mag.)¹

Marcela Juárez²

Belén Errendasoro³

Resumen

En este trabajo intentaremos relacionar las teorías del método científico “Alba Emoting” de Susana Bloch y la “Teoría para el Análisis del Movimiento” de Rudolf Laban. En un primer momento expondremos estas teorías que nos sirvieron de marco teórico-metodológico y en un segundo momento expondremos el análisis de las actuaciones de las actrices de la obra teatral “Cachetazo de Campo” dirigida por su autor F. de Leon, vinculando ambas teorías.

Entendemos que articular los estudios de Susana Bloch y Rudolf Laban puede ser un aporte significativo para el trabajo del actor, ya que le permitiría establecer una técnica de producción de una determinada emoción a partir de estímulos provenientes de su propio cuerpo y mantenerla en el tiempo y espacio.

Palabras clave: acción- emoción- actor- organico

Abstract

This article examines the connections between two systems that analyse emotions from a bodily perspective: Susan Bloch’s “Alba emoting” and Laban Movement Analysis. In order to test how these theories operate together this work studies the per-

¹ Docente a cargo de la sub Área Corporal - Facultad de Arte - Carrera de Teatro - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil. mrosso@arte.unicen.edu.ar

² Interpretación II y Práctica de la Enseñanza. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. mjuarezsmith@hotmail.com

³ Expresión corporal I. Facultad de Arte - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - berrendasoro@unicen.edu.ar

formance of female actors in “Cachetazo de Campo” by Argentine Theatre Director Federico León.

It is the aim of this essay to explore different approaches that could be of use to performers in their seek of a technique that would allow to make a conscious use of emotions. Having control over stimuli that produce different emotions as well as over the pathways that allow an emotion to “survive” in the body for a determined period of time by means of bodily prompts might be of great importance for performers.

Key words: action – emotion – performer – bodily perspective.

Introducción

La particularidad del arte del actor, y de los demás artistas performativos es que, cuando el fenómeno artístico se produce, el actor está presente y vivo delante del público. El actor protagoniza la acción dramática. A través de la actuación el sujeto-actor da forma humana al drama. “Actuar”, implica para el actuante accionar en dos planos a la vez: el plano interno, referido a las emociones y las sensaciones, y el plano externo, vinculado a las formas que el cuerpo adopta en el espacio y tiempo dramático.

El estudio de la relación entre las emociones y las acciones del actor, es un tópico cuyos antecedentes pueden rastrearse desde los orígenes mismos del teatro occidental, en la civilización griega. A través de los años, son numerosas las producciones de aquellos investigadores que pretenden comprender de qué manera se vinculan acción y emoción dentro del espacio escénico en la construcción del arte del actor. Buena parte de estos materiales proponen además un tratamiento técnico particular para esa relación, que sustente el trabajo interpretativo.

Muchos de estos maestros desarrollaron sus estudios basados en un gran poder de observación, una fuerte intuición y el conocimiento sobre las emociones y los comportamientos humanos que su entorno histórico le permitía incorporar. En la actualidad, el avance de los estudios científicos, pedagógicos, filosóficos, históricos, etc., nos permite profundizar en el estudio de la relación entre acción y emoción. Gracias a estos nuevos encuadres epistemológicos, cuya particularidad es la interdisciplinaridad, contamos hoy con la posibilidad de rectificar o ratificar los antecedentes en la temática y a la vez de generar nuevos conocimientos vinculados al arte del actor.

Un ejemplo de estos nuevos encuadres epistemológicos son las investigaciones científicas realizadas por la psicóloga, científica e investigadora Susana Bloch que junto a su equipo, define un método que permite evocar y vivenciar intencionalmente las seis emociones básicas, por ellos definida, denominado “Alba Emoting”. Por su parte, Rudolf Laban crea, junto a sus discípulos, un método para el análisis del movimiento conocido como: Análisis de Movimiento Laban (LMA). Este método se divide en cuatro categorías:

Cuerpo - Expresividad - Forma - Espacio que permite una observación, identificación y descripción del movimiento.

A continuación expondremos una sintética descripción de cada una de las teorías mencionadas y luego presentaremos el análisis realizado, utilizando estas técnicas, las actuaciones de las actrices de la obra "Cachetazo de Campo" dirigida por su autor F. León. Para finalizar con unas conclusiones de nuestra investigación

Teorías de S. Bloch y R. Laban

Susana Bloch, junto a su equipo de investigación, definieron, desde un punto de vista científico, seis emociones básicas, universales y aculturales: rabia, miedo, tristeza, alegría, erotismo y ternura. Estas emociones básicas, según la autora, están en la base del comportamiento y la vida humana, apareciendo muy temprano en el desarrollo ontogénico del ser humano. Tomando como base estas seis emociones básicas se puede construir todo el mundo emocional de una persona, al igual que a partir de los colores primarios del arco iris, se puede formar todo el espectro cromático, lo mismo sucede con las emociones. Es así que a partir de estas emociones básicas se puede distinguir las emociones llamadas "mixtas", que ya son estados aprendidos y construidos por el ser humano. Por ejemplo, el rencor (que los niños pequeños no sienten), se podría descomponer en una mezcla de rabia y miedo.

En otras investigaciones descubren que cada emoción básica tiene asociados una forma precisa de respirar, una postura corporal típica y una expresión facial característica. Estos patrones propios de cada emoción básica los denominaron "patrones efectores emocionales", que una vez aprendidos, pueden ser utilizados intencionalmente para evocar y vivenciar una emoción determinada. Este método científico que permite expresar y modular a voluntad las emociones básicas es denominado "Alba Emoting".

Por su parte, Rudolf Laban crea, junto a sus discípulos, un método para el análisis del movimiento conocido como: Análisis de Movimiento Laban (LMA). Este método se divide en cuatro categorías: Cuerpo - Expresividad - Forma - Espacio.⁴ Estas cuatro categorías son separadas metodológicamente para una mejor comprensión y facilitar la observación, la identificación y descripción del movimiento.

La bibliografía disponible acerca de las teorías de Laban es vasta, por lo tanto vamos a focalizarnos en el estudio de la Categoría Expresividad⁵ que mejor permiten, a

⁴ Para profundizar en estas cuatro categorías ver: Ciane Fernandes. O corpo em movimento. Annablume: São Paulo. 2002.

⁵ Por cuestiones metodológicas, las grandes categorías de Análisis Laban de Movimiento (Cuerpo, Espacio, Forma y Esfuerzo) comienzan con mayúscula, identificando así divisiones que abarcan subdivisiones en la organización del sistema.

nuestro entender, realizar la relación con el Método Alba Emoting de Susana Bloch objetivo de esta investigación.

La categoría Expresividad, estudia las calidades dinámicas del movimiento, que expresan la actitud interna del sujeto, definido como el impulso que da origen al movimiento, cuya manifestación se da a través de diversas combinaciones posibles de los Factores del Movimiento (Peso, Espacio, Tiempo y Flujo).

En el estudio de las diferentes dinámicas humanas y su relación con el espacio, Laban encontró calidades psicofísicas ligadas a la predominancia de uno u otro Factor, generando un estudio comportamental y atribución de significado a partir de la observación de las características personales del movimiento. El humor de una persona, por ejemplo, afecta algún Factor del Movimiento, y eso se torna visible a través de sus movimientos. Diferentes combinaciones de estos Factores dan origen a distintos estado de espíritu, como si el impulso interior para el movimiento brindara color y textura a las acciones.

Análisis de las actuaciones de las actrices según las teorías de Bloch y Laban en la obra “Cachetazo de Campo” escrita y dirigida por Federico León

Como primer acercamiento al estudio de la relación de estos dos investigadores realizamos un análisis de la obra *Cachetazo de campo*, escrita y dirigida por Federico León. Esta obra fue seleccionada porque en ella prevalece una emoción particular: la tristeza. Esta emoción, que perdura durante casi los sesenta minutos que dura la obra, nos permitió corroborar si coincidían los Patrones Efectores Emocionales (Bloch) en las actrices al momento de realizar la emoción y analizar, utilizando la categoría Expresividad (Laban), cómo una vez producida la emoción se modificaba el movimiento de las actrices y qué Factor predominaba.

Para llevar adelante el trabajo de observación se llevó adelante este procedimiento:

- 1- Se observó la obra entera en DVD. Con el objetivo de comprender en general la obra y detectar la “primera impresión” en función del objetivo de la observación.
- 2- Se observó la obra en DVD retirando el sonido para que éste no interfiera en el análisis de los elementos a observar y se definieron los momentos más significativos que nos permitieron observar la relación emoción - movimiento.

Observación de los fragmentos seleccionados

Secuencia nº 1

A- Datos de la obra observada:

- Personaje observado: La Hija

- Título de la obra, autor y director: "Cachetazo de Campo" escrita y dirigida por Federico León

B- Descripción del fragmento analizado: El fragmento seleccionado comienza cuando el personaje de la Hija acerca un encendedor al cigarrillo del personaje la Madre. Ellas están sentadas semienfrentadas. La madre fuma mientras le confiesa a la hija ciertas situaciones en que la engañó para espiarla y conocer sus sentimientos hacia ella. Se toma la secuencia hasta que la madre se incorpora y deja la silla. Duración: 3 minutos

C- Patrones Efectores Emocionales

c.1- Sistema respiratorio: Inhalando en breves sacadas y la exhalación, completa, por boca abierta.

c.2- Sistema facial: Mirada hacia abajo.

c.3- Sistema postural: Cuerpo relajado. Brazos colgando. Cabeza ligeramente inclinada hacia delante.

C.4 Emoción básica detectada: Tristeza

D- Análisis del Movimiento - Categoría Expresividad

d.1. Análisis de los Factores del Movimiento: Espacio: directo, Tiempo: desacelerado. Peso: suave y Flujo: libre.

d.3 Fraseados Expresivos de Movimiento (Acciones básicas de la expresividad): Como la escena observada es de corta duración se advierte que la actriz se mantiene dentro de la acción básica de expresividad: Fluir.

E- Observaciones: La secuencia seleccionada nos permitió definir claramente la emoción que el personaje la Hija transitaba: Tristeza. Como así también detectar los Factores del movimiento que ella realizaba y la Acción básica de expresividad. Un elemento interesante para destacar fue que a mayor intensidad de la emoción, más claros eran los Factores de Movimiento y su Acción Básica de Expresividad.

Secuencia nº 2

A- Datos de la obra observada:

- Personaje observado: La Hija

- Título de la obra, autor y director: "Cachetazo de Campo" escrita y dirigida por Federico León

B- Descripción del fragmento analizado: La imagen inicial muestra a la Madre al centro, detrás de la mesa y con un mantel al cuello. La Hija sentada a la derecha sobre una silla. La madre empuja la mesa golpeándola contra el suelo bruscamente. Ante esta acción la Hija se incorpora, empuja la silla que se encuentra detrás de ella al abrir los brazos. Se acerca a la mesa, la mira fijamente y grita. Duración 10 segundos.

C- Patrones Efectores Emocionales

c.1- Sistema respiratorio: No se observa.

c.2- Sistema facial: No se observa.

c.3- Sistema postural: Tensión en el cuerpo e inclinado ligeramente hacia delante

C.4- Emoción básica detectada: Rabia.

D- Análisis del Movimiento - Categoría Expresividad

d.1. Análisis de los Factores del Movimiento: Flujo: libre, Tiempo: acelerado, Espacio: directo y Peso: fuerte.

d.3 Fraseados Expresivos de Movimiento (Acciones básicas de la expresividad): En el fragmento seleccionado se observa que la actriz realiza dentro de la acción básica de expresividad: Golpear.

E- Observaciones: La secuencia fue seleccionada por que es una de las pocas veces en que el personaje la Hija varía claramente de emoción. En esta secuencia la actriz se enoja. La dificultad con la que nos encontramos es que no se observa, por la posición de la cámara, el sistema facial y respiratorio pero sí el sistema postural. También es de fácil análisis la Categoría Expresividad.

Secuencia nº 3

A- Datos de la obra observada:

- Personaje observado: La Madre

- Título de la obra, autor y director: "Cachetazo de Campo" escrita y dirigida por Federico León

B- Descripción del fragmento analizado: Madre e Hija están desvestiéndose y comienzan a forcejear con el pantalón de la Madre. La imagen seleccionada abarca desde el comienzo del forcejeo hasta que la Hija se queda con el pantalón y la Madre se yergue

mirando al personaje El Campo. Duración: 25 segundos

C- Patrones Efectores Emocionales

c.1- Sistema respiratorio: Inhalando y exhalando por nariz en forma brusca.

c.2- Sistema facial: Labios tensamente apretados. Contracción de mandíbula inferior. Mirada en un punto. Tensión en los párpados.

c.3- Sistema postural: Tensión en el cuerpo e inclinado ligeramente hacia delante.

C.4- Emoción básica detectada: Rabia.

D- Análisis del Movimiento - Categoría Expresividad

d.1. Análisis de los Factores del Movimiento: Flujo: libre, Tiempo: acelerado, Espacio: directo y Peso: fuerte.

d.3 Fraseados Expresivos de Movimiento (Acciones básicas de la expresividad): En el fragmento seleccionado se observa que la actriz realiza dentro de la acción básica de expresividad: Golpear.

E- Observaciones: La secuencia fue seleccionada porque en ella se observa a la Madre con una emoción clara: Rabia que nos permitió observar en totalidad los sistemas planteados por S. Bloch y la Categoría Expresividad de R. Laban.

A modo de conclusión:

Las tres secuencias observadas permiten realizar alguna generalización acerca de la correspondencia entre emoción y movimiento.

En las secuencia podemos detectar dos tipos de emoción y cómo a cada una le corresponde un tipo de movimiento característico:

a-Tristeza, que se evidencia acompañada de los factores de movimiento : Espacio: directo, Tiempo: desacelerado, Peso: suave y Flujo: libre.

b- Rabia , que se evidencia acompañada de los factores de movimiento: Flujo: libre, Tiempo: acelerado, Espacio: directo y Peso: fuerte.

Faltaría detectar las otras cuatro emociones básicas determinadas por S. Bloch: alegría, miedo, erotismo y ternura y qué factores de movimiento le corresponden, tarea que realizaremos en investigaciones futuras.

Pero analizando estos resultados parciales creemos que vamos encaminados en detectar una posible técnica conciente que acerque al actor otras herramientas para el tra-

bajo de composición. Esta nueva técnica, producto de la fusión de dos técnicas probadas, permitiría arribar a la emoción desde dos caminos diferentes pero complementarios entre sí. Ambas parten desde el "afuera" hacia el "adentro". Mientras que Blosh propone un cuerpo no proyectado en el espacio pero sí consciente de los Patrones Efectores Emocionales, Laban nos otorga elementos para analizar y ejecutar un cuerpo en movimiento. Estas dos técnicas podrían ser articuladas de manera tal que partiendo de una u otra permitirían al actor arribar a un cuerpo orgánico proyectado en el espacio. Objetivo final de nuestra investigación.

Bibliografía

- Bloch, Susana (1995) "Alba Emoting" *Revista Teatral Chilena*, Año 1, Nº 1, Facultad de Artes - Universidad de Chile, Santiago.
- Burnier, Luis (1994) *A Arte de Ator: da técnica à Representação*. Tese de doutoramento - PUC, São Paulo.
- Fernandez, Ciane. (2000) *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. Hucitec, São Paulo.
- _____ (2002) *O corpo em movimento*. Annablume, São Paulo.
- Laban, Rudolf (1978) *Danza Educativa Moderna*. Paidós Bs. A.
- Rosso, Martín (2000) *Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Personagem Teatral*. Tesis de Magister, PPGAC - UFB, Salvador, Brasil. _____ (2004) "La imagen mental en el trabajo creativo del actor. Stanislavsky no estaba equivocado, una mirada desde la Neurobiología" En *El Peldaño*, Cuaderno de Teatrología, Facultad de Arte - UNC, Tandil.

Hibridación en el estudio de espectáculos de movimiento.

Lic. Gabriela González MA MA ¹

Resumen

Abordar el estudio de espectáculos teatrales implica siempre negociar con la singularidad del hecho “en vivo”, su fugacidad y eventualidad no pueden negarse. Estas condiciones se profundizan cuando el espectáculo en cuestión no cuenta con un discurso escrito, como un texto dramático, sino que se construye exclusivamente de movimiento. El presente trabajo propone para estos estudios una mirada híbrida que articula nociones de los estudios de la representación (Performance Studies) con la estructura propuesta por el Análisis del Movimiento Laban. Se analiza a la compañía Danza Viva (Córdoba, Argentina), sus producciones tanto danzadas como en otro tipo de soportes.

Palabras clave: *Representación - Análisis de movimiento - Danza - Danza Viva - Hecho en vivo.*

Abstract

This study discusses live movement/Dance performance studies, its problematic and possible solutions, proposing Performance Studies' perspective on the live event complemented with Laban Movement Analysis structure for the study of movement as framework for the analysis of Danza Viva, Argentine Dance-theatre company.

Key words: *Performance Studies - Laban Movement Analysis - Dance Studies - Danza Viva company- Live performance.*

El proyecto “Teatros: Dramaturgias, actores y espacios en el nuevo teatro en las provincias”, dentro del cual se inserta este trabajo, aspira, entre otras cosas, a analizar en

¹ Master in Arts. Contemporary Theatre Practice (Práctica del Teatro Contemporáneo). Theatre Studies Department, Lancaster University, Lancaster, Inglaterra. Master in Arts. Somatic Studies and Labananalysis (Master en Estudios somáticos y análisis del movimiento Laban) Dance Department, Surrey University, Surrey, Inglaterra. JTP a cargo de Expresión Corporal I; docente Dirección Teatral; Miembro del CID; Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
maria.gabriela.gonzalez@gmail.com

profundidad a los Teatristas que le están dando forma al nuevo teatro argentino para luego generar las nociones teóricas adecuadas para el estudio de este tipo de producciones. Este proyecto, y el que lo antecede, se han centrado en dos tipos de dramaturgias: la escrita y la de la creación colectiva. Lo que no se ha hecho hasta ahora es estudiar producciones cuya materia esencial es el movimiento y donde la palabra esta ausente.

La necesidad de estudiar producciones donde el movimiento es prevalente surge a partir de la obvia preponderancia que tiene el cuerpo y el movimiento en las producciones actuales, y especialmente a partir del crecimiento de producciones donde los límites entre Danza, Teatro y acrobacia se pierden. La Compañía Danza Viva, de Córdoba, es el ejemplo en el cual vamos a centrar el análisis.

El desafío de analizar este tipo de producciones me resulta una interesante oportunidad para poner a dialogar dos aspectos de mi formación técnica/académica que encuentro a menudo en contradicción en mi práctica como docente, artista e investigadora. Hablo de mi formación en Análisis del Movimiento Laban por un lado, y en Performance Studies por otro. La esencia del planteo epistemológico de una y otra línea teórica se diferencian notablemente, al punto de generar cierta fricción, especialmente al ser examinadas así, una a la luz de la otra. El sistema para el análisis del movimiento Laban se propone como una "solución" al inasible estudio del movimiento humano. En sus postulados pueden identificarse un particular interés en la sistematización del movimiento así como una perspectiva universalista que elije ignorar condicionamientos culturales que puedan afectar el movimiento. Como "sistema" propone una estructura y un funcionamiento coherente y lógico, dentro de ese orden. Se podría afirmar que se trata de una propuesta esencialmente estructuralista: la interminable categorización y sub-categorización de conceptos pone de manifiesto la aspiración científicista que lo atraviesa.

Por otro lado los *Performance Studies* o Estudios de la Representación se proponen más como una disposición, según Richard Schechner, creador de los Performance Studies en la Universidad de Nueva York, se trata más de un campo de estudios "abierto, sin terminar" (Schechner, 1998, p.361), que un set de herramienta para el análisis. No aspira a la objetividad científica ni a la neutralidad ideológica, contrariamente, se busca hacer consciente y explícito la postura ideológico-cultural del que escribe. El objeto de análisis en esta línea de estudios no es la obra sino mas bien las acciones que se han realizado para llegar a ella y lo que ellas representan, es decir, "*what people do in the activity of their doing it*" (Schechner, 2006, p. 2) se analizan las acciones que hace el sujeto mientras realiza su actividad (cualquiera sea). La subjetividad personal, cultural, e ideológica se reconocen como ineludibles.

Si bien el sistema Laban se plantea como herramienta de observación objetiva, en la práctica he constatado, tanto en las oportunidades que he tenido de convivir con especialistas en el Sistema como en los cursos de formación, que la subjetividad no sólo se "permite" sino que hasta se urge al observador a ponerla en juego. La propuesta, desde la

práctica, es que el observador se valga de su capacidad empática a la hora de observar el movimiento, que no lo observe como un espectador omnisciente, ajeno a la realidad de quien se mueve, sino que lo “pase” por su cuerpo para confirmar en su carne la realidad que está observando fuera de él. En este marco, la experiencia del observador tanto en diferentes aspectos del movimiento como en diferentes tipos de movimientos va a determinar cuánto pueda “ver” y discernir en el movimiento del otro. Es decir que la experiencia propia y la subjetividad influyen sobre la capacidad para observar el movimiento.

Si bien, como vemos, la subjetividad es fundamental a la hora de aplicar el sistema Laban, lo que se suele valorar y destacar es su sistematicidad y aparente objetividad. En la página del *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* de Nueva York, una de las instituciones más destacadas en la formación de especialistas en el método, se resalta que el sistema creado por Laban permite, “acceder, explorar, registrar y comprender el movimiento” (limsonline.org). La subjetividad se oculta tras el sistema, como si se tratase de una “falencia”.

En este sentido el caso de los *Performance Studies* es completamente distinto, se admiten la parcialidad y subjetividad orgullosamente. Ambas posturas tienen una justificación: en el caso de los Performance Studies su postura los alinea con las perspectivas post-estructuralistas post-modernas que caracterizan los estudios culturales contemporáneos en el mundo anglosajón. Por otro lado la posición de los “labanistas” tampoco es casual ni caprichosa, todo lo contrario, se funda en la necesidad de “dejar rastro”, de tener un lenguaje propio; problemática profundamente arraigada en la Danza y los estudios del movimiento.

La propuesta de los *Performance Studies* de analizar no sólo la obra sino los realizadores y las acciones que la rodean, resulta particularmente interesante en el caso de esta compañía cordobesa. Mi deseo es analizar el modo de existir de la compañía Danza Viva, que lleva alrededor de 15 años produciendo espectáculos en Córdoba capital, atendiendo a las distintas actividades, no sólo las producciones danzadas, que realiza y ha realizado la Compañía.

Al revisar la historia de la compañía se hace evidente que “el grupo” es ante todo su directora: Cristina Gómez Comini, ya que los bailarines han ido cambiando con el paso del tiempo. Cristina es bailarina por formación y ejercicio; también es coreógrafa y directora; docente de bailarines y Directora de la Escuela de Ballet del Teatro San Martín; autora de artículos y dramaturga (del movimiento), según su propia auto-definición. Es decir que las acciones que realiza esta creadora son variadas y ocurren en diferentes ámbitos con distintos códigos.

Si bien se podría hacer oídos sordos a las diferentes maneras en las que esta creadora se “(re)presenta”, concentrando la atención exclusivamente en los espectáculos dirigidos o coreografiados por ella por ejemplo, esta decisión implicaría por nuestra parte

la afirmación de que no existe hibridación entre una práctica, como la intelectual, y otra, como la artística, y nos dejaría con una versión limitada de los acciones de esta creadora.

En el ámbito del movimiento Cristina Gómez Comini es autora de coreografías; de puestas teatrales; de acciones; pero fuera de éste y en el medio intelectual es también autora: de planes de estudio, de planificaciones de clase; y de artículos para revistas y de presentaciones académicas en Congresos. Es también editora de un libro de fotografía.

A pesar de esta variedad en el hacer es posible identificar inicialmente dos constantes en la práctica de esta mujer: por un lado el trabajo continuo con el movimiento, desde diferentes perspectivas, en diferentes roles, pero siempre sobre el movimiento; y por otro lado una posición definida frente a ese material: el de autora.

Mi tesis en este sentido es que, en esta autora, las diferentes prácticas no sólo están "contaminadas" unas por otras sino que se necesitan, como si una no pudiera existir sin la otra. Es mi intuición que esta creadora mujer, cuyos espectáculos no usan la palabra, que trabaja en el interior; en un país del Tercer Mundo (luego de haberse formado y trabajado en Europa), reconoce su "debilidad" (no usa la palabra, es mujer, del interior, en el tercer mundo, ¿cuánto más "débil" se puede ser?) y busca compensarla siendo autora, pero ya no sólo de obras artísticas danzadas (eternamente efímeras) sino de obras enmarcadas en el ámbito del Teatro y de la palabra escrita. "Area Restringida" es considerada Teatro Coreográfico; en cuanto a teatro de texto ha protagonizado "Lisa y las fotos" de Ariel Farace y en proceso de dirigir un nuevo texto de María Elena Troncoso, dramaturga cordobesa.

Gomez Comini no esta sola en este lugar de fragilidad, esta problemática, la ausencia de palabra como debilidad, tiene una larga tradición en el mundo de la Danza, el arte escénico históricamente "débil" y "femenino". Ya en 1760 Jean-Georges Noverre, uno de los fundadores de la concepción actual de coreografía y de estudios teóricos en Danza, se lamentaba de la siguiente manera de la posición débil de la Danza con respecto al resto de las artes escénicas "¿Por qué desconocemos los nombres de los maîtres de ballets? Porque este tipo de creaciones duran sólo un momento y son olvidadas tan pronto como las impresiones que producen en el espectador" (Lepecki, p.125)

Aún en 1985 la crítica de Danza norteamericana Marcia Siegel se quejaba de lo mismo al afirmar "la Danza no permanece lo suficiente como para ser respetable o respetada. Su fugacidad se confunde por frivolidad" (Siegel, 1985, p. 15)

En este contexto no resulta sorprendente que se valore la sistematicidad del sistema Laban, Laban proveyó a la Danza con un sistema que podía ser leído como un lenguaje, llamado el "lenguaje del movimiento". El sistema permitió la notación del movimiento con la exactitud de la notación musical, trasladando por ende el movimiento del mundo de lo efímero al de lo tangible. Permitted a su vez el registro intelectual de la obra danzada, y el consiguiente reconocimiento como autor al creador de dicha obra. Permitted el

archivo de obras que de otra manera se hubiesen perdido, en ausencia de medios audiovisuales. Permitió el registro de movimiento en ámbitos dónde una cámara puede resultar demasiado intrusiva, y sigue permitiendo la reconstrucción de una manera mucho más fiel que cuando se parte de un registro audiovisual.

En inglés existe un verbo que es completamente apropiado para explicar lo que hizo Laban por la Danza y los estudios del movimiento: es el verbo "to empower". En una palabra significa dar poder, fortalecer. Laban le dio al movimiento un sistema que lo transforma en discurso sacándolo AL FIN de la "mera" y fugaz experiencia.

Gómez Comini es autora de creaciones efímeras pero también de otro tipo de producciones que parecen tratar de dar corporeidad, o una existencia más tangible, a la Compañía. ¿Serán la palabra escrita y el registro fotográfico² suficientes para darle la corporeidad que busca? Son, seguro, un camino hacia la autoría, que no es poco en el mundo de lo inasible.

La notación de movimiento así como los sofisticados programas de motion capture permiten registrar minuciosamente acciones y almacenar la información; los medios audiovisuales permiten captar las imágenes y sonidos que esos movimientos generan, pero aún así el movimiento en vivo parece "escaparse". ¿Por que esa sensación de imposibilidad? ¿Tal vez porque se pretende luchar contra la naturaleza de la Danza?

Peggy Phelan, estudiosa de las artes escénicas y de la representación alineada con Schechner en los *Performance Studies*, se corre de ese lugar de impotencia al plantear como ontología del hecho en vivo "ese presente maníacamente energizado que se anuncia a sí mismo en el preciso momento en el que se sumerge en su propia desaparición." (Phelan, 1993, 148)

Las diferentes producciones de las que es autora Gómez Comini tal vez intenten asir el hecho vivo, pero ninguna lo comprende totalmente. Ni las Coreografías (como organizaciones formales de diferentes movimientos en un tiempo y espacio determinado); ni los Textos académicos (como reflexiones críticas sobre el hecho danzado); ni las Imágenes fotográficas (como registro visual de las imágenes creadas en escena); ni los planes de estudio (como codificación sistemática de contenidos y objetivos relativos al entrenamiento en Danza). Son tal vez registros de aspectos que hacen al movimiento, pero ninguno de ellos lo capta completamente.

Quedan muchos interrogantes con respecto al trabajo de esta compañía que guiarán futuros trabajos y que se podrían esbozar en forma de preguntas como las siguientes: Por un lado ¿intenta Danza Viva escribir(se), darse una voz y un cuerpo, saliéndose del elusivo mundo del movimiento?

² "Apología de un instante, doce años de Danza Viva". Editado por Fundación Teatro del Libertador San Martín y Ediciones del Cíclope.

Por otro lado ¿Cuál es la función de esas producciones no danzadas? ¿Son columnas de material concreto para la “representación” de la compañía en el campo cultural (cordobés) nacional? ¿Dan una visibilidad y trascendencia que el espectáculo en vivo no llega a garantizar?

En este sentido Peggy Phelan afirma que “el presente es la única forma posible de vida para la representación en vivo. Esta no puede ser guardada, registrada, documentada, de serlo participa en una circulación de representaciones de representaciones; una vez que entra en ese circuito se transforma en algo diferente al hecho en vivo” (Phelan, 1993, p.146).

¿Serán estas producciones representaciones de Danza Viva entonces? ¿De cuál aspecto de Danza Viva? ¿Qué es lo que la compañía intenta proyectar trascendiendo los límites de la experiencia?

Con esta introducción a la especificidad de la problemática del estudio del movimiento; con un posicionamiento epistemológico de hibridación; y con estas preguntas quedan esbozadas las bases para luego profundizar en el estudio del trabajo de Danza Viva, compañía cordobesa de Danza - Teatro.

Referencias

- Lepecki, André. (2004) *“Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory”* Connecticut, USA: Wesleyan University Press.
- Limsonline.org http://www.limsonline.org/aboutlims_.html
- Phelan, Peggy. (1993) *“Unmarked: the Politics of Performance”* London: Routledge
- Schechner, Richard. (2006) *“Performance Studies”* 2da Edición. Nueva York y Londres: Routledge.
- (1998) What is Performance Studies anyway? en “The ends of Performance”. Nueva York: NY University Press.
- Siegel, Marcia. *“The shapes of change.”* Berkeley y Los Angeles, Londres: University of California Press. 1985
- Sobre Danza Viva
- Gómez Comini, Cristina (2006) “Danza y dramaturgia” II Congreso de Artes del Movimiento. IUNA. Capital.
- (2006) Danza de pies ausentes. El Apuntador, revista de Artes escénicas. Año 6, Nro 16. Pag. 27-29. Córdoba, Argentina.
- (2007) Curriculum vitae.
- (2007) Intercambio via mails con la autora.
- Danza Viva (2007) Curriculum vitae
- (2005) “Area restringida” Córdoba. (DVD)

La subjetividad y la energía en el entrenamiento del actor

Mg. Gabriela Pérez Cubas

Resumen

Este trabajo se inserta dentro del proyecto denominado "La relación Emoción y Acción en un espacio ficcional. Análisis de sus bases funcionales, su evolución técnica y su desarrollo expresivo", llevado a cabo por docentes del área teatral de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Carlos Catalano.

Es mi interés aquí discutir conceptos tales como energía y subjetividad dentro de un proceso de entrenamiento motriz y expresivo para el actor. En base a las últimas publicaciones del neurobiólogo Dr. Antônio Damasio es posible comprender la funcionalidad de estos dos conceptos y su valor operativo dentro de un proceso de entrenamiento, atendiendo a las bases fisiológicas del funcionamiento del sistema nervioso humano.

Palabras clave: *Neurobiología, subjetividad, actor, entrenamiento.*

Abstract

This work integrates the project called "The relationship between Emotion and Action in a fictional space. An analysis of its functional bases, its technical evolution and its expressive development", carried out by teachers of the Theatrical Department in the Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, under the leadership of Dr. Carlos Catalano.

My interest here is to discuss concepts such as energy and subjectivity in a process of training, both expressive and motive, to the actor. Based on the latest publications neurobiologist Dr. Antonio Damasio is possible to understand the functionality of these two

¹ Magister en Artes escénicas por la Universidad Federal de Bahía (Brasil). Profesora Adjunta. Área Teatral - Expresión Corporal - Carrera de Teatro - Facultad de Arte - UNICEN - Pcia de Bs. As. - Argentina. E. Mail: gperez@arte.unicen.edu.ar

concepts and their operational value in a training process, taking into account the physiological basis of the functioning of the human nervous system.

Key words: Neurobiology, subjectivity, actor, training.

Introducción

No existen fórmulas mágicas. Para que cualquier actividad artística produzca un objeto de arte hace falta trabajo. En el arte de la actuación, el actor trabaja sobre si mismo y con la situación de recreación que esta llevando a cabo. Richard Schechner² define como Restauración del Comportamiento al proceso mediante el cual el actor reorganiza, formal y simbólicamente, los comportamientos humanos, tomados de su experiencia en la vida cotidiana, para ponerlos en juego dentro de un espacio escénico. Esto supone un análisis de los comportamientos elegidos, con el fin de determinar cómo es la forma y cual es su significado dentro del sistema simbólico del cual provienen. Posteriormente el actor podrá restaurar ese comportamiento, siendo su subjetividad la que operará como marco simbólico de referencia.

Orientados por este proceso, si pensamos en modos de entrenamiento del actor debemos comenzar a proponer técnicas que trabajen tanto el plano físico como el simbólico. Diríamos que, además de implementar técnicas que colaboren en el desarrollo de habilidades para el movimiento y la expresión, es necesario reconocer el sustento subjetivo de cada comportamiento. Aquí, las técnicas se comprenden como ejes organizadores, conceptuales y metodológicos, que proponen formas de ejercitación que deben servir como detonadores de las posibilidades del sujeto que entrena. Esto supone atender a las emociones, las sensaciones y los sentimientos que cada forma motriz genera y por las cuales es generada, estableciéndose un circuito continuo de emociones y acciones que posibilitaran que el actor descubra cual es la lógica que articula sus acciones, como sostiene Barba.

Una vez iniciado en el reconocimiento de sus modos cotidianos de comportamiento, el actor estará en condiciones de distanciarse de sus modos sociales de actuar, analizar los mismos (técnica y subjetivamente) y comenzar a crear comportamientos alternativos a su vida cotidiana, coherentes con el sistema de relaciones que se establecen dentro de una realidad ficticia.

Partimos por concebir al sujeto como una integridad mental y corporal. Entonces, toda propuesta de trabajo que estimule y desarrolle la sensibilidad perceptiva y motriz estará abordando al mismo tiempo patrones motores, emocionales y simbólicos. La clave aquí estará dada por la orientación conceptual que cada coordinador elija.

² Schechner, R. *Restauración del comportamiento*, en Barba-Savarese. 1988, p. 206.

Si pensamos que el sujeto que entrena viene a incorporar una técnica, sin que la misma establezca un diálogo con las técnicas previamente construidas por el sujeto para su desempeño en la vida cotidiana³, estaremos limitando el proceso de entrenamiento. Si no posibilitamos la reflexión (no sólo intelectual, el ser humano posee distintos modos de conocer y conocerse, la percepción, la sensación, la intuición, por ejemplo) sobre el proceso personal, entendiendo que en cada sujeto será diferente, es probable que estemos trabajando solo en la reproducción de alguna técnica, sin abrir la posibilidad de que cada sujeto se apropie de su trabajo y valore sus propias respuestas, únicas e irrepetibles, por pertenecerle solo a él.

Si es la subjetividad la que permite al individuo reconocer que quien está generando esos movimientos es él mismo, ¿es posible estimularla a través de técnicas del movimiento? La subjetividad tiene una explicación y una razón de ser para el sistema nervioso humano y según algunos de los datos más recientes en investigaciones neurobiológicas, todo lo que le sucede al sujeto, puede ser interpretado por éste gracias a su percepción subjetiva.

Bases neurobiológicas de la subjetividad

Para comprender algo más sobre la importancia de la subjetividad en el entrenamiento expresivo y motor del artista escénico, intentaremos en este punto una breve explicación de los conceptos que el Neurobiólogo António Damasio, vierte en el capítulo IV de su libro "El Error de Descartes"⁴

Según este autor, si analizamos el funcionamiento del sistema nervioso, veremos que las estimulaciones internas o externas que produce o recibe el sujeto, llegan a receptores sensoriales neurológicos distribuidos en todo el cuerpo. Estos receptores se distribuyen a través de múltiples flujos de conexiones nerviosas que afectan diferentes zonas del cerebro formando circuitos de proyecciones (en sentido directo e inverso) que pueden crear una periodicidad perpetua. La actividad de estos circuitos construye momentáneamente y manipula las imágenes de la mente.

Tal como sostiene Damasio⁵, nuestro organismo, constituido por la interacción cerebro - cuerpo, además de interactuar con su entorno generando comportamientos, produce también respuestas internas, algunas de las cuales constituyen imágenes (visuales, auditivas, somatosensoriales) entendidas como la base de la mente. Para Damasio "...el hecho de que un organismo posea una mente significa que él forma repre-

³El concepto de técnicas de usos del cuerpo pertenece a Marcel Mauss, quién identifico así a los modos de organización de los comportamientos sociales.

⁴Damasio António, O erro de Descartes, Companhia das Letras, Sao Paulo, 2001, pp.109/141.

sentaciones neurológicas que pueden tornarse imágenes manipulables en un proceso llamado pensamiento, el cual acaba por influenciar el comportamiento...”⁶

Es en base a esas imágenes que podemos interpretar las señales presentadas a los receptores sensoriales, distribuidos en todo el organismo, de manera de organizarlas bajo la forma de conceptos y clasificarlas⁷. Podemos adquirir estrategias para razonar y tomar decisiones y podemos seleccionar una respuesta motriz a partir del elenco disponible en el cerebro o formular una respuesta motriz que es una composición deseada y deliberada de acciones, que generará un nuevo comportamiento. Si ese nuevo comportamiento se vuelve habitual se realiza el aprendizaje, que incidirá en la generación de un nuevo circuito nervioso que se tornará una representación neural, la que a su vez se transformará en una imagen que cada uno de nosotros experimentara como suya.⁸ De ahí la lógica y la necesidad de un entrenamiento sistematizado y reiterativo, si nuestro objetivo es desarrollar una habilidad determinada, por ejemplo: tocar el piano, manipular un títere, cantar, etc.

Tal como afirma el neurobiólogo, las imágenes que producimos en nuestro proceso de conocimiento se almacenan en forma de representaciones dispositivas (disponen a la acción) dentro del sistema neurológico. La activación de las representaciones dispositivas, a través de estímulos externos o internos, puede disparar otras representaciones dispositivas con las cuales están fuertemente relacionadas por el diseño del circuito. O pueden generar otras representaciones en otras zonas del cerebro. La base para el movimiento la constituyen las imágenes dispositivas que activan el cortex motor. Según Damasio, las representaciones dispositivas sobre las cuales ocurre el movimiento activan tanto los movimientos del cuerpo como las imágenes internas del movimiento del cuerpo, aunque debido a la naturaleza veloz de los movimientos esas imágenes son normalmente enmascaradas en la consciencia por el estado de alerta a través del propio movimiento.

Lo interesante es que esos circuitos no son solo receptivos a los resultados de la primera experiencia, son *repetidamente flexibles y susceptibles de ser modificados por experiencias continuas*. Algunos circuitos son remodelados innumerables veces a lo largo del tiempo de vida del individuo, según las alteraciones que el organismo sufre.

⁶Obra citada, p. 116.

⁷En ese proceso, según Damasio “el conocimiento es usado para desdoblarse y manipular señales de salida motrices y mentales, que son las imágenes constituyentes de nuestros pensamientos.... Así, el conocimiento factual necesario para el razonamiento y para la toma de decisiones llega a la mente bajo la forma de imágenes. Estas diversas imágenes son construcciones del cerebro que pueden estar reguladas por la interacción con el mundo exterior, en el caso de las imágenes perceptivas; o íntegramente dirigidas por el interior del cerebro por el proceso de pensamiento, en el caso de las imágenes evocadas, sean éstas reales (producidas por hechos del pasado) o imaginarias”. Ob.cit. pp.115/123

⁸Obra citada, p. 116.

Por lo tanto, si trabajamos sobre el movimiento estamos trabajando a la vez sobre las imágenes, aunque estas no sean conscientes. La toma de consciencia del movimiento modificará las imágenes mentales - aunque estas permanezcan veladas a la consciencia- quienes a su vez modificaran las posibilidades de respuesta motriz, estableciendo una dialéctica que permitirá una remodelación constante - de las imágenes y los movimientos - a través de las experiencias del sujeto.

En este proceso, las emociones y los sentimientos resultan aspectos centrales de la regulación biológica. Ellos establecen un puente entre los procesos racionales y los no racionales, comunican significados a terceros y pueden tener también el papel de orientación cognitiva, ya que constituyen una poderosa manifestación de los impulsos y los instintos. Estos últimos son vistos desde la neurobiología como mecanismos reguladores básicos que clasifican las cosas en malas o buenas, en virtud de su impacto para la supervivencia.

Las emociones, según Damasio, pueden entenderse como aquellos cambios que ocurren en el estado del cuerpo ante una determinada situación, de los cuales las terminaciones de las células nerviosas distribuidas en una diversa cantidad de órganos son las encargadas de informar al sistema cerebral en procura de una reacción. Es decir:

(...) la emoción es la combinación de un proceso evaluativo mental, simple o complejo, con respuestas dispositivas - que disponen a la acción del organismo, sean estas acciones perceptibles por un observador externo o no - a ese proceso, en su mayoría dirigidas al cuerpo propiamente dicho, resultando en un estado emocional del cuerpo, pero también dirigidas al propio cerebro resultando en alteraciones mentales adicionales.⁹

Todas las alteraciones que provoca un estado emocional están siendo señaladas al cerebro, cualquiera sea el lugar del organismo donde ocurran, sean observables externamente o sólo percibidas por el sujeto. Las representaciones actuales del cuerpo, a nivel cerebral, se manifiestan por medio de una representación dinámica, constantemente renovada de lo que está sucediendo en él a cada momento. Y para informar al sujeto en esta relación dialéctica entre acción, percepción y razón que construye su Yo, surgen los sentimientos que informan acerca de la experiencia de lo que el cuerpo está haciendo mientras desarrolla pensamientos sobre contenidos específicos. Sentimos una emoción para poder elaborar una estrategia de protección ampliada: *la esencia del sentir de una emoción es la experiencia de esas alteraciones en yuxtaposición con las imágenes mentales que iniciaron el ciclo.*

En todo este proceso es la subjetividad la que permite al individuo reconocer a las imágenes mentales y a las emociones que se suscitan como propias, ella es el elemento

⁹Obra Citada, p. 168.

central de la consciencia. En este sentido, el Yo es definido por Damasio como un estado neurobiológico perpetuamente recreado. Para que este proceso se desarrolle, es necesario el correlato entre la representación del cuerpo de lo que está efectivamente sucediendo y las representaciones neurológicas del YO, que constituyen la subjetividad. El sujeto sabe que quién está sintiendo es él.

Basándonos en las afirmaciones de Damasio, podemos sostener que el terreno donde se desarrolla el entrenamiento corporal es en el de las sensaciones. El hecho de tomar consciencia de esas sensaciones es lo que permite al sujeto comenzar a entender la lógica sobre la cual se articulan sus comportamientos. Si bien el sentimiento de un estado emocional informa sobre un proceso en constante mutación, existen procesos sensibles un poco más estables que nos informan sobre la estructura general del cuerpo. Estos representan a la *propiocepción* (sensación articular y muscular) y a la *introcepción* (sensación visceral) que constituyen la base de nuestra noción de imagen del cuerpo. Esas representaciones pueden activarse junto con la percepción de los estados corporales del ahora y permiten una idea de lo que nuestros cuerpos tienden a ser y no de lo que son en el momento presente.

La energía y la subjetividad como concepto operativo

Los aportes de la neurobiología resultan relevantes para comprender procesos que hasta hace algún tiempo permanecían, para quienes trabajamos sobre la expresividad dramática, reservados a la experiencia empírica. Sin embargo, estos conocimientos sirven para orientar y comprender procesos de entrenamiento, pero resultan en exceso complicados y abstractos para transmitirlos en conceptos y técnicas que organicen un proceso de entrenamiento, orientado al autoconocimiento de las lógicas personales que articulan los comportamientos del actor.

Creo que tanto la subjetividad, como las emociones, los sentimientos y las sensaciones, la motricidad y la capacidad de otorgar sentido a las acciones pueden hacerse accesibles y operativas a través de un término que las incluya y aborde la interrelación entre las mismas: *el término energía*. Afortunadamente, existen muchos referentes que, preocupados por el entrenamiento del actor, han focalizado en el concepto de energía sus reflexiones. Tanto Artaud, como Grotowski y Barba - haciendo una selección grosera - confluyen en una concepción de proceso de entrenamiento del actor que centra en el reconocimiento y administración de sus fuerzas físicas, psíquicas e intelectuales.

La energía puede ser percibida a través de las alteraciones que ella produce a nivel orgánico, todos los estados emocionales, desde el placer al disgusto, pueden ser comprendidos en términos de variaciones de energía, de ahí su grado de operatividad dentro de un proceso de entrenamiento. De manera que si centramos nuestro objeto de estudio

en los modos de reconocer administrar y reorganizar la energía humana en el terreno escénico, podremos llegar a una síntesis de los conceptos y contenidos antes discutidos y operativizar, a través de ésta modos de trabajo y orientaciones conceptuales claras y productivas.

Trabajando sobre el reconocimiento, administración y disponibilidad de su energía, el actor estará reconociendo y definiendo una economía personal que le permita relacionar emoción, sentimiento y acción. Este sujeto interrelacionado será capaz de comprender cual es la lógica formal y simbólica en base a la cual se elaboran y expresan sus comportamientos y podrá definir estrategias para reorganizar tales lógicas en el espacio escénico, tarea que como afirma Schechner podemos denominar restauración del comportamiento.

Si, como explica Damasio el Yo es un "estado neurobiológico perpetuamente recreado", el entrenamiento kinestésico - expresivo estaría conectando al sujeto desde el sustento orgánico con su estado de constante recreación y si esa recreación es trabajada en el plano de la conciencia - en la relación del sujeto consigo mismo y con los otros - la restauración del comportamiento se desarrollará como una proyección de la subjetividad del actor en un espacio y un tiempo ficcionales, poniendo en juego las energías físicas -entrenamiento motriz - las psíquicas - entrenamiento expresivo - y las intelectuales al operar conscientemente dentro de un proceso creativo.

En este proceso, se sensibiliza la percepción y se enriquece la motricidad. Ya sea que el actor inicie su trabajo a partir de las formas visibles del comportamiento, o que decida comenzar por el plano simbólico. En la tarea de reconstrucción del comportamiento se estarán creando nuevas relaciones entre forma y significado. Se definirán patrones para la conexión entre sentido y forma, entre sentimiento y acción.

Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre los estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor

*Cecilia Gramajo*¹

*Teresa Domínguez*²

*Roberto Landa*³

*Silvina Mazzola*⁴

*Carlos Catalano*⁵

Resumen:

Este trabajo pertenece al proyecto de investigación llamado Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre los estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor llevado a cabo por docentes/investigadores dirigidos por el Dr. Juan Carlos Catalano, realizado en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A.

El proyecto tiene una duración de 2 años y pretende estudiar la relación entre el sonido y la emoción en la formación y entrenamiento de actores.

Hasta el momento nos hallamos en la primera fase del trabajo que consiste en analizar y clasificar la bibliografía existente acerca del objeto de estudio que nos permita delimitarlo con el propósito de producir nuevos conocimientos aplicables a la enseñanza y transferencia en el campo de la creación teatral.

¹ Licenciada en Teatro. Educación de la voz II. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. argentinagramajo@yahoo.com.ar

² Médico Veterinario. Docente en las cátedras de Anatomía de los animales domésticos I y II en la Facultad de Ciencias Veterinarias de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. tdomi@vet.unicen.edu.ar

³ Médico Veterinario. Actor. Docente en las cátedras Anatomía Funcional en la Facultad de Arte y de Patología III en la Facultad de Ciencias Veterinarias de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. rlanda@vet.unicen.edu.ar

⁴ Profesora superior de piano. Conservatorio de San Martín. Docente del Conservatorio Provincial de Tandil. silvinamazzola@hotmail.com

⁵ Médico veterinario. Actor y director teatral. Decano de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires donde se desempeña como profesor titular de las cátedras: Interpretación I, II y III. Directo del C.I.D. (Centro de Investigaciones Dramáticas) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. varias@arte.unicen.edu.ar

La estrategia metodológica general se realizará con enfoques cualitativos y cuantitativos según las diferentes instancias de aproximación al objeto estudio que se efectuarán en el campo teórico y en el terreno de la práctica escénica.

Palabras Claves: Neuroanatomía - Expresión emocional - Sonido - Entrenamiento actoral - Situación dramática

Abstract

This work belongs to the research Project called Sound Stimuli in the emotional expression. A methodological and theoretical analysis of the relationship between sound stimuli and the forms of expresion in the training of the actor carried out by teachers and researchers directed by Dr. Juan Carlos Catalano, at the Center of Dramatic Investigations of the Faculty of Art of the National University of the Center of the Province of Buenos Aires.

This Project has a duration span of 2 years and Intends to study the existing relation between sound and emotion in the training of actors.

So far we are in the first phase of the work, which is the analysis and classification of the existing bibliography related to the topic of study, in order to define its boundaries with the purpose of creating new knowledge appliccable to the teaching and transference in the field of creation within dramatic arts.

The methodological strategy will be carried out with qualitative and quatitative approaches to the object of study, and these will be done both in theory and in the field of practice on stage.

Key Words: *Neuroanatomy - Emotional expression - Sound - Training for actors - Dramatic*

Introducción

En nuestros anteriores trabajos establecimos cuáles son las bases neuroanatómicas y neurofisiológicas de la emoción que nos llevó a suponer la existencia de un cerebro actor, no como una entidad extraordinaria de los componentes existentes, sino la posibilidad de activar unos dispositivos que funcionarían específicamente para abordar el espacio ficcional.

En esta comunicación se pretende describir el estado de avance de la relación entre sonido y emoción, que permitiría posiblemente entrenar al actor en la creación voluntaria de los estados base necesarios para transitar situaciones dramáticas.

Desarrollo

El nervio auditivo no transmite de forma directa el sonido desde el oído interno hacia el cerebro. Los estímulos sonoros pasan antes por el bulbo raquídeo, desde donde se transmiten al diencéfalo, pasando finalmente a la corteza cerebral. En esta área se recibe y analiza el estímulo auditivo y se comunica con áreas secundarias que permiten integrar grupos de estímulos acústicos y también series de sonidos de diferente tono y estructura acústica. Las señales eléctricas son así transformadas para dar la experiencia subjetiva del sonido.

De acuerdo al tipo de sonido percibido como estímulo y en relación a sus parámetros: timbre, altura e intensidad, sus posibles combinaciones, el dominio de unos u otros, determinarán reacciones a nivel fisiológico y su correspondiente expresión emocional.

En la formación y entrenamiento de actores es necesario diseñar técnicas pre expresivas que permitan crear estados emocionales de base que aseguren el tránsito orgánico y verosímil por la situación dramática.

Definimos el estado emocional de base, tono emocional o sentimiento de fondo al estado corporal predominante entre emociones. Cuando sentimos felicidad, ira u otra emoción, el sentimiento de fondo ha sido reemplazado por un sentimiento emocional. Según el neurólogo Antonio Damasio, *"El sentimiento de fondo, es nuestra imagen del paisaje del cuerpo cuando no se estremece de emoción"*.

Entendemos por situación dramática a la herramienta de aprendizaje técnico básico que tiene como eje central un conflicto vivido por un sujeto en unas circunstancias dadas. En toda situación dramática se halla presente un sentimiento de fondo y éste se halla condicionado por la situación de conflicto, consigo mismo, con otros interlocutores o con el entorno. El sentimiento de fondo requerido por una situación dramática suele ser distinto al sentimiento de fondo del propio actor.

Nuestro cerebro es el órgano que analiza la percepción. Se desarrolló durante millones de años de evolución biológica, hasta llegar a reflejar y modelar los procesos perceptivos, para así poder adaptarlos mejor. Tiene una percepción correcta del mundo exterior con gran precisión, lo que nos permite la adaptación. Si no reflejara el mundo exterior correctamente, no podríamos modelarlo ni funcionar en este mundo. Aquellas personas que tienen graves enfermedades mentales o deterioro neurológico, no pueden adaptarse ni funcionar adecuadamente. Lo que vemos u oímos, es una imagen visual o auditiva, que depende de la habilidad de nuestro cerebro para procesar una cierta cantidad de información.

La música es sonido, el sonido es vibración, la vibración es energía que se transmite en forma de ondas que llegan a nuestro oído y de él al cerebro. Pueden ser de diferente naturaleza: agradables, desagradables, excitantes, tranquilizadoras, etc. En definitiva, transmite un mensaje que puede ser más o menos significativo.

Existe una relación entre las diferentes zonas cerebrales y las características psicológicas de la música y la audición:

- La actividad sensorial de la música, estaría localizada predominantemente en la zona bulbar donde se encuentra el centro de las reacciones físicas. Podríamos hablar del estadio de la predominancia rítmica. El ritmo afecta sobre todo a la vida fisiológica y con él se tiende a la acción.
- El mensaje afectivo de la música lo localizamos en el diencéfalo, zona profunda del cerebro asiento de las emociones. La melodía afecta a la vida emocional, el diencéfalo que recibe los motivos y diseños melódicos, adquiriendo éstos significación, despertando así todo un mundo interior de sentimientos y emociones.
- La actividad intelectual queda localizada en el nivel cortical. Es la música eminentemente armónica la que representa el mayor nivel de representaciones intelectuales y, siendo éstas complejas, precisan de una actividad psíquica y mental más evolucionada y estructurada.

Pero no debemos quedarnos aquí, ya que corremos el riesgo de simplificar y atomizar puesto que no funciona así: el cerebro actúa como un todo aunque determinadas funciones se encuentren alojadas en centros auditivos, áreas cerebrales e incluso hemisferios concretos. Se han realizado estudios en los que han sido localizadas determinadas funciones. En la función cerebral de la música influyen diferentes componentes que, debido a la complejidad de los procesos, se sitúan en estructuras diferentes:

Podríamos decir desde una perspectiva global, que la música permite un equilibrio dinámico entre las capacidades del hemisferio izquierdo y derecho, convirtiéndose en uno de los elementos con mayor capacidad para la integración neurofuncional y neuropsicológica. Al momento presente nos resta indagar acerca de la vinculación entre sonido y emoción en el trabajo actoral acerca de la compleja actividad cerebral que contribuye a desarrollar la percepción sonora, estados de ánimo, conductas cognitivas, perceptivo-motrices.

Conclusiones provisionarias

Tanto los sistemas sensoriales como los sistemas motores desempeñan un papel en el aprendizaje. Los sentidos proporcionan información y ayudan a recordarla aportando un "canal" adicional a través del cual es posible lograr el aprendizaje.

Queda pendiente el desafío de reencuadrar las técnicas de la actuación. Los estímulos de los sentidos y específicamente en este caso los sonoros, objeto del presente estudio, permitirían potenciar la capacidad expresiva, creativa y de aprendizaje, siempre y cuando se sustenten con métodos integrales teniendo en cuenta que el cerebro es un órgano integrador de los diferentes estímulos recibidos.

Bibliografía

- Le Breton, David El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos. Ed. Nueva Visión. Argentina. 2.007
- Roederer Juan. Acústica y psicoacústica de la música. Ed. Ricordi Americana. Argentina. 1.997
- López Cano Rubén. Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Músicaq, cuerpo y cognición. Revista transcultural de música. #9 (2.005) ISSN: 1697-0101.
- Damasio Antonio. El error de Descartes. Trad. D. Vicente y G. Segurado. Companhia das Letras: San Pablo, 1996.
- Bonny H. y Savary L. La música y su mente. Ed. EDAF. Nueva Era. España.1993.
- Landa R., Domínguez T. Dillon G. Catalano J. Bases neuroanatómicas de la emoción. Centro de Investigaciones Dramáticas. Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A. Argentina. 2007.
- Bloch Susana Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas. Publicado en el Teatro Topics. 1993, Vol .3. #2, pp. 121-145
- Reproduciendo los patrones efectores emocionales específicos: un método "bottom-up" para inducir emociones (Alba Emoting). ISRE 1994. Proceedings of the VIII th Conference of the Internacional Society for Resarch on emotions, Fitzwilliam College, University of Cambridge (NicoH. Frigida Ed)
- Patrones respiratorios -posturo-faciales específicos relacionados con emociones básicas. Beweging Ihulpverlening.1992 Holanda.
- Patrones respiratorios específicos que diferencian las emociones humanas básicas. International Journal of Psychophysiology, 11 (1991) pp141-154
- Lemeignan M., Aguilera-Torres N. y Bloch Susana Patrones efectores emocionales: reconocimiento de las expresiones. Cahiers de Psychologie cognitive/European Bulletin of Cognitive Psychology.1992, vol.12 nro 2, 173-178
- Bloch S., Orthous P. y Santibañez H. Modelos edfectores de las emociones básicas: un método psicofisiologico para entrenar actores. Journal of Social and biological structures 1987. Vol. 10 pp. 1-19

Mapas sensoriales, el sonido en la formación y entrenamiento del actor

*Silvina Mazzola¹
Teresa Domínguez²
Roberto Landa³
Cecilia Gramajo⁴
Carlos Catalano⁵*

*“el oído no tiene parpados”
Murray Schafer*

Resumen

*“el oído no tiene parpados”
Murray Schafer*

Este trabajo pertenece al proyecto de investigación llamado Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre los estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor llevado a cabo por docentes/investigadores dirigidos por el Dr. Juan Carlos Catalano, realizado en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A

Con este estudio se intenta la inclusión del sonido como elemento en la creación artística pudiendo ser considerado así, generador de estados sensibles asociados a la emoción a diferencia de la musicoterapia que propicia los espacios sonoros como medio para el conocimiento y abordaje de determinadas patologías.

Al considerar el sonido como una herramienta posible para disparar o enlazar estados emocionales en la elaboración e indagación del trabajo del actor se presenta

¹ Profesora superior de piano. Conservatorio de San Martín. Docente del Conservatorio Provincial de Tandil. silvinamazzola@hotmail.com

² Médico Veterinario. Docente en las cátedras de Anatomía de los animales domésticos I y II en la Facultad de Ciencias Veterinarias de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. tdomi@vet.unicen.edu.ar

³ Médico Veterinario. Actor. Docente en las cátedras Anatomía Funcional en la Facultad de Arte y de Patología III en la Facultad de Ciencias Veterinarias de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. rlanda@vet.unicen.edu.ar

⁴ Licenciada en Teatro. Educación de la voz II. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. argentinagramajo@yahoo.com.ar

⁵ Médico veterinario. Actor y director teatral. Decano de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires donde se desempeña como profesor titular de las cátedras: Interpretación I, II y III. Directo del C.I.D. (Centro de Investigaciones Dramáticas) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. varias@arte.unicen.edu.ar

un primer problema, puesto que el sonido no propicia una interpretación unidireccional o lineal en quienes lo reciben, ya que en el proceso de captación y almacenamiento del mismo intervienen muchas componentes relacionadas con la subjetividad del receptor

Estas relaciones sonoro-afectivas constituyen una especie de red con significación única que se construye a lo largo de la vida desde la instancia intrauterina.

“Las influencias sonoras existen a lo largo de la vida del ser humano, entre las que podemos encontrar la influencia ancestral, que remite a sonidos que forman parte del individuo como por ejemplo la respiración, el latido cardíaco, etc., la influencia cultural, en relación con la sociedad en que se vive y las formas sonoro musicales que impregnan a la persona y la influencia familiar, que se refiere al sostén comunicacional del grupo familiar. Estas se hallan acompañadas por el holding y el handling materno que en la cotidianeidad sonora posibilitarán la construcción psíquica del baño sonoro o envoltura sonora y grupo-música, siendo la base para la constitución sonora del niño”

Así, trazando algunas líneas que conduzcan a cierta comprensión de la percepción y archivo del entorno sónico, estableciendo algunas pautas en esta progresiva construcción y tomando en cuenta que, como dijimos, la resignificación de estos sonidos cuenta con un alto grado de subjetividad, se propone indagar al sonido en los siguientes aspectos:

- el sonido como fenómeno vibracional (sonido de espectro armónico e inarmónico y sus posibles efectos)*
- el sonido como elemento vincular personal y socio cultural (comunicación y meta comunicación sonora)*
- el sonido como lenguaje o código organizado (música)*

Palabras claves: *Sonido - Creación artística - Emoción - Influencia ancestral - Influencia cultural - Influencia familiar - Entorno sónico*

Abstract

*“ears have no lids”
Murray Schafer*

This work belongs to the research Project called Sound Stimuli in the emotional expression. A methodological and theoretical analysis of the relationship between sound stimuli and the forms of expression in the training of the actor carried out by

teachers and researchers directed by Dr. Juan Carlos Catalano, at the Center of Dramatic Investigations of the Faculty of Art of the National University of the Center of the Province of Buenos Aires.

With this study we intend to include sound as an element in artistic creation so it can be thus considered as a generator of states of sensitivity associated to emotion, as compared to musical therapy which provides sound spaces as a means to Acquiring knowledge of and tackling certain pathologies.

When considering sound as a tool to trigger or connect emotional states in the development and inquiry of the work of the actor, there appears one first problem, since sound does not allow for a one-way or linear interpretation in the receptors, since in the process of capturing and filing it there is the interference of many components related to the subjectivity of the receptor.

These sound-affective relationships constitute a sort of unique network of significance that builds up along the whole of the intra-uterine life. Influences of sound exist all along the life of the human being, including ancestral influence, that evokes the sounds that belong to the individual such as breathing, heartbeat, etc., the cultural influence in relation to the social environment, and the sono-musical forms that impregnate the person, and the family influence, that refers to the communicational support of the family group. These are accompanied by maternal holding and handling that in the everyday sound environment will make possible the building of the sound-bath or sound-wrapping, and group-music, which is the basis for the sonoric constitution of the child.

Thus, drawing some lines conducting to the understanding of the perception and filing of the sonoric environment, establishing some guidelines in this progressive construction, and taking into account that, as we said, the resignificance of these sounds is highly subjective, we pursue to inquire the sound in the following aspects:

- sound as a vibrational phenomenon (sounds from harmonic and non-harmonic spectra and their possible effects)*
- sound as an element of interpersonal and socio-cultural linkage (sonoric communication and meta-communication)*
- sound as an organized language or code (music)*

Key words: *Sound - Artistic creation - Emotion - Ancestral influence - Cultural influence - Family influence - sonoric environment*

Desarrollo

La experiencia sonora, suele ser compleja y difícilmente aprehensible desde el lenguaje. El sentido del mundo nos ofrece activas competencias cognitivas que van más allá del pensamiento lógico-lineal y que son difícilmente universalizables. La percepción sonora es inicialmente vibracional, es una sensación que se registra biológica, fisiológica, neurológica, psicológica, antropológica y culturalmente, es decir, es un fenómeno intrínsecamente subjetivo (López Cano) que difícilmente pueda ser interpretado por dos personas de igual manera dada la ausencia iconográfica que facilitaría algunas convenciones conceptuales.

El sonido modifica, afecta al hombre desde su gestación. Las diferentes semiosis que devienen de los contactos sonoros se instalan en distintos niveles de memoria. A lo largo de la existencia el hombre, por tanto, se ve afectado por innumerables sonidos con los que resuena (vuelve a sonar) según su particular construcción histórico sonora. Así una **envolvente sonora individual**, hecha de registros en diferentes planos, acompaña al hombre, es parte de él, como también su capacidad para “re-sonar” según los estímulos que se le presenten.

¿Cómo y en qué niveles se constituye la envolvente sonora?

¿En qué medida el reconocimiento de la propia envolvente puede convertirse en una herramienta de creación e indagación en el entrenamiento y formación del actor?

El presente trabajo intenta responder a estas cuestiones con los recientes aportes de la educación musical, la acústica y psicoacústica, psicología de la música, psicobiología y neurociencia.

Se propone establecer entonces algunos niveles de construcción o mapas sensoriales de la envolvente sonora para definir y comprenderla más detalladamente

- **Mapa ancestral**

- vida del feto, instancia prenatal
- nacimiento y primeros meses

- **Mapa cerebral**

- función cerebral de la música

- **Mapa sónico psico-afectivo**

- **Mapa sónico socio cultural**
- **Mapa sónico corporal**
 - cognición enactiva y movimiento
- **Mapa vibracional**
 - espectros armónicos
 - componente vibracional
- **Sensibilización**
- **Arte, sonido y creación**

Mapa ancestral

Vida del feto, instancia prenatal

El feto comienza a reaccionar a los sonidos en la semana 16, pese a que la estructura anatómica del oído no está aun terminada. (Shahidullah y Hepper 1992)

A partir del tercer trimestre el feto se mueve según el ritmo del discurso materno (Henry Truby)

Se observó que a la semana 26 (Johnsson) responde con aceleración del pulso cardíaco y movimientos de brazos a estímulos vibroacústicos. Una vez cesado éste, pueden observarse bostezos (Birnholz y Benacerraf 1983).

También se registran diferentes reacciones según el tempo de los sonidos (rápido lento) (Shetler 1989)

La sensación de los parámetros sonoros (ritmo, altura e intensidad) comienzan a estar presentes desde el seno materno así, con respecto a:

Ritmo: es una sensación que va registrándose a través del latido del corazón, la respiración y el flujo sanguíneo de la madre.

Melodía: la voz materna lo conecta con el contorno melódico y con la componente emocional afectiva del lenguaje.

Timbre y altura: el medio líquido donde se encuentra impide registrar las frecuencias agudas, hay una modificación de lo que después será color sonoro y agudo grave.

Nacimiento y primeros meses

El paisaje sónico sufre una fuerte conmoción. El recién nacido posee sus ritmos internos pero si no experimenta un contacto íntimo con su madre pierde la percepción rítmica a nivel externo. (Bernard Auriol)

Ingresan a su mundo nuevas frecuencias, las agudas. Es posible que el cambio de un medio líquido a un medio aéreo favorezca cierta asociación arquetípica ya que junto a los sonidos agudos ingresaría la luminosidad:

Agudo- luminoso

Grave -oscuridad (Auriol)

El cerebro del bebe posee células que en su mayoría esperan a ser conectadas neuronalmente, la musicalización favorece estas conexiones.

Mapa cerebral

Función cerebral de la música

Según Lacarcel Moreno, la actividad rítmica se localiza en la zona bulbar. El ritmo afecta toda la vida fisiológica, con él se tiende a la enacción, la cual se definirá más adelante.

El mensaje afectivo sonoro se localiza en el diencéfalo que recibe los motivos y diseños melódicos asociando sentimientos y emociones.

La actividad intelectual queda localizada a nivel cortical. Los sonidos simultáneos (armonía) demandan el mayor grado de representaciones mentales, una actividad psíquica más evolucionada y estructurada.

Debido a la complejidad de los procesos sonoros, la función cerebral de la música es holística es decir el cerebro actúa como un todo.

Mapa sónico psico afectivo

Para la organización cerebral es necesaria una codificación del estímulo (Lacarcel Moreno), una producción de signos que implican una inferencia lógico proposicional, cinético, corpóreo, racional, intuitivo y emocional. (López Cano)

Las zonas que no recibieron determinados estímulos no se desarrollan, por cuanto, sin un sistema referencial no es posible aprender. Si la persona no recibe determinados estímulos sonoros existiría un déficit cerebral, las células evidenciarían un desarrollo diferencial respecto de quienes si lo recibieron.

El contacto con el sonido siempre estará ligado a un mensaje afectivo de aceptación o rechazo que ira “cargando” la memoria sonora afectiva.

Según diversas asociaciones de sonidos “buenos” “agradables” “malos” “conocidos” etc. a lo largo de la educación de la persona se conformará cierto criterio o grado de valoración sonora en la misma.

Mapa sónico socio cultural

Como mencionamos, la envolvente sonora está fuertemente condicionada al mensaje afectivo que va ligado al sonido.

Desde la voz materna en adelante, la música y el lenguaje asimilados como códigos, estarán enriquecidos por tonos y variables afectivas. La pertenencia a un grupo condiciona un mapa sónico valorativo acorde a los rasgos histórico - culturales.

Las tramas sonoras de las diferentes circunstancias temporales son incorporadas como habituales (Kogan Musso 2004). Los sonidos se convierten en un fondo familiar necesario, factor de seguridad y elemento de orientación y pertenencia. (Bernard Auriol)

- la tecnología y sus sonidos
- la demografía
- el modo y trato social
- los medios de comunicación
- las tendencias musicales
- diseño y valoración cultural del sonido

Mapa sónico corporal

Cognición enactiva y movimiento

La cognición enactiva es un constructo que postula que los procesos mentales están corporizados en la actividad sensorio motora del organismo en interacción con el ambiente.

Algunas hipótesis plantean la naturaleza imaginativa de la cognición musical bajo el supuesto que las componentes metafórico estructurales podrían modelar la experiencia musical desde los principios de oposición tensión/ reposo, consonancia/disonancia, etc. (Isabel Cecilia Martínez 2008)

La música es un dominio abstracto en el que desarrollamos metáforas espaciales para dar algunas afirmaciones de consistencia corporal (López Cano)

El movimiento como experiencia permite, según el enfoque enactivo, emerger el artefacto teórico o signo, (Varela), en una comprensión significativa, es decir resignifica los sonidos e imágenes interiores y abstractas corporizándolas en la acción. En consecuencia la cognición deja de ser un dispositivo que resuelve representaciones para hacer emerger la experiencia sonora corporalmente a través de la acción. (Iván Álvarez)

Sonido y movimiento son uno, dándose sentido una al otro, esto confirmaría el valor de la danza en la vivencia sonora como básica y estructurante. (López Cano)

Mapa vibracional y sensibilización

El fenómeno vibratorio como tal, fue un recurso usado por el hombre primitivo que, mediante movimientos y sonidos repetitivos, lograba un estado extático con susstracción del yo que le profería sensaciones y vivencias mágicas.

Partiendo del concepto que el sonido se registra en todo el cuerpo ya que éste según sus elementos constitutivos (tejidos -con sus diferentes densidades-membranas, fluidos y cavidades) funciona como resonador de toda índole porque posee cada parte una específica capacidad de resonancia (frecuencia natural). La vibración (como "masaje") puede movilizar según su intensidad y frecuencia determinadas zonas pudiendo producir tanto sensaciones placenteras como dolores crónicos. (Kogan y Musso)

El grado de estabilidad en su componente espectral como la potencia del sonido y los intervalos de tiempo en que se esté expuesto éste puede estimular determinadas funciones biológicas o generar desequilibrios en todos los niveles.

Sensibilización sonora

A pesar de ser la audición el sentido más cualificado a nivel cerebral, social y culturalmente el sentido de mayor valoración es la vista.

Una lenta y paulatina parcialización perceptual ha hecho que el oído ya no esté funcionando en sus máximas capacidades, en su rol de conector adaptativo en la orientación espacial, comprensión comunicacional sutil y medio de expresión sonora (el cuerpo) rico en posibilidades.

La audición puede entrenarse en un trabajo conciente y prolongado pudiendo recuperar las capacidades que fueron importantes otrora.

Así se completan las potencialidades de todos los parámetros sensorio perceptivos mejorando sus posibilidades en general.

El sonido y la formación del actor.

Indagación del actor. Arte y creación.

Indagación del actor

• *Sonido como vibración corporal y emoción* El sonido le permite al actor, desde su propio cuerpo, conectarse con la rítmica flexible, la organicidad cíclica de los biorritmos que afectan directamente la rítmica de la palabra hablada y demás discursos intervinientes en su trabajo.

También, la exploración vibratoria del cuerpo le brinda la posibilidad de reconocimiento de sus capacidades vibratorias y las emociones asociadas a las zonas corporales.

• *Formas de audición*

HOLISTICA esta audición permite un reconocimiento espacial global como primer momento sensorial en la orientación.

ANALITICA esta audición discrimina en planos y profundidades el espacio, el sonido puede seguirse con la atención en sus recorridos temporo espaciales.

Estas audiciones activan las metáforas del imaginario interior y, a su vez, colocan al la persona en el Aquí y Ahora sonoro desde la vivencia.

• *Memoria sónico psico afectiva*

La indagación sonora y su componente afectiva desde los sonidos apropiados de la niñez en adelante puede ser un elemento de gran colaboración en la evocación sensorial vivida ya que ese sonido queda "guardado" en niveles de memoria de gran profundidad pre lógica en la mayoría de los casos.

• *Memoria cultural*

La historia sonora individual conlleva en sí misma impresiones sensoriales asociadas que conforman una identidad y una pertenencia única.

Utilizando "viejas Músicas" propias, como así también músicas estilísticamente asociadas a diferentes poéticas, es posible tanto despertar conexiones personales como comprender sonoramente al hombre de otros tiempos.

Arte y creación.

Comunicación sutil

Al conocer en profundidad la envolvente sonora individual se llega a interpretar cualquier evento sonoro como material de creación, un universo con múltiples alternativas.

El devenir de cualquier discurso sonoro puede verse afectado positivamente enriqueciéndose con sus variables expresivas, y, así ampliando sus posibilidades y rangos. La percepción del sonido, en primera instancia, es un fenómeno comunicacional vibracional afectivo sin contenido lógico. La indagación profunda de éste abre nuevas fronteras en la generación, expresión y captación de sonido emoción no verbal, creando caminos de meta comunicación de mayor elaboración, análisis, comprensión sutil y profundidad.

...A modo de conclusión

Existe todo un mundo sónico afectivo que acompaña al hombre y que colabora en sus percepciones. La proximidad a éste, en el trabajo actoral, crea nuevos espacios de intimidad sutil creativa, nuevos campos que completen la enorme riqueza expresiva de los demás campos sensorios, aportando apertura corporal, psíquica y emocional

Referencias bibliográficas

Trabajos y ponencias

- "Música como medio de integración del desarrollo evolutivo del hombre " Aizenweer
- "Las aguas primordiales, la vida Sonora del feto" B Aurial
- "El niño y su relación con el medio sonora, Psicol. Gral del Aprendizaje" Paul Lubranecki
- "Análisis de la ponderación a Para evaluar efectos del ruido" Kogan Musso U.A.Chile
- "Neurología cognitiva, comprender las emociones " Ana Alonso
- "Memory program Saint Michael's Hospital Div neurology" Luis Fornazzari U. Toronto
- "La musica y su relación con el cerebro" R: Zatorre
- "Semiótica de la música" Lopez Cano
- "Estudio de psicología" I.C.Martinez
- "La enacción" Francisco Varela
- "La enacción una alternativa ante la representación" Ivan Alvarez
- "Psicología de la música" Josefa Lacarcel Moreno

Libros

- Limpieza de oído - Murray Schafer - ed. Ricordi
- El nuevo paisaje sonoro - Murray Schafer - ed. Ricordi
- Física conceptual - Hewitt - ed. longman
- Acústica y psicoacústica - Roederer - ed. Ricordi
- Análisis espectral - Basso - ed. Al margen
- La física de los instrumentos musicales - Luzuriaga - ed. Eudeba

*Dramaturgia
Historia del
teatro argentino*

La inmadurez polifónica de El Adolescente

Mag. Paula Fernández ¹

Resumen:

Este artículo aborda el trabajo realizado por Federico León en "El adolescente", espectáculo inspirado en la poética de Fiodor Dostoievski. Se analizan algunos de los procedimientos creativos que el director argentino toma de la "novela polifónica" del escritor ruso, con el propósito de explicar las derivaciones y particularidades que el concepto de polifonía adquiere en su teatro.

Palabras claves: Federico León- Fiodor Dostoievski- Procedimientos creativos- Polifonía.

Abstract: *This article analyses those creative procedures employed by the Argentinean Director Federico León in his work "El Adolescente" ("The teenager"). This performance was inspired by the notion of "polyphonic novel" developed by Fyodor Dostoevsky in his works. It is the intention of this essay to examine the particular ways in which this literature notion of polyphony is "translated into" performance terms.*

Key words: Federico León - Fyodor Dostoevsky- Creative process - Polyphony -

Adolece, que no es poco.

Tres adolescentes y dos adultos corriendo, haciendo flexiones de brazos, saltando, diciendo textos que suenan de otra época. Canciones cantadas a coro, melodías silbadas, entonadas en imposibles tonos agudos. Una guitarra tocada con un brazo enyesado, mocasines golpeando contra un casco blanco y un colchón floreado. Muestra de habilidades irrisorias como levantar el casco con el pié y embocarlo en la cabeza. Patadas a la pared, piñas, abrazos y persecuciones. Citas literarias, dichas a los gritos o tranquilamente en medio de una canción, por adolescentes y adultos que durante sesenta y cinco minutos se atraen y se repelen, se camuflan y se contagian mutuamente.

Muy lejos de la Rusia del siglo XIX, la obra de Federico León -"El adolescente"².

¹ Profesora de las cátedras Dirección Teatral- Práctica Integrada II. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. UNCPBA. paunandez@hotmail.com

² Dirección: Federico León. Intérpretes: Miguel Olivera, Ignacio Rogers, Germán de Silva, Julián Tello y Emmanuel Torres. Producción: TMGSM. Teatro: San Martín. Sala: Cunill Cabanellas

asumió en el 2003 el desafío de poner en escena una parte del universo literario de Dostoievski. El espectáculo se basó en la novela homónima del escritor ruso, pero también en *Los demonios*, *Los hermanos Karamasov*, *El idiota*, *Humillados y ofendidos*, *El eterno marido*, *El doble*; y en diversas improvisaciones realizadas por los actores. León aclara:

La premisa no fue reproducir las historias o los personajes de las novelas, sino construir a partir de sus procedimientos, de su poética. La pluralidad de voces y conciencias independientes, la polifonía de voces autónomas, es una de las características fundamentales de la obra de Dostoievski. Este concepto de polifonía se corresponde con mi forma de crear una obra: propongo un texto y ese texto es atravesado por actores diversos, de diferentes edades, con modalidades de actuación y maneras de pensar distintas.³

A partir de esta premisa surge el interrogante sobre los procedimientos de la poética de Dostoievski que León toma para la construcción de su obra, como así también sobre la forma en que el director se apropia de estos procedimientos y sobre las características que el concepto de polifonía adquiere trasladado a su teatro. Para realizar este análisis se tendrán en cuenta los aportes de Mijaíl Bajtín⁴ en relación al género literario que, a su criterio, se funda a partir de la obra de Dostoievski: la novela polifónica.

León concuerda con Bajtín al afirmar que: *La polifonía de voces autónomas, es una de las características fundamentales de la obra de Dostoievski.*⁵ Este rasgo atraviesa la estructura de la novela polifónica, definiendo las características y funciones de sus personajes y también el tipo de posicionamiento que el autor asume respecto a ellos. León explica: (...) *los personajes se apoderan de la novela; son ellos quienes la escriben. Sus novelas parecen avanzar más a partir de lo que les sucede a los personajes que por la historia en sí misma. La historia queda supeditada a la lógica de los personajes. Gran parte del proyecto de Dostoievski es camuflarse, perderse, fundirse en ellos.*⁶

Efectivamente, en la novela polifónica se diluye notablemente la figura del autor como voz que narra en tercera persona. Todo lo que sabemos sobre los personajes y su realidad externa (datos del medio ambiente, de los otros personajes, posición social, tipo físico, mundo íntimo, etc.) nos llega sin intermediarios: directamente de la reflexión y discurso de los personajes. Como lectores no tenemos acceso a rasgos objetivos y estables del personaje sino al significado que estos rasgos tienen para él, para su autoconciencia. No existe la posibilidad de arribar a una visión unitaria y objetivada del universo de la no-

³ León, Federico. Registros. Teatro reunido y otros textos, Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2005. P. 251.

⁴ Bajtín, M. Problemas de la poética de Dostoievski. 1993. Buenos Aires. Centro de Cultura Económica de Argentina. S.A.

⁵ León, Federico. 2005. P. 251.

⁶ Idem.

vela, todo en él es una confrontación permanente de puntos de vista subjetivos y siempre mutables.

De esta forma se produce un desplazamiento de funciones: ya no es el narrador, o la voz del autor la que proporciona una imagen del personaje y de su realidad sino que todo esto pasa a ser el objeto de reflexión de la autoconciencia del mismo personaje; mientras que el funcionamiento de esta autoconciencia se transforma en el objeto de la visión y representación del autor. De acuerdo con Bajtín, en la novela polifónica: *El autor ya no ilumina la realidad del héroe sino su autoconciencia como realidad de segundo orden*. Además del desplazamiento de funciones, la autoconciencia del personaje tiene otra implicancia: como la vida cotidiana y el mundo exterior solo existen en cuanto se vuelven objeto de su autoconciencia, no es posible hallar en ellos las causas de las características y del proceder de los personajes. Por lo tanto la realidad exterior no determina al personaje ni cumple una función explicativa. En este sentido, en la novela polifónica no existe causalidad ni génesis. Para el teórico ruso: *La autoconciencia en tanto que dominante artística de la estructuración de la imagen del héroe es de por sí suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico, pero con la condición de que el héroe como autoconciencia efectivamente se exprese, es decir, que no se funda con el autor, de que los acentos de su conciencia estén realmente objetivados y de que en la misma obra se dé la distancia entre él y el autor.*⁷

Trasladados a la obra de León estos rasgos sufren una re-codificación que los modifica, pero en la mayoría de los casos logran conservar su función o finalidad.

Pluralidad de voces/ quiebre de la unidad monológica de la obra.

Si Dostoievski al momento de crear enfrentaba en soledad la hoja en blanco; *El adolescente*, en cambio, es producto de una experiencia colectiva donde varios individuos participan desde su singularidad. Y esto de por sí facilita el encuentro y confrontación de una pluralidad de voces, y también la ruptura de la unidad monológica del universo artístico. En este sentido León manifiesta: *En general no trabajo con una compañía que coincide en una única mirada acerca del teatro. Esta diversidad crea un cóctel, un encuentro de mi primera mirada renovada por la de los actores.*⁸ Para potenciar esta diversidad y transformarla en material escénico la estrategia de León fue mantener la distancia; proporcionar material y esperar a que lo dramático, lo teatral, aconteciera. El director explica: *Atravesamos ensayos tediosos, vacíos, aburridos. En el tedio surgen las mil formas de embocar el casco en la cabeza, estar pasados. La saturación de ensayar ocho horas todos los días es una elección. (...) Generar esta dinámica de saturación en los*

⁷ Bajtín, M. 1993. P. 77.

⁸ León, F. 2005. P. 251.

*ensayos es una forma directa de acceder al mundo, al proceder, a la experiencia adolescente.*⁹

El ensayo se plantea entonces como una continua interacción de subjetividades. El punto de partida no es un argumento, ni una historia, ni personajes definidos de antemano sino el deseo de hacer coexistir en un mismo espacio a tres adolescentes y dos adultos para observar los encuentros y desencuentros entre comportamientos y energías diferentes. León se posiciona como un “espectador profesional”¹⁰, es decir, asume una disposición pasiva para realizar un rol activo, un estado en el que no quiere hacer algo, sino más bien en el que tiene que resignarse a no hacerlo para preservar la expresión e independencia de las distintas voces.

A partir del cruce y la interacción entre esos cuerpos jóvenes y adultos comienza a delinearse el tono de la obra. La calidad de las relaciones que se establecen durante el proceso de creación en términos de afinidad, competencia, confianza, tamaño físico, fuerza, respeto, etc., acaban encontrando su justo lugar en la obra. León lo ejemplifica marrando cómo se generó la escena en la que los adolescentes acribillan a zapatazos al personaje *Miguel*: *En los ensayos tenía chicos de quince años que le lanzaban zapatos a un adulto -Miguel- a la cabeza. Este se enojaba mucho, pero ellos se cagaban de risa, porque además les encantaba hacer enojar a Miguel... Y esto pasaba siempre. Entonces como director la pregunta era: ¿Qué hago con este material? Por eso digo que después vendrán los textos o cualquier otra cosa; lo importante es cómo construye uno con esas relaciones reales.*¹¹

Relaciones dialógicas / interacción.

En *El adolescente* la interacción física cumple la misma función que las relaciones dialógicas en la obra de Dostoievski. La novela polifónica es completamente dialógica; estructuralmente está diseñada como el encuentro y confrontación de posiciones de diferentes sujetos que son expresadas mediante un discurso o enunciado. Pero para que en esta confrontación se establezcan relaciones dialógicas es imprescindible que las posiciones sean equitativas y estén orientadas hacia un mismo tema u objeto. El diálogo se da entonces como una verdadera confrontación de significados y no como una construcción planeada anticipadamente por el autor para alcanzar determinado efecto u objetivo.

En la novela polifónica las relaciones dialógicas entre dos posiciones siempre implican la reorientación semántica de ambas. El diálogo no puede quedar en el plano de

⁹ Idem. P.313.

¹⁰ Concepto utilizado por Grotowski para definir la función del director teatral, en “El director como espectador de profesión”, en Principios de Dirección Escénica. Gaceta S.A. México, 1992. P.P. 271- 284.

¹¹ Entrevista realizada por Rubén A. Arribas para: “Revistateína”, N° 10. Buenos Aires, Septiembre de 2004.

la réplica; cada encuentro o confrontación de conciencias modifica el tejido dialógico de la novela como totalidad. Lo mismo sucede con la interacción propuesta por León: (...) *de cruzar A y B surge C, que contiene a los dos anteriores. Por ejemplo en El Adolescente, un adulto se cruza con un adolescente y de ahí sale otra cosa que contiene a los dos.*¹² En este caso C no debe ser entendida como el producto de una sumatoria (A + B) sino como la modificación producida respectivamente en A y en B a partir de ese cruce: por un lado C será un adulto rejuvenecido, y por otro, un adolescente avejentado.

Dostoievski y León trabajan haciendo que elementos disímiles y generalmente contradictorios se relacionen e iluminen entre sí por medio de una bisociación que conduce a una nueva proliferación de elementos contrapuestos. La importancia de esta operación radica en la elección de los objetos, posiciones, temas, etc. que se relacionan, y - principalmente - en la forma única e irrepetible en que cada artista concibe esa relación.

Estructura.

En cuanto al trabajo sobre la estructura en la obras de Dostoievski, Bajtín adhiere a la analogía establecida por Grossman entre la forma de composición literaria de este autor y la ley de pasaje musical de una tonalidad a otra conocida como "contrapunto". Esta palabra, proveniente de la locución latina *punctum- contra- punctum*, comenzó a ser utilizada por los teóricos en el siglo XII para indicar que a un sonido representado en la partitura musical por un punto (o nota) le corresponde otro de igual duración y de diversa altura, a cargo de otra voz, y que era representado por otro punto. De esta forma, el contrapunto a través de sus diferentes figuras musicales (*canon, discantus, motetes, etc.*) se transformó en el arte y la ciencia de combinar diferentes voces o líneas melódicas.

La forma en que Dostoievski estructuraba sus obras se corresponde con este principio de composición en el sentido de que, tal como acontece con una partitura polifónica, las distintas partes presentan contenidos diferentes que están unidos internamente. Cada capítulo de sus novelas se complementa contraponiéndose al siguiente, lo cual permite percibir un *cambio orgánico de tonalidades*, comparable a la *modulación musical*. Por esta razón el escritor ruso se oponía a que sus novelas fueran publicadas por capítulos separados: entendía que en esa disección mecánica y espaciada en el tiempo se perdía la organicidad contrapuntística de la novela como totalidad.

En la puesta de León, notamos que la noción de composición por contrapunto puede aplicarse a la forma en que fue organizada la obra: la puesta está dividida en tres partes que duran diez, veinte, y treinta y cinco minutos respectivamente, y están separadas entre sí por un breve apagón. En la primera parte se evidencia el deterioro físico de los adultos mediante la realización de una especie de triatlón que los exige y excita. Aquí

¹² Idem.

prácticamente no interviene la palabra. La segunda parte muestra su deterioro espiritual: al no poder alcanzar el rendimiento físico de los adolescentes, aparece el cinismo, la "voz de la experiencia" para boicotear, para desvalorizar la creencia adolescente, la fe en que algo puede ser modificado.

En la tercera parte el contagio y la contaminación física y espiritual que se producen mutuamente los personajes alcanza su punto máximo. Son cuerpos *artificialmente* rejuvenecidos y avejentados que coexisten en una atmósfera onírica y, por momentos, pesadillesca. En el interior de estas tres partes los distintos momentos y/o secuencias de acción también responden a esta lógica de composición: se complementan oponiéndose mutuamente en cuestiones de ritmo, contenido, intensidad, etc. En *El adolescente*, como en la novela homónima, los personajes no evolucionan progresivamente hasta alcanzar sus objetivos o verlos frustrados, sino que se mantienen en un movimiento continuo, mudando de objetivos y contradiciéndose hasta el momento en que la obra acaba.

Alianzas.

León, al igual que Dostoievski con la música, establece conexiones y cruces con otras artes con el propósito de potenciar el fenómeno teatral. Con *El adolescente*, el director intentó generar una "experiencia" en el espectador, provocar una predisposición similar a la que está presente en espectáculos de música, como los recitales de rock o las obras de teatro-danza, donde el disfrute estético se antepone a la búsqueda de sentido.

Por otro lado, en la creación de esta obra León reconoce la influencia del escritor Witold Gombrowicz y sus novelas *La pornografía* y *Ferdydurke*. En el prólogo a esta última obra el autor polaco aclara que los dos problemas centrales que aborda son el de la Inmadurez y el de la Forma. En su opinión la inmadurez es considerada culturalmente como un hecho vergonzoso, inaceptable. La intolerancia que la sociedad manifiesta ante la inmadurez *natural* del hombre, lo lleva a crear una madurez artificial, una máscara que no se corresponde con su mundo íntimo. De este modo el sujeto queda dividido entre una inmadurez que le es propia y una forma madura artificial.

Grobrowicz plantea que el anhelo de *Ferdydurke* es encontrar la forma para la inmadurez; algo que de por sí considera imposible de lograr, porque como explica su amigo, el escritor Juan Carlos Gómez:

La inmadurez es lo que queda fuera del campo de acción de la forma, y por eso es inexpresable. Nuestra inmadurez es humillada por la forma pues la forma degrada. La cultura crece a espaldas de la inmadurez y la oculta con vergüenza. El hombre esta tironeado entonces por la forma y por la inmadurez, tiene dentro de sí dos naturalezas antinómicas: una apunta hacia lo alto, lo superior y la madurez, y la otra hacia lo bajo, lo inferior y lo inmaduro. (...) Si bien esta demediación es

el origen de la tragedia, hay aquí un infierno aún mayor, no es solo la escisión, es peor todavía: la madurez quiere ser inmadura y la inmadurez madura, es decir, la degradación, la humillación y el sometimiento se dan por partida doble, son de ida y vuelta.¹³

En esa tensión entre lo superior y lo inferior -entre madurez e inmadurez- reside el núcleo conflictivo de la novela del escritor polaco y también todo el drama de la obra de León. En la novela de Gombrowicz el protagonista es un adulto de 30 años que es secuestrado por un profesor y puesto en una escuela, donde es sometido a una delirante infantilización. En *El Adolescente* el protagonista es *Miguel*, un adulto enamorado de la inmadurez; dispuesto a realizar esfuerzos desmedidos para acceder a ella. En este planteo hay una valoración artística explícita: se considera a la inmadurez como categoría principal y opuesta a la Forma. En la concepción de ambos autores hay una revalorización de lo inferior, de lo excesivo, de lo inacabado, etc. que entra en conflicto con la Forma, entendida como entidad superior y culturalmente legitimada. Como afirma Ernesto Sábato: *Así como la inmadurez es la vida (y por lo tanto la adolescencia, el circo, el absurdo, el romanticismo, la desmesura y lo barroco), la Forma es la Madurez, pero también la fosilización, la retórica y en definitiva la muerte; una muerte (curiosa dialéctica de la existencia) que nos es imprescindible para vivir y entendernos.*¹⁴

Gombrowicz y León al hacer de la inmadurez el centro de sus obras están condenados a someterla a su contrario, es decir, están obligados a (...) *expresar su caos y su ambigüedad mediante una obra de arte, que, como toda obra de arte, en última instancia es un orden, una Forma.*¹⁵ En la lucha personal que estos artistas establecen con la Forma reside todo lo atractivo y vital de sus creaciones.

Tiempo y Espacio.

En la obra, al igual que en la novela polifónica, todo es coexistencia e interacción. En Dostoievski lo literario es pensado como algo que sucede en el espacio antes que como algo que se desarrolla en el tiempo. La unidad artística de la obra está dada por el *acontecimiento*, antes que por el desarrollo argumental. El *acontecimiento* alude a la forma peculiar en que Dostoievski trabaja el tiempo y el espacio. De acuerdo con Bajtín: *El escritor casi no utiliza en sus obras el tiempo histórico y biográfico permanente (...), sino que "pasa por encima de él" concentrando la acción en los puntos de crisis, rupturas y catástrofes; cuando un instante por su importancia interna, se equipara a "un*

¹³ Gómez, Juan Carlos: "Los Misterios de Gombrowicz", en *El Enigma de Gombrowicz*, Buenos Aires, Embajada de la Republica de Polonia-Centro Cultural Borges, 2004, p. 43.

¹⁴ Sábato, Ernesto: *Ferdýdurke*, "Prólogo a la edición argentina", Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 11.

¹⁵ Idem.

billón de años". También pasa por encima del espacio y concentra la acción (...) en el umbral (en la puerta, a la entrada, en la escalera, en el corredor, etc.) donde se cumple la crisis o la ruptura.¹⁶

El umbral es tomado por este teórico en sentido real y metafórico: el umbral como un espacio de tránsito ubicado entre dos lugares/ámbitos diferentes, y el umbral como crisis, como momento de cambios significativos en la vida o de tomar decisiones trascendentales. En este espacio, solo tienen lugar situaciones dramáticamente intensas, dotadas de una fuerte carga emocional. En la propuesta de León "el umbral" se traduce principalmente en la forma en que los actores utilizan la extra-escena, es decir, el espacio que queda fuera de la vista de los espectadores. El espacio escénico de *El adolescente* es una caja italiana que cuenta con cuatro entradas laterales (dos por cada lado del escenario), sobre proscenio hay dos calefactores que están amurados, respectivamente, a las paredes laterales. Se trata de un espacio despojado de objetos y escenografía. Desde la extra-escena los actores realizan diferentes acciones que intervienen directamente en la escena: cantan, sacuden zapatos, chiflan, aplauden, se persiguen, saltan, etc. en un espacio que no está caracterizado, es decir, no existen datos ni en el texto ni en la puesta que sirvan de indicio para imaginar las particularidades de ese "afuera". La obra transcurre en un espacio de tránsito continuo *entre* la escena y la extra-escena.

Por otro lado, el interés de Dostoievski en hacer coexistir todo en un mismo lugar se traduce en dos procedimientos de composición relevantes: el desdoblamiento de los personajes y la creación de escenas grupales con diferentes temas.

El desdoblamiento consiste en transformar la contradicción interna de un personaje en dos voces que dialogan entre sí. Para esto Dostoievski se vale del "diálogo oculto" como recurso mediante el cual el personaje reflexiona y habla como si reaccionara a las objeciones hechas por un interlocutor invisible. A pesar de que es un solo personaje el que habla, la "voz" del segundo se percibe en las modificaciones que se van produciendo en el discurso del primero como respuesta a una opinión *ajena*, que está internalizada en él. De esta forma la contradicción se concretiza dramáticamente en el espacio a través del diálogo que el personaje entabla con su conciencia, con su alter-ego, con una versión caricaturesca de sí mismo, etc.

Por otro lado, la tendencia a imaginar las cosas en el espacio antes que en el tiempo, condujo a Dostoievski a la creación de escenas donde varios personajes dialogan y discuten mezclando temas políticos, filosóficos, religiosos, personales, humanitarios, etc.

En la obra de León, la apropiación de estos procedimientos se evidencia por un lado en los personajes de *Miguel y Germán*; los cuales pueden interpretarse como dos versiones de un mismo adulto; como un desdoblamiento a través del cual se personifican

¹⁶ Bajtín, M. 1993. P. 211.

dos posiciones encontradas: *Miguel* es ansioso, impulsivo y descontrolado, mientras que *Germán* es precavido y disciplinado. Uno acumula y dosifica la energía adolescente mientras el otro la malgasta. Aquí León invierte el procedimiento: el *diálogo oculto* se transforma en la *interacción visible* entre dos cuerpos presentes en un mismo espacio. *Miguel* se expone constantemente a distintas pruebas con tal de recuperar algo de la plenitud adolescente perdida. Se sobre-exige, se transforma -metafóricamente hablando- en una especie de adicto a la energía adolescente. *Germán* entrena silenciosamente, es el “dealer” que especula con el consumo de *Miguel*. Trabajan en equipo, se contraponen y se complementan tratando de alcanzar el estado de gracia adolescente.

Por otro lado, la coexistencia de distintos personajes, temas y acciones en un mismo espacio, se traduce en la creación de escenas en las que participan todos los personajes de la obra realizando *acciones simultáneas*. Por ejemplo: en una escena *Miguel* comienza a perseguir a *Ignacio*, mientras *Julián* toca la guitarra y *Emmanuel* recita un texto. *Germán* observa todo y finalmente se une a la persecución. En otra escena todos cantan mientras *Germán* realiza flexiones, etc. Este tipo de concentración, complejidad y simultaneidad que se da en el espacio de representación hace que las acciones, cuando no están superpuestas, se sucedan velozmente sin que exista entre ellas ningún tipo de transición o anticipación. Así, los actores pasan de correr a pegarse, de pegarse a realizar una coreografía, de la coreografía a formar un coro y cantar, de ahí a recitar un texto, del texto a saltar, aplaudir, cantar una nueva canción o arrojarse objetos. La obra, como la novela polifónica, no progresa valiéndose de la concatenación causal de hechos: simplemente acontece.

Literaturización/ metaforización.

El propósito de Federico León es que el espectador vivencie la obra como una experiencia sensorial; que pueda realizar sus propias asociaciones y llegue a establecer una relación sensible con lo que presencia, es decir, que la recepción no quede limitada ni subordinada a la interpretación intelectual de lo que sucede en el escenario.

Para contrarrestar la tendencia del espectador a “leer entre líneas”, a privilegiar el subtexto por sobre la materialidad de la obra, León trabaja sobre la literalidad de las imágenes. Para el director de *El adolescente* trabajar lo literal en teatro significa apreciar y concentrarse en lo que los elementos escénicos *son en sí mismos*, como realidad material concreta y presente, antes que *en lo que pueden ser* si se los toma como símbolos o metáforas. León dice:

Los detalles son reales, son literales. Ese es el punto de partida para leer la obra: tratemos de leerla a partir de ahí y nos encontraremos con algo más físico, más concreto, más palpable. Con ello no quiero limitar la mirada, sin embargo,

puestos a cerrar sentidos en cuanto a qué quiere decir la obra (...) prefiero que el espectador los cierre sobre lo que ve, como un nene: veo que hay un tipo que tiene un casco y al que le tiran zapatos. Y eso visualmente es muy bello. Después también será por ejemplo, el dilema de la cabeza frente al cuerpo, etc.¹⁷

De esta forma, la ruptura de cabeza que produce el cruce entre adolescentes y adultos es ejecutada "literalmente" por medio de la acción en la que uno de los adultos - *Miguel* - entra a escena llevando puesto un casco de moto y desde la extra-escena le disparan un zapato que hace explotar el casco, dejando al personaje envuelto en una nube de polvo. De la misma manera, el esfuerzo que realizan los adultos para "alcanzar la juventud que se les escapa" se transforma escénicamente en una persecución en la que *Germán y Miguel* intentan atrapar a un adolescente (*Ignacio*).

Por otro lado, la idea de que para volver a ser jóvenes "hay que sudar la camiseta", se traduce literalmente en la ropa de los personajes adultos. Estos inician la persecución vistiendo remeras de su talla y en mitad de la persecución aparecen sorpresivamente con remeras enormes, iguales a las de Ignacio, que les llegan hasta las rodillas. Se trata de remeras que pesan, que entorpecen la marcha y evidencian el despropósito de la meta fijada por los adultos. Según cuenta León, este mismo procedimiento fue utilizado en relación a una frase que está presente continuamente en las novelas de Dostoievski. La frase: "*yo aplaudo eso*", producto de una mala traducción de: "*yo apruebo eso*", es transformada en la obra en un leit-motiv mediante el cual los personajes se aplauden mutuamente, señalando aquello que consideran importante, emocionante o digno de aprobación. Durante el proceso de creación el aplauso se transformó en un código interno que utilizaban los actores para posicionarse y opinar sobre lo que sucedía en escena.

El trabajo de León sobre la literalidad de imágenes y textos revela su interés en potenciar la forma teatral como acontecimiento artístico antes que como medio para volver legible un determinado mensaje o significado. Como director su propósito es favorecer en el espectador el disfrute estético de la obra. Desde esta perspectiva, la literalidad puede vincularse a la noción de realismo exterior, definida por Kantor como: (*El tratamiento agudo de la superficie de los fenómenos: no se la desprecia, sino que por el contrario uno se detiene en ella, y sólo en ella, sin pretender interpretaciones y comentarios internos ulteriores. Será una visión "desde afuera", un realismo casi cínico, que se abstiene de cualquier análisis o explicación, un nuevo realismo que yo llamaría exterior.*¹⁸

¹⁷ Rubén A. Arribas. Op. Cit.

¹⁸ Kantor, Tadeus. *El teatro de la muerte*. Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1984, p. 15.

La inmadurez polifónica.

A partir de lo expuesto hasta aquí es posible afirmar que la polifonía de León encuentra sustento no solo en los procedimientos que toma de Dostoievski sino, fundamentalmente, en un hecho que es funcional a su dinámica de trabajo: *el alto grado de compromiso con que concibe la experimentación y la investigación escénica.*

Tal como sucede con los personajes de Dostoievski, en cada obra el director argentino *se prueba a sí mismo* en un nuevo contexto de producción; y lo hace de manera implacable. León no habla de crear o componer una obra sino de “encontrarla”, y esto implica búsqueda, indagación, comprobación, descubrimiento. Desde su perspectiva la obra siempre debe sorprender a las personas que la generan, y esto solo puede lograrse saliendo de los lugares de seguridad, exponiéndose y asumiendo el riesgo de lo imprevisible.

León construye a partir de la idiosincrasia de los actores. Al igual que Dostoievski con sus voces, su propósito es revelar todas las posibilidades de sentido latentes en el actor, hacer que se manifieste orgánicamente y se apropie de un tema construyendo su propio relato. El desafío desde la dirección está en producir el cruce y combinación de los diferentes relatos sin destruir su autonomía. Para lo cual es imprescindible evitar la instauración de una ideología o punto de vista que pueda direccionar los múltiples sentidos de composición y lectura que coexisten en la obra. De esta forma, en el trabajo de León la polifonía se define por la multiplicidad de subjetividades que intervienen en la obra y principalmente por el grado de *equidad* que el director logra establecer entre ellas.

El adolescente es un espectáculo dueño de una fisonomía que se resiste a ser clasificada. Esta obra marca un momento de inflexión en la trayectoria de León; constituye un punto de giro que rompe con algunos de los procedimientos utilizados en obras anteriores en relación a la concepción de los personajes, la estructura de la obra, el tipo de alianzas efectuadas y los cruces entre realidad- ficción.

En relación a la composición de personajes *El adolescente* difiere bastante de obras como *Cachetazo de campo* y *Mil quinientos metros sobre el nivel de jack*, en las que los personajes responden a nombres ficticios y están unidos entre si por relaciones de parentesco. El pasado de los personajes, aunque difuso y distorsionado, aporta datos que le permiten al espectador encausar la construcción de sentido en alguna/s dirección/es posible/s (madre e hijo se exiliaron en el campo / madre e hijo esperan la vuelta del padre buzo). La información que aparece en el discurso de los personajes y en las didascalias permite establecer el lugar donde se desarrollan los hechos (el campo / el baño de un departamento en Buenos Aires) y precisar algunos rasgos sobre la identidad de los personajes (ambas familias pertenecen a la clase media argentina, etc.). Estas obras, a pesar de su alto grado de ambigüedad y fragmentación, permiten identificar el germen de una historia que en el transcurso de la obra deberá ser completada por el espectador.

En *El adolescente*, en cambio, los actores usan sus propios nombres y el espectador solo puede establecer vínculos entre ellos a partir de lo que ve, es decir, a partir del aspecto físico: se trata de tres adolescentes y dos adultos. El pasado queda totalmente excluido de la representación. No hay datos sobre sus historias previas, ni sobre una historia previa común a todos ellos. No se sabe cual es el lugar en el que transcurre la acción. No se hace referencia ni tiene lugar en la escena ningún hecho crucial que pueda tomarse como base para organizar el relato. El conflicto -el drama en sí- no está en el discurso verbal de los personajes, sino en la interacción de los cuerpos en el escenario.

Por otro lado, a diferencia de *Museo Miguel Ángel Boezzio y de Todo Juntos*, en *El adolescente* León no expone fragmentos de la vida de los actores sino que recupera en la composición algunas de sus formas: formas singulares de decir, de caminar, de ocupar el espacio, de relacionarse con los otros actores (afinidad real), etc. En esta obra el cruce entre realidad- ficción se manifiesta mediante el procedimiento de literaturización - metaforización: la ficción ya no se alimenta de la realidad autobiográfica sino de la auto-referencialidad de las formas. La literaturización - al igual que el *realismo superficial* de Kantor - supone una actitud receptiva particular, supone confrontar directamente con el objeto artístico evitando traducirlo o interpretarlo. Implica anteponer la percepción sensorial al intelecto; deshacerse de la ansiedad por adjudicar significados y rendirse ante la singularidad e inmediatez de las formas.

En *El adolescente* León priva al espectador de la información (datos, detalles, descripciones) que suele asistirlo en el ejercicio de traducir o decodificar la escena, y que le permite posicionarse frente al fenómeno artístico con un cierto nivel de "tranquilidad y/o seguridad". León reclama del espectador la confrontación y percepción sensorial de las formas que se manifiestan en el escenario, y no la indagación exhaustiva de su significado o "contenido latente". El propósito del director argentino no fue hacer una adaptación de la obra de Dostoievski. No se propuso montar una historia sobre la adolescencia o sobre adolescentes y adultos, sino crear una "experiencia adolescente" con adolescentes-adultos y adultos-adolescentes.

Las alianzas que León establece con el teatro-danza, con Dostoievski y con el espíritu inmaduro de la obra de Gombrowicz apuntan en la misma dirección: construir una experiencia, agudizar sentidos, huir del teatro entendido como acontecimiento pre-determinado, maduro y rígido. Por esta razón las alianzas se establecen en crudo: la danza y la literatura no son utilizadas para estilizar el drama; directamente son puestas sobre el escenario. Las coreografías y destrezas físicas evidencian el cansancio de los actores adultos; los cuerpos lánguidos y fuera de estado de los adolescentes no son un tributo a la danza. Las citas de Dostoievski, recitadas sin ningún tipo de intervención o "ablandamiento" dramaturgico no son un homenaje al autor ruso. *El adolescente* no convierte la danza y la literatura en teatro, no adapta ni se mimetiza con sus formas: se cruza, sale al encuentro de estas disciplinas, se *prueba a sí mismo* en esos ámbitos.

Después del éxito de tres obras que lo consagraron como dramaturgo y director, León modifica su dinámica de trabajo: decide trabajar sobre la obra de otro autor y pone en escena textos de Dostoievski que subrayó durante su adolescencia. Pero va más allá de las novelas; lee *Diario de un escritor* y diferentes ensayos y análisis sobre la vida y la obra de este autor: quiere entender su particular forma de escribir, investigar sus procedimientos. Procura establecer un diálogo con él; considera a Dostoievski como una voz más en la construcción polifónica de su propia obra: cruza sus propios procedimientos con otros inspirados en las novelas de este escritor. También decide romper con los espacios mínimos e intimistas del teatro de cámara y utiliza un escenario amplio donde los actores corren y se mueven mucho.

La obsesión de Gombrowicz por encontrar la Forma para la inmadurez, se asemeja al interés de León por hacer de la obra una experiencia adolescente, es decir, por construir la adolescencia en el escenario, evitando representar una historia sobre esa particular etapa de la vida.

En *El adolescente* León apuesta a la experimentación de manera más radical. En este contexto, la polifonía se transforma en una poderosa herramienta para desarmar, para desandar las propias formas de composición y crear a partir del cruce con las formas particulares de diferentes actores, disciplinas, espacios, autores, procedimientos, etc.

Toda la obra es una embestida contra la forma; contra la forma "madura" del drama y, principalmente, contra su propia forma de hacer teatro. La embestida de León puede leerse como una revisión de sus propios medios y procedimientos de creación.

La polifonía es el medio que le posibilita al director argentino encontrar la alteridad: "lo otro" entendido no como novedad (lo que lo diferencia de los demás), sino como la propia expresión, es decir, como lo que lo diferencia de sí mismo. La polifonía es, por último, el hallazgo que le permite revisar su propia madurez artística, y escapar de la rigidez exterior sobre la que advierte Gombrowicz:

Grandes descubrimientos se necesitan - poderosos golpes aplicados con mano débil y desnuda en la dura coraza de la forma,- una astucia sin par y gran honestidad de pensamiento, y una inteligencia afilada hasta lo último, para que el hombre se salve de su rigidez exterior y logre reconciliar mejor el orden y el desorden, la forma y lo informe, la madurez y la inmadurez eterna y santa.¹⁹

¹⁹ Gombrowicz Witold, *Ferdydurke*, Buenos Aires, Seix Barral. 2003, p. 110.

Bibliografía:

ARRIBAS, Rubén A. "Creo en un teatro orgánico". www.revistateina.com.ar, 29-05-2006.

BAJTIN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica de Argentina. S.A., 1993.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *El adolescente (tomo I e II)*. Madrid: Atenea. 1922.

GOMBROWICZ, Witold. *Ferdydurke*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

GOMÉZ, Juan Carlos. "Los misterios de Gombrowicz" em *El enigma de Gombrowicz*. Buenos Aires: Embajada de la Republica de Polonia, 2004, pp. 40-47.

KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1984.

LEÓN, Federico. *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Orfeo, melodía en movimiento. Tradición y relecturas desde América Latina

Dr. Rómulo Pianacci¹
Prof. María José Pérez²
Grupo Nova Scæna

Resumen

El presente trabajo forma parte del proyecto La Tradición Clásica en América Latina: Teatro y Cine, que llevan adelante docentes investigadores de la UNMDP y la UNCPBA. En esta primera etapa se realiza la búsqueda temática en los textos de la tradición grecolatina y su reescritura en la dramaturgia latinoamericana, previéndose para una segunda etapa la indagación y el análisis de la transducción de estos textos al campo cinematográfico.

Palabras clave: Persistencia - América Latina - Tradición clásica - Teatro - Cine

Abstract

The present article is a part of the research project Persistence of Classic Tradition in Latin America: Theater and Film, carried on by scholars of the National University of Mar del Plata and the National University of the Center of the Province of Buenos Aires. This first stage consists of research activities in plot analysis, character approaches, structure and the staging of plays where Greek or Latin tradition can be traced. The second phase will focus on the analysis on how these concepts are translated into Latin American films.

Key words: Persistence - Latin America - Classic Tradition - Theater - Film

Introducción

Prácticamente cualquiera afirmará que Orfeo era el cantor por excelencia, que hacía doblar los árboles, animales y rocas con su lira, y aunque parezca imposible se cree que tenía el poder de dominar mediante la música tanto el mundo orgánico como el inorgánico. Han llegado hasta nuestros días diferentes vasos, monedas y esculturas que representan dicha imagen. En algunos aparece encantando a diversos seres con sus melodías, o perseguido por las Ménades; otros vasos de origen itálico lo ubican en el mundo de los muertos, rodeado de deidades subterráneas. En diversos murales de

¹ Dr. por la Universitat de València, Prof. Adjunto UNMDP y UNCPBA, rpianacc@mdp.edu.ar

² Prof. en Filosofía y estudiante de la Licenciatura en Filosofía UNMDP, majocastel@hotmail.com

Pompeya, aparece tañendo la lira, rodeado por animales pacíficos o algunos de naturaleza sanguinaria, como por ejemplo el león, que se ha vuelto amigable por el poder de su música.

Sobre este poder dice Guthrie:

El poder de la lira era de ablandar los corazones de los guerreros y volver sus pensamientos hacia la paz, así como podía subyugar hasta las fieras. No sólo animales sino también personas se reunían en su torno para escuchar el canto.³

Se puede establecer claramente que Orfeo fue considerado por los griegos como el fundador de cierto tipo de religión. Es o aparece en la Historia como un profeta y maestro humano que poseía una doctrina que estaba recopilada en una colección de textos. No era una religión enteramente nueva, sino más bien una relectura de diversas religiones preexistentes hasta ese momento. Todos aquellos hombres que aceptaran a Orfeo como profeta, vivieran la vida bajo sus preceptos y aceptaran su teogonía serían los llamados "órficos".

Sobre esta cuestión da testimonio Ramiro González Delgado:

Orfeo era el profeta de una doctrina de carácter misterico, modificación de los misterios dionisiacos, y sus enseñanzas estaban incorporadas en textos sagrados. Fue el fundador de una secta misterica que ha pasado a la historia con el nombre de "orfismo". No era una doctrina nueva y distinta, sino una modificación particular de la religión dionisiaca.⁴

Por no contar con suficientes constancias directas sobre el orfismo, se hace difícil determinar qué prácticas o creencias pueden denominarse esencialmente órficas. Así también resulta difícil adjudicarle dichas prácticas y cosmogonía a Orfeo, ya que es probable que sean de otros autores que utilizaron el nombre del poeta para revestirlos con un halo de prestigio y autoridad.

Lo cierto es que el orfismo tenía como sustento una literatura, esto es, se fundaba en una serie de escritos sagrados y que en dicha literatura se relataban las diversas andanzas del cantor, y que además poseía una cosmogonía. Esto no es extraño ya que en la antigüedad, además de Hesíodo, existieron varios teólogos entre los cuales se encontraría Orfeo, como así también Acusilao de Argos, Epiménides de Gnoso y Ferécides de Siros.

Por medio de fuentes neoplatónicas se conocen relatos que muestran que en las doctrinas órficas ya existía la creencia en el pecado original, se basaba en una leyenda acerca del origen del hombre, en la separación entre el cuerpo y el alma y por supuesto, en una vida póstuma superior a la terrenal.

³ Guthrie, W. K. C. (1970) *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 42.

⁴ González Delgado, Ramiro (2001) *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta época medieval*, Tesis Doctoral leída en la Universidad de Oviedo (España), p. 18.

Existen desde la antigüedad numerosos testimonios sobre dicha literatura sagrada atribuida a Orfeo, entre ellos los de Platón, Eurípides y Eudemo de Rodas. Sobre este punto en Guthrie se puede leer:

[...] no faltan testimonios de ella para los siglos V y IV a.C., y, además, de que en esos siglos ya se consideraba de gran antigüedad. Orfeo encabeza la lista cuando Alexis, un poeta cómico del siglo IV, describe un montón de libros representativos: "Ven y escoge de éstos cualquier libro que quieras. Están Orfeo, Hesíodo, tragedias. Quérilo, Homero, Epicarmo".⁵

También se puede afirmar que bajo el concepto de orfismo se encuentran una serie de rituales, prácticas y conocimientos de diferente tenor y carácter. Ejemplo de esto, son los testimonios sobre la prohibición de introducir en los templos telas de lana y de no ser sepultados con ellas, como manda el *hierós lógos* órfico; y también los comentarios sobre no comer carne y seguir una dieta estrictamente vegetariana.

Ha de tenerse en cuenta que el orfismo fue, ante todo, una forma de vida, tal como lo serían un poco más tarde el epicureísmo, el estoicismo y el cristianismo. Por lo cual es lícito suponer que los órficos debían seguir determinados preceptos o mandatos, e inclusive tendrían rituales de iniciación. Se dice que Orfeo fue el primero en mostrar a los hombres el sentido de los ritos de iniciación.

El mito de Orfeo

Orfeo, hijo de Apolo -o del rey tracio Eago⁶- y la musa Calíope⁷ tocaba con tal perfección la lira que hasta los árboles y las piedras dejaban su lugar, los ríos detenían su curso y las fieras se reunían a su alrededor para escucharlo. Su arte maravilloso se hizo presente en la expedición de los Argonautas, auxiliándolos con su música en varias oportunidades. Respecto a la expedición de Jasón en busca del vellocino de oro, existen diferentes testimonios de la literatura griega, entre ellos de Hesíodo y también de Píndaro. De hecho, fue el gran poeta lírico quien proporciona la primera tentativa de un relato conexo sobre dicho viaje y menciona a Orfeo entre los navegantes.

Se cree que el oficio que desempeñó Orfeo en la expedición era el de entonar la cantinela que da ritmo a los remeros. Su labor fue de gran dignidad, ya que no sólo tranquilizó a los remeros sino que también calmó grandes tempestades con el poder de su dulce voz. Además, se pensaba que debido a su melodiosa y armónica música habían podido evadir a las sirenas.

⁵ Guthrie, W. K. C. Op. cit., p. 12.

⁶ Guthrie menciona una referencia al pasar en los *Argonautiká órficos*, en donde se describe la celebración del matrimonio de Calíope con Eago en una caverna ubicada en Tracia: "De allí me encaminé de prisa a la nivosa Tracia, a la tierra de los libetrios, mi propia patria, y entré en la famosa caverna donde mi madre me concibió en el lecho del magnánimo Eago" *Ibidem*, p.29.

⁷ Otras versiones acreditadas mencionan a Polimnia, musa de la Poesía Lírica.

Así es que mediante el poder de su música Orfeo pasa a ocupar un lugar entre los héroes. En la versión órfica de este mito, el héroe cumple además un papel de características religiosas ya que en ella aparece celebrando diferentes tipos de sacrificios, unos en honor de los dioses y otros de purificación.

Cuando finaliza dicha expedición, Orfeo retorna a los brazos su gran amor Eurídice, probablemente una ninfa o dríade tracia. Muerta su esposa el mismo día de su boda por la picadura de una serpiente venenosa cuando huía de las pretensiones amorosas del pastor Aristeo, Orfeo baja a los infiernos a pedir que se la devolvieran. Llegó a conmovier a Hades y Perséfore con su lira de tal manera que se la entregan, bajo la condición de que no mirase para atrás hasta no haber salido del infierno. Según algunos autores, no pudiendo contener su impaciencia, se volvió imprudentemente para ver si su esposa lo seguía. Ésta desapareció en las tinieblas y no volvió a verla jamás.⁸ Después de este episodio, evitaba la compañía de las mujeres, prefiriendo la de “varones tiernos”, lo que irritó de tal manera a las Ménades, que se arrojaron sobre él y lo despedazaron, arrojando su lira y su cabeza al río Hebro. Sepultada en una cueva en Antisa, consagrada a Dionisos, la cabeza siguió profetizando hasta que Apolo la mandó callar. Mientras tanto, su lira llegó arrastrada por la corriente hasta la isla de Lesbos y habría sido guardada en un templo de Apolo, por cuya intercesión y la de las Musas, fue colocada en el firmamento como una constelación.

Se sabe que la tradición mítica habla de un Orfeo que fue poeta o chamán en la época arcaica y fundador de los misterios llamados de Eleusis. Es anterior al mismo Homero, que no lo menciona ni en *La Ilíada* ni en *La Odisea*. Su presencia en la tradición griega se basa fundamentalmente en la oralidad, a pesar de que no deja de llamar la atención de que la historia de Orfeo y Eurídice esté contada o aludida en diferentes géneros literarios: tragedia, prosa y poesía (elegíaca y bucólica).

Por esta misma tradición sabemos que hubo representaciones en los teatros griegos de obras con el nombre de Orfeo y se tienen noticias de una tragedia perdida de Esquilo, titulada *Basoras*, en la que el asunto gira alrededor del episodio del despedazamiento del héroe por las Ménades.

En la época alejandrina la leyenda órfica se enriqueció con nuevos elementos que intensificaron su patetismo de acuerdo con el gusto de la época. De allí lo toman los poetas latinos: Ovidio en *Las Metamorfosis*, libro X y Virgilio en *Culex* y *Geórgicas*, libro IV.

Y ya Orfeo, volviendo sobre sus pasos, había escapado a los peligros todos y

⁸ Debido a su muerte, se dice, que rechazó toda compañía femenina, motivo por el cual algunos estudiosos asocian a Orfeo con la introducción de la homosexualidad en Tracia. Sería la causa, además, de que las mujeres lo mataran presas de ira porque las ignoraba y prefería la compañía masculina, o por transmitir su conocimiento sobre diversos misterios sólo a los hombres. En otra versión del mito se dice que fue Dionisio quien inspiró el crimen, debido a que Orfeo lo había olvidado para dedicarse a honrar a Apolo. En esta versión, nuestro héroe es desmembrado, al igual que el dios al cual le rendía culto, por las furiosas e iracundas Ménades. Existe otro relato en el cual Orfeo parece víctima del rayo de Zeus, debido al trastorno que causo al enseñar saberes divinos a los hombres.

Eurídice recobrada llegaba a la región de la luz siguiéndole detrás (pues Proserpina había puesto esta condición), cuando una locura repentina se apoderó del imprudente amante, perdonable en verdad, si los Manes supieran de perdón: se detuvo y a su Eurídice, en los umbrales mismos de la luz, olvidando ¡ay! y su corazón vencido, se volvió a mirarla. Al punto se desvanecieron todos los esfuerzos y quedaron quebrantados los pactos con el cruel tirano y por tres veces dejó oír un sordo ruido sobre el lago del Averno.

Y ella: “¿Qué locura, dijo, a mí, desgraciada, y a ti, Orfeo, al mismo tiempo nos ha perdido? ¿Qué locura tan grande? He aquí que por segunda vez los hados crueles me llaman atrás y el sueño cubre mis flotantes ojos. Adiós ya, soy llevada envuelta en las sombras de la inmensa noche, hacia ti, tendiendo, ¡ay! ya no tuya, mis impotentes manos”.⁹

Según el investigador Alberto Bernabé, la identidad argumental entre Virgilio y Ovidio se debe a que ambos se basaron en una fuente griega helenística hoy desaparecida, siendo una opinión bastante generalizada que el final desgraciado es de su invención, sustituyendo a otra versión más antigua con final feliz..

Platón, en su *Banquete*, pone en boca de Fedro la única referencia discordante que se posee acerca de Orfeo, acusándolo de haber bajado a los infiernos mediante un artilugio y no aceptando una muerte sacrificial como Alcestris:

[...] lo despidieron del Hades sin que consiguiera su objeto, después de haberle mostrado el espectro de la mujer en busca de la cual había llegado, pero sin entregársela, porque les parecía que se mostraba cobarde, como buen citaredo, y no tuvo el arrojo de morir por amor como Alcestris, sino que buscó el medio de penetrar con vida en el Hades. Por esta razón sin duda le impusieron también un castigo e hicieron que su muerte fuera a manos de mujeres.¹⁰

Este mito fue muy difundido en la Antigüedad y recoge algunos principios que luego absorberán el judaísmo y el cristianismo, como por ejemplo el pecado original; y los Padres de la Iglesia se persuadieron de que Orfeo había sido discípulo de Moisés. Vieron en él una “prefiguración” de Jesús, porque como él, había sido maestro de los hombres, su bienhechor y su víctima. Según Salomón Reinach: “Si, cuando se mira con atención, se halla un poco de orfismo en todas las religiones, se debe a que el orfismo ha puesto en actividad elementos comunes a todas ellas extraídos del fondo de la naturaleza humana y nutridos de sus más caras ilusiones.”

Si bien esto puede ser cierto, Orfeo es el único personaje mitológico que aparece en la iconografía de las catacumbas cristianas, lo que indica su supervivencia a pesar de las persecuciones y silenciamientos que sufrieran sus seguidores.

⁹ Virgilio (1990) *Geórgicas*. Libro IV, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 381-382.

¹⁰ Platón (1986) *El banquete*. notas y traducción de Antonio Rodríguez Huéscar, Buenos Aires: Aguilar, p. 47.

Entre las más importantes obras teatrales que recoge nuestra tradición figuran: la *Fábula de Orfeo* de Angiolo Poliziano de 1480, que servirá de inspiración a Claudio Monteverdi para componer *L'Orfeo*. En España, Juan de Jáuregui publica en 1624 su *Orfeo*, que algunos investigadores atribuyen a Lope de Vega por diversos indicios; Juan Pérez de Montalbán su *Orfeo en lengua castellana. A la décima musa* (1624); Lope de Vega compone su objetado *El marido más firme* en 1630 y Calderón de la Barca da a conocer su particular interpretación del mito, en dos autos sacramentales bajo el nombre de *El divino Orfeo* (1676).

Las *Metamorfosis* de Ovidio será la fuente de inspiración para la mayoría de los dramaturgos, así como de los argumentistas y compositores de óperas. Entre las que abordan el mito o un asunto relacionado éste se encuentran: *Euridice* de Jacopo Peri (1561-1563), *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607), *La descente d'Orphée aux enfers* de Marc-Antoine Charpentier (1687), *Orphée* de Luigi y Jean-Baptiste Lulli (h) (1690), *Orfeo ed Euridice* de Christophe Archibald Gluck (1762), *Orfeo* compuesta por Johann Christian Bach en 1770, *Orfeo ed Euridice* de Franz Joseph Haydn (1793) y *la opereta buffa Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach de 1874.

La lista de otras obras musicales incluye: *La favola di Orfeo* compuesta en el siglo XV, por varios autores en la corte de los Gonzaga en Mantua, un poema sinfónico titulado *Orpheus* de Franz List (1854), la música para una escena dramática *La mort d'Orphée* de Leo Delibes de 1878 y más recientemente un ballet en tres escenas de Igor Stravinsky (1947).

Orfeo en el Teatro y el Cine del siglo XX

Jean Cocteau (1925), Vinicius de Moraes (1954) y Tennessee Williams (1957) serán los tres dramaturgos del siglo XX que tendrán mayor influencia en la difusión del mito en el mundo contemporáneo, quizás porque sus obras fueran posteriormente llevadas al cine:

- 1) *La sangre de un poeta* (*La Sang d'un Poète*, 1930), *Orfeo* (*Orphée*, 1949) y *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1959), todas dirigidas por el autor.
- 2) *Orfeo negro* (*Orfeu Negro*, 1959) de Marcel Camus. Obtuvo el Oscar al mejor film en lengua extranjera, la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el premio de la Academia Británica. El realizador brasileño Carlos Diegues realiza su propia versión, no muy feliz, de *Orfeo* (*Orfeo*, 1999).
- 3) *The Fugitive Kind* (*Orfeo descende*, 1960) de Sidney Lumet, con Marlon Brando y Anna Magnani y *Orpheus Descending* (*Orfeo descende*, 1990) versión televisiva de la puesta de Broadway de Peter Hall, con el elenco original: Vanessa Redgrave y Kevin Anderson.

Orfeo de la Concepción¹¹

En el marco de la presente investigación, es de nuestro interés ocuparnos en particular de la obra de Vinicius de Moraes y sus posteriores recreaciones cinematográficas en América Latina.

Marcus Vinicius da Cruz de Melo Morais (1913-1980) nace y muere en Río de Janeiro. Diplomático, compositor, intérprete y poeta, publica en 1933 *Caminho Para a Distância y Forma e Exegese, Ariana, a Mulher* (1936), *Novos Poemas* (1938), *Cinco Elegias* (1943) y *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946). Posteriormente va a publicar *Livro de Sonetos y Novos Poemas II*. Se lo considera, junto a Antonio Carlos Jobim, como los fundadores de la *bossa nova*, habiendo compuesto más de 400 canciones. Su obra *Orfeo de la Concepción (Orfeo da Conceição)* gana en 1954 el Concurso del IV Centenario de São Paulo.

Esta "Tragedia carioca" está dividida en tres actos que se desarrollan en el presente. El primero y el último en un morro de Río de Janeiro y el segundo en la ciudad baja. Cuando comienza la acción es "noche de luna, estática, perfecta"; en el centro de la escena se ve la choza que Orfeo comparte con sus padres, y a lo lejos se divisan las luces de la ciudad. Aparece el Corifeo que advierte al público de los peligros que ocasionan la luna y las mujeres lunares. Luego entran los padres de Orfeo -Clío y Apolo- que alaban las dotes musicales de su hijo, a quien se oye tocar la guitarra a la distancia. Cuando finalmente aparece, solo, canta su amor por la bella mulata Eurídice. La madre trata de disuadirlo de que se case con ella, ya que puede tener a cualquier mujer que se le ocurra y le advierte que su actitud le puede ocasionar problemas: "¿No ves que encelás a otras meninas?"

Apolo, más comprensivo, lleva a su mujer a la choza. Hace su aparición Eurídice y los amantes juramentan su casamiento para dentro de dos días. Ella se retira para ver a su madre mientras Orfeo se dedica a componerle un samba. Mira de Tal, una mujer del morro -que fuera amante de Orfeo- se presenta para reanudar la relación, pero él la despi- de de mal modo. Aristeo, el criador de abejas que pretende a Eurídice, aparece luego y Mira lo pone al tanto de la próxima boda. La Dama Negra se aparece ante Orfeo, que niega haberla convocado, pero ella insiste: "Hoy alguien me llamó, y ya va conmigo, ya va conmigo hacia la noche plena, el alguien que llamó."

Con la vuelta de Eurídice, los amantes se retiran a la choza apasionados, mientras Aristeo y la Dama Negra permanecen al acecho. Luego de un rato, al despedirse de Orfeo, Eurídice es "espectacularmente" apuñalada por Aristeo en la explanada del morro.

El segundo acto se desarrolla en el club Los Mayorales del Infierno, adonde se celebra el Martes de Carnaval en una frenética fiesta presidida por Plutón y Proserpina. Hay mucha gente, ruido, música, baile y alcohol. Luego de sortear al Cancerbero, hasta aquí llega el enloquecido Orfeo en busca de su amada, no queriendo reconocer que ha muer-

¹¹ de Moraes, Vinicius (1973) *Orfeo de la Concepción*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

to. Tanto los reyes infernales como el coro de mujeres se burlan de él enfurecidos. Finalmente y gracias a su música, el cantor logra escapar.

El tercer acto se abre a la hora del crepúsculo y los vecinos se han reunido frente a la choza. Clío ha enloquecido de dolor y culpa a Euridice de la situación de su hijo. Se la llevan en una camilla. La acción pasa a un boliche en el morro, "El Toldito", adonde Mira y un grupo de mujeres borrachas beben y pelean. Al presentarse Orfeo, los ánimos se caldean aún más cuando pregunta por su amada, y las mujeres acuciadas por Mira, lo apuñalan salvajemente y destruyen su guitarra. La Dama Negra cubre el cuerpo de Orfeo con su largo manto blanco mientras el Coro recita una plegaria por él.

Si bien Vinicius de Moraes no respeta al pie de la letra la estructura del mito, es destacable la adaptación que hace a la época actual y a la realidad de un morro de Río de Janeiro. En una nota, al comienzo de la obra, el autor indica:

Todos los personajes de la tragedia deben ser normalmente representados por actores de raza negra; pero esto no impide que, eventualmente, no pueda ser puesta en escena con actores blancos.

Como se trata de una obra en la cual la jerga popular tiene mucha importancia, y como el lenguaje del pueblo es mudable al extremo, antes de cada nueva puesta en escena, esa jerga debe ser adaptada a la que se habla en el momento.¹²

De esta manera los personajes y las situaciones resultan perfectamente creíbles y el desarrollo dramático está bien resuelto respetando la forma del género, ya que esta "tragedia carioca" se estructura en un "tiempo real" e incorpora la música como un elemento fundamental de la pieza. En ella se aúnan las características del género, la realidad violenta del morro, el mundo sonoro brasileño y el personaje protagónico, el cantor por antonomasia.

Orfeo es el cantor del morro: "Toda la música es mía. ¡soy Orfeo!" Con su arte encanta a los animales, la naturaleza y las mujeres, así reflexiona en el samba que compone y canta para su amada:

¿Quién, pero, pero quién hubiera ayer podido
imaginar que Orfeo, el que da vida
a toda la ciudad con su guitarra,
aquel que con sus palabras de amores
a las mujeres deshoja, igual,
igual que lo hace el viento con las flores;
¿quién, pero quién hubiera imaginado

12 *Ibidem*, p. 13.

que él, Orfeo, quedaría a tal punto por Eurídice fascinado? ¹³

Su padre Apolo es quien lo ha instruido en el arte de la música: posturas, tonos de la guitarra, todo le ha enseñado, y por ser sangre de su sangre, comparte con su esposa los temores que le acechan: "Oílo, Clío, que tocar de esa manera, hasta lo ofende a Dios". Ella vive pendiente de su hijo y también pierde la razón culpando irremisiblemente a Eurídice cuando Orfeo enloquece por su muerte. Es intrigante la transposición que, por alguna razón hace Moraes al darle el nombre de la Musa de la Historia¹⁴ en vez del habitual de Calíope, protectora de la poesía Épica y la Elocuencia; o Polimnia. Musa de la Poesía Lírica, como figura en algunas otras versiones muy acreditadas del mito.

Los antagonistas de Orfeo, Aristeo y Mira de Tal, asumen respectivamente las características del trastornado "pastor de abejas" y de Aglaonice, la despechada líder de las Ménades¹⁵, que instigará a las mujeres del bar a matar al cantor. El Plutón y la Proserpina de la infernal escena del club Los Mayorales del Infierno siguen los lineamientos de los personajes míticos, pero en las didascalias se pide expresamente: "Esta pareja mefistofélica debe caracterizarse por su tamaño y por su gordura. Ambos son gigantescos, risueños y se despepitan invitando a los concurrentes a aproximarse, a beber, a gritar e insinúan, crean y desatan la fiesta."

El personaje de La Dama Negra -que representa la Muerte- viene a buscar a los amantes y viste de blanco como las mães de santo bahianas. Es ella quien predice lo inexorable cuando le dice a Aristeo, mientras la pareja se ama en la choza:

No, Aristeo. Ya muy tarde viniste.
Eurídice murió; murió tu amada,
Aristeo. Murió en aquella casa,
en brazos del amor que la perdió:
se ha muerto entre los brazos de su Orfeo.
Tu Eurídice está muerta, ya, Aristeo:
su vida para siempre está perdida.¹⁶

¹³ Ibidem, p. 40.

¹⁴ Su nombre deriva de la palabra griega para "celebrar". Cantando la gloria de los héroes y las conquistas de un pueblo, Clío se convirtió en patrona de la Historia. Se la representa habitualmente sentada, teniendo como atributo la trompeta heroica, usada para proclamar los grandes hechos, y la clepsidra, símbolo del orden cronológico de los acontecimientos.

¹⁵ Asociada al culto a Hécate y que las guía por el restablecimiento del culto lunar y la destrucción de los templos masculinos, según E. Freeman.

¹⁶ Moraes, V. Op. cit., p. 58.

Eurídice, la bella del morro, tiene una escasa participación en esta pieza. Desaparece de escena con su asesinato al finalizar el primer acto, y el desarrollo argumental se centra más en las desdichas de Orfeo y su episodio con las Ménades. En este punto pareciera que Moraes sigue la influencia del *Orfeo* de Cocteau¹⁷, en la que las constantes disputas del matrimonio de Orfeo y Eurídice estarían representando la lucha por la supremacía entre el culto solar y el culto lunar, dos teologías, dos cosmogonías, dos religiones y dos organizaciones sociales absolutamente opuestas.

Al respecto revisemos los parlamentos iniciales y finales de la tragedia, a cargo del Corifeo y del Coro respectivamente:

Corifeo:

Son tantos los peligros de esta vida
para quien tiene pasión, principalmente,
cuando una luna surge, de repente,
y en los cielos se da, desvanecida.
Y si a ese claro de luna enajenado
una música cualquiera llega a unirse,
y es la hora de andarse con cuidado.
Fue concebida esta mujer cercana
de luz lunar, canción y sentimiento:
tan bella, que la vida no la ama.
Como la luna es: si desanuda
su ser, tan sólo irradia sufrimiento.
Y, llena de pudor, vive desnuda.

Coro:

Una Luna, una Muerte, una Mujer,
un día en el misterio se juntaron
para matar a Orfeo, y de tal suerte
al alma de la calle mataron.
Orfeo generoso, Orfeo fuerte.
Pero ni Muerte, ni Mujer, ni Luna,
ninguna de las tres sabrá de una
cosa: y es que no basta con la Muerte
para matar a Orfeo. De algún modo,

¹⁷ Cocteau, Juan. "Orfeo" en La Revista de Occidente, Tomo XV, Madrid: 1927.

lo que nace y lo que vive, todo,
 todo se muere. Aunque acallada fuera
 sólo la voz de Orfeo nunca muere.

Esta aparente misoginia de Moraes estaría, como ya se dijo, influenciada por la trilogía de Jean Cocteau, en la que se aborda el mito con una presencia decreciente de Eurídice¹⁸. La pieza teatral ya citada es de 1925 y en sus filmes posteriores Cocteau centra su interés en la indagación poética, el automatismo como método de creación y las limitaciones del gesto poético y del arte.

La obra teatral de Williams ha tenido escasa representación en los escenarios españoles, y es más conocida por la versión cinematográfica que en España fuera titulada *Piel de Serpiente*. Según el investigador Juli Leal de la Universidad de Valencia¹⁹: “[...] quizás la ambigüedad misma de su naturaleza sea la que permite tal permeabilidad que posibilita en la obra de Williams una nueva interpretación en clave de tragedia contemporánea al servicio de la desmitificación del tradicional sueño americano”.

El análisis de las subsiguientes adaptaciones cinematográficas de la obra de Moraes aportará nuevas y muy diferentes lecturas, ya que sufrirá sustanciales cambios, pero aún así debemos seguir rescatando el valor esencial de esta primera versión, un tanto opacada por la difusión que alcanzaran a *posteriori* las dos películas en manos de otros creadores responsables de la transducción y que mantendrán la vigencia de esta pieza.

Un héroe particular

Orfeo emprende su viaje hacia uno de los lugares misteriosos más visitados por los héroes míticos, el Hades. A él han bajado Adonis, Teseo y Pirítoo, Heracles y Odiseo. Este lugar es la encarnación de lo prohibido, es el Más Allá, el lugar de donde no se puede volver. Es un mundo de dioses, muertos y fantasmas. Este viaje le aporta a Orfeo conocimiento y saberes negados a la mayoría de los seres humanos. Él ve otro mundo, otra realidad. Lejos está su mundo, donde reinan la Naturaleza y la Vida. Pero Orfeo altera el orden establecido y parte hacia el Más Allá, con el propósito de ingresar estando aún con vida.

Lleva su lira para seducir con su dulce melodía a Caronte, Cerbero, los dioses infernales y todo aquel que se interponga en su camino. A todos encanta con su mágica música, y los persuade para que dejen ir a su gran amor hacia la luz, hacia el mundo de los vivos. Orfeo cambia las leyes de la vida y de la muerte, es un héroe armado sólo con la lira y palabras persuasivas.

¹⁸ Ramos Gay, Ignacio (2004) “Eurídice surrealista: el ciclo órfico en la obra de Jean Cocteau” en *El Caliu de l’oikos*, a cura de Carmen Morenilla i Francesco De Martino, Bari: Levante Editori, pp. 523-546.

¹⁹ Leal, Juli (2004) “El Hades en Luisiana: Orpheus Descending de Tennessee Williams” en *El Caliu de l’oikos*, a cura de Carmen Morenilla i Francesco De Martino, Bari: Levante Editori, pp. 300-312.

Pareciera que mediante la música Orfeo logra un nuevo orden, que le permite estar entre los muertos estando vivo y persuadir a los dioses sin ser uno de ellos. Orfeo llega a ser el centro del Infierno, a tranquilizar el alma de los condenados, a romper el orden imperante mediante su dulce música. Música que parece hechizar el corazón y la razón de los dioses infernales, de los hombres, de las bestias, de la naturaleza. La palabra y la música se mezclan para dotar a este héroe de un poder increíble y prácticamente de carácter divino.

Se ha vuelto el ser de la persuasión, aquel que con la palabra y la música puede más que los héroes armados. Puede más que el orden de la naturaleza, es capaz de dominarla, someterla sin que ésta muestre gran resistencia. Con su música puede llevar a ser aquello que no es, puede transformar la naturaleza, moldeándola para que se torne en lo que a él le plazca. Mediante la suma de la palabra y la melodía logra una armonía que está ausente, busca transformar el caos en un cosmos en el cual reine el orden y la paz. Donde la angustia y el lamento no tienen lugar, sino que sólo sea posible el canto creador.

Es aquí donde la figura de Orfeo se termina de dibujar y se puede decir que sin duda su figura está formada y delineada por el elemento de la música. Orfeo es melodía en movimiento.

Bibliografía

- Cabañas, Pablo (1948) *El mito de Orfeo en la Literatura Española*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Calderón de la Barca, Pedro (1967) "El Divino Orfeo" en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar.
- Cocteau, Juan (1927) "Orfeo" en *La Revista de Occidente*, Tomo XV, Madrid.
- de Moraes, Vinicius (1973) *Orfeo de la Concepción*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- González Delgado, Ramiro (2001) *El mito de Orfeo y Eurídice en la literatura grecolatina hasta época medieval*, Tesis Doctoral leída en la Universidad de Oviedo (España).
- Guthrie, W. K. C. (1970) *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires: Eudeba.
- Leal, Juli (2004) "El Hades en Luisiana: *Orpheus Descending* de Tennessee Williams" en *El Caliu de l'òikos*, a cura de Carmen Morenilla i Francesco De Martino, Bari: Levante Editori.
- Lope de Vega, Félix. *El marido más firme*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. htm.
- Ovidio Nasón, P. (1990) *Metamorfosis*, Libro X, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Platón (1986) *El banquete*, notas y traducción de Antonio Rodríguez Huéscar, Buenos Aires: Aguilar.
- Ramos Gay, Ignacio (2004) "Eurídice surrealista: el ciclo órfico en la obra de Jean Cocteau" en *El Caliu de l'òikos*, a cura de Carmen Morenilla i Francesco De Martino, Bari: Levante Editori.
- Reinach, Salomón (1964) *Orfeo. Historia general de las religiones*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Virgilio (1990) *Geórgicas*, Libro IV, Madrid: Editorial Gredos S. A.

El aporte de las migraciones internas al teatro marplatense: trayectoria de un actor

*Mag. Nicolás Luis Fabiani¹
Mag. María Teresa Brutocao²*

Resumen:

En plena adolescencia llega a Mar del Plata con su familia Roberto D'Amico. Aquí se incorpora sucesivamente a distintos grupos teatrales: Los Juglares, OCA, etc., y se inicia como Asistente de dirección. Terminados sus estudios del profesorado de Inglés crea, para sus alumnos, un seminario de teatro. Participa en distintas puestas y recitales poéticos durante varios años. En 1969 gana una Beca en La Plata y entra al Seminario Teatral Bonaerense dirigido por J. O. Ponferrada. Realiza giras por el interior de la provincia de Buenos Aires, sin olvidar sus recitales en Mar del Plata. Gana una beca en el exterior y posteriormente parte hacia Méjico. En esta importante capital cumple una exitosa carrera como director y actor en teatro y televisión. ¿El destino de muchos?

Palabras clave: Teatro – Actores – Mar del Plata – Migraciones

Abstract:

Adolescent Roberto D'Amico arrives with his family in Mar del Plata. Once here he begins to participate in local theatrical groups: Los Juglares, OCA, etc. As english teacher he organises a theatre seminary. Winning in 1969 a scholarship in La Plata (Theatrical Seminary, Pcia. de Buenos Aires) he studies with J. O. Ponferrada. He makes presentations in Buenos Aires province and in Mar del Plata. Another scholarship abroad, and finally he arrives to Mexico where he develops a very important career.

Keys words: Theatre – Actors – Mar del Plata – Migrations

¹ Mag. Nicolás Luis Fabiani. Prof. Titular de Historia del Arte en la Facultad de Arte, de la Univ. Nac. del Centro; Investigador, por la misma Universidad; Prof. Titular de El Arte en la Cultura y Prof. Asociado a cargo de titularidad de la cátedra de Estética (Univ. Nac. de Mar del Plata); Director del G.I.E. (Grupo de Investigaciones Estéticas, Univ. Nac. de Mar del Plata); Miembro del Consejo Asesor y Miembro correspondiente del GETEA (UBA). E-mail: fabiani@mdp.edu.ar

² Mag. María Teresa Brutocao. Prof. Titular en la Fac. de Humanidades (Univ. Nac. de Mar del Plata); Miembro del G.I.E. (Grupo de Investigaciones Estéticas, Univ. Nac. de Mar del Plata); Prof. Adjunta, cátedra Historia de la Cultura I y II (Univ. Atlántida Argentina); Miembro correspondiente del GETEA (UBA). E-mail: mtrbrutoc@mdp.edu.ar

A modo de introducción

En la reconstrucción de la historia del teatro marplatense nuestro equipo de investigación ha culminado una primera etapa: realizar la cronología, exhaustiva aunque provisoria, de las puestas en escena marplatenses. Prosiguiendo con esos estudios nos proponemos dar a conocer algunas de las figuras representativas de la producción teatral de nuestra ciudad. Entre ellas, en esta oportunidad: Roberto D'Amico.

En comunicaciones publicadas hace ya algunos años en "La Escalera"², comenzamos a diseñar y, más tarde, poner en práctica un modelo de análisis aplicado a concretamente a la historia del teatro en Mar del Plata. Considerábamos tres categorías básicas en nuestra investigación –las creencias, los rituales y las instituciones– y avanzábamos algunas constataciones que mostraban cómo, en una puesta en escena, se relacionaban entre sí las tres instancias mencionadas.

Posteriormente nos concentramos en el modelo de análisis, y seguimos trabajando con las tres variables, adoptadas en los artículos citados. Vale decir que para nosotros quienes producen un hecho teatral, genéricamente hablando, participan de un sistema de creencias, desarrollan o proponen determinados rituales e integran instituciones específicas. Todo esto relacionado con poéticas más o menos específicas.

Debemos agregar otro aspecto más: la consideración del problema de la identidad que aspiramos quizá más a describir antes que a definir, dada la compleja trama social que se pudo constatar en el caso particular de la ciudad de Mar del Plata en la que, precisamente, este tema ha dado lugar a interminables discusiones.

Destacamos, pues, la complejidad subyacente del sistema social, más allá de toda simplificación aparente. Así, para tratar de abordar esta complejidad –propósito que puede acarrear la multiplicación de los instrumentos de análisis– elegimos como marco muy amplio esa tríada de elementos solidarios que se organizan como componentes del sistema cultural –de ahí nuestro enfoque sistémico– noción incorporada con posterioridad a dicha tríada, como instancia organizadora de un nivel superior, a la vez que portadora de sentido para las tres variables en cuestión.

El giro de los 50

Señalábamos en algunos trabajos ya publicados³ que, en torno a lo que denom-

¹ GIE, Grupo de Investigaciones Estéticas, Fac. de Humanidades, UNMDP

² Fabiani, Nicolás Luis. Influencia del campo institucional en el marco de creencias y rituales: Creación de la Escuela Municipal de Teatro de Mar del Plata. (En: "La Escalera", Anuario Nº 4, 1994, de la Escuela Superior de Teatro, Univ. Nac. del Centro de la Pcia. de B. Aires, s/d) pp. 73-80; y Reflexiones acerca de un modelo de análisis para Historia y Estética del teatro (En: "La Escalera", Anuario Nº 5 de la Escuela Superior de Teatro, Tandil, 1996) pp. 71-78.

³ Fabiani, Nicolás Luis, 2003, "Estética e Historia del Teatro marplatense: el giro de los años 50", en Fabiani, N. L. (Coord.), *Estética e Historia del Teatro marplatense*. Mar del Plata: Ed. Martín, vol. III: 65-73.

inamos “el giro de los 50” –en rigor, con el año 1955 y el golpe militar como fecha pivote- se gestó un cambio en la producción y en la recepción teatral marplatense, por un lado con una apertura a la cultura europea y norteamericana; por otro, con la recuperación de la nacional, según el caso. Estimábamos que se iniciaba un incipiente proceso de modernización, así como también una búsqueda y reafirmación de raíces nacionales.

Era manifiesto este cambio parcial que avanzaba en el sentido de lo que Pellettieri denomina microsistema del Teatro culto comercial (Pellettieri: 2003). En Mar del Plata, en forma limitada, se recibían –en las temporadas de verano y como consecuencia de ser una ciudad turística- puestas de los elencos visitantes (fundamentalmente de la Capital Federal); creemos que su presencia fue uno de los factores que contribuyeron a consolidar el giro ya mencionado en el teatro local. Al mismo tiempo no ha de olvidarse el cambio particular que significará el paso de una actividad vocacional a otra en la que primará el propósito de una formación más sistemática

Trayectoria de un actor

Roberto D’Amico residió durante 15 años en Mar del Plata. Oriundo de la ciudad de Buenos Aires se formó allí en las escuelas teatrales de Marcelo Lavalle y Milagros de la Vega. Después de actuar en escenarios de la capital se radicó en Mar del Plata en donde alternó su profesión docente con la vocación interpretativa. Es por lo tanto un *migrante* de acuerdo con las categorías que utilizamos para analizar la composición social (con referencia al teatro) de Mar del Plata⁴. No se trata en absoluto de un término peyorativo; al contrario, son muchos los migrantes que impulsaron el desarrollo de la actividad teatral marplatense.

En 1963 lo encontramos ya radicado en Mar del Plata, formando parte de Los Juglares⁵. Este conjunto, dirigido por Gerardo Loholaberry, se caracterizó por dar prioridad a la expresión corporal y al movimiento, prevaleciendo, en la elección de las obras, aquellas en donde siempre se destacara un valor educativo (valga señalar la importancia que por aquellos años tuvo la lectura del libro Educación por el arte, de Herbert Read). En aquel año citado presentaron fragmentos de Petrouschka de Igor Stravinsky; Año 2026, la obra de ciencia-ficción de Ray Bradbury; Estado de Sitio de

⁴ Consideramos tres componentes sociales: los *locales*, los *visitantes* (aquellos que, por ejemplo, desarrollan su actividad teatral en temporada de verano y parten al término de la misma), y los *migrantes* (estén estos relacionados con la inmigración o con las migraciones internas). El crecimiento exponencial de la población de la ciudad, a lo largo de todo el siglo XX, establece este rasgo tan particular que deberíamos considerar como identitario.

⁵ Sobre Los Juglares véase Brutocao, M.T., 2003. “Ciclos de Navidad y de Pascua. El conjunto LOS JUGLARES” en Nicolás L. Fabiani (coord.), *Estética e Historia del Teatro marplatense*. Vol. III. Mar del Plata: Martín: 9-22.

Albert Camus; Historia de una manzana de William Irish y, finalmente, de La Consagración de la Primavera de Stravinsky. La selección de estas obras es ilustrativa del proceso de modernización al que se aludía más arriba.

Pero no deja de ser significativo de la oscilación entre procesos modernizadores e identitarios⁶ el hecho de que D'Amico también formara parte del elenco de la Organización Cultural Atlántica, OCA, bajo la dirección de Gregorio Nachman, en obras que recuperan el acervo cultural del sainete criollo. Así es la vida de Malfati y de las Llanderas, fue una de las primeras puestas en las que participó. Intervino asimismo en *El organito*, de A. y E. Discépolo, *El debut de la piba*, de R. Cayol y *Cuatro paredes y un techo*, de R. Lew y C. de Marzi.

Paralelamente a su participación en OCA, D'Amico intervino en recitales poéticos. En 1963 fue invitado por la Alianza Francesa y, en un programa bilingüe francés-castellano, D'Amico eligió fragmentos de *El carnaval del diablo* de Juan O. Ponferrada y de *Santos Vega* de Rafael Obligado. Pero ese mismo año, también en la Alianza Francesa, ofreció, en una lectura teatral interpretada, *Los padres terribles* de Jean Cocteau. Es manifiesto un cierto eclecticismo, que da cuenta de esa oscilación entre lo modernizador y lo identitario. Por lo demás, en aquellos años la vida cultural de la Alianza Francesa en Mar del Plata fue muy intensa y la energía y el entusiasmo de D'Amico dieron lugar a que fuera invitado a participar asiduamente. Por cierto, la institución debió haber tenido algún peso en las elecciones del actor.

En 1967 en ocasión de las fiestas patrias de Argentina y de Francia se ofreció otro recital poético: *El general Quiroga va en coche al muere* de Jorge Luis Borges y Tango de Ricardo Güiraldes. Por otra parte, fue alternando de igual manera su trabajo de actor con el de director, y la presentación, con sus alumnos de la escuela secundaria en la que era docente, de *Un guapo del 900* de S. Eichelbaum, también en 1967.

En 1968, presentó una selección de textos de dos autores franceses Jacques Prévert y Paul Claudel. Por último, en este mismo año eligió poemas de Pablo Neruda, Alfonsina Storni y de Jorge Luis Borges. D'Amico seleccionó textos del Borges "íntimo", de particular dificultad. La crítica publicada en el diario **El Trabajo** (1/9/68), resalta: "[R. D'Amico] no estaba diciendo, estaba 'sintiendo'"; "Borges de arrabal y Borges histórico, llegan más fácilmente que Borges íntimo." Indudablemente las presentaciones de Roberto D'Amico no pasaban inadvertidas en el ambiente cultural de Mar del Plata.

Mientras tanto OCA había sido reemplazada por el Teatro Municipal de

⁶ Véase al respecto la obra de Devés Valdés que se cita en la bibliografía y en la que el autor propone la alternancia de esos dos procesos a lo largo del siglo XX, en Latinoamérica: "En el seno de la intelectualidad latinoamericana, el período que va desde mediados de los 60 a mediados de los 70 fue un breve período de repunte identitario" (Devés Valdés, 2004: 116)

Comedia, primera y hasta ahora única comedia oficial de la ciudad, tentativa que por divergencias y problemas de índole político sólo duró poco más de un año. A su disolución G. Nachman creó la Comedia Marplatense. Con esta agrupación D'Amico llevó a escena, en 1967, *Los prójimos* de Carlos Gorostiza y, en 1968, *Variaciones para muertos de percusión* del autor chileno Jorge Díaz.

Becario del Seminario Teatral Bonaerense

En 1969, desde el punto de vista institucional y, en particular, de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación bonaerense surgió una interesante iniciativa para "estímulo de las vocaciones escénicas y la difusión de un repertorio de significación": se convocó a un concurso provincial para seleccionar a los jóvenes valores de toda la provincia. Hacia el mes de marzo D'Amico fue convocado y viajó inmediatamente. El seminario contó con muy destacados docentes de la Universidad Nacional de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de La Plata. Puesta en escena estaba a cargo de los profesores Jorge Della Chiesa y Walter Mautone; Formación cultural dictada por Raúl H. Castagnino, Erwin Rubens y Arturo Berenguer Carisomo; asimismo participaron el maquillador Horacio Pisani y la coreógrafa Lía Labarone, entre otros. Todos bajo la dirección de Juan Oscar Ponferrada.

La actividad de Roberto D'Amico se fortaleció ya desde su arribo a La Plata; valga como ejemplo su recital poético sobre Borges en la Comedia Provincial el 2 de setiembre de ese año. En junio del siguiente ofreció otro recital, esta vez con textos de W. Whitman y E. A. Poe, en el Teatro de la Comedia, en La Plata.

Sin embargo D'Amico no olvidó a Mar del Plata, en donde seguía residiendo su familia, y se presentó en el Teatro Diagonal de esta ciudad acompañado en danzas por la bailarina y coreógrafa Graciela Casber, bajo la dirección general de Daniel Helfgot, destacado crítico musical de La Plata y estudiante del teatro Colón en régie y dirección escénica.

En los recitales se mostró como un actor dúctil adaptándose a distintos autores: franceses, argentinos, ingleses. Respondiendo a una recepción sensible a la corriente de nacionalización que se dio durante la década del 60, D'Amico manifestó predilección por textos de R. Güiraldes (*Tango*), J. L. Borges (*El general Quiroga va en coche al muere*), S. Eichelbaum (*Un guapo del 900*).

Recepción

A través de la recepción de sus trabajos podemos reconstruir la imagen de este actor. D'Amico fue habitualmente muy elogiado por la crítica. En 1968 con ocasión del

Recital Prévert el crítico de **El Trabajo** destacaba: “El señor D’Amico es viejo conocido de los escenarios marplatenses. Es integrante del elenco estable de la Comedia Marplatense y también ha volcado su preocupación por estas manifestaciones culturales en la preparación de obras teatrales con alumnos de cursos secundarios.”

En ocasión del estreno de *Tiempos del 900*, dirigida por Nachman, leemos: “La parte interpretativa destaca nítidamente a los personajes masculinos, Roberto D’Amico tiene un ‘vigilante campechano y jovial’, aunque por momentos exagera el grotesco olvidando el uniforme.” (**El Trabajo**, 12/11/68; firma J.B.)

En agosto de 1972 **El Cronista**, de Chascomús, especifica: “el próximo 2 de septiembre, se presentará el Seminario Municipal de Arte Dramático, bajo la dirección del talentoso joven actor y director Roberto D’Amico. En la oportunidad subirán a escena dos piezas breves del comediógrafo inglés Noel Coward, *Lo que no fue y Album de familia*”.

Luego del estreno leemos en **El Imparcial** (8/9/72): “En conjunto, es probable que el espectáculo presentado sea uno de los mejores ofrecidos por el grupo. Es que junto a la tarea de los actores, una excelente escenografía y los efectos de iluminación y sonido, dignos de mención y aplauso, hicieron que con los primeros días de setiembre, el “seminario” iniciara la rehabilitación ante su público *Lo que no fue y Album de familia*, conformaron, en síntesis, un espectáculo que sin ser óptimo supera a las últimas realizaciones del seminario.”

Posteriormente en el mes de noviembre del mismo año, se puede leer en **El Cronista**, de Chascomús: “Soledad para cuatro” presentan en el Teatro Municipal de Dolores. “Si el jueves, tuvo un gran suceso, la función del viernes ya más asentada, fue un rotundo éxito, por los aplausos conquistados...” [...] “Con la asistencia de dirección de los actores integrantes del elenco, la Escenografía de Jorge Portela y la puesta en escena y dirección general de Roberto D’Amico”. Sin duda también su labor de dirección fue apreciada por la crítica periodística y por la muy buena recepción por parte del público.

D’Amico comienza ya a ser conocido en el medio artístico. Así en el diario **El Día**, de La Plata y bajo el título: “Tiene lugar hoy un recital de prosas, poemas y música de Vinicius de Moraes”, el cronista menciona: “la entidad [...] ha confiado la realización de este espectáculo a figuras que anteriormente, en el mismo escenario, participaron en los recitales “Whitman-Poe” y “León Felipe” [...] se trata de Roberto D’Amico, actor que lleva cumplida una extensa labor desde el Seminario Teatral Bonaerense y que actualmente desarrolla su actividad artística en el medio metropolitano”

Cuando la Comedia Marplatense de G. Nachman gana la medalla de oro leemos en el diario **Córdoba** de dicha ciudad: “Una misma obra -*Los prójimos*, de Carlos Gorostiza- fue puesta en escena por los elencos de Rosario y Mar del Plata. De acuerdo

a los comentarios del público que vio ambas versiones, la marplatense es muy superior. Se habló especialmente bien del actor Roberto D'Amico quien [...] interpreta uno de los principales roles...”

Las reiteradas menciones laudatorias en distintos diarios responden, indudablemente, al talento que demuestra pero también a su entusiasmo y al cuidado que pone ante cada obra; su labor docente contribuye a que D'Amico se interiorice sobre cada autor, la obra y la época. Observamos a menudo que en las entrevistas otorgadas a los medios periodísticos hay explicaciones sobre el autor y sus características literarias; cabe suponer que son reflejo de comentarios hechos por el propio D'Amico.

El actor se relacionó con los principales grupos de teatro existentes en Mar del Plata: con el ya mencionado grupo Los Juglares, que acentuaba un trabajo donde el cuerpo y el movimiento tenían la prioridad, al igual que la mímica. En los comienzos de su actuación en Mar del Plata esto fue sin duda una muestra de su interés por una formación “más completa”, así como renovadora para la época. Asimismo con OCA, la agrupación de G. Nachman, director llegado de Buenos Aires en 1961, quien poseía una sólida formación anterior. Posteriormente D'Amico fue convocado para la Comedia Marplatense, de este mismo director.

La obtención de la preciada Beca para el Seminario dirigido por Ponferrada le permitió no sólo el perfeccionamiento en un momento en que la ciudad carecía de escuelas actorales, sino que se destacó entre los becarios promoviendo espectáculos como director y asistente de dirección. Cuando ganó la Beca para el Seminario de formación actoral en La Plata, no se alejó de los espectáculos marplatenses ya que “por gentileza del Seminario” intervino en recitales no sólo en La Plata sino también en Mar del Plata, Chascomús, Dolores, Carlos Casares y otras ciudades de la provincia.

Otros horizontes

Roberto D'Amico representa un caso interesante de un teatrista talentoso que llegó a Mar del Plata y se incorporó activamente al quehacer artístico y cultural de la ciudad. Durante los 15 años en los que permaneció en la ciudad finalizó sus estudios docentes y se incorporó al mundo laboral como Profesor de colegios secundarios, fomentando el desarrollo de vocaciones artísticas entre los jóvenes, promoviendo talleres de teatro y realizando espectáculos. Sin embargo, tal vez en ese momento las condiciones no se dieron para que la ciudad de Mar del Plata pudiera aprovechar las posibilidades de alguien sumamente talentoso y activo. Después de haber egresado del Seminario de Arte Dramático de La Plata, obtuvo una beca del British Council. Diplomado de postgrado en Estudios Superiores de Teatro, en Cardiff University College de Gales, contó entre sus maestros a Luchino Visconti, Luca Ronconi, Michael Pearson y Lee Strasberg. Asimismo escribió una tesis sobre Historia del teatro argenti-

no. En una entrevista concedida a la revista *Claudia* (cf. bibliografía) manifestaba su interés por difundir el teatro latinoamericano y argentino, hecho que lo llevó a traducir *El reñidero*, de Sergio De Cecco. Creemos que esta actitud está estrechamente ligada con aquella otra identitaria de los 60 y 70.

Posteriormente, D'Amico viaja a Méjico donde se radica a partir de 1980. Allí cumple una brillante trayectoria que lo ve como actor y como director (en 1992 obtuvo un Premio Emmy a la excelencia artística -otorgado por la Academia Nacional de las Artes y Ciencias Televisivas de EE.UU. -, con un espectáculo inspirado en la literatura mexicana). Otro país de América que supo reconocer y por ende beneficiarse con un valor argentino.

Bibliografía

Brutocao, M.T., 2003. "Ciclos de Navidad y de Pascua. El conjunto LOS JUGLARES" en Nicolás L. Fabiani (coord.), *Estética e Historia del Teatro marplatense*. Vol. III. Mar del Plata: Martín: 9-22.

_____, 2003. "Temporadas de invierno en la década del 60" en Nicolás L. Fabiani (coord.), *Estética e Historia del Teatro marplatense*. Vol. IV. Mar del Plata: Martín: 15-26.

_____, 2007. "Aproximación a la orientación pedagógica de la enseñanza de teatro en Mar del Plata" en Nicolás L. Fabiani (coord.), *Estética e Historia del Teatro marplatense*. Compilación corregida y aumentada. Mar del Plata: Martín: 185-188.

Devés Valdés, E., 2004. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. T. III, Buenos Aires: Biblos.

Fabiani, Nicolás L. (et alt.), 2007 "Mar del Plata (1887-1955)" en Osvaldo Pellettieri (director) *Historia del Teatro argentino en las provincias*, Vol. II. Buenos Aires: Galerna: 75-96

Fabiani, Nicolás Luis (coord.), 2007 *Estética e Historia del Teatro marplatense*. Compilación corregida y aumentada. Mar del Plata: Martín.

_____, 2003. "Estética e historia del teatro marplatense: el giro de los 50", en Nicolás L. Fabiani (coord.), *Estética e Historia del Teatro marplatense*. Vol. III. Mar del Plata: Martín: 65-73.

Periódicos, revistas, otros

De Mar del Plata: Diario **La Capital**, **El Trabajo**

De Chascomús: **El Cronista**, **El Imparcial**

De La Plata: **El Día**

Revista **Claudia**, Nº 272, Año XXIV, feb. 1980, Ed. Abril.

Afiches y Programas de mano

José María Guimet: renovaciones en el teatro oficial

Liliana Iriondo¹

Resumen

En el marco del proyecto 'Historia del teatro argentino en provincias'², en el presente artículo se estudia las orientaciones estéticas de la cultura oficial, en el campo del teatro, durante las últimas décadas del siglo pasado. La figura de José María Guimet se destaca en la dirección de la Comedia Tandilense y en el espectáculo sacro ofrecido durante la Semana Santa.

Palabras clave: Cultura - teatro - comedia oficial - drama sacro

Abstract

This article examines, under the project 'History of the theater in Argentine provinces', the aesthetic guidelines of the official culture in the field of theater, during the last decades of the last century. The figure of Jose Maria Guimet stands out in the direction of the Comedia Tandilense and the sacred spectacle offered during Holy Week.

Keywords: Culture - theater - comedy official - drama sacrum

El mundo de la cultura tandilense durante las últimas décadas del siglo XX ofrecía rasgos de una heterogeneidad multitemporal. Los sentidos y las prácticas en el campo del teatro participaron de la contemporaneidad, es decir, coexistieron grupos y poéticas dispares aunque con espesor histórico diferente, con tradiciones estéticas bien diversas (N. García Canclini, 2005). El teatro de arte, propio de la primera y segunda modernidad (O. Pellettieri, 2003), compartió la escena con el puro entretenimiento y el drama religioso. Los referentes poéticos fueron el realismo reflexivo, la farsátira, el sainete tragicómico, el absurdo y el misterio medieval. Además de los textos de autor, abundaron las creaciones colectivas y los espectáculos unipersonales. Abundaron los espacios no convencionales para las puestas de los grupos independientes y el teatro universitario. Entre ellos figuraron el club Excursionistas, los altos de la Confitería Dionisios, de la Confitería Norma, el Aula Magna de la Universidad Nacional del Centro, el salón del Grupo de Arte Tandil,

¹ Licenciada en Historia. Facultad de Humanidades, UNCPBA. Investigadora independientes de GETEA. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Profesora Titular de Historia de las estructuras teatrales II y Seminario de Investigación e Integración Teatral, UNCPBA. liriondo@arte.unicen.edu.ar

² Historia del Teatro Argentino en provincias, Director: Dr. Osvaldo Pellettieri, UBA, Vol. III, en prensa.

el del Instituto de Educación Cooperativa. También hubo puestas en salas como El Teatrillo de la Biblioteca Rivadavia y el Cine Teatro Colonial.

Por su parte, concluida la breve experiencia de la Escuela Municipal de Teatro (1973-1976) con la dirección de Juan J. Beristain (L. Iriondo, 2004), el Centro de Formación Actoral, dependiente de la Dirección Municipal de Cultura, continuó con la propuesta pedagógica stanislavskiana aunque con variantes en el cuerpo docente³. El Auditorio Municipal (1972) en el Museo de Bellas Artes se constituyó en el espacio fundamental de la esfera oficial. El Anfiteatro 'John F. Kennedy' (1964), a su vez, renovó el espectáculo sacro de la Semana Santa favoreciendo la apertura turística de la ciudad serrana. En este contexto, José María Guimet (1940) fue un referente ineludible de la cultura en el municipio serrano.

La Comedia Tandilense

Como ha sido estudiado, Guimet se insertó en el mundo de la cultura local en los años setenta, su llegada desde Mar del Plata coincidió con la instalación de la emisora LU 22 Radio Tandil. Guimet aportó novedades al teatro tandilense tales como el dominio de la convención radiofónica, una prolongada participación en compañías de radioteatro marplatenses, una intensa trayectoria actoral y gremial en teatros independientes y un entrenamiento profesional en las compañías de comedias de Darío Vittori, Marcos Zucker y Vicente Rubino que visitaron la ciudad balnearia desde los años sesenta en temporada estival (L. Iriondo, T.M.V. Fuentes, 2005). Estas variadas experiencias nos permiten comprender una manera de elaborar lo teatral caracterizada por el nucleamiento de actores veteranos, otros experimentados y gente novel en el mismo espectáculo, la implantación de la cooperativa teatral y la introducción del criterio de comercializar el producto artístico con un manejo publicitario que hizo época. Pertenecen a su modalidad de producción el armado del cartel con los nombres de 'las estrellas' y el uso exhaustivo de los medios de comunicación local (R. Echegaray, 1983). Sus trabajos con el grupo 'Gente de Teatro', la producción y circulación exitosa del espectáculo *Viaje alrededor de una columna* (collage escénico de su autoría, 1977) como así también la puesta en escena de La cantante calva (E. Ionesco) lo colocaron en un lugar clave para hacerse cargo del teatro municipal.

La Comedia Tandilense, bajo su dirección desde 1980, llevó a escena una serie diversa de textos correspondientes a la tradición popular de la gauchesca y el sainete junto a otros propios de la 'segunda modernidad'. La modalidad que Guimet imprimió a sus puestas intercambió procedimientos del circo, el radioteatro, la sátira política, la comedia asainetada, el sainete y el melodrama con elementos del realismo reflexivo y del absurdo.

³ Integraron el plantel docente José María Guimet y Luis Cicopiedi en la cátedra de Interpretación; Ricardo García Navarro en Expresión Corporal; Héctor Dauguet en Escenografía; Laura Christensen en Foniatria (Dirección Municipal de Cultura, Tandil, 1980).

Fundamentalmente utilizó la parodia y la estilización como recursos frente a la ortodoxia realista. En general, en su trabajo se evidenció el respeto al texto dramático y a la ideología del autor, aunque con cierto giro hacia el teatralismo y el humor. Guimet convocó a participar en la Comedia a un núcleo heterogéneo de actores, provenientes de diversas tradiciones estéticas y disciplinas artísticas. En la Comedia oficial participaron reconocidos artistas de la escena local tales como Luis Cicopiedi (1925) y Ana María Mereb (1904), de vasta actividad en *Las Estampas*, en el Conjunto Elevación, en el Teatro Estudio Municipal y el Teatro Independiente Tandil; artistas provenientes del ámbito de la música, el canto y el baile populares, tales como Piero Montarulli (1946) y Gladys Carnevale (1948); actores y técnicos del movimiento independiente tales como Julio Lester, Raúl Echegaray, Gustavo Iturrioz, Jorge Bruno, Telma Urgarte, Carlos Marino, entre otros.

Guimet como director incorporó la improvisación en los ensayos, a la vez, marcó los movimientos y orientaciones de los actores frente al público en escena, haciendo valer su 'presencia' física, la retórica gestual y la modulación de la voz. En un escenario a la italiana, concretó la espacialización con una escenografía elaborada con elementos pictóricos y corpóreos en complementariedad con la función icónica del vestuario y el maquillaje. Las representaciones de la Comedia Tandilense, de fuerte impronta audiovisual, apelaron al sonido, la música y a la iluminación como recursos esenciales. En suma, el teatro de Guimet funcionó como entretenimiento, aunque también como propuesta reflexiva.

Los espectáculos de la Comedia se ofrecieron en 'ciclos de teatro leído', por radio o en el Auditorio del Museo de Bellas Artes, también en representaciones en escenarios a la italiana y en espacios al aire libre. A lo largo de veinte años, en que el público local respondió ampliamente y la crítica fue aceptando poco a poco el 'estilo Guimet'⁴, la Comedia llevó a escena, *Tres por tres* (José María Guimet); *La balsa (En alta mar de Slawomir Mrozek, traducción Oscar Fessler)*; *Los ganadores* (Enrique Wernicke, José María Guimet, Roberto Cossa); *La fiaca* (Ricardo Talesnik); *El centofoward murió al amanecer* (Agustín Cuzzani); *Un sainete a domicilio* (Enrique Wernicke); *Gris de ausencia* (Roberto Cossa); *El acompañamiento* (Carlos Gorostiza); *Papá querido* (Aída Bortnik); *Lobo ... ¿estás?* (Pacho O'Donnell); *San Martín, hoy* (E. F. Rubens); *Monteagudo* (Juan J. Bajarlia); *Camila O'Gorman* (J. Imbert, versión José M. Guimet); *Todo está en el reglamento* (José M. Guimet y Jean Tardieu); *Antes del desayuno* (Eugene O'Neill); *El que me toca es un chancho* (Alberto Drago); *Recordando a Victoria* (José M. Guimet y Victoria Ocampo); *Juan Moreira* (Eduardo Gutiérrez, José Podestá, versión José M. Guimet); *Un orgasmo escapó del zoológico* (Darío Fo y Franca Rame); *La picana*

⁴ 'Los Ganadores', sin Victoria, *Nueva Era*, octubre 1980; 'Desde la pantomima hasta el pericón' Brillante recreación de *Juan Moreira* por la Comedia Tandilense, *El Atlántico*, Tandil, diciembre 1984; 'Un ameno reencuentro con la casi olvidada cultura nacional', *El Eco de Tandil*, octubre 1985; 'La Comedia Municipal estrena *Picnic en el campo de batalla*', *El Eco de Tandil*, octubre 1987; Teatro *Comedia Tandilense, Nueva Era*, octubre 1987; 'Se casó Chichilo... ¡y cómo lo festejó!', *El Eco de Tandil*, noviembre 1993; 'Humor en el Auditorio. Últimas funciones de *Nostalgias de un tiempo lindo*, *El Eco de Tandil*, febrero 2000.

(Enrique Wernicke); *Viejo tango estremecido de pena* (Alfredo Le Pera); *El debut de la piba* (Roberto L. Cayol); *Para que se cumplan las escrituras* (Agustín Cuzzani); *El idiota* (versión J. M. Guimet); *El otro Judas* (Abelardo Castillo); *Qué lástima, Catamarancio* (versión sobre textos de R. Fontanarrosa); *Paraíso de Ana y Mercedes* (José M. Paolantonio); *Empezar a vivir* (Julio Lester); *Picnic en el campo de batalla* (Fernando Arrabal); *La cita* (Eduardo Gudiño Kieffer); *María Magdalena se confiesa* (Rochefflame y José M. Guimet); *Vía Crucis* (Helvio Botana); *Paso cambiado* (Alberto Vacarezza); *El puntito* (Oscar Viale); *Aquí durmió Gardel* (Diego Mileo); *El taller del orfebre* (Karol Wojtyła); *El gran deschave* (Armando Chulak y Sergio de Cecco); *Herencia diabólica* (José M. Guimet); *Un guapo del 900* (Samuel Eichelbaum); *Procesado 1040* (Juan Carlos Patrón); *Matineé* (Julio Varela); *Camino negro* (Oscar Viale); *La nona* (Roberto Cossa); *El centroforward murió al amanecer* (Agustín Cuzzani); *Hay que apagar el fuego* (Carlos Gorostiza); *Mateo* (Armando Discépolo); *Francisco Bernardone* (Atilio Betti, versión José M. Guimet); *Mi Cristo roto* (Ramón Cué, versión José M. Guimet); *La depre* (Julio Mauricio); *Proceso a Jesús* (Diego Fabbri); *El casamiento de Chichilo* (Mario Folco); *Un tal Judas* (Claude A. Puget y Pierre Bost, versión José M. Guimet); *María Magdalena* (M. Maeterlinck); *Deliciosa, complejísima y espantosa* (Agustín Cuzzani); *El divorcio de Chichilo* (Amelia Monti y Mario Bellini); *Adán y Eva a través del tiempo* (Velia Malchiodi Piñero, versión J.M. Guimet); *Las mujeres ante la tumba* (Michel de Gelderode, versión J.M. Guimet); *Lázaro y su amada* (Khalil Gibran, versión J.M. Guimet); *El proceso del Arzobispo Carranza* (Joaquín Calvo Sotelo); *María Magdalena y Jesús* (Un gran amor) (Rochefflame y J.M. Guimet); *Gris de ausencia* (Roberto Cossa); *Nostalgias de un tiempo lindo: Gris de ausencia* (Roberto Cossa), *Only you* (José Luis Montejo), *Las andanzas de un ropero* (Antonio Botta).

Las Escenas de la redención en el Anfiteatro

Las Estampas, como se las conoce comúnmente, es una representación artística y religiosa que se ofrece anualmente dentro del marco de los actos conmemorativos de la Semana Santa⁵; su inserción en la comunidad bonaerense formó parte de la política social y cultural del primer peronismo. En la década de los cincuenta se concretó la primera puesta en escena tandilense. El drama sacro, denominado *El Misterio de la Redención* (1954), fue obra de Luis J. Actis, cura párroco de la iglesia matriz de Tandil, los actores pertenecían al elenco "Elevación", dirigido por Enrique Ferrarese, y se presentó en el Salón Parroquial, hoy Teatro Municipal del Fuerte. La dramatización se distinguió de sus antecesoras por la cantidad de funciones ofrecidas en cada una de las ediciones pascuales; pues fue representada tres veces (miércoles, jueves y sábado) durante la Semana Santa de 1952, otras tantas en 1953 y dos veces (miércoles y jueves) en 1954. Aunque el espec-

⁵ Incluyen: la Procesión del Viernes Santo, los dos Vía Crucis en el Calvario, Misa de la Juventud, Misa de Pascua, entre otros.

táculo fue suspendido en 1955, volvió a ser representado en 1956. En 1959 y 1960, otra vez dirigida por Ricardo H. Seritti, volvió a presentarse en el veredón de la Municipalidad. En 1961 la dirigieron Enrique Ferrarese y Jorge Lester, sobre textos de Actis, en el mismo espacio. La enorme repercusión de público que obtenía año a año, sumada a la creciente promoción turística de Tandil promovió la búsqueda de un espacio propio para la representación del espectáculo. Así, en 1964, *las Estampas de la Pasión* del cura Actis comenzaron a representarse en el flamante Anfiteatro Municipal 'John F. Kennedy, situado en una de las laderas del Parque Independencia. *Las Estampas de la Redención*, basadas en las de Actis de 1954 y dirigidas por Ferrarese y Lester en los sesenta tenían diez escenas (L. Iriondo, 2006).

La Dirección de Cultura del municipio, en la década de los ochenta, le ofreció a Guimet hacerse cargo del espectáculo de Semana Santa. *Las Estampas* bajo su dirección actualizaron el mensaje católico con la inclusión de novedades técnicas en la puesta. En principio, Guimet propuso el cambio de la denominación de Estampas por el de *Escenas de la Redención* como indicio de un mayor movimiento escénico. Respetuoso del texto dramático, Guimet intrdujo algunos cambios en la dirección de actores. Los roles principales siguieron desempeñándose dentro de la interpretación declamatoria pero ahora los actores hacían la mímica frente al público, pues la voz fue grabada en cassettes. La misma cinta que contenía las voces fue compaginada junto con el sonido, los efectos especiales y la música. Aprovechando la temporada estival en Mar del Plata, Guimet grabó las voces de artistas de reconocida trayectoria en la escena nacional. Así, en la inauguración de *las Escenas de la redención* de 1980 figuran los nombres de Alfredo Alcón (Presentación), Guillermo Bredeston (Juan Bautista), Emilio Disi (Sanedrita), Osvaldo Terranova (Voz de Dios), Sergio Renán (Demonio), Carlos Balá (Santiago), Alberto Argibay (Ciego), Oscar Pedemonti, Víctor Laplace, Claudio Corvalán y Zelmar Gueñol (Fariseos), Dorys del Valle (Pecadora), Alberto Fernández de Rosa (Doctor de la ley), Jorge Rivera López (Pilato), Ana María Picchio (María Magdalena), Thelma Biral (Virgen María), Jorge Mayorano (Juan), Alberto Martín (Mal Ladrón), Rodolfo Bebán (Buen Ladrón), Andrea del Boca (Ángel del Sepulcro). Junto a estas voces fueron grabadas las de intérpretes locales, tales como, Arturo Morera (Relator), Pascual Pina (Jesús), Carlos Pina (Caifás) y Luis Cicopiedi (Pilato), entre otros. Este significativo detalle le dio al espectáculo una difusión que trascendió las fronteras regionales. El "pueblo" integrado por noventa actores locales también será doblado por algunas voces y se mostrará en permanente expectativa y desplazamiento de lugares.

La agilidad de las escenas, ampliadas a catorce, se conseguía con la presentación sucesiva de imágenes desplegadas en el espacioso escenario natural del Anfiteatro, de 150 metros de apertura, con numerosos desniveles -aproximadamente de 10 metros- entre la plataforma inferior y la más elevada, donde se llevaron a cabo las escenas finales. A su vez, Guimet actualizó la presencia de los roles-personajes acudiendo a referentes en el cine -el *Jesús de Nazareth* de F. Zeffirelli-, mostró imágenes 'humanizadas' más cercanas al públi-

co que masivamente se acercó a las cuatro funciones de las *Escenas*. El espectáculo resultó armónicamente integrado por la combinación de la gestualidad y las voces, la luminotecnia –spots, reflectores, seguidores, efectos de parpadeo lumínico-, los sonidos -ruidos, voces- y la música incidental, el vestuario y la maquinaria escenográfica, entre otros dispositivos, se conjugaron para provocar efecto, emoción dentro de un vasto espacio con capacidad para 3.000 espectadores. Tal equilibrio de las partes le imprimió a la puesta de Guimet una evidencia de sentido en dirección a asegurar un acto comunicativo por excelencia, actualizando el subtexto religioso con fuerte implicancia social.

Fuentes

Diarios y Publicaciones periódicas

El Eco de Tandil. - Nueva Era.

Programas de mano

Clase pública, Ciclo 1980 - 1987. Centro de Formación Actoral, Dirección Municipal de Cultura.

Ciclo de Teatro, Comedia Tandilense, Dirección de Cultura, Municipalidad de Tandil. 1980 - 2000.-

Material gráfico y audiovisual

Fotografías del archivo personal de Piero Montarulli.

Escenas de la redención. Video, 1995, Tandil.

Entrevistas

Raúl Echegaray, Julio Varela, Piero Montarulli, José María Guimet, Luis Cicopiedi.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1999) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba.

García Canclini, Néstor (2005) 'Definiciones en transición', en Mato, Daniel, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO.

Iriondo, Liliana - Fuentes Teresita M.F. (2005, 2007) 'Historia del teatro en Tandil', en Pellettieri, Osvaldo (Ed) *Historia del Teatro Argentino en provincias*. Buenos Aires, Galerna. Vol. I y II.

Iriondo, L. (2004) 'Una modernidad inconclusa: el teatro de los '70 en provincia', *La Escalera*, N° 14, Facultad de Arte, UNCPBA.

(2006) 'Dramatización sacra y celebraciones públicas en la Semana Santa en Tandil (1943 - 1955)', Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA. Inédito.

Pellettieri, Osvaldo (2003) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna - INT. Vol. IV.

Formación docente

Formación Docente y Profesional del Profesor de Teatro, Un lugar para la coordinación.

Inés Ceballos¹
Carlos Marano²
Marisa Ester Rodríguez³

Resumen:

El presente trabajo pretende explicitar el proceso de pensamiento del equipo de cátedra atravesado por dos instancias, por un lado el proyecto de investigación del departamento de Educación Artística al cual pertenecemos y, por otro, la propia dinámica interna de la cátedra y los tránsitos desarrollados durante el ciclo 2006 - 2008. La propuesta de la cátedra aborda paralelamente el análisis del campo grupal desde lo teórico y desde el registro vivencial del propio grupo de formación; lo cual se pone en juego tanto en las clases como en las salidas de campo.

En este sentido, nos ocupa una revisión crítica de las formas que presentan las prácticas en educación artística atravesadas por los imperativos de la época y, por otro, la función docente y coordinadora en la formación de los profesores de teatro. Hacemos esta distinción ya que visualizamos tanto en discursos de los alumnos como en los registros de observación de campo que, dichas funciones no siempre acompañan conjuntamente la tarea de los profesores y coordinadores de Teatro. ¿En qué sentido esto opera, para permitir que el docente pueda trabajar "con lo que hay", con los emergentes grupales, con lo que acontece en ese espacio?. Se hace necesario la lectura de los roles, los vínculos intersubjetivos, las tramas vinculares e institucionales que atraviesan la práctica educativa. Este será nuestro foco de análisis en el presente trabajo.

Dicho análisis tomará como soportes analíticos categorías específicas del ámbito teatral como teatro de la subjetividad e imaginario actoral; categorías específicas del campo pedagógico como docente y experiencia docente y; otras específicas enmarcadas en la propuesta de la cátedra como campo grupal y coordinación, dispositivos grupales, técnica, estrategia y psicodrama.

¹ Operadora en Psicología Social. Estudiante del Profesorado de Teatro. Facultad de Arte. UNICEN Dpto. Educación Artística. Ayudante alumno. Pinto 34. 7000. Tandil. inesceballos@hotmail.com.ar.

² Lic. en Psicología UBA - Profesor en Ciencias de la Educación UBA. Profesor Adjunto. Facultad de Arte. UNICEN Dpto. Educación Artística. Neuquén 1060. 6º Dto H. 1405. Capital Federal. cmarano@fullzero.com.ar.

³ Profesora en Ciencias de la Educación UNICEN - Operadora en Psicología Social. Ayudante interino Facultad de Arte. UNICEN Dpto. Educación Artística. Uriburu Nº 35. 7000. Tandil. mrodrí@arte.unicen.edu.ar .

Palabras Claves: *Tarea Docente - Función Coordinadora - Coordinación - Formación Docente - Profesorado de Teatro - Teatro de la subjetividad - dispositivos grupales-*

Abstract

Drama Teacher 'S Professional Training, A Place For Coordination

This reports wants to explain the process of thinking of the "senior teaching" team gone through by two aspects, on one hand the project of the Artistic Education Department to which belong, and on the other the own senior teaching dynamic and the development between 2006 and 2008. This, approaches the analysis of group field from a theoretical point of view and from the experiences of this new born group, this is put into practice during both classes and research work.

Thus we want to make a critical revision of practices in artistic education which are gone through by the every day concerns and the teachers 'teaching and coordinating function in the formation of drama teachers. We make this distinction because we can witness that the functions mentioned above are not always side by side with the drama and teacher coordination. How does this work so that the teacher can work with "what he has at hand", it is necessary to focus on intersubjective and institutional links that go through teaching practice.

This analysis will consider various specific categories from the theoretical and pedagogical field. Psychodrama , strategy techniques and coordination will also be taken into account.

Key Words: *Teaching task and coordinating function - coordination - formation teachers- formation of Theatre teachers - Theatre of subjectivity - devices group.*

Introducción.

El presente trabajo pretende explicitar el proceso de pensamiento del equipo de cátedra atravesado por dos instancias, por un lado el proyecto de investigación del Departamento de Educación Artística al cual pertenecemos⁴ y, por otro, la propia dinámica interna de la cátedra desde los tránsitos desarrollados durante el ciclo 2006 - 2008, desde lo teórico y desde el registro vivencial del propio grupo de formación; lo cual se pone en juego tanto en las clases como en las salidas de campo. Nos preguntamos si las

⁴ "La Enseñanza Artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación: prácticas, formatos, sujetos y saberes", recientemente iniciado por investigadores del Departamento de Educación Artística de la Facultad de Arte, U. N. C. P. B. A. Tandil, del cual formamos parte.

prácticas de campo se constituyen como posibilitadoras de la construcción de hipótesis de trabajo dado que, los alumnos van reconstruyendo una mirada del rol coordinador - observador y construyendo otras, a partir del análisis de la realidad observada desde los marcos teóricos abordados en la cátedra. Este proceso que ellos hacen para darse cuenta desde dónde pueden estar "mirando" lo que pasa, los acerca, los entrena en la función coordinadora dentro de la tarea como docentes de Teatro.

Los escenarios actuales y los imperativos en el campo teatral

En este sentido, nos ocupa por un lado, una revisión crítica de las formas que presentan las prácticas en educación artística atravesadas por los imperativos de la época. Si bien no es el propósito de este trabajo no podemos desconocer los atravesamientos socio-históricos de la formación y el ejercicio profesional de los profesores de Teatro. El siglo XX puede entenderse como un momento de cambio de perspectiva que visualiza al teatro como un todo donde el actor resignifica su rol dentro de la puesta en escena y adquiere un protagonismo subjetivo más allá del rol estipulado por el texto dramático. Se sostiene "la reivindicación de un lugar para el teatro que tenga muy poco o nada que ver con el texto dramático como texto literario y que tampoco se refiera necesariamente a él como su horizonte último" (Urraco Crespo, J; 2007). Por otro lado, la tarea docente y de coordinación en la formación de los profesores de teatro que hemos indagado en nuestro recorrido como equipo de trabajo, lo cual permitió abrir interrogantes y reflexiones vertidas en una presentación anterior.⁵ Para retomar algunas cuestiones de la ponencia citada, se hace necesario poner foco en la compleja tarea del docente/director de obra posicionados como coordinadores de dicha tarea. Al decir de Catalan (2005) estamos ante un director y un actor que pueden saber muy poco de la obra a crear. Ambos entienden que ese saber es sólo un punto de partida que puede quedar desalojado con la irrupción de lo singular y, agregamos nosotros, de lo grupal como campo de producción. Ser docente, director de una obra implica una tarea de posicionar al otro y posicionarse desde una función coordinadora, no solo de docente o de director. Hacemos esta distinción ya que visualizamos tanto en discursos de los alumnos como en los registros de campo de observación que, dichas funciones no siempre acompañan conjuntamente la tarea de los profesores y directores de Teatro. ¿En qué sentido esto opera, para permitir que el docente pueda trabajar "con lo que hay", con los emergentes grupales, con lo que acontece en ese espacio?. Los roles, los vínculos intersubjetivos, las tramas vinculares e institucionales que atraviesan la práctica educativa, ¿son registradas como elementos configurantes de la situación educativa y desde los cuales se puede promover la producción?. Este será nues-

⁵ Ceballos, I; Marano, C; Rodríguez, M (2007) ¿Qué sentido adquieren las dinámicas grupales en las "prácticas de formación teatral?". Ponencia presentada en el III Coloquio Internacional de Teatología, Facultad de Arte. U. N. C. P. B. A. Tandil.

tro foco de análisis en el presente trabajo. Según señala Urraco es conveniente “considerar la condición innovadora del ‘imaginario actoral’ en la praxis escénica implica ampliar los horizontes de las posibilidades creativas del director y de los actores, sin excluir los demás aspectos del hecho teatral, en pos de un fenómeno escénico que asuma el desafío de enfrentarse a procesos creativos que potencien el desarrollo del ‘Imaginario actoral’. Es decir, un fenómeno escénico que priorice al actor como prisma de la creación”. (Urraco, J; 2007)

El teatro de la subjetividad. Tarea docente / función coordinadora.

“Vamos al teatro a construir, expectar y experimentar - vivir subjetividad (es). La zona de experiencia que constituye el teatro es un espacio de subjetivación, o en términos de Felix Guattari una “maquina de producción de subjetividad” (Guattari - Rolnik, 2006: 37). Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos (Dubatti, 2002 a: 3-72 y 396).

Según Beatriz Sarlo (2005) en los últimos treinta años se verifica un “giro subjetivo” que, desde diferentes disciplinas o actividades, recupera la instancia de la subjetividad como instauradora de mundo y de verdad. Para Sarlo, “la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la razón del sujeto, que fue hace décadas, mera ideología o falsa conciencia”. (2005: 22)

Teniendo en cuenta este planteo de la subjetividad cada actor o cada alumno son construcciones subjetivas que necesitan ser visualizadas y operacionalizadas en el campo grupal, ya sea desde la tarea de un docente o un director. La pregunta necesaria es desde qué función se puede generar o propiciar esto. En éste sentido pensar la tarea docente y del director teatral desde la función coordinadora estaría permitiendo registrar las subjetividades operando en un aquí y ahora concreto. Si esta práctica educativa en tanto práctica social es constitutiva de subjetividad y teniendo en cuenta que los aportes que se hagan desde lo individual son resignificados desde el campo grupal, ¿qué aporta posicionarse como docente o coordinador?.

Dubatti (2007: 29) sostiene que “en su práctica el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intención permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo. Al decir de Dubatti la subjetividad teatral puede ratificar el status quo o constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa.

“Más allá de las estructuras de cada obra, el teatro constituye subjetividad en la

configuración de formas de habitabilidad del mundo, sea en la territorialidad individual (del artista o del espectador) o en la territorialidad grupal (el equipo de artistas entre sí, de artistas-técnicos, el órgano intersubjetivo convivial de artistas -técnicos-espectadores, de los espectadores entre sí, etc.)". (2007: 29) Desde la experiencia de cátedra vemos que esta subjetividad opera permanentemente, el punto es distinguir cómo vamos visualizando dichas configuraciones desde las distintas "canchas"⁶ y dispositivos de trabajo que empleamos en la cátedra. Desde la formación misma tratamos de aportar elementos para operativizar y problematizar la construcción de subjetividades, como competencias reflexivas que permitan a los estudiantes un bagaje teórico - metodológico para posicionarse como profesores de teatro, articulando la tarea docente y la función coordinadora, desde una basculación permanente entre el estar molar y molecular, al decir de Pavlovsky - Kesselman (1991). Parafraseando a Marano y Nevole (2005: 233), el dispositivo implementado desde la cátedra pretende desplegar condiciones de visibilidad y enunciabilidad de algunas producciones del imaginario social e institucional (...). Dispositivo provocador de intercambios y relaciones interpersonales; dispositivo provocador de aprendizajes resignificados a partir de la experiencia grupal compartida.

El imaginario actoral: la tarea docente y la función coordinadora. Articulaciones desde el psicodrama.

La realidad de cada encuentro, ese tiempo y espacio que se comparte, se constituye como una dinámica singular de producción que se activa y reactiva en la medida que registramos el acontecer escénico. En este sentido, la "didáctica de emergentes"⁷ nos permite ir registrando y devolviendo al grupo desde las crónicas realizadas en los encuentros previos, una intervención desde el equipo de coordinación que posibilita que el grupo pueda apropiarse de su discurso, de su acontecer desde la palabra de otro y así verse, escucharse y pensarse junto con un "otro". Este "dispositivo concebido desde una concepción estratégica, supone la reformulación de un formato concebido con anterioridad, en función de las situaciones emergentes que se van produciendo en las dinámicas de los grupos. Se trata en todo caso, de desmarcarse de la técnica asociada al método como camino único, para posicionarse del lado del dispositivo asociado a la estrategia, contemplando las sucesivas reformulaciones que sean necesarias en el devenir de las producciones específicas de un grupo". (Marano y Nevole, 2005: 243). De esta manera, se va resignificando el acontecer grupal de cada encuentro y articulándolo con las distintas

⁶ Nos referimos a "canchas" reformulando un concepto postulado por Enrique Pichón Riviere, como aquellos espacios por los que transita el sujeto en forma simultánea en el ejercicio del rol y que operan como articuladores del mismo.

⁷ La didáctica de emergentes ha sido una concepción de trabajo postulada por Enrique Pichón Riviere dentro de su planteo de su dispositivo técnico de grupos operativo.

“canchas”. Esto se vincula con la noción de imaginario actoral, donde “el actor descubre un tipo de acontecimiento escénico propiamente corporal y autónomo. El actor no entra a un espacio donde los acontecimientos van a ser representados, sino que su cuerpo es el espacio donde se producen los acontecimientos. Desde el escenario de su cuerpo acontece la acción escénica”. (Catalan, 2005). En este sentido, las articulaciones de los emergentes que van sucediendo en las distintas “canchas”, en tanto espacios de trabajo de la cursada, ya sea en los teóricos, los prácticos o en las salidas de campo, van operando para que el acontecer grupal se materialice. De esta forma, desde la cátedra se aborda la temática del psicodrama no solo como contenido conceptual a ser resignificado desde el análisis bibliográfico, sino también, como instancia de producción que en cada encuentro de la cátedra denominado “teórico” el grupo puede visualizarse en términos de producción escénica en sí, dándole una especificidad a la dinámica de trabajo. El psicodrama por fuera de lo terapéutico, nos permite “favorecer los procesos de aprendizajes de los alumnos y alumnas cursantes de la asignatura, a través de su participación en una experiencia grupal implementada de acuerdo con el dispositivo pedagógico – con una modalidad de abordaje de taller con técnicas psicodramáticas – vinculado con la enseñanza de la materia (Marano y Nevole, 2005: 232 - 233). El dispositivo de la cátedra que instala el psicodrama como técnica de intervención por un lado se constituye como espacio lúdico exploratorio y, por otro, pretende generar condiciones de posibilidad para que los estudiantes puedan transitar su rol como futuros docentes y coordinadores de Teatro.

Docencia y experiencia desde la tarea docente y la función coordinadora.

Ser docente implica un proceso de construcción subjetiva atravesado por las distintas dimensiones que hacen a la complejidad de la práctica educativa. Sabemos que a lo largo de la historia escolar la docencia ha estado signada por distintos cambios socio-históricos, pero podríamos decir que la escuela moderna, pensó y construyó un docente acorde a la concepción de educación imperante así, al decir de Davini (1997), podemos visualizar distintos perfiles en la formación docente hablando de tradiciones consolidadas y tendencias no consolidadas que operan en los discursos, en las representaciones sociales acerca del ser docente y van configurándose desde distintas tensiones. Tensiones entre las cuales nos interesa resaltar aquella que explicita el nivel de tensión entre el individuo y el grupo, donde la autora señala a la docencia como una tarea configurada desde lo individual, más allá de trabajar con grupos de alumnos, se plantea la necesidad de tomar una postura coordinadora en dicha tarea. El abordaje de lo grupal reducido a una cuestión de técnicas, menosprecia su conceptualización y atravesamiento vivencial. “El trabajo reflexivo grupal sistemático en situaciones en las que hay que poner en juego el juicio y la decisión es la base indispensable para fortalecer la acción futura o presente de los docentes. (Davini, 1997: 131). Complementando este planteo, Alliaud (2002: 39) nos habla de lo configurante que es la biografía escolar en la formación docente, en tanto

experiencia escolar dadora de conocimientos que se actualizan en situaciones determinadas y ante demandas concretas. Estos saberes se constituyen en marco para la resignificación de otros; pensarlos y ponerlos en proceso de problematización conceptual es una tarea que no puede dejar de visualizarse y operacionalizarse en el proceso de formación profesional de grado. En este sentido cabe repreguntarnos si esto que nosotros diferenciamos entre tarea docente y función coordinadora no tendrá que ver con esas construcciones fundacionales ligadas a una docencia que veía en el otro, en el grupo, en lo social, un destinatario de formación a homogeneizar donde, el registro del acontecer no se constituía en una prioridad para el ejercicio de la docencia.

Desde este planteo, necesitamos registrar las prácticas educativas como prácticas complejas en donde, al decir Souto (1993) la clase escolar⁸ debe visualizarse “desde la complejidad”, en este sentido se podrán plantear diversas líneas de significación, a saber:

-La clase como ambiente en que transcurren las vidas cotidianas y se produce sentido a las interacciones acerca del saber.

-La vida social de la clase, las relaciones de poder y saber que se disputan, las paradojas de la comunicación.

-La vida inconsciente como espacio intersubjetivo, como un campo de vinculaciones, transferencias e identificaciones.

-Los grupos - clase como espacios tácticos de enseñanzas con metas y dispositivos técnicos.

Entonces, para entender una clase escolar es preciso; comprender la clase en “conexión e interacción” con todo lo que la rodea, inclusive lo social y lo institucional. Se debe considerar una clase como un proceso en curso, nunca terminado. Hay que incluir la diversidad en todo sentido (relaciones, dimensiones, elementos) que la atraviesan y la conforman como un campo problemático. Para poder abordarlo como campo problemático, es necesario priorizar la dimensión de lo grupal. Hay que tener en cuenta que es desde esta dimensión, donde se articulan lo individual, lo social, lo institucional, lo ideológico, lo político, etc.

Son estas articulaciones las que le dan a cada clase un sentido peculiar, distinto, original; en cada clase se construyen significados y se le da sentido a la realidad del aula desde múltiples referencias teóricas.

No es suficiente ya, la mirada de una comunicación verticalista entre los actores sociales que se desempeñan en los complejos escenarios educativos. Hay que tener en

⁸ Si bien la autora hace mención a la clase escolar, nosotros tomamos esta categoría para las instancias de enseñanza y aprendizaje más allá de los ámbitos formales de prácticas educativas artísticas.

cuenta los aspectos sociales, culturales, políticos que también van conformando las identidades de los sujetos que conviven en las instituciones escolares, donde el contexto se va haciendo texto grupal.

¿Se puede pensar la clase como el espacio para la transmisión de un saber sin la construcción de un saber sobre la misma?. ¿Cuál es el modelo más pregnante en la formación de los profesores de Teatro, aquel vinculado a lo fundacional de la tarea docente o a una posición que tenga en cuenta las nuevas configuraciones?. ¿Podemos ver las potencialidades que cada postura encierra?. ¿Podemos ver a la coordinación como función necesaria para el ejercicio de la docencia en un contexto donde los instituidos modernos han caído como referentes simbólicos de la tarea docente?. Pensar estas preguntas nos remite a conceptualizar nuestra postura acerca de la docencia y la coordinación en las dinámicas grupales.

Campo grupal: la tarea docente y la función coordinadora.

Teniendo en cuenta que la clase es uno de los espacios en los que se desarrollan las prácticas educativas necesitamos conceptualizar la dimensión grupal. En este sentido, al decir de Ana Fernández, lo grupal se interpela desde la noción de atravesamiento y como campo de problemáticas. Este planteo de lo grupal implica concebirlo en sus múltiples atravesamientos desde la producción histórica de subjetividad. Cada uno de nosotros en tanto sujetos históricos, situados, ponemos en juego nuestra singularidad y, en la producción grupal constituimos un plus que va más allá de las mismas. El análisis implica reconocer estas configuraciones en su producción socio histórica, con lo cual podemos afirmar que no existen los grupos islas. En este marco, siguiendo el planteo de Pavlovsky - Kesselman (1991) el coordinador centrará el eje de su actividad en la comprensión, en la percepción de líneas que se van trazando y van surgiendo a partir del diálogo y de los diferentes códigos corporales de los participantes. Las palabras son trazos, como bocetos, como dibujos que se estuvieran plasmando, un proceso cartográfico. Para permitir la fluidez de la gestación en boceto se debe aceptar ser atravesado sin resistir, devenir cuerpo sin órganos, cero intensidad del coordinador, máximo registro de conexiones. Entonces, permitir un boceto implica visualizarse en el atravesamiento de las múltiples escenas que se van jugando. El ser docente atravesado desde una función coordinadora implicaría una posición estratégica de registro, lectura e interpretación del acontecer grupal que se bascule entre el estar molar y molecular ⁹. Es obvio sugerir que ambos, molar y molecular, se entrecruzan permanentemente en el quehacer del coordinador, pero es necesidad del coordinador saber instalarse en ellos.

⁹ Con respecto al estar molar, los autores refieren a aquellas líneas de intervención del coordinador que puntualizan o delimitan el acontecer grupal y, como estar molecular, a aquellas intervenciones del coordinador que permiten jugarse en el devenir y el sin sentido del acontecer grupal.

Retomando nuestra pregunta inicial nos preguntamos, si es posible hacer un paralelismo entre el estar molar y la tarea docente y, el estar molecular y la función coordinadora. Ambos reduccionismos, para una u otra, limitarían su posible complementariedad. Aquí, “la Multiplicación Dramática se presenta como proceso de líneas argumentales en el estar molar y, a veces sólo como líneas de fuga y cambios de ritmos en el estar molecular. Decimos entonces, que la multiplicación dramática puede argumentar algo representativamente o sólo expresar ritmos maquínicos de diferentes intensidades, según los diferentes estares, molar o molecular de la coordinación.” (Pavlovsky - Kesselman, 1991) Estos son los dos estares diferentes que el coordinador debiera conocer y transitar como devenires del proceso grupal.

A modo de cierre...

En primera instancia, nos parece importante rescatar la idea del acontecimiento teatral que, al decir de Dubatti (2003) es espacio de producción, es experiencia vital intransferible. Cada encuentro de un grupo - clase puede constituirse como acontecimiento donde analizar lo grupal desde el atravesamiento vivencial de su propio grupo de formación se configura en aspecto esencial de la dinámica de trabajo. Esta práctica educativa se constituye en experiencia de vida, de formación intransferible que opera como estructura desde la cual resignificar los marcos teórico - metodológicos de la tarea docente. Desde aquí, concebimos la tarea docente y la función de coordinación como dos instancias complementarias y no dicotómicas; posibilitadoras del registro, lectura e interpretación del acontecer grupal de las prácticas en el campo de la educación artística. Esta posición pretende superar la tensión entre lo individual y lo colectivo, para registrar lo grupal en tanto campo de producción, que no puede dejar de pensarse en la inmediatez de dicha producción. En otras palabras, registrar al actor como productor de la obra implica reconocer su aporte subjetivo al texto dramático.

Por ello es que resaltamos la necesidad de pensar estas funciones en los espacios de formación, no solo en el espacio presente sino en los trayectos previos; asimismo habría que considerar cómo estos trayectos previos han permitido configurar o invisibilizar el acontecer grupal.

“La posibilidad de transitar por esta experiencia (la multiplicación dramática), para los integrantes de un grupo implica practicar el pensamiento en escenas y pensar la práctica para cuando se posicionen en el lugar de la coordinación”. (Marano y Nevole, 2005: 240). La potencia del dispositivo radica en la complementariedad del aprendizaje desde lo conceptual y lo vivencial, donde el hacer se constituye en material para la producción, abriendo otros recorridos posibles de significaciones, no visualizados, no registrados, no previstos pero que, en su condición de existente, resignifican y transforman el material de trabajo.

Nuestra historia ligada a la formación docente ha constituido ciertas tradiciones en las formas de pensar la docencia, no obstante, apostamos a que las prácticas educativas, en este caso la formación de profesores de teatro, pueden constituirse como productoras de nuevas formas de reflexión sobre el rol docente, en las cuales lo convivial, como aquella disposición a la captación del otro, sea incorporado como una postura frente a la práctica educativa desde la función coordinadora.

Bibliografía.

Alliaud, A (2002); *Los residentes vuelven a la escuela. Aportes desde la biografía escolar* en Davini, C (coord); *De aprendices a maestros. Enseñar y aprender a enseñar*. Argentina. Editorial Papers.

Catalan, A (2005) "El actor como escenario". Revista *Conjunto*. España en www.teatro-mundial.com.

Ceballos, I; Marano, C; Rodríguez, M (2007) ¿Qué sentido adquieren las dinámicas grupales en las "prácticas de formación teatral"? Ponencia presentada en el III Coloquio Internacional de Teatología, Facultad de Arte. U. N. C. P. B. A. Tandil.

Davini, C, (1995) *La formación docente en cuestión*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós.

Davini, C, (comp) (2002) *De aprendices a maestros*. Buenos Aires, Argentina, Papers Ediciones.

Dubatti, J (2003); *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro comparado..* Argentina. Editorial Atuel

Dubatti, J (2007); *Teatro de la subjetividad* en Revista La Escalera Nº 16, Año 2006, Facultad de Arte, U. N. C. P. B. A. Tandil, Argentina.

Filloux, J. C. (1996) *Intersubjetividad y formación*. Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas- Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.) Colección Formación de Formadores, Serie Los Documentos Nº 3.

Marano, C. y Nevole, L. (2005) *Encuentro de Producciones Narrativas: una propuesta alternativa para la educación artística* en La Escalera, Anuario de la Facultad de Arte, Nº 15, Facultad de Arte U. N. C. P. B. A Tandil, Argentina.

Pavlosky, E. y Kesselman, H. (1991); *Dos estares del coordinador*, en *Lo grupal* Nº 9, Argentina. Editorial Busqueda.

Sarlo B. (2005); *Tiempo pasado*, Argentina. Siglo XXI.

Souto, M. (1999) *Grupos y dispositivos de formación*, Argentina. Ediciones Novedades Educativas- Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.) Colección Formación de Formadores

Urraco Crespo, J. M. (2007); "Imaginario actoral: en busca del actor prisma" en Revista La Escalera Nº 16, Año 2006, Facultad de Arte, U. N. C. P. B. A. Tandil, Argentina.

Docentes, instituciones y organizaciones en prácticas educativas artísticas, ¿acontecen con el “otro”?

Bertoldi, María Marcela ¹
Rodríguez, Marisa Ester²

Resumen

La presente ponencia pretende presentar algunas problemáticas relativas a una de las líneas de indagación del proyecto de investigación “La Enseñanza Artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación: prácticas, formatos, sujetos y saberes”, recientemente iniciado por investigadores del Departamento de Educación Artística de la Facultad de Arte, del cual formamos parte.

Las mismas se organizan a partir de preocupaciones que surgen de nuestra actividad como formadores de docentes de educación artística en el nivel universitario. Particularmente se discute el tipo de competencias profesionales requeridas para desempeñarse en espacios laborales con distintos grados de formalidad, tales como: organizaciones de la sociedad civil, centros comunitarios, instituciones religiosas clubes, entre otras.

Los rasgos sociales de la llamada “Modernidad Líquida” nos hablan de construcciones subjetivas atravesadas por operaciones fuertemente diferenciadas, de las que caracterizaron a la Modernidad. En este nuevo marco epocal, los espacios que actuaban como pilares en la construcción de subjetividades: familia, escuela, trabajo, entre otros, ven alteradas sus dinámicas y sus condiciones de operación. Estas configuraciones de la Modernidad se constituyeron a partir de la negación del “otro” bajo el imperativo de homogeneizar para construir al ciudadano. En este sentido, el lugar del saber y de las competencias que debía tener un docente no incluía el saber de la “cultura” del “otro”. Estas lógicas pedagógicas entran en crisis, poniéndonos en la necesidad de revisarlas en la formación a fin poder generar un proceso educativo que permita la construcción de la identidad, donde el “otro” pueda re pensarse desde su contexto y su efectiva participación como sujeto.

¹ Lic. En Ciencias de la Educación (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Ayudante ordinario. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires mgcavallieri@arnet.com.ar

² Prof. en Ciencias de la Educación (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Ayudante ordinario. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. mrodrri@arte.unicen.edu.ar

La investigación se inscribe en el marco conceptual de la Pedagogía Social, observando especialmente los nuevos procesos de construcción intersubjetiva, buscando sistematizar los hallazgos como fundamentos de la formación profesional de los docentes. Es aquí donde, las prácticas de educación artística recobran sentido, tanto desde los proyectos que se generan como desde las prácticas de los docentes, en una nueva configuración que atiende las dimensiones socio - históricas y el acontecer grupal y comunitario.

Palabras claves: *Modernidad y Modernidad Líquida - Pedagogía Social - Subjetividad - competencias profesionales.*

Abstract

This report aims at showing some problematic situations related to one of the outstanding points in the project "La enseñanza artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación, practicas, formatos, sujetos y saberes", that has been recently launched by researchers belonging to the Department of Artistic education of the Faculty of Art of which we take part.

These situations are grouped considering the worries that emerge from our activities as trainers of future Art Teachers in High School (university).

Professional competences are particularly discussed here, having into consideration those required to work in different places such as organizations of the civil society, community centres, religious institutions, clubs, etc.

The social features of the "Liquid modernity" express subjective constructions gone through by strongly differentiated operations ,those which characterized Modernity.

Under this new frame those "spaces" which used to help to build up subjectivities family, school, jobs, can witness a great deal of change in their "conditions of working".

These "modernity configurations" were able to appear by denying the "other" in order to homogenize to create the citizen. Thus, the teacher was not compelled to know about the other's culture. These pedagogical logics come into crisis and we have to review them in the teaching period so as to generate an educative process that allows the building up of an identity where the "other" can be re-thought and regarded as a being from its own context and its effective participation as a subject.

The research is taken under a conceptual frame of Social Pedagogy focusing on the new process of intersubjective construction, so as to systematize the findings

as grounds for teaching professional formation. There the practice of artistic education regains sense, from the projects that are generated as well as from the teaching practice, in a new shaping/configuration that deals with socio-historical dimensions.

Key Words: *Modernity and modernity Liquid – Social Pedagogy – subjectivities – Professional competences*

Introducción.

La presente ponencia pretende presentar algunas problemáticas relativas a una de las líneas de indagación del proyecto de investigación “La Enseñanza Artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación: prácticas, formatos, sujetos y saberes”¹.

Las mismas se organizan a partir de preocupaciones que surgen de nuestra actividad como formadores de docentes de educación artística en el nivel universitario. Particularmente se discute el tipo de competencias profesionales requeridas para desempeñarse en espacios laborales con distintos grados de formalidad, tales como: organizaciones de la sociedad civil, centros comunitarios, instituciones religiosas clubes, entre otras.

Analizar las competencias docentes en los escenarios actuales nos lleva a recuperar el planteo de Bauman (2004) como referente del campo sociológico. Este autor nos aporta líneas interpretativas acerca de los rasgos sociales de la llamada “Modernidad Líquida”, haciendo alusión a las construcciones subjetivas atravesadas por operaciones fuertemente diferenciadas, de las que caracterizaron a la Modernidad Sólida. En este sentido, la Modernidad Sólida constituyó una forma de ver y pensar el mundo ligado a la homogeneización de saberes desde el ámbito escolar. No es posible separar la escolarización de la modernidad, ya que se considera a la educación moderna, y en su mayor logro a la escuela, como una de las mayores construcciones de la modernidad. La escuela moderna, mediante diferentes dispositivos y mecanismos, construyó subjetividades que cumplían con las cosmovisiones de la modernidad, contribuyendo a actuar sobre el mundo, articulándose a su vez, con otras instituciones como son la familia, el Estado, el hospital y la fábrica. Esta formación única y homogénea se constituyó desde pares dicotómicos configurantes de certezas como, bueno malo, normal anormal, científico vulgar, entre otros. La tarea docente, desde este ideario, también se constituyó desde un único formato que garantizaba el éxito de la educación, hegemonizada por la escuela. En este nuevo marco epocal, los espacios que actuaban como pilares en la

¹ recientemente iniciado por investigadores del Departamento de Educación Artística de la Facultad de Arte, del cual formamos parte y presentado a la SeCat y en proceso de evaluación.

construcción de subjetividades: familia, escuela, trabajo, entre otros, ven alteradas sus dinámicas y sus condiciones de operación. Estas configuraciones de la Modernidad Sólida se constituyeron a partir de la negación del "otro" bajo el imperativo de homogeneizar para construir al ciudadano. En este sentido, el lugar del saber y de las competencias que debía tener un docente no incluía el saber de la "cultura" del "otro". Estas lógicas pedagógicas entran en crisis, poniéndonos en la necesidad de revisarlas en la formación a fin poder generar un proceso educativo que permita la construcción de la identidad, donde el "otro" pueda re pensarse desde su contexto y su efectiva participación como sujeto.

La investigación se inscribe en el marco conceptual de la Pedagogía Social, observando especialmente los nuevos procesos de construcción intersubjetiva, buscando sistematizar los hallazgos como fundamentos de la formación profesional de los docentes. Es aquí donde, las prácticas de educación artística recobran sentido, tanto desde los proyectos que se generan como desde las prácticas de los docentes, en una nueva configuración que atiende las dimensiones socio - históricas y el acontecer grupal y comunitario.

Las características que advierte el contexto actual, el sentido de la tarea de educar, la construcción de subjetividad, los distintos territorios en el que estas prácticas se desarrollan en la actualidad, el lugar del "otro" en este proceso ha ido adquiriendo particularidades, se ha pensando, se ha ido configurando. Estas articulaciones derivan en nuestra pregunta; *cómo pensar las competencias que necesita un docente en las prácticas educativas artísticas desde un marco situacional y de la pedagogía social.*

Desde aquí, nos interesa resaltar la idea de competencia docente ligada a aquellas habilidades que, como profesionales son inscriptas tanto desde acciones discursivas como prácticas. En palabras de Larrosa, (2003) reivindicar la experiencia significa pensarla no desde la acción sino desde la pasión (...). Se trata de mantener siempre en la experiencia ese principio de receptividad, de apertura, de disponibilidad. Es la experiencia la que forma, la que nos hace como somos, la que transforma lo que somos y lo convierte en otra cosa. Intentar abrir un espacio para pensar la experiencia de otro modo, no como algo que hemos perdido o como algo que no podemos tener, sino como algo que tal vez se da de otra manera.

Pensar las prácticas educativas artísticas en el contexto actual, y teniendo en cuenta que estas prácticas son prácticas sociales, hace necesario visualizar las particularidades del contexto en las cuales hoy se inscriben. En este sentido, Bauman (2004) nos habla de esta época como modernidad líquida, como una etapa diferenciada dentro de la misma modernidad. Modernidad sólida que configuró una forma de ver y pensar el mundo. El lugar del sólido se constituye en pilar y sostén, lugar de certeza, de verdades inacabadas. Cuando estos sólidos, comienzan a caer, derretirse, es su condición

de liquidez la que entra en tensión con aquella construcción subjetiva, particularmente con la subjetividad pedagógica que constituyó una forma de concebir la tarea docente y la vinculación con el otro. En esta vinculación también se evidencia una crisis de narración, crisis que implica no poder narrarse, no poder relatar quién y qué hacemos. Esto impide, en términos arendtianos, no poder nacer.

En este sentido, no podemos dejar de pensar en la íntima vinculación que existe entre escolarización y modernidad. Algunos autores (Pinneau, (2001) sostienen a la escuela como una "construcción moderna constructora de modernidad". Sin lugar a dudas, la educación moderna -cuya forma más elaborada es la escuela- ha sido uno de los motores principales del triunfo de la modernidad, así como se ha convertido en una de sus mayores creaciones. Mediante complejos y eficaces dispositivos, la escuela moderna construyó subjetividades que comulgaban con sus cosmovisiones. A ser moderno se aprendía, principal pero no exclusivamente, en la escuela. En ella se aprendía a actuar sobre el mundo de acuerdo a ciertas premisas y matrices que se articulaban con los efectos de otras instituciones como la familia, el Estado, el hospital y la fábrica.

¿Qué pasa cuando estos vínculos se rompen?, ¿cuando las instituciones -perplejas o zombis- no pueden inscribir subjetividad? ¿Cuándo la tarea docente no cuenta con los instituidos modernos para sostenerse? La pregunta sería: ¿Cómo configurar una práctica educativa en un contexto de destitución, de liquidez, de agotamiento de aquellas competencias docentes que me permitan realizar una acción educativa exitosa?

Las prácticas educativas hoy: resignificar el sentido de la tarea de educar.

Autores tales como Dubet, F(2004); Tenti Fanfani, E (2005); Esteve, E (2006), entre otros, coinciden en señalar la creciente complejidad del oficio docente en los nuevos contextos de la escolaridad contemporánea, donde la formación de profesores, tiene lugar a nivel institucional. Siguiendo el planteo de Hernandez, F (1999) las competencias de los docentes van más allá del hecho de conocer su asignatura e impartir unos contenidos. Hoy se reclama la capacidad de discernir el tipo de cultura al que accede su alumnado. Es importante destacar que las discusiones suscitadas en el campo de la formación docente giran en torno a cuáles son los rasgos que definen a un buen profesor y qué saberes y competencias deben formarse. Las discusiones plantean desde la ampliación de los ámbitos de conocimiento que el profesorado debe dominar, hasta otros saberes ligados a la investigación, la capacidad de indagar y reflexionar sobre su práctica y sobre el contexto donde desempeña su tarea. Es clara la necesidad de resignificar la formación y la tarea docente a fin posibilitar un posicionamiento reflexivo en el escenario actual.

Incorporar como competencias aquellos saberes y prácticas que nos ayuden a dar sentido a lo emergente y cambiante y a comprendernos a nosotros mismos y el mundo en el que vivimos, se convierte en una responsabilidad en la formación de grado. Esta resignificación de la tarea docente no debemos reducirla sólo al espacio escolar sino ampliar nuestra mirada analítica a otros contextos con distintos grados de formalidad, valorizando la función mediadora de las identidades, las relaciones y las diferentes formas de representación y de producción de nuevos saberes. “Se trata de acercarse a esos “lugares”, a esos espacios culturales donde niños/as, jóvenes están encontrando hoy muchas de sus referencias para construir identidad.” (Hernández, F; 1999). Estos “otros espacios” dan cuenta de que la construcción de la subjetividad ya no es exclusividad de los dispositivos modernos como la escuela, sino que sus marcas se producen también en otros escenarios en el marco del contexto actual signado por la fragmentación y la expulsión social que priva a muchos sujetos de condiciones materiales y simbólicas. En este sentido es importante que como docentes, en tanto actores, podamos visualizar esas operaciones de construcción de subjetividad situacional y desarrollar nuestra acción educativa desde estos nuevos acontecimientos, dado que la consistencia de la situación radica en su propia producción.

En este marco, pensar la educación implica pensarla como “natalidad” pues es, esencialmente, acción y creación de una radical novedad (Arendt, H, 2005). Nacer es estar en proceso de llegar a ser, en proceso de un devenir en el que el nacido articula su identidad (Barcena, F y Melich, J C, 2000:63). En este sentido, la acción educativa es el inicio de algo nuevo, no previsto. Desde nuestra pregunta inicial, nos interrogamos sobre el sentido de la tarea de educar, y específicamente sobre las competencias que los docentes necesitan desarrollar hacia una acción educativa que, como actividad permita revelar la singular y única identidad docente. Este proceso es posible mediante el discurso, un relato donde se utilice la palabra y en esa acción mostrar quién es y dar respuesta a la pregunta del recién llegado “¿quién eres tú”. Ese descubrimiento de quién es alguien está implícito en sus palabras y sus actos”. (Arendt, Hannah, 2005: 202). Desde aquí es que, por la acción aparecemos ante los demás, nos expresamos, creamos la condición para el recuerdo, podemos entendernos con los demás. No solo decimos algo sino decimos de algo.

Otros territorios: algunos espacios para pensar la construcción subjetiva hoy.

Partimos de considerar que los resultados alcanzados en los proyectos de investigación anteriores, desarrollados desde el Departamento de educación artística de nuestra Facultad, han puesto en evidencia la proliferación de prácticas culturales, que asumimos cumplen funciones pedagógicas, generadas e implementadas en ámbitos,

contextos e instituciones/ organizaciones sociales cuyos objetivos y modalidades organizativas pueden diferenciarse de las instituciones escolares y que han adquirido relevancia en su capacidad para convocar a grupos y sujetos en el abordaje de experiencias de carácter artístico.

Reviste así especial interés la consideración de estas prácticas educativas y sociales en tanto, desde lo artístico, intervienen en campos grupales/ organizacionales y socio- comunitarios en condiciones contextuales de gran heterogeneidad, propias de los procesos de fragmentación social y de desigualdad en el acceso a los bienes materiales y simbólicos, condiciones de carácter dinámico que atraviesan el sistema social en general y el educativo en particular. Escenarios estos que expresan variedad de intereses societales, diversidad de expectativas, de formas de apropiación de los bienes culturales circulantes, de criterios de valoración de las experiencias. Históricamente, la formación de docentes de Teatro se orientó hacia las lógicas escolares, la dificultad que hoy se presenta para el abordaje de nuevas experiencias de práctica docente lleva a cuestionarnos sobre la formación, sobre la intervención pedagógica del docente en estos nuevos escenarios sociales. ¿La formación que los alumnos reciben en el grado, se constituyen en competencias para abordar estas nuevas experiencias de práctica docente en los distintos escenarios?. ¿Cuáles son aquellas intervenciones pedagógicas que conectan, que generan confianza entre los sujetos, que permiten un compromiso, que van configurando una nueva estructura que sostiene los lazos que se van produciendo a fin de construir narrativa?.

¿Somos competentes para esta acción educativa que se configura con y desde el otro?. En este sentido, nos interesa retomar el planteo de Larrosa (1996) sobre el desarrollo de nuestra autocomprensión a partir de nuestra participación en redes de comunicación donde se producen, se interpretan y se median historias. Nuestros textos se enfrentan con otros textos, las narrativas personales que nos constituyen están producidas y mediadas por otros en diferentes contextos sociales y con diferentes propósitos. Tal como resalta Larrosa: "(...) quién somos como sujetos autoconscientes, capaces de dar sentido a nuestras vidas y a lo que nos pasa, no está más allá, entonces, de un juego de interpretación: lo que somos no es otra cosa que el modo en que nos comprendemos, el modo como nos comprendemos es análogo al modo como construimos textos sobre nosotros mismos; y cómo son esos textos depende de su relación con otros textos y de los dispositivos sociales en los que se realiza la producción y la interpretación de los textos de identidad". (Larrosa, 1996: 464)

En este sentido, Lazzarato (2006)² analiza las distintas acciones que se realizan no ya sobre el individuo sino sobre el medio ambiente, un medio comprendido como

² Lazzarato, M; (2006) Políticas del acontecimiento, Ed. Tinta Limón, Bs. As.

espacio de acontecimientos posibles y no como estructura, sistema. “La acción de poder es acción a distancia de un individuo sobre otro individuo”.

Pensar y pensarse con otros en tiempos de fluidez requiere hacer una pausa para permitir que tenga lugar el encuentro, a pesar de las condiciones adversas, a lo posible, a lo diferente. Algo que ligue a los distintos actores, que transforme el desencuentro, el estar desreglado en una situación constituyente de nuevos lazos, producir estrategias que los habilite para hacer algo con esto diferente. Aquí preguntamos sobre la posibilidad de que estas prácticas educativas artísticas sean posibilitadoras de encuentro?. ¿Cuáles son las competencias docentes que las habilitan?. Duschatzky, S y Pitman, L (2003) plantean que, para que el encuentro sea productivo³, es necesario que se generen una serie de operaciones que habilitan la multiplicación de las posibilidades existentes. Desde este planteo, el sujeto va construyendo procedimientos, movimientos y acciones capaces de producir situacionalmente su subjetividad. Este proceso remite a las representaciones fundantes y desde las cuales miramos nuestra cotidianeidad. Si seguimos mirando la realidad actual desde las representaciones de la solidez moderna sólo registraremos lo que falta, lo que no tenemos, lo que no podemos. Generar operaciones de pensamiento, problematizar lo que nos pasa sin por ello dilematizarlo nos coloca frente a la posibilidad de registrar el existente y dotarlo de sus particularidades, sin la necesidad de reverenciarlo como disfuncionalidad de un modelo agotado.

Dice Blejmar (2001), “en el camino el texto del relato nos interroga, pero más precisamente se interroga a sí mismo”. Este interrogarse plantea a los actores la necesidad de pensar sobre aquello que aparece desde la misma situación desde la cual emerge y se instala. Con esto, queremos resaltar la importancia de construir situacionalmente nuestra intervención, pensando también aquellos elementos que entran en tensión con lo dado, lo esperado e instituido a través de mandatos y mitos fundacionales. Es necesario que tengamos en cuenta, que las formas de composición social han variado, cada uno va perteneciendo a una idea, una tarea, un proyecto como elementos nucleadores y constructores de subjetividad, y no ya a universales únicos. Desde este lugar se produce el encuentro con el otro, otro necesario para poder operar.

Parafraseando a Nuñez, V (1999), si consideramos que la educación social colabora en la producción de un tejido social capaz de articular las diferencias, entonces requiere de un profesional especializado. ¿cuál es la especialidad que requiere el contexto actual para el Profesor de Teatro?, ¿es una formación posterior o son competencias a ser construidas en la formación?. Este planteo nos lleva a pensar nuestra experiencia como formadores y a la necesidad de propiciar al interior de nuestra institución formadora, un proceso reflexivo acerca de las competencias que requieren nuestros

³ Es decir que, produzcan estrategias entre los sujetos que interactúan hacia una adaptación activa a la realidad.

estudiantes para su inserción profesional en los escenarios actuales. Reivindicar la experiencia y hacer sonar de otro modo la palabra experiencia significa no rechazar ni menospreciar la subjetividad, la incertidumbre, la provisionalidad, el cuerpo, la fugacidad, la finitud, la vida... Se trata de que nadie deba aceptar dogmáticamente la experiencia de otro y de que nadie pueda imponer autoritariamente la propia experiencia de otro. (Larrosa, Jorge; 2003)

A modo de cierre y apertura...

Una de las competencias que nosotras, desde este tránsito conceptual y experiencial podemos observar tiene que ver con la idea de narrarse, de poder enunciar y visualizar nuestra acción educativa desde la variable docente. Hacer de nuestra experiencia un campo de apertura para construir otros pensamientos que reelaboren competencias para resolver los problemas demandados por el escenario actual y poder desarrollar, así una acción educativa en palabras de Arendt, (2005).

La acción es entonces acción narrada, si toda acción deja rastros y además sus consecuencias son ilimitadas se necesita un relato que reinterprete el argumento, a través de ese relato el narrador ayuda a elaborar el sentido de lo ya hecho a configurar su significado indicando en qué aspectos debemos reconciliarnos con el pasado y en qué fallamos en nuestros compromisos y promesas (Barcena, F y Melich, J C, 2000: 71) hazlo conmigo no es lo mismo que pensar la acción como imitación, que sería pensarla como hazlo como yo. La educación como posibilidad siempre intacta de un nuevo comienzo se constituye radicalmente como una acción ética, como tal, la educación es libertad porque evoca la creación de un mundo nuevo de posibilidades, de un nuevo comienzo, de la natalidad, el poder siempre abierto de lo que nace.

De esta manera, aprender en la práctica debería acompañarse de un trabajo sistemático de reflexión, de lectura e interpretación de la actividad, de diálogo con sus pares, con el campo pedagógico y con su propio proceso como actor. En palabras de Larrosa (1999) el verse, narrarse y pensarse desde y en la práctica cotidiana son operaciones que nos permiten posicionarnos diferente en el contexto educativo actual.

Entonces la tarea docente competente, es aquella que posibilita la construcción del relato de una identidad, el relato de una vida. Interrogarnos desde este planteo nos llevaría a interrogar el mismo proceso de formación y a la universidad como institución formadora en los dispositivos que ponemos en juego para posibilitar o no que este narrarse se efectivice.

Bibliografía.

Alliaud, A (2002); *Los residentes vuelven a la escuela. Aportes desde la biografía escolar* en Davini, C (coord); *De aprendices a maestros. Enseñar y aprender a enseñar*. Argentina. Editorial Papers.

Barcena, Fernando y Melich, Joan-Carles, 2000 *La educación como acontecimiento ético*, Capítulo 2: Hannah Arendt; la educación y natalidad, Paidós, España.

Davini, María C; *La formación Docente en cuestión. Política y Pedagogía*. Paidós, cuestiones de educación. Bs. As. 1997.

Feldfeber, Myriam y Andrade Oliveira, Dalila; (comp) 2006 *Políticas educativas y trabajo docente. Nuevas regulaciones, nuevas regulaciones nuevos sujetos*, Editorial Noveduc, Argentina.

Hargreaves, A; 1996 *Profesorado cultura y posmodernidad*, Ed. Morata.

Hernandez, Fernando 1999; *Estudios culturales y lo emergente en la educación*. En cuadernos de Pedagogía 285, Noviembre, Barcelona.

Larrosa, 1996, *La experiencia de la lectura, estudios sobre literatura y formación*. Barcelona, Leartes.

Larrosa, Jorge; 2003 *La experiencia y sus lenguajes*, Conferencia dada en el Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

Larrosa, Jorge; *Tecnologías del yo y educación. Notas sobre la construcción y la mediación pedagógica de sí* en Larrosa, J (comp) *Escuela, poder y subjetivación*, Ed. La Piqueta, Madrid.

Lazzarato, M; (2006) *Micropolíticas del acontecimiento*, Ed. Tinta Limón, Bs. As.

Mc Ewan, H. Egan, K. 1998 *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*. Buenos Aires. Amorrortu editores.

Pineau, Pablo; Dussel, Inés, Carusso, Marcelo (2001); *La escuela como máquina de educar. Tres escritos sobre un proyecto de la modernidad*, Paidós. Argentina.

Skliar, C; 2002; *¿Y si el otro no estuviera ahí?. Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia*. Madrid: Coedición Miño y Dávila y Dávila/CTERA/Escuela Marina Vilte.

Tenti Fanfani, Emilio (comp); 2006 *El oficio de docente. Vocación, trabajo profesión en el Siglo XXI*, Editorial Siglo XXI, Argentina.

Vezub, Lea; 2005 *Ejercer la docencia en los nuevos escenarios de la escolaridad: (vocación, trabajo, profesión, oficio)* en Revista DIDAC: Desafíos para el profesorado del Siglo XXI. México.

Cine

Remake: perspectivas culturales en diálogo

Ana Silva ¹
Cecilia Wulff²

Resumen

En el presente artículo se reflexiona sobre la remake cinematográfica como expresión ideológica de un discurso cultural situado en un tiempo, contexto y sociedad particular. Se sigue la orientación metodológica propuesta por Ella Shohat y Robert Stam (2002), quienes desde un enfoque dialógico inspirado en Bajtin, sugieren la lectura en contrapunto de diversos conjuntos de prácticas representacionales que apunte a identificar los contrastes en el tratamiento cinematográfico de un mismo tema como parte de una historia conflictual y compartida. Aplicando las categorías analíticas de la semiótica del discurso audiovisual, se analizan dos casos de remakes: La Mosca (The Fly, 1986), de David Cronenberg, remake del film de 1958 dirigido por Kurt Neumann, y Los Infiltrados (The Departed, 2006), versión dirigida por Martin Scorsese del film de Wai-keung Lau y Siu Fai Mak Asuntos Infernales (Infernal Affairs, 2002).

Palabras clave: remake - transculturalidad - semiótica del discurso audiovisual - dialogismo - discurso ideológico.

Abstract:

This article offers a reflection about filmic remake as an ideological expression of a temporally, contextually and socially situated cultural discourse. The methodological orientation proposed by Ella Shohat y Robert Stam (2002) is followed. Based on a dialogical approach inspired by Bajtin, the authors suggest a counterpoint reading of different groups of representational practices, in order to identify contrasts between filmic approaches to the same theme, as a part of a shared conflictive history. Analytical concepts provided by audiovisual discourse semiotics are applied to analyze two cases: The Fly (1986) by David Cronenberg, remake of the 1958 film directed by Kurt Neumann,

¹ Licenciada en Comunicación Social. Auxiliar Diplomada en la cátedra de Semiótica de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. anasilva77@yahoo.com.ar

² Profesora de Castellano y Literatura. Realizadora en Cine, TV y Video. Auxiliar Diplomada en la cátedra de Semiótica de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. ceciliawulff@hotmail.com

and *The Departed* (2006), Martin Scorsese's version of Wai-keung Lau and Siu Fai Mak *Infernal Affairs* (2002).

Key words: *remake* – *transculture* – *audiovisual discourse semiotics* – *dialogism* – *ideological discourse*.

Introducción: *Remake* y transculturalidad en el cine.

La práctica de la *remake* dista de ser novedosa en el campo de la industria cinematográfica. Consistente en una nueva versión filmica de una película ya existente³, en ocasiones resulta difícil definir sus límites con precisión. Como señalan Jacques Aumont y Michel Marie (2006: 190), “la práctica del *remake*, confesada y manifiesta en el cine clásico, se ha vuelto más indirecta, en ocasiones solapada, ya que algunos films ‘rehacen’ films antiguos sin que eso se anuncie; la relación entre los dos films es siempre, estructuralmente, del orden de la *remake*, pero institucionalmente, cada obra reivindica su autonomía”. De esta manera, las fronteras entre las *remakes* y las películas a las que se refieren son difusas, y las violaciones deliberadas de esos bordes sirven para anunciar un cuestionamiento de las formas y de los objetivos. La *remake* paga tributo a un film preexistente y, a la vez, lo cuestiona, problematizando la noción de originalidad.

Habitualmente, las *remakes* suelen hacerse sobre películas provenientes de otros países o cuyo estreno data de varios años. La *remake* constituye una expresión ideológica de un discurso cultural situado en un tiempo, contexto y sociedad particular. Cuando pasan décadas entre dos *films*, el cambio social y el nuevo contexto producen una *remake* muy diferente de su antecesora. Por otro lado, son frecuentes las *remakes* hollywoodenses de películas extranjeras, adaptadas al público norteamericano. La incorporación de recursos provenientes de otros países (actores y realizadores, guiones originales, derechos para la realización de *remakes*, etc.) por parte de la industria cinematográfica estadounidense, si bien no es reciente, ha sido reconocida como una tendencia en crecimiento.⁴ Así, regiones como Asia o América Latina -recuérdese el caso de *Criminales* (*Criminal*, 2004) y *Nueve Reinas* (2000)- se constituyen en “exportadoras culturales”⁵. En estos casos, la comparación entre *remake* y original posibilita la reflexión sobre las diferencias culturales, étnicas o de época y su expresión en el cine.

³ En general se reserva el término “a los casos donde es el primer film el que constituye la versión *princeps* de la historia narrada” (Aumont y Marie, 2006:190)

⁴ Una publicación reciente del Departamento de Estado de los Estados Unidos (e-Journal Sociedad y Valores, 2007) dedicó buena parte de su contenido a este tema (Doherty, 2007; Corrigan, 2007).

⁵ La dinámica transnacional de las industrias culturales plantea cuestiones de economía política que trascienden los alcances de este artículo, aunque no pueden ser desconocidas. Para un análisis de datos de venta de entradas y facturación por regiones véase el informe publicado por la Motion Picture Association of America (MPAA) en <http://www.mpa.org>, con cifras del quinquenio 2003-2007. Para consultar datos referidos a la producción mundial de películas -actualizados hasta 2001- véase la encuesta sobre los sectores cinematográficos nacionales de UNESCO publicada en http://www.unesco.org/culture/industries/cinema/html_sp/market.shtml

Desde la perspectiva de los estudios multiculturales de los medios de comunicación, Ella Shohat y Robert Stam (2002) señalan que uno de los problemas principales a ser tenidos en cuenta es el de la tensión entre homogeneización y heterogeneización, entre lo uno y lo múltiple, que se manifiesta en el campo cultural contemporáneo. Términos como *multiculturalismo*, *transculturación* e *interculturalidad* forman parte de un léxico que intenta dar cuenta de dicha tensión. Slavoj Žižek cuestiona el concepto de multiculturalismo señalando que se trata de “la forma ideal de la ideología del capitalismo global”, ya que niega las asimetrías ubicándose en un “punto vacío de universalidad” (1998: 172). En este sentido, el adjetivo transcultural goza de mejor aceptación. Vidal Jiménez (2005) destaca la mayor productividad heurística del prefijo “trans”, más adecuado para un enfoque relacional-dialógico de las identidades, mientras que el “inter” de *intercultural* (utilizado con frecuencia en los estudios pedagógicos en la expresión “educación intercultural”) remitiría a un espacio “entre” entidades culturales preexistentes y esencializadas (2005:11-12).

Con un enfoque dialógico inspirado en Bajtin, Shohat y Stam proponen realizar una lectura en contrapunto de diversos conjuntos de prácticas representacionales (2002: 245), que apunte a identificar los contrastes en el tratamiento cinematográfico de un mismo tema como parte de una historia conflictual y compartida. De acuerdo con los autores, un análisis de este tipo posibilitaría el “esclarecimiento mutuo” entre culturas, organizando “montajes intelectuales no de planos, sino de películas y discursos que muestran conflictos entre perspectivas y entre estéticas” (Op.Cit.). Así, a través del cine, las diferentes experiencias culturales convergen y pueden ser relatadas.

Siguiendo esta propuesta metodológica, y aplicando las categorías analíticas de la semiótica del discurso audiovisual, en este artículo analizamos dos casos de remakes: uno que recrea un film estrenado treinta años antes -*La Mosca* (*The Fly*, 1958) y *La Mosca* (*The Fly*, 1986), ambas producciones de la Twentieth Century Fox-, y otro que consiste en una versión estadounidense de un film hongkonés -*Asuntos Infernales* (*Infernal Affairs*, 2002) y *Los Infiltrados* (*The Departed*, 2006)-. En el análisis, nos hemos centrado en las diferencias entre una y otra versión (a partir de las operaciones de adición, supresión, fusión y/o modificación de unidades variantes como temas, unidades narrativas, procedimientos, personajes, entre otras), que habilitan a la interpretación del carácter ideológico del discurso fílmico.

Matar a la mosca

La mosca (*The Fly*) de Kurt Neumann⁶ se estrena en 1958. Es una adaptación del

⁶ Nació en Núremberg, Bavaria, Alemania en 1908, y murió en Hollywood, California, Estados Unidos en 1968. Se suicidó un mes antes de la *première* oficial de *La mosca*. En su labor prolífica como director figuran, entre otras realizaciones: *My Pal the King* (1932), *It Happened in New Orleans* (1936), *Make a Wish* (1937), *Rocketship X-M* (1950), *The Ring* (1952), *Carnival Story* (1954), *Mohawk* (1956), *Kronos* (1957).

relato literario del mismo nombre de George Langelaan⁷. Los actores principales son Al Hedison, Patricia Owens y Vincent Price (André, Hélène y François Delambre respectivamente). Cuenta con dos secuelas: *El regreso de la mosca* (*Return of the Fly*, 1959) dirigida por Edward Bernds y *La maldición de la mosca* (*Curse of the Fly*, 1965) dirigida por Don Sharp. La remake de David Cronenberg⁸, titulada como la versión original, se estrena en 1986. Los personajes principales son encarnados por Jeff Goldblum (Seth Brundle), Geena Davis (Veronica Quaife) y John Getz (Stathis Borans) y también cuenta con una secuela, dirigida por Chris Wallas (el creador de la criatura de Cronenberg), titulada *La mosca 2* (*The Fly 2*) y estrenada en 1989.

El esquema narrativo canónico⁹ en que se inserta la acción de André Delambre, protagonista del film de Neumann es, en principio, el de la búsqueda. André (el sujeto) lleva a cabo el descubrimiento de la teletransportación de objetos inanimados (de un periódico, por ejemplo) y la carencia que experimenta (la teletransportación exitosa de seres animados) desencadena la búsqueda. El programa que desarrolla es, acorde con su profesión, el del método científico, cuyas etapas se sugieren por elipsis en la película. Asistimos a dos de sus experimentaciones con seres vivos. En la primera el científico no actúa con premeditación: ante la aparición en el laboratorio de Dandolo, el gato, se le ocurre teletransportarlo. El obstáculo que se le presenta es el de la resistencia de la materia animada, manifestándose como una falla del sistema y desencadenando la escena del inquietante maullido de la mascota, ahora reducida a una serie de átomos dispersos en el espacio infinito. El segundo experimento -la teletransportación de un hamster- resulta exitoso. El científico expone a la sazón que el paso siguiente es la observación de dicha criatura para comprobar que no ha sido víctima de efectos secundarios. Pero Delambre no espera: inmediatamente sobreviene la autoteletransportación, que desencadenará otro esquema narrativo.

La *remake* se adecua al mismo esquema de acciones que la versión original. Seth Brundle ha efectuado el mismo descubrimiento que su antecesor y lo prueba ante nuestros ojos teletransportando una media de mujer. También hace uso de su saber profesional, aunque ya no se aprecia al científico escribiendo con premura complicadas fórmulas con lápiz o con tiza, sino que ahora sostiene breves "diálogos" con la PC. Presenciamos asimismo varias experimentaciones, en la primera de las cuales se recurre a un babuino y, en para-

⁷ Escritor británico (1908-1969). Su obra *La mosca* aparece originalmente en la revista *Playboy* en 1957 y en 1962 es publicada con otras narraciones bajo el título *Relatos del antimundo* (*Nouvelles de l'anti-monde*).

⁸ Nació en Toronto, Canadá, en 1943. Entre su vasta filmografía, se destaca: *Stereo* (1969), *Crimes of the Future* (1970), *Shivers* (1975), *Rabid* (1977), *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983), *Dead Ringers* (1988), *Naked Lunch* (1991), *Crash* (1996), *eXistenZ* (1999), *Spider* (2002), *A History of Violence* (2005), *Eastern Promises* (2007).

⁹ Esquema característico de un discurso o de un género que organiza las etapas lógicas de la acción bajo formas culturales fijadas y reconocibles por convención o por tradición. La acción obedece a un programa, porque su racionalidad es la programación. Al *programa* se opone el *contraprograma*, porque la perspectiva de la transformación tiene que ver con una lógica de las fuerzas (Fontanille, 1998: 161). Para el análisis de los esquemas narrativos canónicos empleamos, además, el modelo actancial según Greimas.

lelo a la versión original, se genera la falla y, con ella, la primera escena aterradora, la de la extremidad ensangrentada del animal golpeando el telepod. El contraprograma en este caso se enuncia abiertamente como la resistencia de la carne; es por eso que Brundle, acto seguido, probará teletransportar un bife, y confirmará que la computadora (y él mismo) desconocen ciertos aspectos de la carne que deben investigar. Como admite, en el fondo es “realmente un ingeniero en sistemas”, alguien que sabe “demasiado poco” sobre la vida orgánica y sus complejidades. Finalmente acontezca el éxito (con otro babuino), el brindis con champagne (más informal que en la versión anterior) y la desacertada decisión de la autoteletransportación (esta vez atravesada no simplemente por la ansiedad profesional, sino afectada de emociones personales). Brundle tampoco espera la comprobación de la hipótesis: Cronenberg decide mostrar la autoteletransportación (cuestión que Neumann omite), y así concurrimos al aparente éxito de la tentativa.

A partir de estos intentos, los esquemas narrativos en que se insertan las acciones de los dos protagonistas coinciden en el de la competencia. Luego de que ambos reconstruyen por presuposición que una mosca ha interferido en el proceso, las acciones subsiguientes se verán encaminadas a revertirlo. El deseo de reintegración de uno y otro como seres humanos puros funcionará como destinador de ambos sujetos. En el film de Neumann, André, quien ya no es el mismo de la situación inicial porque ha devenido en un ser híbrido -con la cabeza y una extremidad de una mosca- se enfrenta a otros sujetos: primero a la “mosca de la cabeza blanca” y después a las partículas del insecto que contiene su propio ser. En la lucha por la supervivencia del más fuerte oficiarán como oponentes principales Hélène (al ordenar a su hijo Philippe que libere el curioso insecto que había atrapado) y los propios efectos del experimento, que llevan a la inminente pérdida de rasgos humanos. Como ayudantes se debe considerar a todos los personajes que, en un momento u otro, se dedican a la tarea de la captura de moscas, sin dejar de mencionar a los que contribuyen a la liberación definitiva de André: Hélène, que acciona la prensa hidráulica, y el inspector, que aplasta la araña con la piedra. El sujeto de la *remake*, a juzgar por el resultado de la teletransportación, es el mismo de la situación inicial. No obstante, el espectador comprende avanzado brevemente el metraje, que en realidad se halla frente a otro personaje: Brundlefly. El esquema de la competencia se ajusta entonces si se considera el desdoblamiento de esa fusión. El objeto de deseo coincide con la dominación de uno sobre otro, pero en la versión de 1986 -por haber fusión-, el científico no busca la mosca para revertir el fallo, sino que necesita indefectiblemente de otro ser humano. Veronica Quaife se establece como ayudante a la hora de sobrellevar anímicamente la marcha de la mutación, hasta que se presenta como franco oponente al negarse a ser teletransportada y fusionada no sólo con Brundlefly sino también con el hijo que de él espera. La periodista no logrará eludir este riesgo sino con la ayuda de su editor y ex amante Stathis Borans, quien dispara a la conexión del *telepod* y se convierte en el último oponente de Brundlefly (ahora, además, fusionado a la máquina).

En los personajes de André y de Seth se combinan los códigos pasionales modales ¹⁰ del querer + el poder + el saber respecto del esquema de la búsqueda. Los dos científicos quieren lograr la teletransportación exitosa de seres animados, y ambos pueden hacerlo porque: a) saben cómo, es decir, poseen los conocimientos necesarios (recuérdese que ambos son presentados casi como genios en su trabajo); y b) pueden hacerlo, ya que cuentan con la infraestructura que precisan para tales fines: André es copropietario de "Delambre Frères Electronics", lo que le permite "ganar más dinero del que puede gastar" y dedicarse a los "inventos", para lo cual tiene montado un laboratorio en el sótano de su casa. Seth convierte su propio loft en laboratorio, y es financiado por Industrias Científicas Bartok, quienes no se inmiscuyen ni lo presionan en sus experiencias. En el esquema de la competencia también los dos personajes persiguen el mismo fin: revertir el fallo de la autoteletransportación. Saben cómo hacerlo, sin embargo no pueden, porque la intromisión irrefrenable de la mosca en el cuerpo y en la psiquis de cada uno les imposibilita lograr su cometido. En última instancia, el resto de conciencia y humanidad que hay en ambos demanda con desesperación el auxilio de los personajes femeninos para extinguir el monstruo.

Respecto de los restantes códigos pasionales, es interesante, en primer lugar, efectuar la comparación de los protagonistas en la evolución de la metamorfosis hombre-mosca: André habita en un idílico entorno en el que todo es felicidad: vive enamorado de su mujer, de su hijo y de su laboratorio, es un científico más bien altruista, incapaz de "matar una mosca" porque, para él, "la vida es sagrada". Sin embargo, sucumbe a la tentación de "jugar a ser Dios", por lo que sobreviene el castigo del destino que, no obstante, a los ojos del espectador, resulta inmerecido por arbitrario. El retrato de Seth no escapa al del tipo del científico extravagante y solitario. Conocemos, por ejemplo, su guardarropas, donde hay cinco mudas de la misma indumentaria, así no tiene que "dedicarle ningún pensamiento" a qué ponerse. Neumann decide que su protagonista se acerque a la caracterización del personaje literario, no así Cronenberg¹¹. Pero mientras Neumann hace hincapié en la conversión ética y moral de Delambre (alejándose en este sentido de la *nouvelle*), a Cronenberg le interesa la transformación física, de la carne, mostrada primeramente como nueva voracidad -alimenticia y sexual-, sobre todo en la secuencia en que el personaje deambula por los suburbios en busca de la satisfacción de sus más bajos instintos.

En segundo lugar cabe resaltar el papel de la mujer en cada film. Hélène es madre y esposa ideal, dispuesta a lo que sea por su marido. Su relación con André no está exenta del

¹⁰ La identidad de un personaje es construida progresivamente por repetición, acumulación, combinación o transformación de modalidades. Los efectos pasionales en el discurso pueden ser captados en la perspectiva de las variaciones de intensidad y de cantidad del afecto. Otros códigos pasionales son los rítmicos, los somáticos, los de perspectiva y los figurativos (Fontanille, 1998: 162).

¹¹ Arthur Browning, el narrador del relato de Langelaan, describe a su hermano Robert con los siguientes enunciados: "sentía horror por la intuición y por los golpes de genio", "pertenecía al tipo del investigador receloso", "no participaba de ninguna de las características del sabio distraído", "era profundamente humano: adoraba a los niños y a los animales", "jamás se jactaba de nada".

típico romanticismo hollywoodense. Ronnie, en cambio, es una profesional independiente que no duda en tomar la iniciativa de seducir y conquistar a Seth ni bien siente admiración y atracción física por él. La mutación de André es instantánea; no obstante, Neumann la sugiere primero mostrando al protagonista con la cabeza cubierta por un paño negro, y la mano siempre escondida en el bolsillo. Cuando Hélène descubre al nuevo André, ocurre el grito de horror de la mujer y su posterior desmayo y recomposición, seguidos de uno de los momentos de mayor dramatismo, en que el marido, tratando de dominar ese brazo que actúa por voluntad propia, le escribe dificultosamente en el pizarrón "Kill the fly" y, como últimas palabras, "I love you". La metamorfosis de Brundle en Brundlefly no es instantánea, lo que complejiza y enriquece todos los códigos vinculados a la pasión: luego de enterarnos en la escena inicial de que el personaje está "trabajando en algo que cambiará el mundo y la vida humana tal cual la conocemos" (sin mencionarse intenciones altruistas), lo apreciamos por su carácter retraído, antisocial, maniaco, obsesivo. En la primera etapa de la conversión hay una fascinación por los nuevos poderes adquiridos, mientras Ronnie considera el nuevo estado con recelo. El descubrimiento cabal de la nueva identidad se muestra en principio a través de la imagen de ella, quien atiende la llamada telefónica del pedido de socorro. Así, el espectador, junto con la mujer, pasará del espanto a la compasión, de la compasión al terror y, por último, del terror a la compasión de nuevo.

En tercer lugar interesa confrontar el cruce de géneros de que hace uso cada film. Mientras que en la versión original aparece el policial (con interrogatorios varios como escenas típicas) y el terror (tanto con gritos de espanto y gesticulaciones propias del cine mudo como a través de efectos especiales, como la cámara subjetiva de la cabeza de la mosca, o la cabeza de André profiriendo "Help me!" en el cuerpo de la mosca), en la *remake* se elude el enigma y se trabaja con el *thriller* y el *gore*. En ambos filmes el componente dramático se halla presente y, por la temática de los dos, la ciencia ficción: en las explicaciones científicas de la teletransportación, en las escenografías de los laboratorios, en los mismos experimentos. Se puede establecer como tema característico de este género -en una primera lectura- el de los peligros de la ciencia y la relación del hombre con el conocimiento. Ello se vincula a la temporalización de ambas historias que es, en cada una, contemporánea a su contexto de producción. Hay que detenerse además en la espacialización a la hora de efectuar una captación semántica más amplia: es irónico o paradójico notar que, mientras los personajes del relato de Langelaan son ingleses, en la película de Neumann son canadienses, habitan en Montréal y desarrollan el típico *american way of life*. Cronenberg, por su parte, de origen canadiense, hace que sus personajes sean estadounidenses, pero mostrando Toronto como Nueva York. Al considerar la influencia de la cultura-destino en la producción de sentido se puede decir que, partiendo del relato literario de Langelaan, Neumann adopta tanto la historia -en líneas generales- como el relato del escritor, recurriendo en la realización audiovisual al mismo *flashback* de que se hace uso en la narración verbal. No obstante, y considerándose que se trata de una producción de la Twentieth Century Fox de fines de la década del 50, Neumann acude a la adición de elementos propios del melodrama

(no contenidos en absoluto en la *nouvelle*): el amor mutuo es demostrado con mesura por la pareja André / Hélène y para con el hijo de ambos; François se cuida bien de ocultar su amor por su cuñada (aun cuando le queda el camino libre, sabemos de antemano que no se atreverá a romper las reglas del decoro y la moral). Cronenberg transgrede las historias anteriores, aunque del texto escrito conserva algo que Neumann desechó: el perfil menos humanitario de los personajes -que es, en última instancia, uno de los aspectos esenciales de la obra-, elemento que representa más a la época posmoderna de los 80 y se adecua a los requerimientos -o no- de la Twentieth Century Fox. Un tema más profundo es el de la identidad. En la versión de 1958 se presenta como la crisis del cuerpo en el seno de la sociedad (representada por la familia). Cronenberg se centra en la enfermedad. La suya es una tragedia de tintes clínicos sobre los impulsos humanos: es así como Brundle, intentando aprender sobre la carne, termina por perder la suya propia.¹² El final de Langelaan (sugerente, desapasionado, oscuro y, por sobre todo, elegante) no es adoptado por ninguno de los realizadores. Neumann opta por un final cerrado y pone en boca de François el eufemismo que servirá de lección a Philippe: “Papá murió a causa de su trabajo, era como un explorador en un país desconocido, buscaba la verdad...”. Para Cronenberg está todo dicho. El director sitúa el *climax* en el último minuto de la película, valiéndose hasta último momento de los recursos del horror repugnante, acompañados del llanto cada vez más débil de la mujer, cuyo papel es determinante -esto en todas las versiones- en el “suicidio asistido” del hombre-mosca.

La mirada del Otro

Asuntos Infernales se estrena en Hong Kong en 2002. El título en inglés para su comercialización internacional es *Infernal Affairs*, aunque una traducción más literal del original cantonés 無盡之路 sería “camino sin fin” o “el camino que no cesa”. Codirigida por Wai-keung Lau y Siu Fai Mak (Andrew Lau y Alan Mak son, respectivamente, sus seudónimos americanizados), y con guión de Siu Fai Mak en coautoría con Felix Chong, *Asuntos Infernales* está protagonizada por un elenco de grandes estrellas de su país: Andy Lau, Tony Leung, Anthony Wong y Eric Tsang¹³. El éxito comercial obtenido lleva a la pronta filmación y estreno, casi en simultáneo, de *Asuntos Infernales II* y *III* (ambas de 2003), correspondientes precuela y secuela que recurren a la narración “en espiral” con respecto a la película

¹² Véase Telotte, J. P. *El cine de ciencia ficción*. Cambridge University Press, Madrid, 2002, pp. 217 s.

¹³ Andy Lau, polifacético actor, cantante y modelo publicitario, ha actuado en más de 130 películas, y en 2005 fue premiado como el actor más taquillero de las últimas dos décadas en Hong Kong. De su extensa filmografía pueden mencionarse *As Tears Go By* (1986, de Won Kar Wai), *La Casa de las Dagas Voladoras* (2004, de Zhang Yimou) y *Yesterday Once More* (2004, de Johnnie To). Por su parte, Tony Leung trabajó en reiteradas oportunidades bajo las órdenes de Won Kar Wai (uno de los realizadores más prolíficos dentro de una industria audiovisual de gran volumen de producción como es la hongkonesa), entre otros títulos en *Chungking express* (1994), *Con ánimo de amar* (2000) y *2046* (2004). Protagonizó también otros filmes como *Hero* (2002), de Zhang Yimou, y *Crimen y lujuria* (2007), de Ang Lee.

original¹⁴. *Los Infiltrados* (*The Departed*) es la *remake* dirigida por Martin Scorsese, que obtiene en el año de su estreno (2006) cuatro premios *Oscar*, incluyendo las categorías de mejor director y mejor película¹⁵. Por sus rasgos temáticos y estilísticos, ha sido comparada con otros filmes del realizador como *Mean Streets* (1973) o *Goodfellas* (1990).

El original asiático narra las historias cruzadas de Lau (Andy Lau), un infiltrado de las tríadas en el departamento de policía de Hong Kong, y Yan (Tony Leung), un agente encubierto que logra infiltrarse en la banda del jefe de Lau. La acción está estructurada según el esquema narrativo del antagonismo, en combinación con los de la búsqueda y la degradación¹⁶. Tras una sintética presentación de los personajes, el film se centra en el conflicto resultante de la doble infiltración, y en particular, en una operación de tráfico de drogas en la que ambos protagonistas deben hacer su trabajo, brindando información a sus respectivos -y cruzados- jefes: Sam, el líder mafioso (Eric Tsang) y Wong, el jefe de policía (Anthony Wong). Como sus objetivos son excluyentes (Yan tiene que pasar información a Wong para que pueda encontrar a los delincuentes “con las manos en la masa” y detenerlos; Lau debe advertir a Sam de los movimientos policiales a fin de que pueda concluir la operación sin ser descubierto), la condición de la resolución del conflicto es que uno de los dos sea derrotado.

Asuntos Infernales despliega una variedad de procedimientos audiovisuales que refuerzan el dinamismo narrativo: un montaje subrayado a partir de abundantes elipsis temporales, efectos de flash y congelamiento de la imagen, cambios abruptos de encuadre y angulación de las tomas, marcaciones sonoras, manipulación cromática y pasaje al blanco y negro, *découpage*¹⁷, ralentización y aceleración, flashbacks, giro de 360°, etc. Basándose en

¹⁴ Además de la “trilogía infernal”, los directores han trabajado juntos en *Initial D* (2005) y *Confession of Pain* (2006). En la filmografía de Andrew Lau pueden destacarse títulos como las seis *Young and Dangerous*, *A Man Called Hero* (1999), y *The Duel* (2000), con participación de Andy Lau como actor, a quien también dirigió en *The Wesley's Mysterious File* (2002). Alan Mak ha dirigido *Nude Fear* (1998), *Rave Fever* (1999), *A War Named Desire* (2000) y *Moonlight in Tokyo* (2005), entre otros largometrajes.

¹⁵ Cabe destacar que el propio Scorsese ha declarado que según su punto de vista *Los Infiltrados* no es una *remake* de *Asuntos Infernales*, sino que el guión original le sirvió “de inspiración” para hacer algo diferente (entrevista al realizador citada en la web oficial: www.la.warnerbros.com/thedeparted/).

Antes de *Los Infiltrados*, Scorsese había dirigido *No direction home* (2005), un documental sobre la vida de Bob Dylan y otra *remake* exitosa, *El aviador* (2004), protagonizada por Leonardo DiCaprio, con quien también contó en *Pandillas de Nueva York* (2002). Di Caprio ha actuado además con otros realizadores como Woody Allen (en *Celebrity*, 1998) o Steven Spielberg (*Atrápame si puedes*, 2002). Por su parte, Matt Damon ha actuado en filmes como *Rescatando al soldado Ryan* (1998) de Steven Spielberg, *El talentoso Sr. Ripley* (1999) de Anthony Minghella y *El Buen Pastor* (2006), dirigida por Robert de Niro.

¹⁶ En el esquema del antagonismo, dos sujetos se disputan el mismo objeto, y la tensión sólo puede resolverse por la dominación de una identidad en detrimento de la otra (Fontanille, 2001: 107). En el esquema de la búsqueda participan cuatro tipos de actantes diferentes: el Destinador y el Destinatarío, el Sujeto y el Objeto. El Sujeto y el Objeto están vinculados a programas de conjunción o de disjunción, mientras que el Destinador y el Destinatarío intervienen en la definición de los valores que van a dar todo su sentido al recorrido del Sujeto (Op. Cit.: 100). En el esquema de la degradación, los valores se desmoronan, el objeto pierde su valor y sólo puede asistir a la degradación: de los cuerpos, de las cosas y de los lugares, de las almas. Este esquema reposa sobre la *vacuidad* del Objeto para el Sujeto (Op. Cit.: 106).

¹⁷ Yuxtaposición de escenas que se desarrollan simultáneamente en el interior de una misma imagen (Aumont et al, 2002:20).

estas características, en el estilo de montaje y en la trama policial semejante a las de los thrillers hollywoodenses, el especialista en cine asiático David Bordwell ha definido a *Asuntos Infernales* como una película que “mira a occidente” (2006).

En *Los Infiltrados*, la historia se localiza en la ciudad de Boston, Massachusetts. Bill Costigan (Leonardo DiCaprio) es un cadete de oscuro pasado familiar que ha sido reclutado por los jefes de la unidad de investigaciones especiales de la policía estatal, el Capitán Queenan (Martin Sheen) y el Sargento Dignam (Mark Wahlberg), para infiltrarlo en una banda de mafiosos de la zona sur liderada por Frank Costello (Jack Nicholson). Por su parte, Colin Sullivan (Matt Damon) es un joven apadrinado por Costello que logra ingresar a la policía a instancias de este e ir escalando posiciones hasta terminar bajo las órdenes de Queenan y Dignam. El título del film en idioma original es *The Departed* (traducible como “Los Difuntos”), en referencia al carácter de “muertos en vida” que deben asumir los personajes en su condición de infiltrados: nadie debe conocer su verdadera identidad, sus expedientes son clasificados y si alguien los borra -como hace cerca del final Sullivan con el archivo de Costigan- nadie sabrá nunca que existieron. Por supuesto, como las convenciones genéricas habilitan a esperar, el título adquirirá luego un significado más literal.

La acción, al igual que en *Asuntos Infernales*, se estructura en torno del antagonismo entre los dos personajes principales (y, por extensión, entre las instituciones que representan: la policía y la mafia, el Bien y el Mal). Sin embargo, la diferencia de metraje¹⁸ es utilizada por Scorsese para desplegar los componentes genéricos del drama que en el original estaban subordinados a la trama policial.¹⁹ En la primera parte del film se narran -recurriendo a elipsis temporales y a una temporalización enunciativa²⁰ que alterna entre presente y pasado- las historias personales de Sullivan y Costigan. Se muestra el rol paternal que Costello ha desempeñado en la infancia de Sullivan y la sufrida vida familiar de Costigan. También se le otorga un lugar central a la historia de amor, en la que las *partenaires* femeninas de *Asuntos Infernales* (la esposa de Lau, la terapeuta de Yan) aparecen fusionadas en un solo personaje, el de la psicóloga Madolyn -novia de Sullivan y amante de Costigan-, lo cual extiende el antagonismo del plano profesional al amoroso.

El isomorfismo entre la policía y la mafia que plantea *Asuntos Infernales* -y que representan por metonimia los personajes de Lau y Yan- queda especialmente de manifiesto en una escena que muestra un diálogo entre Sam y Wong. Este tiene lugar en el departamento

¹⁸ Los Infiltrados tiene una duración de 152 minutos; Asuntos Infernales, de 100.

¹⁹ De hecho, en la página oficial de la Warner (www.la.warnerbros.com/thedeparted/) se presenta a *The Departed* como un “policial dramático” y, también, como un “drama de crimen y suspenso”. Para un análisis de las operaciones de sustantivación y adjetivación en la terminología genérica, y de su empleo por parte de los productores cinematográficos, véase Altman (2000: 81-102).

²⁰ Courtés señala que “el tiempo puede ser recobrado, semióticamente hablando, como un sistema de relaciones entre posiciones temporales” (1997:374). La operación de *temporalización* permite situar los acontecimientos narrativos no sólo en relación con la instancia de la enunciación (*temporalización enunciativa*), sino también en su relación recíproca en el marco del enunciado (*temporalización enunciva*).

de policía, en momentos en que Wong debe liberar a Sam por falta de pruebas. La composición plástica de la imagen delimita axialmente las dos mitades del cuadro, que se oponen especularmente. La frontera visual está indicada por una mesa alargada, de color oscuro, enfocada desde una de sus cabeceras. En el lado izquierdo se encuentra sentado Sam, flanqueado por sus secuaces. En posición enfrentada a ellos, del lado derecho de la mesa, está sentado Wong, igualmente rodeado de sus subalternos. La analogía figurativa se refuerza por medio del relato de una alegoría. Wong le cuenta a Sam el caso de dos pacientes hospitalarios que esperan un trasplante de riñón; hay sólo un órgano y deciden someterse a un juego de azar para resolver quién se quedará con él. “No hace falta decir que el que pierde muere”, subraya Wong, a lo que Sam replica negándose a estrechar su mano cuando se retira: “¿Alguna vez viste a alguien darle la mano a un cadáver?”. En *Los Infiltrados*, la secuencia de presentación de los títulos, a los 18’25”, plantea un paralelismo similar. Se suceden planos de derecha a izquierda con un doble movimiento: el de la sucesión de los planos y el del movimiento interno de cada plano. La imagen de Costigan, con traje de presidiario y detrás de las rejas de la cárcel, alterna con la de Sullivan en uniforme, delante de las rejas de su balcón de nuevo funcionario policial.

La focalización narrativa predominante en ambos filmes es la focalización cero, combinada con focalización espectral (el espectador sabe antes que los personajes que hay un infiltrado en cada bando y, en *Los Infiltrados*, sabe que Sullivan y Costigan están interesados en la misma mujer) y focalización externa, para generar efectos de suspenso. En este sentido desempeña un papel fundamental el valor cognitivo de la ocularización²¹, en tanto se le ocultan ciertas informaciones visuales al espectador. Si bien este recurso está presente en los dos filmes, es en *Asuntos Infernales* donde se hace más evidente. Por ejemplo, en la escena en la que Lau dispara a su jefe Sam. Vemos a Sam corriendo asustado y a Lau que aparece tras él, hay un corte y el plano siguiente muestra otro ángulo del estacionamiento desde el que no se ve a los personajes; sólo se escucha el disparo. Hasta que no se muestra a Sam abatido en el suelo no es posible saber quién mató a quién. Asimismo, la ubicación aparentemente arbitraria de la cámara, la toma desde detrás de objetos u obstáculos visuales contribuye a generar lo que en otro trabajo hemos llamado “efecto de espionaje” (Silva, 2006), desdibujando intencionalmente los límites entre la ocularización cero (no atribuible a ninguna entidad de la diégesis) y la ocularización interna (que se supone “vista por alguien”). En *Asuntos Infernales*, la ocularización cero remite a un narrador que busca subrayar su autonomía en relación con los personajes de la diégesis (Gaudreault y Jost, 1995: 144). Además de los abundantes procedimientos audiovisuales ya mencionados, puede

²¹ Gaudreault y Jost proponen una adecuación de la teoría de la focalización narrativa de Genette a la especificidad del relato cinematográfico. De esta manera distinguen la *focalización*, como “punto de vista” cognitivo que se define por una relación de saber entre el narrador y sus personajes, la *ocularización* como “punto de vista” visual, que caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que los personajes supuestamente ven, y la *auricularización*, como “punto de vista” auditivo. En ciertas ocasiones, tanto la ocularización como la auricularización pueden adquirir valor cognitivo.

destacarse una escena de persecución en el estacionamiento, en la que la lente de la cámara se salpica de agua cuando pasan los autos sobre un charco, revelando así el artificio cinematográfico. En *Los Infiltrados*, si bien hay una evidente manipulación de la información narrativa y del punto de vista, se responde a una construcción de la posición del narrador más tradicional que la de *Asuntos Infernales*. Otra diferencia es que en *Asuntos Infernales* se recurre en reiteradas ocasiones a la ocularización interna modalizada (por ejemplo, en la escena de la muerte de Wong en la que Yan recuerda diferentes momentos compartidos con su jefe) mientras que esto no sucede en *Los Infiltrados*.

Desde la dimensión pasional del discurso, en ambos filmes vemos cómo se configuran las identidades modales de Lau/Sullivan y Yan/Costigan como actantes heterónomos, que no tienen opción de elegir su condición de "infiltrados". A medida que avanza la trama, ambos querrán tomar más control sobre el cauce de los acontecimientos, poniéndose de relieve sus escalas de valores como destinadoras de la acción: la ambición de Lau/Sullivan y el sentido del deber de Yan/Costigan. En *Los Infiltrados*, el pasaje hacia la autonomía del personaje de Sullivan, cuando decide matar a su jefe mafioso, es justificado desde la perspectiva de la trama²² desde el momento en que se revela que Costello era informante del FBI. En *Asuntos Infernales* no hay justificación. Antes del disparo a Sam se intercala un *flashback* de la juventud de Lau, cuando su jefe le enseñaba: "tenemos el poder para decidir nuestra propia suerte". A continuación el Lau del presente enuncivo murmura: "yo ya tomé esa decisión", y gatilla su arma.

Un elemento recurrente en *Los Infiltrados*, que define una isotopía figurativa, es la imagen de la rata. No solamente es ése el nombre con el que se identifica a los infiltrados, sino que este animal se hace presente visualmente en dos oportunidades: la primera es en un dibujo a lápiz atribuible a Costello, en la escena en la que interroga a Costigan y le revela que ha descubierto a una "rata" entre los suyos. La segunda es en el final, cuando luego del desenlace de la acción a manos del Sargento Dignam la cámara hace un paneo vertical desde el interior del departamento de Sullivan hacia la ventana desde la que se ve la cúpula dorada de la *Massachusetts State House*. Justo en ese momento, una rata pasa caminando sobre la baranda del balcón, se detiene por unos instantes en el centro del cuadro y la irrupción de la música "de foso"²³ anticipa los créditos finales. Metáfora visual que habilita a una interpretación de los elementos de crítica social presentes en el film, básicamente referidos a la corrupción en el Estado y a la discriminación étnica en los barrios de Boston.

²² Como destaca Luz Aurora Pimentel, una historia es un "tejido", una *trama*. Implica una *preselección*, un proceso de selección de ciertos acontecimientos en detrimento de otros: "Esta *selección orientada* es, en sí misma, un punto de vista sobre el mundo, y puede por tanto ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc. [...] Así pues, una 'historia' ya está ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes" (1998: 122).

²³ Chion denomina música de foso a la que acompaña a la imagen desde una posición extradiegética, fuera del lugar y del tiempo de la acción (1999: 82).

En *Asuntos Infernales* se configura una poética de los extremos complementarios: Yan vs. Lau, policía vs. mafia, Bien vs. Mal, arriba vs. abajo²⁴; en la que cada elemento de la dupla contiene algo de su opuesto. Como en la figura del Yin y el Yang, ni Lau es completamente malo (es evidente que sufre, y con la intención de salvar su matrimonio buscará, aunque por el camino equivocado, estar “del lado de los buenos”), ni Yan completamente bueno (para hacer bien su trabajo como infiltrado debe necesariamente actuar como un mafioso).

El personaje de Lau no muere, y las últimas palabras del film citan a Buda: “Buda dijo: ‘El que caiga en el infierno del sufrimiento incesante no morirá. La longevidad es un gran padecer en el infierno del sufrimiento incesante.’” Esta frase, sobreimpresa sobre fondo negro y recitada por una voz en off, recupera isotópicamente (a la vez desde lo figurativo y desde lo temático, habilitando la captación semántica de la significación del film contenida en el título) las palabras iniciales: “En el versículo 19 del Sutra del Nirvana dice: ‘De los ocho infiernos, el peor es el infierno del sufrimiento incesante, donde se padece sin cesar. De allí, su nombre’”. Hay así una concepción kármica de la justicia, según la cual el personaje que queda vivo ansía la muerte del otro antes que el sufrimiento eterno al que se condena. En el caso de *Los Infiltrados*, la justicia se materializa en el acto de gatillar un arma: pena de muerte para el criminal.

En el film hongkonés, la novia de Lau -que está escribiendo una novela- le dice a este: “No puedo terminar la historia hasta no saber si el personaje es bueno o es malo”. En la versión de Scorsese, el personaje de Frank Costello se pregunta: “Cuando estás frente a una pistola cargada, ¿cuál es la diferencia?”. Ése es el interrogante de fondo que tematizan los dos filmes: ¿dónde ubicar la frontera entre el Bien y el Mal, entre lo justo y lo injusto? En la comparación, se ponen de manifiesto diferencias nada despreciables entre los presupuestos ideológicos que operan sobre lo puesto en el discurso (Ubersfeld, 1989: 206). En ambos filmes, a pesar de la ambigüedad sugerida, la perspectiva de la trama se muestra finalmente más cercana a la del policía (Yan/Costigan), el héroe trágico que se sacrifica por la causa. Y es el Otro (bajo los valores socialmente sancionados: la máxima budista; la justicia por mano propia) el que certifica la identidad, el que responde a la pregunta y sostiene que sí hay una diferencia. Esa que Costello quiere transgredir y lo lleva a recibir de su propia medicina.

Conclusiones

Como hemos señalado en la introducción siguiendo la propuesta metodológica de Shohat y Stam, el análisis contrapuntístico entre remake y original posibilita la reflexión sobre las diferencias culturales y su expresión en el cine.

²⁴ Las terrazas son el lugar en el que los personajes exponen su verdadera identidad, a diferencia de lo que sucede a “nivel del suelo”, donde llevan sus vidas ficticias. Cuando Lau le pregunta a Yan “¿todos los policías encubiertos adoran las terrazas?”, éste le responde: “a diferencia de ti, no le temo a la luz”.

La versión de Neumann de *La Mosca* se sitúa en la década de los años '50, la cual ha sido vista como la época de bienestar y progreso que sucede a la Segunda Guerra Mundial (pero que da inicio a la Guerra Fría). Por tratarse de un momento en que acontecen importantes avances tecnológicos se suele conocer como la era atómica. La década de los '80, en que se inserta la *remake* de Cronenberg, fue la de la revolución electrónica y la de la aparición del VIH (algunos críticos coinciden en que la película es una sutil metáfora de las enfermedades venéreas). Ambas realizaciones son fieles al texto de Langelaan respecto de los esquemas narrativos: desde el punto de vista de la acción no se detectan variantes. Sí desde la perspectiva de la pasión: en la *remake* los efectos del experimento son explícitos y graduales, por lo tanto el recorrido pasional resulta más complejo. La narración de 1958 no excede el ámbito doméstico, donde irrumpe la monstruosidad bajo la sensación de normalidad y cotidianidad, descartando -en oposición a la *remake*- toda truculencia o efectismo visual: el director canadiense incorpora el llamado "Discurso de la Nueva Carne"²⁵ en relación al concepto de identidad. No es que Brundle vaya demasiado lejos -como Browning o Delambre-, sino que carece de comprensión de sí mismo.

En la relocalización desde Hong Kong a Boston, la historia narrada por *Asuntos Infernales* y *Los Infiltrados* conserva el armazón general de la acción, mientras que las modificaciones introducidas por Scorsese remiten a diferencias cruciales en la significación, en particular en cuanto a la visión de la justicia que se presenta. En *Asuntos Infernales*, el personaje de Lau se adentra en un camino sin fin, ése que lo conducirá al peor de los infiernos y que lo hace ansiar la muerte heroica de Yan: no hay noción de "castigo", sino una relación de causa y consecuencia a partir de su accionar. El camino hacia la sanción de Sullivan es, en cambio, bien corto. Este regresa con la bolsa de las compras a su departamento y allí encuentra un tiro en plena frente: sin rendirle cuentas, sin otorgarle derecho a juicio, Dignam se ha ocupado de velar por la seguridad pública. La perspectiva de la trama de *Los Infiltrados* y la sociedad norteamericana, encarnada en la mirada condenatoria de los vecinos hacia Sullivan, lo justifican plenamente.

Bibliografía citada

Altman, Rick (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Amin, Samir (1989) *El eurocentrismo*. México: Siglo XXI Editores.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel (2002) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

²⁵ Telotte, J. P. (Op.Cit.)

Bordwell, David (2006) "The departed: no departure". En: *Observations on film art and Film Art by Kristin Thompson and David Bordwell*, David Bordwell's website on cinema: <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=18>.

Chion, Michel (1999) *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.

Corrigan, Timothy (2007) "Bienvenidos a Estados Unidos", En: *Revista e-Journal, Sociedad y Valores Estadounidenses* del Departamento de Estado de Estados Unidos. Volumen 12, número 6: La industria cinematográfica estadounidense. Washington, junio de 2007. Pp. 12-15.

Díaz, Raúl y Alonso, Graciela (1998) "Integración e interculturalidad en épocas de globalización". Ponencia presentada en el 1er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología, octubre de 1998. En: <http://www.naya.org.ar/congreso>

Doherty, Thomas (2007) "¿Qué tienen de estadounidense las películas de Estados Unidos?" En: *Revista e-Journal, Sociedad y Valores Estadounidenses* del Departamento de Estado de Estados Unidos. Volumen 12, número 6: *La industria cinematográfica estadounidense*. Washington, junio de 2007. Pp. 4-8.

Fontanille, Jacques (2001) *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/FCE.

Gardey, Mariana (2008) "Remake". Ficha de cátedra para la asignatura Semiótica de la carrera de Realizador Integral en Artes Audiovisuales, Facultad de Arte, UNICEN.

Gaudreault y Jost (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Pimentel, Luz Aurora (1998) *El relato en perspectiva*. Estudio de teoría narrativa. México: Siglo XXI.

Saïd, Edward W. (2004) *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Shohat, Ella y Stam, Robert (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Silva, Ana (2006) "Para mirarte mejor. Representaciones de la política en la fotografía de prensa", en Boggi, S y Brook, G. (comps.) *Discursos para ver y para oír*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.

Ubersfeld, Anne (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Vidal Jiménez, Rafael (2005) "Hermenéutica y transculturalidad. Propuesta conceptual para una deconstrucción del 'multiculturalismo' como ideología". En: *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. ISSN 1578-6730, Nº. 12.

_i_ek, Slavoj (1998) "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En: Jameson, Frederic y _i_ek, Slavoj (1998) *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós.

Borges y La Intrusa: de la Historia al cuento y de la literatura al cine.

Por Mauricio Claudio Gutiérrez¹

Resumen

Mediante este trabajo mostramos las llamativas coincidencias entre un cuento de Jorge Luis Borges escrito en los años setenta y un episodio relatado por el pionero dinamarqués Juan Fugl en sus memorias, como así también la particular versión cinematográfica del realizador Carlos Hugo Christensen.

Palabras clave: Cuento, Borges, autobiografía, adaptación, eurocentrismo.

Abstract

This paper investigate the coincidences between a tale of Jorge Luis Borges written in the seventies and a history fact remembered by the danish pioneer Juan Fugl in XIX century in Argentine Republic and the personal way of the adaptation on the film maked for the director Carlos Hugo Christensen.

Key words: Tale, Borges, biography, adaptation, eurocentrism.

Entre varias obras a ser analizadas para comparar la literatura evocativa y adaptada al cine que propugnaron autores disímiles como el gaúcho Érico Veríssimo, el rioplatense Horacio Quiroga y el director cinematográfico Carlos Hugo Christensen, detectamos un caso de relevante importancia por la región a ser explorada, los temas tratados y su relación con la ficción y la historia. El caso que nos interesa, y sobre el que aportamos nuestra mirada, es el de un cuento de Jorge Luis Borges, *La Intrusa*, llevada al cine por Christensen. Mediante nuestra investigación divisamos una similitud significativa con un episodio narrado por Juan Fugl, un inmigrante danés que amasó una considerable riqueza en Tandil, centro de la Provincia de Buenos Aires entre 1844 y 1875. Al final de su vida en Dinamarca, Fugl relata en sus *Memorias* varias anécdotas. Entre ellas percibimos una en particular - la última de sus extensas evocaciones - como llamativamente similar al relato de Borges. En

¹ Doctor en Multimedia por el Instituto de Artes de la Universidad Estadual de Campinas, UNICAMP. Profesor titular de Historia del Cine I y II de la Carrera de Realizador Integral en Medios Audiovisuales de la Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. mauryviole@yahoo.com.ar

el presente trabajo exponemos sus similitudes y la mirada alternativa del director de cine que adaptó la pieza literaria en el filme del mismo nombre.

Después de analizar dos vertientes de una similar visión y lectura del mundo mediante los textos autobiográficos del escritor sureño brasileño Érico Veríssimo y las críticas cinematográficas de Horacio Quiroga, pretendemos incorporar al comentario otra visión como mínimo esclarecedora y no menos importante como es una síntesis del contrapunto entre nuestro dúo Veríssimo-Quiroga con el paradigma de una cosmogonía como la borgiana, el escritor de las antípodas de los autores antes estudiados.

El caso que sirve para ilustrar mejor un tema extremo de no aceptación o rechazo a los artistas de mirada multicultural es la literatura gauchesca. Dos paradigmas claros como el épico *Martín Fierro* de José Hernández de 1972 y *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes de 1926, son claros ejemplos de euro centrismo marcado, típico del romanticismo literario del siglo XIX y sus resabios en el siglo XX, reconocido como parte del imaginario nacionalista pre-modernista para el caso de Güiraldes.

La característica esencial de la literatura borgiana relativa al medio social rural es su particular perspectiva sobre los gauchos, en contraste con los hombre de armas del ejército argentino del siglo XIX, enemigos acérrimos de la cultura indígena de los pampas del Chaco y del resto del territorio de la actual República Argentina, incorporados como territorios nacionales a sangre y fuego a lo largo de varias décadas. La mirada de Borges también es particular por su parentesco con el coronel Borges, jefe de la frontera de Junín, norte de la actual provincia de Buenos Aires, en los años de 1870 donde Borges viajaba asiduamente en su niñez y llegó a conocer a Evaristo Carriego, hijo de gaucho suburbano, ejemplar personaje de su famoso ensayo.

En los inicios de los años setenta, Borges escribió un cuento que forma parte de *El informe de Brodie*. El cuento 'La Intrusa' y 'El evangelio según San Marcos' fueron filmados el primero en 1979 por Carlos Hugo Christensen en Uruguaiana, extremo sudoeste de Brasil, y el último por Fernando Ayala para Televisión Española en 1983. Otro realizador cinematográfico llevó al cine el cuento 'Historia del guerrero y la cautiva' con el nombre de 'De Guerreros y Cautivas', Eduardo Cozarinski. Para nosotros es de fundamental interés la versión cinematográfica de Christensen, un argentino-carioca que nació y vivió en Santiago del Estero, la más antigua ciudad argentina, y vivió desde 1950 en Río de Janeiro, por disparidades artísticas y políticas con el peronismo, hasta que murió en diciembre de 1999.

Este contraste entre la visión de los gauchos y de los hombres que pretendían el monopolio del uso de la fuerza - arbitrario e inhumano - es una constante en la literatura de Borges sobre la frontera. Los europeos, como su abuela inglesa casada con el coronel Borges, que era nieto de judíos portugueses radicados en Buenos Aires en el siglo XVIII, es el paradigma cultural que casi toda la derecha argentina procuró y encontró en Jorge Luis. El suministró gran parte de las herramientas básicas del conservadorismo político occidental en Argentina: Dios, familia y propiedad. El cuento *La Intrusa* es un ejemplo claro de un cuerpo con dos caras, pero que luego del filme del

santiagueño podemos distinguir como bifronte.

Borges, Jorge Luis, el mejor representante de la voz de la civilización después de Domingo Faustino Sarmiento, es el mejor ejemplo de la literatura que derivó después en guión y filme y es un caso extremo de opuestos de ´ O Sobrado ´ de Érico Veríssimo. Este último recrea una atmósfera social aglutinadora de elementos raciales y sexuales no europeos como indios y negros, o de los rasgos sensuales de las poblaciones de las pampas gaúchas y del elemento femenino como benéfico y no lo contrario como es visto en la vasta literatura borgiana más cercana a la mirada maléfica o peyorativa de la mujer, del indio y del otro, si es que no está ausente en la gran mayoría de las obras del porteño Borges.

Los tres cuentos de Borges antes citados son relativos al medio rural y de frontera en un tiempo pasado, pero lo significativo es la adaptación que los directores cinematográficos hicieron de ellos. Tomamos *La Intrusa* porque Christensen fue el único de los realizadores que estaba impregnado por otra cultura menos ´ argentina ´ y más cercana a la sensibilidad de Veríssimo o de Quiroga, en las antípodas de la actitud monocultural y limitada de Borges². Así, la versión de Carlos Hugo sobre la literatura de Borges es una revuelta de la primera lectura del escritor, con la suma de la mirada desde otro centro aceptando otras perspectivas y agregando mayor número de afinidades que desencuentros, mas carga erótica que pasión. En definitiva una versión libre para permitir la mirada que Borges jamás (se) hubiese permitido.

Preciso tomar la adaptación cinematográfica de Chistensen porque su viaje desde el interior colonial argentino hasta Buenos Aires primero y hacia Río de Janeiro después de la mitad de su vida, donde se consagró definitivamente como adaptador, guionista y director, se parece mucho con el viaje de Érico Veríssimo desde Cruz Alta, Río Grande do Sul, y con el viaje de Horacio Quiroga desde Salto, oeste de Uruguay, hacia Buenos Aires primero y hacia Misiones después.

El texto de Borges es tomado aquí por los aspectos que refieren desde el estilo hasta como fuente documental que ofrece datos históricos y de apreciación social y cultural, debido a la importancia que la prosa, como la fotografía y el cine más tarde, en palabras de Bertold Zilly,... ´ sirvieron como fuentes aptas para informar e interpretar tanto la estructura social, cuando la mentalidad de las poblaciones marginalizadas, principalmente del mundo rural, incluyendo la visión que de ellos tenían los ciudadanos letrados ´³.

Analizar el contrapunto de las obras de Veríssimo y Quiroga que llegaron a ser filmadas desde el final de los años treinta aportarán sus debidos esclarecimientos sobre toda una cultura que nace en el siglo XIX sobre las regiones vacías como fueron los ´ sertões ´, las selvas del Chaco y de

² En una entrevista con Carlos Hugo Christensen en abril de 1999 el director me comentó que sus tres autores preferidos eran Érico Veríssimo, Horacio Quiroga y Borges, por lo que pensó en filmar un docudrama sobre Horacio pero los descendientes le negaron los derechos para la realización del filme.

³ VV.AA. da apresentação do livro *de sertões, desertos e espaços incivilizados*, MAUAD Faperj, Rio de Janeiro, 2001, p. 7.

Misiones, los desiertos y los llanos por nombrar algunos de los espacios que precisaban ser ´ incorporados ´ no sólo de forma real mas también debido a su carga simbólica, como representación mediatizada por la literatura y por las artes visuales como el dibujo utilizado en la gráfica y, más tarde, por la fotografía y el cine.

La lectura que todos estos autores hacen de los sectores que habitaban estos espacios es esencial para nuestro análisis, por lo que preferimos tomar a Borges con su intrusa como paradigma de la visión de mundo de quien es un ´ esclarecido urbano ´ sobre el habitante rural de las pampas, que a fines del siglo XIX comienza a sufrir una crisis de subsistencia que es de dificultosa sino imposible resolución. Ese gaucha que después deriva en peón forzado por las circunstancias, como el personaje de Veríssimo Fandango, de *O Sobrado*, es radicalmente diferente en el cuento que elabora Borges. Para Érico Veríssimo el pasado gaucha no es una carga negativa ni peyorativa aunque su matriz sea melancólica. Para Borges, como veremos más adelante, el concepto de gaucha solo es asimilable al del indio: el cuento ´ Historia del guerrero y la cautiva ´ le sirve a Borges para dar su versión al ´ problema ´ de la transculturación sufrida por una inglesa que fue llevada cautiva por los indios pampas. Borges relata en el cuento: ´...mi abuela la exhortó a no volver (a la civilización) ´ cuando la inglesa se aproximó a la frontera mantenida por el ejército argentino. Para Borges su abuela percibió que la europea ya había sido...´ arrebatada y transformada por este continente implacable...´⁴.

Mejor ejemplo aún es el cuento La intrusa de *El Informe de Brodie*, compilación de los escritos de principios de los años de 1970 y editados en 1971, que diferenciaremos del filme A intrusa, película sobre el cuento adaptado y dirigido por Carlos Hugo Chistensen. Pero, en principio, vamos a desfragmentar el cuento que es muy corto (unas tres páginas), para después pasar a la versión del cineasta radicado en Brasil.

El cuento la Intrusa y unas memorias

Entre las – muchas – sorpresas que aún hoy sigue deparando la lectura y el estudio de la obra de Jorge Luis Borges, la que nos interesa sucedió en dosis suficientemente sugestivas como para escribir estas ideas relativas a los indicios de la convivencia de la historia y la ficción en los textos de Borges que son, como mínimo, recurrentes. En este ápice del capítulo revisaremos los posibles recorridos realizados por el autor e insinuamos un remoto camino para salir del indeseable laberinto en el cual caemos cautivos a partir de la – presunta – respuesta a los interrogantes que levantamos sobre los ya citados indicios borgianos.

Las primeras ideas al respecto de los indicios surgieron a partir de significativas coincidencias entre las vicisitudes relatadas por Juan Fugl, un colono dinamarqués en la pampa argentina

⁴ Apud Alimonda, Héctor e Ferguson, Juan: *Imagens, "deserto" e memória nacional - As fotografias da campanha do Exército argentino contra os índios - 1879*, p. 208 e ss., de VV.AA., De sertões... op. cit.

a partir de 1844 y el cuento La Intrusa⁵. La última constatación fue aportada por el director Carlos Hugo Christensen en abril de 1999. Entre el primer indicio sospechado y la escrita de este artículo pasaron los suficientes años como para acumular mas de un par de datos significativos, por lo que decidimos comentar esta hipótesis: el cuento contiene una enorme cantidad de información que nos lleva a sospechar que fue concebido a partir de las experiencias del colono dinamarqués Jan Fugl (Juan en el original).

Los nutrientes literarios de Borges son inmensos. Los mitos de todas las culturas, la historia, la literatura antigua y también la marginal y pedestre – como las aventuras relatadas en las memorias de Fugl⁶–, son algunas de las fuentes desde donde recepcionó información como consta en la mayoría de su producción, hayan sido ensayos, prosa o poesía.

Las manipulaciones que practica, las transcripciones premeditadamente erróneas con que ilustra algunos textos y las adulteraciones de las fuentes históricas caracterizan sus obras desde los inicios de sus escritos. Lograr sospechar que conseguimos dar con uno de esos indicios nos motivó lo suficiente como para desarrollar nuestra idea y comprobar esa hipótesis con los profesionales que trataron su obra para llegar a elaborar este escrito.

Ya desde el inicio de La Intrusa Borges nos prepara para convivir durante el relato con una serie de enigmas. Comienza aclarando que – y sembrando alguna duda desde la primera frase y presentación del cuento –

“ Dicen (lo cual es improbable)... ”, y con esto nos recluta desde el vamos como potenciales agentes de dudas de todo el relato en cuestión. Mas adelante vuelve a conmovernos en nuestra intriga con “...alguien lo oyó de alguien ...” para persuadirnos que será, sino imposible, arduo y árido buscar la fuente precisa desde donde nació el cuento. Luego agrega un comentario delineando su – dudosa – desinformación “...y lo que ignoramos,...”. Finalmente, completa su opinión sobre el hecho de compartir una mujer entre dos hermanos con un: “ Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión,... ”.

Es evidente que intenta alejarnos de la posibilidad de constatar si existen coincidencias entre su relato y los pormenores testimoniados por Fugl en sus memorias, pero también pretende seducirnos con la idea de una coincidencia con algún elemento real del pasado que hasta ahora tanto él como nosotros ignorábamos. Veamos detalladamente las peripecias transcritas por el dinamarqués para acercarnos luego al punto de sospecha.

Es preciso aclarar que las memorias de Fugl están repletas de subjetividades, distorsiones y hechos supuestamente románticos, muchos de los cuales son poco probables aunque sean incontestables. Este detalle también ayuda a contribuir con nuestras sospechas, ya que Borges era un

⁵ Borges, Jorge Luis, El informe de Brodie, *Obras Completas*, EMECE Editores, Buenos Aires, 1974, págs. 1025-1028.

⁶ Fugl, Juan: *Memórias*. Originales en dinamarqués en la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca.

incansable adúltero de su propia memoria como también de los relatos de otros. Bien puede haber ejercitado su espíritu trasgresor elaborando nuevamente los escritos muy poco atractivos del escandinavo. Solo son diferentes por causa de las fechas, en la mitad del siglo XIX en nuestro hombre radicado en Tandil y a fines de los noventa del mismo siglo para la ambientación del cuento de Borges, en las cercanías de Buenos Aires, en el suburbio. No es casual que al presentar a los protagonistas, Borges también nos sitúe sobre los parientes de los protagonistas: " De sus deudos nada se sabe ni de dónde vinieron ". Debemos imaginar una vida desacertada para los descendientes de esos colonos de Tandil y la región que los vio emigrar hacia la capital argentina.

Las memorias de Fugl describen los hechos más significativos de su vida como agricultor, constructor del primer molino de harina de trigo de Tandil, director de enseñanza pública del pueblo, integrante de la corporación municipal, empresario y *self-made-man* hasta su regreso definitivo a Dinamarca en 1875, donde terminó sus días. Lo significativo para nuestros interrogantes son dos hechos que traspasan las memorias: un altercado (entre tantos que relata Fugl con gauchos y " hombres de campo " como nombra a los habitantes rurales) con un gaucho - Borcard - originado en su rereasonamiento amoroso con la esposa de su socio, también dinamarqués, el médico Jackobsen. El conflicto con el gaucho altera a Fugl en su orgullo euro centrista hasta llegar a amenazar de muerte a Borcard en caso que no cese de molestar a la esposa de Jackobsen. Esa pasión continuó varios meses aunque su marido estuvo sabiendo del relacionamiento, lo que ofuscó aún más a Fugl por permitir que su esposa viva aquella *pasión* - este es el término usado en cantidad de oportunidades en este trecho del relato - nada menos que con un gaucho. Después de varios entredichos con la esposa de Jackobsen, Fugl decide mudarse de la estancia donde se encuentran hacia Tandil, renunciando a continuar el padecimiento del relacionamiento amoroso de la adúltera. Estos hechos ocurren en el inicio de la vida de Fugl en las pampas entre 1844 y 1846.

Es evidente que para Fugl la relación entre natural y gaucho es casi automática en cuanto siempre asocia este término de manera peyorativa, ya que él se identifica como dinamarqués frente a la mujer que olvida la tradición nacional y europea, y permite actuar la pasión. Este último sustantivo aparece acompañado de los siguientes calificativos en los trechos referidos al idilio: descenso, mal. Todos son casi análogos a los utilizados por Borges cien años después para caracterizar la relación de los hermanos con la mujer que comparten, la intrusa⁷.

En el final de las memorias Fugl nos detalla otra circunstancia como mínimo significativa: él relata que en vísperas de su regreso a Dinamarca sucedió un hecho desgraciado entre la comunidad de extranjeros, de la cual era el representante frente a la Corporación Municipal. Patricio, el hermano mayor de los irlandeses que vivía con su propia esposa, en un momento de celos en medio de las clásicas borracheras de los sábados, mató a su propio hermano menor a causa de las sospechas de un amorío con su esposa. Fugl decide que Patricio emigre a Buenos Aires (después conti-

⁷ Ver: Mauricio Claudio Gutiérrez. *Juan Fugl, um protestante dinamarquês no pampa católico*. Tesis de maestrado defendida en el Curso de Post graduación en Sociedad y Agricultura C.P.D.A. de la Universidade Federal Rural de Río de Janeiro en noviembre de 1997.

nuará a Estados Unidos y nunca más sabremos nada de él) y compra la casa de él para, finalmente, restituírsela nuevamente a la viuda, evitando así las supuestas arbitrariedades del juez de paz local del momento, enemigo acérrimo de Fugl y del resto de los extranjeros.

Aquí entra en escena Borges con otra de sus clásicas señales cuando nos aclara en el cuento que "Dinamarca e Irlanda (...) andaban por la sangre de esos dos criollos". En el primer párrafo del cuento Borges los presenta con el apellido de Nelson (anglosajón), mientras que en las próximas semanas cambia su apellido para Nilsen (dinamarqués), entendiendo que bien pueden ser de Dinamarca o del Reino Unido.

Mas aún, Borges también nos presenta el indicio más elocuente cuando caracteriza la relación triangular entre los hermanos y la mujer: "... sórdida unión...", o... "La mujer atendía a los dos con sumisión bestial", como también... "Aquél monstruoso amor..." y "Caín andaba por ahí...". Está claro que las señales emitidas por Borges para advertirnos sobre una semejanza con los adjetivos usados por Fugl (*pasión*, mal, caída) son elocuentes. Resta comparar el desenlace del cuento con las anécdotas relatadas por Fugl en el final de sus memorias relativas al desgraciado hecho de la muerte entre los hermanos irlandeses.

La Intrusa de Borges concluye con el crimen de la mujer por parte de los hermanos, evitando el conflicto irremediable que aquella pasión inició en ellos. Las memorias de Fugl finalizan con el relato del crimen del irlandés sobre su hermano menor. Pero lo llamativo son los dos hechos pasionales transcritos en las memorias: el primero es el amor del gaucho Borcard con la señora Jackobsen y el triángulo virtual e inacabado conformado por Fugl, el confesor involuntario y testimonio directo del adulterio. El segundo hecho es la disputa entre los hermanos irlandeses por el amor de la misma mujer.

Hasta aquí todo parece claro, evidente y fácil de comparar, excepto por un hecho que aumentó nuestras dudas sobre los indicios de Borges, cuando advertimos una última circunstancia que provocó una reversión en nuestros argumentos: las memorias originales y completas descansan en la Biblioteca Real de Copenhague y sólo fueron traducidas por completo en 1987⁸, un año después de la muerte del escritor, mientras que su cuento fue editado en 1972, por lo que se impone la pregunta ¿cómo salir de este laberinto cronológico?

Las primeras respuestas a esta cuestión surgieron cuando sospechamos que Borges podría haber leído una síntesis de las memorias de Juan Fugl editadas al final de los años cincuenta con el nombre de *Abriendo Surcos* *. Enorme fue mi sorpresa cuando constaté que en el extracto de las memorias sólo se nombra superficialmente el caso de la esposa de Jackobsen y su idilio con el gaucho Borcard y nada se dice del crimen pasional entre los hermanos irlandeses. Como si esto no bastase el epígrafe del cuento

- 2 REYES, I, 26 - no existe en la Biblia, por lo tanto es una ficción mas de Borges.

⁸ *Memorias de Juan Fugl*. Traducción de Alice Larsen de Rabal, Repografías, Tandil, sin fecha (1987).

Alguna vez Borges fue cuestionado por este mismo epígrafe y alegó que sí existía pero en una versión primitiva conocida como la Biblia de los Quinientos que – respuesta borgiana al fin – es casi imposible localizar. También fue imposible localizar el origen fehaciente del cuento, aunque los indicios son abrumadores por su componente cargado de historia documentada, como las memorias resumidas en *Abriendo surcos*. Insisto en este punto: las memorias son posteriores a la muerte de Borges pero su resumen es de los años cincuenta.

Aquí surgieron nuevos mares de posibles respuestas a más preguntas que formulara a colegas especialistas en la obra y la vida de Borges, entre las cuales figuraba la obvia: ¿Será que alguna forma de tradición oral fue pesquisada por Borges en algunos de los innumerables viajes por el sur de la Provincia de Buenos Aires cuando visitaba los campos de Adolfo Bioy Casares en el partido de Las Flores? ¿Es posible que Borges haya revisado los manuscritos de Juan Fugl en la Biblioteca Real de Copenhague donde se hallan resguardados? ¿Será todo esto mera casualidad e, ingenuamente, nos agenciamos de las señales ambiguas de Borges hasta llegar a extraviarnos en sus calles sin salida?

Las última respuesta fue aportada por el mismo Borges en las páginas de *La historia de la eternidad*, compilada en 1936. Discurriendo sobre el tiempo, la repetición y el movimiento en el espacio Borges filosofa evitando entrar en el ámbito de la literatura, aunque la utilice para razonar. Sobre la dificultad que propone el tiempo, nos advierte – entre paréntesis y puntos – sin ofrecer sospecha alguna sobre la importancia de la afirmación:

* *Abriendo surcos*. Textos seleccionados y traducidos por Lars Baekhóf, Ediciones Altamira, Buenos Aires, edición de 1973 (original de 1959).

“(Yo la recobro así (la dificultad), deformándola: Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aún dos hombres distintos?)”⁹.

Sin duda alguna, Borges contaba con algunos hilos de la información básica de las vicisitudes de Fugl, con los gauchos en general y Borcard en particular, y con los hermanos irlandeses como con tantos mestizos, otros europeos, indios e indios-peones. Su deformación no es más que una señal para anunciar y justificar una posible relación entre sus elucubraciones y la historia, pero que resultan de la particular intimidad que asume en Borges el vínculo entre la filosofía y la literatura. Que *La intrusa* condense dos episodios históricos particulares llevó a Borges a especular sobre la síntesis entre lo sucedido ‘ realmente ’ y las innumerables conjeturas filosóficas y literarias. Para Borges resultó un ejercicio de (re)afirmación como escritor en tránsito entre la ciencia y las artes, proponiendo una interesante imbricación que nos ofrece e incita a la investigación a procurar posibles indicios a corroborar, siempre que estos no sean ilusiones enmascaradas de certezas.

En el momento en que Borges elaboró *La intrusa*, Argentina se deparaba sobre un destino entre incierto e inhumano, con disputas políticas internas en el peronismo pero también atra-

⁹ Jorge Luis Borges: *Historia de la eternidad*, pág. 354, Obras Completas, Emecé editores, Buenos Aires, 1974.

vesada por treinta años de violencia norcada por intransigencias perfectamente corroborables como con el lema "Al enemigo ni justicia", tan caro a peronistas y antiperonistas¹⁰.

Debemos responder a la pregunta: para Borges ¿sólo la muerte de Juliana Burgos - la amante compartida del cuento, luego prostituida y, finalmente, ultimada por causa de su "intrusión" - era la única salida posible en la disputa por su amor? Queda claro que la alegoría sobre la actualidad de 1970 y 1971 es presentada por Borges con un fuerte contenido de distopía, donde la tragedia era la salida por encima del laberinto en que se encontraba la realidad política argentina, donde dos hermanos - argentinos - no miraban su presente con mirada de estadista sino de exterminador. Este cuento aporta mucho para el conocimiento y la comprensión la mezquina mirada autoritaria en sus vertientes militarista, partidocrática y artística de esos años, aunque su hechura nos recuerde algunos episodios de unas memorias de un europeo que amasó una fortuna considerable en la frontera sur de la provincia de Buenos Aires a mediados del siglo XIX.

En el final del cuento, Borges nos ofrece otra reflexión: el asesinato de Juliana Burgos fue en un descampado, en los alrededores del poblado donde habitaban los hermanos, donde ... "Orillaron un pajonal..."¹¹. El local elegido por Borges nos sugiere una evocación (involuntaria o no) de los locales donde el ejército argentino fuciló clandestinamente a los militantes de la resistencia peronista de 1956, como demostró Rodolfo Walsh en sus crónicas sobre esos episodios, titulada "Operación Masacre". También nos sugiere la idea de una premonición fatal sobre cementerios clandestinos tristemente célebres a partir de la dictadura militar argentina de 1976-1983.

Finalmente, la obra de Borges fue llevada al cine por el realizador argentino-carioca Carlos Hugo Christensen en 1979. Es, también, el mejor y más bien logrado filme de este director fallecido en diciembre de 1999. Borges adoró la posibilidad que su cuento fuera filmado, pero impedido de asistirlo debido a la ceguera tomó en cuenta las opiniones de su asistente María Kodama y sus amigos que sí lo vieron. A partir de la versión de terceros Borges opinó: "Según me dijeron es una versión pornográfica". Esta observación llenó de disgusto a Christensen, artista que no previó que el capítulo de las vicisitudes de los autores con la historia, la literatura de ficción y el cine terminara como se iniciaba *La Intrusa*: "Dicen (lo cual es improbable)...", pero sin la aclaración entre paréntesis, lo que carga de tono admonitorio la opinión de Borges sobre la versión fílmica. Esto se asemeja mucho a las explicaciones que los militares - y gran parte de la sociedad argentina - de los años setenta tenían sobre los opositores políticos que desaparecían: frases como "Algo habrán hecho..." no sólo desautorizaba toda tentativa de entendimiento o posible negociación con los rivales políticos, sino que aportaba una carga inmensa de desprecio por el "enemigo", que mejoraba bajo la única condición de estar muerto.

Así, literatura, historia y cine nos proporcionan, gracias a los pormenores de este cuento llevado al guión, una enorme fuente de aprendizaje sobre la infinita posibilidad de maquillaje que

¹⁰ Um excelente livro que procura los orígenes de la violencia política en Argentina desde 1943 hasta 1983 es: *Ao inimigo, nem justiça*, de Emilio Dellasoppa, Editora Hucitec, São Paulo, 1998.

¹¹ Jorge Luis Borges: LA INTRUSA, en *Obras Completas*, op. cit., pág. 1028.

el autoritarismo político y cultural en la Argentina construyó desde los años cuarenta hasta la apertura democrática de inicios de los ochenta. Quedan fuera de aquél proyecto monocultural gran parte de las obras del escritor del sur de Brasil Érico Veríssimo donde los personajes femeninos poseen voz, los personajes gauchos – sean negros o mestizos – son valorizados y ponderados sin caer en el estereotipo vulgar. Con Veríssimo el elemento de transculturación es percibido como deseado y no como obstáculo a los componentes que integrarían la identidad de la nación.

El film de Carlos Hugp Christensen

Carlos Hugo se exilió en Brasil en 1950, por causa de su negativa a realizar un filme direccionado por el entonces jefe del área de difusión y propaganda del gobierno, el peronista Raúl Apold. Este personaje llegó a convocar, según varias fuentes que coinciden en la anécdota, a los directores más conspicuos del cine nacional de los cuarenta para convidarlos a realizar un filme sobre su propia vida (y no la de Perón o la de Eva Duarte). Apold no solo era rechazado por la totalidad de los artistas e intelectuales de la época, sino también por la mayoría de los peronistas. Muchos eran temerosos de las arbitrariedades y caprichos del funcionario como fiel reflejo de sus delirios de grandeza como el caso del filme de propaganda que ideó aunque nadie realizara. Obviamente, los directores cinematográficos se opusieron y por parte de los no peronistas Christensen encabezó la voz de los más enconados contra la actitud del burócrata. Esta posición obligó a Christensen a viajar de incógnito a Porto Alegre primero y finalmente a Río de Janeiro después para realizar un filme en Copacabana. A partir de allí, y con una gran experiencia sobre radioteatros, adaptación de obras al cine y dirección, viajó a Venezuela y a Chile. A partir de allí sus obras acentúan sus componentes rurales, muchos de ellos salidos de obras literarias como nuestro caso, *La Intrusa*, filmada en Uruguaiana, el extremo oeste de Rio Grande do Sul, similar en su topografía a la pampa argentina.

El filme en cuestión es extremadamente fiel a la obra de Borges. Están presentes todas las vicisitudes del cuento, tanto las aristas de los personajes cuanto los tiempos y los espacios que fueron recreados, así como los diálogos – escasos – que son pertinentes como gustaba Borges, en contraposición a la *conversacionitis*, mal endémico del cine argentino según él. Sólo que Borges dio otra versión a algunos de los conflictos de los hermanos con Juliana Burgos, agregando una dosis de sensualidad y erotismo que el cuento no permite ver, ya que Borges cuidó mucho de este punto por causa de su particular rechazo hacia los temas sexuales en general y femeninos en particular. Aún así, el cuento destila sexo muy a pesar de Jorge Luis.

La mayor contribución del cineasta en la realización del filme fue mantener el clima tenso de la relación entre los hermanos y el protagonista. Esa tensión es lograda gracias a la visión del paisaje campestre que está presente tanto cuanto el conflicto en el triangulo amoroso. El horizonte que provoca vértigo según Borges, es la gran propiedad intrínseca de la pampa bonaerense mientras que el director percibió que vértigo y tensión debían estar unidos. No fue casualidad que el local donde se filmó *La Intrusa* fuera la región brasileña de mayor similitud con la pampa argentina.

A partir de este clima de tensión que traspira el filme podemos observar las similitudes de los relatos de Fugl en sus memorias con su tensión entre Borcard y el mismo Fugl por causa de la esposa de su socio y el conflicto - virtual - que se instala con el crimen del irlandés Patricio que asesina a su hermano. Las memorias de Fugl y el cuento de Borges mantienen la misma capacidad de suspenso sobre las dos relaciones adúlteras que nunca se ausentan de los relatos.

El filme lleva una marca indiscutible: la sensualidad gaucha es tomada por Fugl y Borges como peyorativa, pero para el director como una marca a destacar. Antes que eso el filme muestra situaciones o locales por donde los habitantes rurales transitaban: el prostíbulo al que Juliana fue vendida es mostrado con una verosimilitud notable, sólo igualada por filmes como *Prisioneros de la tierra*, dirigida por Mario Soficci en 1939, basada en tres cuentos de Horacio Quiroga. Mientras que Borges solo toma el caso del prostíbulo como espacio donde dislocar momentáneamente al personaje de Juliana, Christensen agrega toda una forma de sociabilidad de los trabajadores rurales que fue siempre ignorado por la literatura y la historia de ambos países ya que la calidad de vida y las condiciones de trabajo de las prostitutas eran eclipsadas por el sufrimiento aparentemente mayor de los varones. Christensen aporta una visión más equisexual y percibe que los trabajadores también estaban incluidos en una lucha de razas y sexos además de la lucha social. Esa inclusión implica un alto grado de aceptación de una perspectiva multicultural y democrática, cerca de la visión de Verissimo y de Quiroga y distante de la de Borges.

Las escenas que seguramente chocaron a Borges y a sus amigos o a María Kodama, fueron las protagonizadas por los tres personajes en cuestión: tanto la afirmación de " sórdida unión..." como la que sostiene que " La mujer atendía a los dos con sumisión bestial ", fueron adoptadas en el guión con escenas donde los hermanos comparten simultáneamente a Juliana. Esta simultaneidad, pocas veces tratada en el cine no pornográfico, fue la gran excusa para catalogar al filme de porno aunque, obviamente, la imagen carece de sexo explícito. También descalificó la escena aduciendo que la doble penetración es imposible, aunque esta opinión podemos remitirla a su flagrante ignorancia sobre el tema.

Los cuerpos exhibidos varias veces en largas tomas, las piernas cruzando los límites de lo femenino y lo masculino, los sudores de las espaldas de los hermanos movilizándose a la par del escándalo que suscitaron entre los amigos de Borges y la Kodama, son unas de las mejores realizaciones del director del filme sobre amores culposos. La carga de sensualidad que toda la cultura gaucha posee sólo fue posible en el Brasil de esos años cuando la Embrafilme propiciaba las producciones locales con subsidios para la realización, distribución y exhibición (entre las que figuraban las denominadas Chanchadas y Pornochanchadas). Para la misma época en Argentina era imposible realizar filmes de esta tónica ya que el censor cinematográfico oficial del gobierno militar de la época era Héctor Paulino Tato.

Para concluir, el final del filme merece una lectura pormenorizada: en el cuento de Borges el hermano mayor confiesa al menor que ya realizó aquel trabajo, matar a Juliana. El local donde ocurrió el filme es presentado por el escritor como lejos de su casa, como ya vimos: "... Orillaron

un pajonal ". Pero Christensen aporta otro final para Juliana, digno, evocativo y sugestivo: el matador la trae en una carreta y el director coloca la cámara sobre su rostro con los ojos muertos pero aún abiertos. Es la última escena y evoca a un hombre muerto exhibido quince años antes por las fuerzas militares bolivianas para las fotos que documentarán el hecho histórico de 1967. El rostro del Che Guevara fue exhibido en el primer ´ final ´ de un filme paradigmático para los movimientos populares de la Argentina en los años sesenta y setenta: La hora de los hornos de Pino Solanas de 1969. El final del filme con el rostro del protagonista invocando a la participación activa e imperiosa de los espectadores también se repite incitante en *Un camino hacia la muerte del viejo Reales* del tucumano Gerardo Vallejo, iniciado en el mismo 1969 y finalizado en 1972.

Como vemos, entre Solanas, Vallejo y Christensen la invocación de un rostro pretende tirar del inmovilismo y la desidia al espectador para activarlo contra la dictadura militar de 1966-1973 en Argentina como también contra la intolerancia mostrada en el cuento de Borges reformulada por el director mediante la mirada de Juliana Burgos-Che Guevara-viejo Reales.

Ya lejos del período de formación de los estados nacionales tanto para Argentina cuanto para Brasil, es evidente que en el inicio del siglo XX los intereses de otros escritores desvinculados y contestatarios de las elites, como fueron los casos de Horacio Quiroga y Érico Veríssimo, estaban lejos de las ambiciones de Sarmiento, Euclides da Cunha o Jorge Luis Borges y ahora el interior de los territorios aún ` incultos e incivilizados ` eran leídos con una carga crítica diferenciada originada a partir de la modernidad. Pero la diferencia no es tan obvia y debe ser recalcada: en cuanto Argentina se va blanqueando gradualmente a partir de la independencia de España en 1810 y de manera acelerada a partir de 1879 con la entrada masiva de inmigrantes europeos y las muertes y traslados de indios a partir de la llamada Campaña al Desierto, el Brasil acepta en su formación moderna el componente mestizo, popular y alternativo como nos lo demuestra Érico Veríssimo y Carlos Hugo Christensen.

Bibliografía

Alimonda, Héctor. Ferguson, Juan (2001) **Imágenes, ´ desierto ´ e memoria nacional** en VV.AA, *De sertoes e espasos incivilizados*, Rio de Janeiro, MAUAD, FAPERJ.

Borges, Jorge Luis (1974) El informe de Brodie. Obras Completas, Emece editores Buenos Aires, páginas 1025 a 1028.

Dellasopa, Emilio (1998) *Ao inimigo nem justica*, Sao Paulo, Huicitec.

Fugl, Juan (1987) *Memorias*. Tandil, Repografías.

Escenografía

Reflexiones en torno a una metodología de análisis para la escenografía

Dr. Marcelo Jaureguiberry¹
Dr. Pablo M. Moro Rodríguez²

Resumen:

En estas páginas proponemos una reflexión sobre la Escenografía, entendida como un "arte efímero". Ante dicha clasificación nos planteamos la dificultad que supone la historización de la Escenografía en la medida en que no quedan restos que puedan ser catalogables y "museables". Planteamos los elementos que consideramos deberían formar parte de la Historia de la Escenografía en cuanto "arte efímero".

Palabras clave: Escenografía; Arte efímero; Historia de la Escenografía

Abstract:

This paper proposes a reflection about "Scenography" understood as an "ephemeral art". Faced with this classification we have the difficulty to write a History of Scenography in the way that there are no remains that can be classified and placed in a museum. In this article will consider the elements that we believe should be part of the History of Scenography as "ephemeral art".

Key words: Scenography, Ephemeral Art, History of Scenography

¹ Doctor en Filología Hispánica por la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia (España). Se desempeña como profesor titular en las cátedras Escenografía y Práctica de la Producción y la Dirección Teatral en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, Argentina. Es Representante del Quehacer Teatral Nacional en el Consejo de Dirección del Instituto Nacional del Teatro. Dirige el Instituto de Estudios Escenográficos "Guillermo de la Torre" (www.indees.com.ar) mjauregui17@hotmail.com

² Doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (España). Secretario de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, Argentina. Se desempeña como profesor titular en las cátedras Historia de la Estructuras Teatrales I (en la licenciatura en Teatro) y Literatura I (en la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales) en dicha institución. Investigador del Indees (Instituto de Estudios Escenográficos "Guillermo de la Torre") pmoro@arte.unicen.edu.ar

En el marco del proyecto de investigación "Historia de la Escenografía Teatral en Argentina: aportes conceptuales y artísticos de sus protagonistas", dirigido por el Dr. Marcelo Jaureguiberry en el Centro de Investigaciones Dramáticas (C.I.D.) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, nos proponemos abordar un conjunto de conceptos básicos que porten al marco teórico de la investigación y que sirvan de pautas para la organización del proceso analítico del conjunto de imágenes recopiladas para el corpus de la investigación.

En esta instancia nos surgen dos puntos de partida:

1.- Entenderemos la escenografía como una expresión artística inserta en el conjunto de la puesta en escena pero, a su vez, independiente de ser analizada e historizada al igual que otras expresiones de las artes visuales. La escenografía, para nosotros, será el sistema de imágenes constituido por estructuras espaciales elementales (cubo paralelepípedo, practicables, fondos), los elementos representados (objetos -utilería mayor y menor- y personajes -vestuario, maquillaje, peluquería), y el sonido siempre y cuando implique una denotación de la imagen escenográfica representada, cuadros escénicos estéticamente eficaces y "legibles".

2.- Intentaremos establecer un modelo crítico aplicable en el seno de la investigación y que nos permita arribar a conclusiones sobre las que establecer las pautas de historización.

La concepción de la escenografía como expresión artística propia de las artes visuales ha sido considerada por la academia; podemos observar la presencia de la escenografía en los planes de estudio en las carreras de artes visuales, teatrales o como carreras independientes a niveles terciarios y universitarios. Sin embargo, esta consideración no ha sido acompañada por el campo intelectual, en la medida en que la escenografía no es parte habitual de los salones y galerías, la crítica de las artes visuales y los museos. A diferencia de otras expresiones de las artes visuales, la escenografía es una expresión que nace y muere en la representación teatral. No queda de ella más que el recuerdo, la crónica o la reproducción fotográfica o en video, lo que impide la conservación del objeto, su clasificación y su valoración comercial. Tampoco la crítica especializada en teatro puntualiza en sus comentarios conceptos sustanciosos como para poder intentar una crónica de la historización de la escenografía. Esto es debido a su carácter de arte efímero. En expresión de José Fernández Arenas: "El término de arte "efímero" se ha restringido para denominar las manifestaciones plásticas utilizadas en ciertos momentos celebrativos y festivos (...) en estas ocasiones se emplean variadas manifestaciones arquitectónicas, escultóricas o pictóricas que tienen una duración limitada al tiempo que dura la manifestación y después son destruidas, porque el material utilizado en su construcción se preveía con un destino fugaz, temporal y efímero." (Fernández: 1988,10).

Así pues, consideraremos la escenografía como una expresión de “arte efímero”, entendiéndolo como aquél que alude a las expresiones plásticas utilizadas en las manifestaciones teatrales que nacen con el objeto de su efimeridad y que no contempla la conservación museística.

Por otro lado, las tendencias posestructuralistas en la consideración de la obra de arte, la teoría de la recepción, la fenomenología, la sociología del arte o la psicología del arte han puesto la atención sobre la complementariedad existente entre el objeto y su percepción, entre la obra y el espectador, apuntando cómo cada experiencia contemplativa supone una actividad artística individual, por lo que deberíamos considerar efímera la experiencia artística en sí misma. La diferencia entre un arte más academicista y otro efímero consistiría en la conservación o no del objeto productor de la experiencia y no en la experiencia misma.

“Como la vida y la cultura de una época es variable, cambiante y efímera, lo que nos queda de ella, siempre una minoría de objetos, son sus artefactos. Por ello nos vemos obligados a precisar que todo arte es en principio efímero, o lo que es lo mismo: deja de ser arte cuando se ha consumido o ha perdido la función que cumplía cuando se hizo. Por más que nos empeñemos en ver en los museos objetos estéticos o artísticos han dejado de serlo, para pasar a ser restos de una manifestación artística, objetos culturales e históricos o mercancías, dispersas, descontextualizadas y defuncionalizadas” (Fernández: 1988, 10)

Por consiguiente, la expresión escenográfica, más allá de su inclusión en una expresión artística global, como es la puesta en escena, puede ser analizada independientemente, en la medida en que supone una transformación consciente y simbólica del espacio en el que los miembros de un grupo cultural se pueden ver reflejados.

Ahora bien, ¿qué sentido tiene plantearse la historia de una expresión artística que muere en el momento en el que nace, de la que sólo quedan, en el mejor de los casos, reproducciones fotográficas o audiovisuales?

Esta inquietud sería similar para otras expresiones del arte efímero, como puede ser la representación teatral, ámbito en el que se inserta la escenografía o el tatuaje, la cocina y la comida, el vestuario y la moda, la perfumería, el maquillaje, el peinado, la pirotecnia, la iluminación nocturna y el neón, etc.

Si observamos las publicaciones sobre historia del teatro advertiremos que, en general, se refieren a la historia del espacio teatral y del espacio escénico y a la literatura dramática, pero muy pocas veces contemplan la complejidad de la puesta en escena o de los modelos de producción de los espectáculos. Se encuentran con la misma dificultad de obtener medios para recuperar para el análisis una expresión que se diluyó en el mismo momento en el que se produjo. El teatro es el arte de lo que sucede y no de lo que perdura. Sin embargo, podemos acordar que la evolución de la expresión teatral se ha dado

en una sucesión de experiencias que han ido modificando no la expresión en sí misma, sino los procesos de producción de esa experiencia en un *continuum* de expresiones que constituyen lo que es el teatro en nuestros días.

En paralelo, por tanto, podríamos destacar que la historia de la escenografía será una historia de los procesos de producción escenográfica para los espectáculos teatrales y de representación del espacio simbólico en un contexto social e histórico determinado, en una sumatoria de experiencias que ha llevado a lo que hoy en día es la concepción del diseño escenográfico.

Llegados a este punto podríamos delimitar los elementos que serán objeto de la historización y que se convertirán en objetivo de análisis en una observación de la escenografía, los cuales detallamos a continuación:

1.- La relación entre el texto dramático y la escenografía:

La inclusión de la escenografía en una puesta en escena nos llevará a considerar la evolución y la retroalimentación que existe entre ambas expresiones efímeras y que se dan en simultaneidad por ser complementarias la una de la otra. El diseño del espacio escenográfico partirá de tres ejes fundantes; 1) del texto dramático y, más concretamente, de su literatura escenográfica, 2) del nivel de convencionalidad que le transfiere el género dramático al concepto a desarrollar en el diseño escenográfico y 3) el grado de alejamiento cultural del texto que va a ser llevado a la escena. Estos tres conceptos serán las fronteras que marquen el grado de libertad con el que cuentan director y escenógrafo en su proceso creativo. Así pues, habrá textos dramáticos con una virtualidad teatral más o menos abierta en función de su especificaciones didascálicas, textos hiperconvencionalizados, como el sainete, la comedia del arte o el vodevil y textos próximos culturalmente para los que el público espera una resolución particular frente a otros más alejados que le permiten al director y al escenógrafo una mayor libertad en el planteamiento escenográfico³.

2.- Los sistemas de producción teatral:

Así pues, serán diferentes las concepciones de la puesta en escena (y, por ende, de la escenografía) en un teatro público, comercial o alternativo, ya que manejan sistemas

³ Pensemos en cómo las puestas en escena de La casa de Bernarda Alba, en Argentina, en nuestros días, suelen plantear un nivel de libertad en las ideas rectoras de la puesta en escena mucho mayor a la que podemos observar en puestas españolas. De la misma manera, un sainete criollo, por su proximidad cultural, tendrá en Argentina una especificidad en la puesta en escena que seguramente será menor si se hace en otro contexto cultural diferente del argentino.

de producción diferenciados, niveles de codificación diferentes y un público que busca expresiones artísticas distintas.

3.- La particularidad de cada diseñador escenográfico:

Cada creador, en función de su régimen de experiencia (formación, experiencias, hechos históricos, lecturas...) llega a propuestas de diseño que lo particularizan como diseñador, inserto en un contexto espacio-temporal en el que se sintetizan las tensiones de los contenidos simbólicos e ideológicos que contiene cualquier expresión artística.

4.- Desarrollo de la tecnología constructiva y de la maquinaria escénica

La evolución de los procesos constructivos, así como el desarrollo de los materiales y de la maquinaria escénica, implican nuevas alternativas a las soluciones propuestas por el escenógrafo en el proceso de diseño. Por ejemplo, la evolución de los sistemas de iluminación, los descubrimientos en materia textil, las tecnologías informáticas actualizan las alternativas para diseño escenográfico, provocando nuevas posibilidades en los sistemas imágenes sobre los que se sustentan las representaciones simbólicas.

En conclusión, un análisis de la escenografía para su historización nos tendría que llevar a cuatro resultados generales que responden a cuatro preguntas del mismo tipo:

- a) Cómo se interpretó el texto dramático.
- b) Cómo eran los procesos de producción teatral y escenográfica en distintos tipos de espacio teatral.
- c) Cómo cada escenógrafo representa el espacio simbólico de su contexto espacio-temporal.
- d) Cómo el diseño escenográfico evoluciona en función de las nuevas tecnologías constructivas.

Con respecto al estudio de las fuentes nuestra investigación puede realizarse a través de la observación de fuentes directas (asistencia a representaciones teatrales), con el auxilio, en segundo término, de las fuentes indirectas.

En cuanto a las fuentes indirectas se nos presentan algunas dificultades propias de considerar la escenografía y el teatro como un arte efímero. Nos encontramos, entonces, con retazos de acontecimientos que fueron memorables. Hoy en día disponemos de un universo acotado de instrumentos para el análisis de una escenografía como son bocetos, fotografías, y videos, los que, sin duda, plantean dificultades al éxito de nuestro proyecto. Por consiguiente, podremos plantear que, para una investigación de este tipo, la infor-

mación referida a la tecnología constructiva va a ser, a priori, prácticamente imposible, a menos que se trate de escenógrafos vivos que puedan dar cuenta de dichos procesos.

Sin embargo, en función de los conocimientos recopilados por la historia del teatro y de las artes visuales, podemos arribar a conclusiones importantes en los tres primeros apartados, los referidos a la relación entre el texto y la escenografía, a los sistemas de producción teatral y a las particularidades de cada escenógrafo, que contribuirán a la historización de un arte efímero como es la escenografía.

Bibliografía

Breyer, Gastón (1998), *Propuesta signica del escenario*. Buenos Aires: CELCIT. Col. Teoría y Práctica. N° 2.

Breyer, Gastón (2005), *La escena presente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Calmet, Héctor (2003), *Escenografía*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Fernández Arenas, José (coord.) (1988), *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.

Gautier, Guy (1996), *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e imagen. N° 2.

Goutman, Ana (2003) *El espacio escénico. Significación y medios*. México: Universidad Autónoma de México.

Javier, Francisco (1998), *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires: Leviatán.

Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós. Col. Paidós Comunicación. N° 10.

Ubersfeld, Anne (1996), *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

Ubersfeld, Anne (2002), *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Reseñas

Nuevas miradas sobre historiografía y cine: Argentina y Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX¹

*Barandiarán, Luciano Oscar y
Padrón, Juan Manuel (CESAL-FCH/Fac. de Arte/UNCPBA/CONICET)*

La primera mitad del siglo XX ha despertado un interés significativo en los análisis históricos, interés sustentado en entender los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que se dieron en el período, y cuya manifestación más acabada fue el desarrollo de una sociedad de masas. En los últimos años, la vinculación entre historia y cine se ha profundizado, de la mano de un conjunto de investigaciones que han venido a renovar los estudios sobre el cine argentino y latinoamericano. Estos trabajos no han sido ajenos al desarrollo de la ciencia histórica local, aunque hayan indagado tardíamente aquellos elementos que permiten explicar esos cambios antes mencionados.

En este sentido, los estudios encabezados por Claudio España en la Universidad de Buenos Aires han sido pioneros. Su rol fue central en la conformación de un conjunto de investigadores abocados a comprender el desarrollo de la cinematografía argentina durante el siglo XX, apelando a nuevas herramientas conceptuales y proponiendo nuevos problemas de partida.

A este conjunto de análisis se refieren los dos libros que vamos a reseñar, en los cuales la participación de Ana Laura Lusnich, discípula del propio España, es central. En primer lugar debemos mencionar la obra colectiva "*Civilización y barbarie...*", conjunto de trabajos reunidos a partir de una propuesta de la propia Lusnich, en donde la materia de análisis son las películas (y sus particularidades o relevancia dentro de un contexto histórico y de producción estética particular). El eje de este análisis es la clásica dicotomía sarmientina entre *civilización o barbarie*, no solo presente en la literatura y en la historia, sino también en el corpus fílmico silente y sonoro, aspectos ya señalados en otros trabajos.

Los estudios analizan tres problemas en particular. En primer lugar, aquellos estudios que analizan la relación entre cine y los discursos políticos y culturales, apareciendo en estos casos la dicotomía sarmientina "como una metáfora de los vínculos establecidos

¹ Reseñas críticas de LUSNICH, Ana Laura (editora) (2005): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 189 páginas; LUSNICH, Ana Laura (2007): *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos, 205 páginas.

entre la institución cinematográfica y el Estado” (p. 14). Esto se observa en el análisis de *Nobleza Gaucha* (1915) que realiza Andrea Cuarterolo, en donde estudia la convivencia de los discursos positivista y nacionalistas en las primeras décadas del siglo pasado. La misma Lusnich expone los rasgos más sobresalientes de los films épicos que retrataron las gestas nacionales de la independencia, destacando los nexos entre estas producciones y el discurso nacionalista de las primeras décadas del siglo XX, y su distanciamiento del discurso republicano.

Pablo Piedras analiza el discurso antiperonistas en los films de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos, y la lógica política en la que se inscriben. Adrián Veute analiza la evolución de los términos civilización y barbarie en el cine argentino entre 1930 y 1970, destacando las variaciones de ese discurso cinematográfico, y las llamativas continuidades. Por último, dos trabajos analizan la conformación de las identidades nacionales y los aportes cinematográficos en ese proceso, resaltando el papel del Estado (Laila Pollak para el caso mexicano en época de Cárdenas) y de las vanguardias artísticas modernistas (Silvana Flores para el caso brasileiro).

Un segundo problema se centra en las características del lenguaje cinematográfico, analizando la apropiación o asimilación de la dicotomía sarmientina en su heterogénea constitución. Silvia Sánchez, a partir del cine de Manuel Romero, estudia las estrategias de cohesión social que se desprenden de sus melodramas tangueros. María José Moore y Paula Wolkowicz analizan los films de terror de la época industrial, destacando aquellos elementos perturbadores de la normalidad y las estrategias por las cuales la industria cinematográfica logra dar un marco de estabilidad a esos relatos. Los últimos trabajos dan cuenta del fenómeno de la marginalidad, entendida como proceso que afecta un grupo social o etario determinado (Silvina Díaz y su análisis de la producción de la generación del sesenta), o como una característica propia del cine documental político del periodo 1970-1990 (Lorena Moriconi).

Por último, la dicotomía antes mencionada se articula en el estudio de las condiciones que provocan la marginalidad de la producción regional en relación a los proyectos culturales centrales. Hilda Machado analiza el cine de no ficción brasileño, reconociendo sus diferentes etapas, sosteniendo como hipótesis que los modelos iniciales se transformaron y fueron reemplazados por un lenguaje más radicalizado, que rompe con los lazos institucionales de los primeros directores brasileiros, y asume una postura contracultural y beligerante (*Cinema Novo*). Finalmente, Marcos Pérez Llahí expone la irrupción del sonido en la cinematografía latinoamericana, sosteniendo que salvo en la Argentina y México, en el resto de los países el sonido llegó tarde, limitando el desarrollo de una verdadera industria cinematográfica, y creando una periferia dentro de la periferia latinoamericana.

En cuanto al segundo trabajo, “*El drama social-folclórico...*”, es resultado de una

investigación doctoral que Lusnich desarrolló en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En él profundiza el tema tratado en el libro anterior, el modelo de drama social-folclórico durante el período industrial (1933-1956).

La autora plantea que entre 1933 y 1956 hay dos modelos espectaculares de representación hegemónicos, el drama social urbano y el drama social folclórico. Este último es el objeto de su análisis: las reglas de competencia textual y las pautas cinematográficas que rigieron la producción y circulación de los films que habrían conformado ese modelo espectacular, en el período de emergencia y desarrollo de la industria cinematográfica nacional. En ese sentido, estudia los diferentes aspectos implicados en su definición, especialmente los criterios mínimos de homogeneidad y/o complementariedad, para abordar los films como un texto cultural global.

De esta forma, se consolidan estrategias discursivas diferenciales, “variantes” o “versiones” del modelo general: dentro del film biográfico se distinguen las biografías de héroes históricos y de héroes populares; y dentro del de ambientación histórica se diferencian tres modalidades: luchas por la independencia y la conformación de la nación; conflictos de orden social y económico; films de intriga romántica y sentimental.

El primer capítulo, se centra en los films que abordaron la vida de personalidades reconocidas socialmente. El cine biográfico nacional es característico del período silente y de las tres primeras décadas del sonoro. Las características básicas que definen esta variante son: la reconstrucción de los momentos culminantes de las vidas públicas y privadas de los protagonistas, deja poco espacio a su relación con el entorno social, que termina siendo un adjetivador de ese héroe presentado; argumentalmente, el héroe histórico trasmuta temporal y espacialmente en un sentido positivo, el éxito y el progreso individual (conocidos de antemano por el personaje) se alcanzan en el pasaje del pasado al presente, y del medio rural a la ciudad (Sarmiento o San Martín); en cambio en el héroe popular este proceso se invierte, conocen su “objeto de deseo”, pero no tiene los medios para alcanzarlo, y su recorrido es de degradación (Quiroga o Juan Moreira).

En el segundo capítulo, se analiza el cine de reconstrucción histórica. A diferencia del tema tratado en el capítulo anterior, el rasgo esencial de estos films es la articulación específica de los protagonistas con el contexto histórico y social, ambientados en el período de la consolidación del “país criollo”. El universo dramático se limita a “las zonas rurales del interior del país” en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Los núcleos semánticos más destacados en estas películas son la autonomía del país con respecto a España, la lucha en la frontera interior y las tensiones económicas y sociales que se desarrollaron en la gran propiedad.

Es posible presentar algunos rasgos característicos de este conjunto: el entorno, social es significativo en sí mismo, cobrando relevancia la figura del héroe anónimo; a diferencia del anterior modelo, los espacios urbanos y rurales pierden su definición univo-

ca, adquiriendo características positivas o negativas, según la narrativa del film; en este sentido, se observa una mayor problematización de los tipos sociales que encarnan la ya mencionada oposición civilización/barbarie. Vinculado a esto, si en el cine biográfico los núcleos conflictivos se centraban en aquella dicotomía sin sufrir modificaciones, en los films de la segunda variante se da una transformación que culmina en obras como *Los isleros* (1951, Mario Soffici) o *La Tierra será nuestra* (1949, Ignacio Tankel), en donde se cuestiona directamente la herencia sarmientina.

En resumen, estamos frente a dos trabajos innovadores y ricos en sus alcances metodológicos. Posiblemente, este análisis va más allá de la dicotomía *civilización o barbarie*, mostrándonos como el séptimo arte reflejó las contradicciones y conflictos que, desde comienzos del siglo pasado, caracterizarían el desarrollo de las sociedades latinoamericanas.

Antropología de la imagen

Autor: Hans Belting

Editorial: Katz. Buenos Aires, 2007. ISBN 978-987-1283-57-6. 321 páginas.

Reseña: Ana Silva

Hans Belting (Andernach, Alemania, 1935) es especialista en historia del arte y teoría de los medios. Las reflexiones contenidas en *Antropología de la imagen* retoman y profundizan -y en algunos casos reformulan- las conceptualizaciones que el autor publicó en una primera versión en *Imagen y Culto* (1990) y que ha continuado desarrollando en el marco del programa interdisciplinario de investigación “Antropología e imagen: Imagen - Medio - Cuerpo” que lidera en la *Hochschule für Gestaltung* (Escuela Superior para la Creación) de Karlsruhe.

Siguiendo su preocupación por la necesidad de una historia de la imagen que trascienda un enfoque meramente tecnológico, Belting señala en el libro que la imagen como concepción [*Vorstellung*] y producto o, en palabras de Sartre, como “acto igual que como cosa”, se contraponen por este doble sentido a cualquier esquema de orden histórico como el que ha sido aplicado a las obras y a los estilos. Por otra parte, afirma que en la actualidad las cuestiones referentes a la imagen están más relacionadas con los medios masivos que con el arte, de manera que los enfoques tradicionales sobre la imagen deben ser revisados a la luz de los nuevos interrogantes. Así, propone un abordaje que se centre en la propia tradición de la praxis de la imagen, y encuentra en lo que denomina una “perspectiva antropológica” la clave metodológica de una aproximación que se distancie de una historia de las imágenes y de los medios con una orientación exclusivamente técnica¹.

Belting está interesado en la búsqueda de continuidades, ya que según afirma, todas las imágenes conllevan una forma temporal, pero también acarrean en sí mismas interrogantes intemporales, para los cuales los seres humanos han concebido imágenes desde siempre. La orientación que sigue el autor es la de una antropología de las imágenes que indaga en los orígenes buscando comprender los mecanismos simbólicos que seguimos en nuestro trato con las imágenes. En consecuencia, el lector encontrará que en los escritos de este volumen las imágenes digitales de los medios de la actualidad aparecen como parte integrante de la tradición de la imagen, sin constituir ninguna gran frontera.

Los textos recopilados en este volumen fueron escritos primeramente como

¹ La “antropología” a la que hace referencia Belting se encolumna en la línea de los estudios “etnológicos” impulsados por el francés Marc Augé, a quien se cita recurrentemente a lo largo del libro. Augé ha alentado una etnología que se ocupe del estudio de los “mundos contemporáneos”, volviendo su mirada a las propias sociedades en las que moran los investigadores.

ensayos autónomos, si bien remiten a un eje temático común. El capítulo 1, el más extenso del libro, brinda una introducción general a los conceptos que constituyen los pilares de la apuesta epistemológica del autor: medio, *imagen* y cuerpo son conceptualizados como términos en estrecha interdependencia, cada uno de los cuales adquiere su significado completo en relación con los otros dos. De acuerdo con Belting, hombres y mujeres aíslan dentro de su actividad visual aquella unidad simbólica a la que llamamos imagen. La percepción de imágenes, un acto de la animación, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de la imagen contemporáneas, y está condicionada por la escenificación en un medio de representación. Según el autor, los multimedia y los medios masivos son tan dominantes en la discusión actual, que para oponérselos es necesario plantear primero otro concepto de medios. Belting entiende a los medios como medios portadores, o medios “anfitriones”, que necesitan de las imágenes para hacerse visibles, es decir, como medios de la imagen. La historia de los medios es, a la vez, una historia de la mirada.

En relación con el lugar del cuerpo en su esquema, Belting sostiene que desde la perspectiva antropológica el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo. El enfoque medial de las imágenes trae de regreso al cuerpo –que en numerosas variantes de la semiótica fue sacado del juego– como sujeto medial de la discusión. Incluso, señala el autor, la referida descorporización en relación con las imágenes virtuales de la actualidad no es otra cosa que una experiencia corporal de un nuevo tipo. En este capítulo, además, Belting expone un minucioso estado de la cuestión acerca del tema de la imagen y de los medios de la imagen, rastreando los antecedentes y las polémicas actuales.

El capítulo 2 continúa planteando la cuestión del cuerpo humano como “lugar de las imágenes”, en el que éstas adquieren un sentido “vivo”. En la diversidad de imágenes a las que les atribuye un significado, la persona humana confirma que es un ser cultural, imposible de ser descrito apenas en términos biológicos. Belting ahonda además en la relación entre imágenes y lugares, recurriendo al concepto de heterotopía de M. Foucault para referirse a lugares que se relacionan de modo antitético o alternativo con lugares del mundo vital, categoría que incluye a los lugares sagrados y también los prohibidos, o aquellos en los que se excluye a parte de la sociedad, como las clínicas psiquiátricas, las cárceles o los asilos. Para Belting, en la actualidad la realidad virtual de las imágenes ocupa una heterotopía similar, al ser creada por la tecnología como un espacio diferente y virtual fuera de los espacios del mundo. Indaga también en el estatuto de las imágenes oníricas, para luego ocuparse de la ilusión cinematográfica, de la que dice que elimina las fronteras entre medio y percepción. De manera pasiva, el medio del cine no posee forma de existencia, sino que debe ser activado mediante una animación técnica. En la oscuridad de la proyección, la perspectiva colectiva de la película se convierte en la vivencia personal de cada individuo, que se encuentra dentro de la comunidad, y sin embargo está consigo y a solas. Si

bien la experiencia cinematográfica se ejercita de manera colectiva, el individuo convierte las imágenes filmicas en propias. Belting destaca el papel del cine en la construcción de memoria, ya que el imaginario de generaciones enteras se halla empapado del material de imágenes experimentadas en la ficción cinematográfica.

En el capítulo 3 el autor profundiza en la relación entre cuerpo e imagen, en tanto la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles como portador de un ser social. Máscara, disfraz, ícono, reliquia, retrato, son diferentes modos de representar el cuerpo y de transformar al propio cuerpo en una imagen. En el caso de la actuación, por ejemplo, la representabilidad del ser humano sería posible gracias a que el ser humano puede mantener distancia de sí mismo. Esto remite al antiguo doble significado del concepto persona, como máscara o como rol, que adoptan tanto el individuo en la sociedad como el actor en el teatro. En sentido inverso, Belting plantea la cuestión de la construcción ideológica del cuerpo y las posibilidades de su construcción biológica, por la cual la tecnología genética estaría convirtiendo imágenes en cuerpos.

El capítulo 4 se ocupa del escudo y del retrato como ejemplos de un uso simbólico diferente del mismo medio para la representación de la persona, y reflexionar acerca de las transformaciones en la imagen del ser humano que se expresan en una y otra forma.

El capítulo 5 está dedicado a otro tema central en la obra de Belting, el de la vinculación entre imagen y muerte. Aquí rastrea diferentes usos de las imágenes fúnebres en la antigüedad, pasando por Egipto, Grecia, la tradición judaica y la Antigua Roma. Encuentra en la antigua pintura del contorno de sombras un antecedente de la relación moderna entre fotografía y muerte como registro indicial de un cuerpo vivo, que actualiza con nuevo énfasis la cuestión del ser que pierde el cuerpo con el transcurso del tiempo.

En el capítulo 6 se presenta la teoría de la imagen de Dante, en la cual se plantea la diferencia entre cuerpo e imagen -o entre cuerpo y sombra como imagen del cuerpo- diferencia que constituye una frontera tan infranqueable como la que separa la vida y la muerte. Esta separación radical planteada por Dante es sin embargo contradicha en las artes plásticas, en particular en las pinturas de su contemporáneo Giotto, y más tarde por otros artistas como Massacio, en cuya obra persigue una ilusión de realidad en la que la luz natural parece proyectarse en el interior de los cuadros, y las figuras ficticias y verdaderas se confunden, expresando una transformación en la imagen del cuerpo.

El último capítulo aborda la imagen fotográfica desde la perspectiva del medio, caracterizado por una engañosa transparencia, y de la experiencia del espectador, quien conserva sus recuerdos en imágenes fotográficas. El capítulo finaliza con una reflexión acerca de cómo la fotografía se ha tematizado a sí misma y a otros medios, constituyendo una reflexividad intermedial.

Si algo puede reprochársele al autor es que no haya incluido una explicitación de criterios de selección de muestras ni de la metodología de construcción de los datos que emplea para arribar a sus conclusiones. Sin estas referencias, la pretensión de generalidad que persigue el libro corre el riesgo tornar las explicaciones un tanto tautológicas. No obstante, la actualidad de los temas que aborda y lo singular de la apuesta de Belting por una comprensión de la praxis humana de la imagen constituyen los principales aportes de *Antropología de la imagen*.

Actividades

I. ACADÉMICAS y de EXTENSIÓN

1. En la Unidad Académica

Curso Introductorio a la Carrera de Teatro

Coordinación General: María Cristina Dimatteo

Equipo de trabajo:

Actividades de lectura y escritura: Teresita Fuentes, Aníbal Minucci, Jorge Tripiana y Guillermo Dillon.

Actividades de integración grupal: Daniela Ferrari, Rubén Maidana, Alejandro Páez, y Gabriela González.

Producción gráfica: Guillermo Dillon.

Lugar: Facultad de Arte, Sala La Fábrica, Aula Magna UNCPBA.

Marzo

Curso Introductorio a la Carrera de Realizador en Artes Audiovisuales

Coordinación general: Pablo M. Moro Rodríguez

Equipo de trabajo:

Mariana Gardey, Ana Silva, Valeria Arias, Carla Martínez, Mariano Schettino, Gabriela Pedro, Mauricio Gutiérrez. Marcelo Stpcih, Fernando Lanzini

Lugar: Facultad de Arte, Sala La Fábrica, Aula Magna UNCPBA.

Marzo

Carne Fresca. Ciclo de nuevos directores teatrales

Cátedra: Práctica Integrada de Teatro III.

Prof. Arq. Marcelo Jaureguiberry – Lic. Juan Manuel Urraco

Obras:

48 entre 11 y 12. Conmoriencia, De Sebastián Huber

Dirección: Paola Otegui

La Pecera, de Ignacio Apolo

Dirección: Macarena Mesas Tabares

Bailar al son del Silencio, de Alejandro Formanchuk

Dirección: Romina Szmyr

Partitura Géminis, de Eduardo Bonafede

Dirección: Marianela Buono

Entre nos, de Santiago Serrano
Dirección Luz Hojsgaard

Jornada de difusión sobre dramaturgias de provincias: Nuevos textos para la actividad teatral. Organizado por: Proyecto Biblioteca de Dramaturgos de Provincia - PIAGP - UNCPBA. Tandil, Argentina. 2007.

Teatro para directivos escolares del distrito Tandil

Secretaría académica Facultad de arte.

UNCPBA

Tandil, 26 de octubre de 2007

La noche más corta de Tandil

Proyección de cortometrajes realizados por los alumnos de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte (Géneros: ficción y documental)

Organizado por: Facultad de Arte y Secretaría de Cultura de la UNCPBA.

Sala: Facultad de Arte. Cine Plaza 1

Diciembre 2007.

Cortos presentados:

Boquitas pintadas. Dir: Ayelén Álvarez

Mario revela C: (Trailer). Dir: Mariano Ferro

Corrales (Publicidad): Paola Bellinzona, Javier Castillo, Carlos Dieuzeide, Fabián Flores, Rosario Legarra, Mariana Mendiri, Virgina Morazzo, Paola Pérez, Vanina Raimondi, Mariano Trincherero Crocci, Agustina Vieira, Cecilia Wulf

El inmisterio del monte. Dir: Federico Lanci

101 Tuna. Dir: Noelia Daumes

Alicia. Dir: Mariano Trincherero Crocci

Perra negra. Celina Juárez, María Viola, J. Manuel Fernández.

Anoxia. Dir: Esteban Velazco

Sueños líquidos. Dir: Paula Yanovsky

Resplandor de invierno. Dir: Santiago Calvaroso

Valenti. Dir: Valentín Martínez

Nepenta. Dir: Ruth Borda Méndez

Los números. Dir: Ernesto Rubin

Tierra adentro. Mariano Trincherero Crocci, Javier Castillo, Cecilia Wulf

La leyenda de la piedra. Dir: Alejandro Ramírez Llorens, Esteban Velazco, Jonatan Schiuma, Santiago Calvaroso

Todo por un peso. Dir: Nicolás Rodríguez Arrebol

Pacto de locura. Dir: Javier Creparula

Ojo. Dir: Josefina Palazzo

El inmisterio del monte. Dir: Federico Lanci

**III Coloquio Internacional de Teatología “Arte y Ciencia en el siglo XXI”
Tandil, 15-17 de noviembre de 2007.**

Programa:

Jueves 15 de noviembre de 2007

9: Acreditación (Cine Plaza)

9,30: Inauguración (Cine Plaza 1)

- Palabras de la Secretaria de Ciencia, Arte y Tecnología UNICEN: Dra. Adela Cuniberti
- Palabras del Decano de la Facultad de Arte: Dr. Juan Carlos Catalano
- Palabras del Secretario de Investigación y Posgrado. Facultad de Arte: Dr. Pablo M. Moro Rodríguez

10,30-12: Mesa de apertura (Cine Plaza 1)

- Juan Carlos Catalano (Unicen)
- Alejandro Finzi (Universidad del Comahue)
- José Luis Valenzuela (Universidad de Córdoba)
- Nel Diago (Universidad de Valencia, España)
Coordina: Pablo M. Moro Rodríguez (Departamento de Teoría e Historia del Arte)

12-13 Plenario (Cine Plaza 1)

- Graciela Rodríguez (Armar Artes /Instituto Universitario Nacional de Arte): Producción independiente en teatro y danza: producir en la periferia.
- Marcelo Jaureguiberry (Unicen): Teatro y Público: indagaciones conceptuales y metodológicas para el estudio del consumo teatral
Coordina: Carla Martínez (Realización Integral en Artes Audiovisuales)

13-14,30: Almuerzo (La Uni. Centro Cultural Universitario. Irigoyen, 662)

14,30-16,30: Mesa de Ponencias

Sala 1: Cine Plaza 1

- Carlos Marano, Marisa Rodríguez e Inés Ceballos (Unicen): Qué sentido adquieren las dinámicas grupales en las compañías teatrales.

- Gabriela Pérez Cubas y Juan Carlos Catalano (Unicen): Hacia una economía de la energía en el entrenamiento del actor
 - Gabriela González (Unicen): la escritura (con minúsculas) como traducción del movimiento (con mayúsculas)
 - Juan Manuel Urraco Crespo (Unicen): Concepción del espacio escénico contemporáneo: el actor como material autosuficiente
- Coordina: Mario Valiente (Departamento de Teatro)

Sala 2: Cine Plaza 2

- Natacha Koss (UBA / Centro Cultural de la Cooperación): “Cultura BDSM t teatro: La Venus de las Pielés”
 - Rómulo Pianacci (Universidad Nacional de Mar del Plata/Unicen): Antígona: transducción dramática y filmica
 - Gabriela Llana: El collage de poéticas en Equus, de Peter Shaffer.
 - María José Pérez (Nova Scaena / Universidad Nacional de Mar del Plata): El papel de la risa en la cultura popular del medioevo: Una aproximación a Adam de la Halle.
- Coordina: Victoria Fuentes (Departamento de Teoría e Historia del Arte)

17-18,30 Conferencia: Diana Milstein (Cine Plaza 1): Arte, Experiencia y Escuela: la invención de un lugar

- Coordina: Cristina Dimatteo (Departamento de Educación Artística)

21: Sala La Fábrica: *Muestra en concreto*, creación colectiva. Dirección Mauricio Kartun. Práctica Integrada de Teatro I. Cátedra Mauricio Kartun

Viernes 16 de noviembre de 2007

9-10,30: Plenario (Cine Plaza 1)

- Marcela Bidegain (Centro Cultural de la Cooperación): Teatro comunitario Presentación de su libro: *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
 - Martín Rosso y María Cecilia Pérez (Unicen): El accionar docente de teatro en las Organizaciones no estatales de atención a la infancia.
- Marcela Juárez (Departamento de Teatro)

10,30-12: Plenario (Cine Plaza 1)

- Graciela González de Díaz Araujo (Universidad Nacional de Cuyo): Bertold Brecht en los 90
- Presentación de su libro: *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios*

y estrategias del teatro comparado en el contexto latinoamericano.
Buenos Aires. Nueva Generación, UnCuyo e INT, 2007.

• Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur): “Una pasión sudamericana” ser modernos/ser-nosotros-mismos.

Jorge Tripiana (Departamento de Teoría e Historia del Arte)

12-12,30: Pausa

12,30-14: Plenario (Cine Plaza 1)

• Lucas Margarit (UBA): Del movimiento y de la inmovilidad en las obras de Beckett

• Cecilia Propato (Centro Cultural Rojas): La teoría del sometimiento en el universo beckettiano (*Catástrofe-Esperando a Godot-Final de Partida-Acto sin palabra I y II*)

Coordina Marcelo Jaureguiberry (Departamento de Teatro)

14-15,30: Almuerzo (La Uni. Centro Cultural Universitario. Irigoyen, 662))

15,30 -16: Conferencia (Cine Plaza 1): Graciela Schuster (Elkafka): La reconstrucción de la experiencia en el teatro

• Coordina: Gabriela Pérez Cubas (Departamento de Teatro)

16-18: Mesas de ponencias:

Sala 1: Cine Plaza 1

• Carlos López, Anabel Paoletta, Sandra Kostyak (Unicen): Cómo el valor expresivo de las prendas optimiza la comunicación.

• Mariana Gardey (Unicen): Arte y realidad en el discurso filmico de Michael Haneke

• Anabel Paoletta (Unicen): Relaciones e influencias entre la crítica y la producción escenográfica

• Carlos Fos (Centro de Documentación Complejo Teatral Ciudad de Buenos Aires) Mujeres y jóvenes libertarios, los payadores emergentes

Coordina: Mariana Gardey (Departamento de Teoría e Historia del Arte)

Sala 2: Cine Plaza 2

• Claudia Castro, Beatriz Troyano, Juan Urraco (Unicen): Discusiones entorno de los propósitos de la enseñanza del teatro en contextos de desintegración social.

• Márcia Elena Killmann (UNISINOS, Brasil/Universidad Nacional del Sur) Augusto Boal, teatro del oprimido, teatro foro y grupos del teatro del oprimido:

entre la Identidad y la Modernidad

- Guillermo Dillon (Unicen): Reflexiones sobre la enseñanza no formal del teatro con adultos mayores.
- Marcelo Bentivoglio: Disyuntivas entre la dimensión artística y la experiencia política. "La Nona", de Roberto Cossa, y la síntesis entre compromiso y creatividad.

Coordina: Judith Goñi (Departamento de Educación Artística)

16-18 Sala La Fábrica: Clase-Taller: Rubén Szuchmacher

21: Sala La Fábrica: 48 entre 11 y 12. Conmoriencia, de Sebastián Huber. Dirección: Paola Otegui. Práctica Integrada de Teatro III. Cátedra Marcelo Jaureguiberry

Sábado 17 de noviembre de 2007

9-10,30: Plenario (Cine Plaza 1)

- Isabel Crubellier (Universidad de San Juan): Desvestir santos: el juego como utopía inversa. Una lectura hermenéutica.
- Carolina Cismondi (Universidad de Córdoba) El acontecer sublime en la construcción de teatro experimental
- Julia Lavatelli (Unicen): Actuar el teatro contemporáneo II

Coordina: Daniela Ferrari (Departamento de Teatro)

10,30-12: Mesa redonda de dramaturgos (Cine Plaza 1)

- Alejandro Finzi (Neuquén)
- Carlos Alsina (Tucumán)
- Cecilia Propato (Buenos Aires)
- Gladys Gómez (Chaco)
- Julio Varela (Tandil)
- Raúl Echegaray (Tandil)

Coordina: Julia Lavatelli (Departamento de Teatro)

12-12,30 Pausa

12,30-13,30: Mesa de cierre: Universidad e investigación en Artes (Cine Plaza 1)

- Dra. Adela Cuniberti (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología, Unicen)
- Dr. Juan Carlos Catalano (Director del Centro de Investigaciones Dramáticas,

Unicen)

- Dr. Miguel Ángel Santagada (Director del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales, Unicen)
- Dr. Pablo M. Moro Rodríguez (Secretario de Investigación y Posgrado, Facultad de Arte, Unicen)

14: Almuerzo de despedida. Época de quesos. (San Martín y 14 de Julio)

21: Sala La Fábrica. *Disparate* de Guillermo Yanicola, dirección Alejandro Páez. Práctica Integrada de Teatro II. Cátedra Daniela Ferrari

Suscripción de convenios

Se suscribieron convenios con las siguientes instituciones locales: Asociación Civil La vía Social y Cultural y Asociación Civil "Unicornio".

Carta Acuerdo

Firma de la Carta Acuerdo con el Departamento de Medios Audiovisuales del Rectorado de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Reconocimiento de equipos de Extensión

Se aprobó el Reconocimiento Institucional De Equipos De Extensión por Resolución Nº 069/07 del Consejo Académico de la Facultad de Arte

Edificio para la Facultad de Arte

El 19 de julio de 2007 -luego de 20 años de existencia de la Facultad de Arte-, el Honorable Consejo Superior de la Universidad Nacional del Centro aprobó por unanimidad la compra del edificio sito en 9 de julio 430 (ex - Usina Popular y Municipal de Tandil) para destinarlo al funcionamiento de la Facultad

Se reunieron en Tandil las Escuelas de Estudios Superiores en Teatro de la Provincia de Buenos Aires

Se realizó el 5 de octubre del 2007 el "Primer Encuentro Bonaerense de Estudios Superiores en Teatro" al que concurren representantes de las Escuelas de Teatro de Mar del Plata, Bahía Blanca, Morón, San Miguel, La Plata, Escuela de Artes de Pehuajó, Coordinadora de ZIAP, Asesor en Teatro de la Dirección de Enseñanza Artística y Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro.

Revisión del Plan de Estudios de Realización Integral en Artes Audiovisuales

Los días 14 y 15 de diciembre del 2007 se realizaron las Iras. Jornadas de Evaluación del Plan de Estudios de la Carrera de Realización Integral en Arte Audiovisuales con la presencia de docentes y alumnos de la carrera.

Talleres de teatro para Directivos de la ciudad de Tandil

Se organizaron Talleres de Teatro para directivos de escuelas urbanas y rurales de todos los niveles y modalidades de Tandil, el 26 de octubre con el apoyo de la Jefatura de Inspección de la Dirección General de Escuelas y Cultura de la Provincia de Buenos Aires, sede Tandil.

Proyecto “Ciclo Común Inicial para la Formación Superior en Artes”

Se llevaron adelante, durante 2007 reuniones para trabajar en el Proyecto “Ciclo Común Inicial para la Formación Superior en Artes”. Participaron los Profesores Julia Lavatelli, Pablo Moro y estuvo a cargo de la coordinación la Profesora María Cristina Dimatteo. Se reunieron representantes de Universidad Nacional de Cuyo, Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Tucumán y Universidad Nacional del Centro. Se aprobaron acuerdos sobre reconocimiento de trayectos formativos comunes. También se participó en la sede de Universidad Nacional de Cuyo de una reunión con profesores de todos los lenguajes artísticos. Allí asistió el Prof. Silvio Fischbein en representación de Artes Audiovisuales. Se acordaron allí trayectos de las Carreras de Teatro y Cine del país.

2. Actividades de los docentes en otros ámbitos

En el país

Cursos, Seminarios, Coloquios

Estéticas contemporáneas

Docente: Nicolás Fabiani
Facultad de Arte
UNICEN, 2007.

Fundamentos, Metodología y Semiótica del Diseño Escénico

Docente: Rómulo Pianacci
Curso de Extensión. Secretaría de Extensión, FAUD.
Junio / julio 2007.

Taller de educadores: un espacio de interpretación, capacitación y autogestión posible

Proyecto de Extensión Departamento de Educación
Realizado en la Escuela Media N° 8 de Tandil
Capacitadora: Marcela Bertoldi
Desde agosto a diciembre de 2007.

En el exterior

Cursos, Seminarios, Coloquios

Juegos Teatrales y Dramaturgia “El juego como eje metodológico de la actividad dramática escolar. Los procesos de adaptación de cuentos para la escritura de textos dramáticos”

Docente: Claudia Castro

Destinado a docentes y actores.

Departamento de Promoción y Relaciones Públicas del Gran Teatro de La Habana

11 y 12 de Abril. Duración: 12 hs.

Asesorías y Proyectos

Comité Científico Internacional de la Publicación: Revista Metavoces (creada por Res. Nº 1288/05, UNSL)

Integrante: Lic. Rubén Maidana

Departamento de Fonoaudiología y Comunicación; Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis.

25 de octubre 2005. Resolución Nº 1298/05, Facultad de Ciencias Humanas, UNSL y continúa

International Council of Kinetography Laban/ Labanotation (ICKL), Nueva York, EEUU.

Miembro: Gabriela González

El Peldaño, Cuaderno de Teatrología

Año V, Nro 6. Facultad de Arte. UNCPBA.

Coordinador Editorial: Gabriela González

Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) del Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA).

Integrante: Mariana Gardey

Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación.

Integrante: Mariana Gardey

Políticas culturales: estado y sociedad en las dictaduras de Brasil y Argentina (1964-1985)

Grupo de Investigación: Cultura y Política en la Argentina. Directora: Mag. Mónica

Liliana Bueno. Facultad de Humanidades, UNMdP. Desde el 01-01-2007.

Asesor del proyecto: Rómulo Pianacci

Carrera de Especialización Nuevas Infancias y Juventudes

Institución oferente UNICEN (Facultad de Ciencias Humanas), convenio realizado con Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. Resolución N^o 080/06.

Tutora: Marcela Bertoldi

Programa País “Semillero de Talentos”

7^o Festival de Cine TandilCine 2007. Festival Argentino Competitivo.

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia. Municipalidad de Tandil.

22 al 30 de junio de 2007. Coordinación: Pablo M. Moro Rodríguez

Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP)

Presidente: Pablo M. Moro Rodríguez

Dirección de becarios

La construcción de las identidades docentes. Condicionamientos teóricos y prácticas sociales

Beca CONICET (Para la obtención del doctorado)- Convocatoria 2005- Abril 2006/abril 2009. Facultad de Ciencias Sociales UNICEN

Becario: Lic. Martín Porta

Directora: María Elsa Chapato

Beca CIC

Convocatoria 2005- Duración anual. Junio 2006/junio 2007 - Facultad de Ciencias Sociales UNICEN

Becaria: Lic. Gabriela Casenave

Directora: María Elsa Chapato

3. Participación docente en actividades académicas

En el país

Conferencias

Lo proyectual del lenguaje dramático en las instituciones educativas

LA ESCALERA Nº 17 - 2ª Parte - Año 2007

Jornadas Teórico Prácticas “El Lenguaje Dramático en el Sistema Educativo Nacional”-
organizadas por Departamento de Artes Dramáticas “Antonio Cunill Cabanellas”-
Instituto Universitario Nacional de Arte

Panelista Invitada: María Elsa Chapato.

Junio 2007:

La evaluación en la enseñanza del teatro: supuestos, implicaciones, problemas y posibilidades

Segundo Congreso de Teatro en la Escuela- Secretaría de Educación de la Ciudad
Autónoma de Buenos Aires-Instituto Nacional del Teatro- Buenos Aires

Expositor Invitado: María Elsa Chapato.

Agosto 2007:

Historia del espacio escénico.

Grupo de Investigación: “Hacia una historia de la Escenografía Argentina”. Facultad de
Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Museo Municipal de Bellas Artes

Tandil. 6 de junio de 2007

Disertante: Rómulo Pianacci

Jornada de intercambio de experiencias en políticas municipales editoriales y de difusión de las letras

Proyectos Editoriales de Municipios de la Red de Mercociudades.

Moron tiene la palabra

Morón, 7 y 8 de septiembre

Disertante: Claudia Castro

Fundamentos teóricos del proyecto ONG Unicornio

Carrera de Especialización de posgrado “Nuevas infancias y juventudes” de la Facultad
de Ciencias Humanas de la UNCPBA.

3 de Noviembre de 2007

Disertante: Guillermo Dillon

Trabajo expresivo sobre la voz. Una propuesta desde el teatro.

I Jornadas Internacionales de Calidad Vocal en la Comunicación - X Jornadas Foniátricas
Organizado por: PROICO Nº 22/H323 - “Análisis Semiológico, Diagnóstico y Estrategias
Terapéuticas de la Voz”, Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias
Humanas

Lugar y Fecha: Auditorio Mauricio López - Universidad Nacional de San Luis, San Luis, 6
al 9 de Junio 2007

Autor y Expositor: Rubén Maidana

Congresos, Encuentros y Jornadas

Lo estético en la formación de la persona

Xª Jornada de Estética e Historia del Teatro marplatense

Organizador y coordinador: Nicolás Fabiani

Organizadas por el GIE. En el marco de la 3ª Feria del Libro “Mar del Plata puerto de lectura”. Mar del Plata, 14 de octubre del 2007.

El arte en la cultura

PHI, Revista de Cultura. Primeras Jornadas Artísticas.

Expositor: Nicolás Fabiani

Mar del Plata 29 de setiembre del 2007. Museo del Hombre.

Estética e historia del teatro en Mar del Plata: panorama a diez años del comienzo de su investigación

XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Integrante de Plenario: Nicolás Fabiani

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, del 7 al 11 de agosto de 2007.

La literatura escenográfica: el camino del texto a la escenografía

Grupo de Investigación: “Hacia una historia de la Escenografía Argentina”. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Museo Municipal de Bellas Artes. Municipalidad de Tandil.

13 de junio de 2007.

Disertante: Pablo M. Moro Rodríguez

Congresos, Encuentros y Jornadas

Morón tiene La Palabra- Jornada de intercambio de experiencias en políticas editoriales municipales.

Morón, 7 y 8 de setiembre

Panelista: Claudia Castro

II Encuentro Internacional Economía de las Artes del espectáculo

Facultad de Ciencias Económicas. UBA

5 de setiembre

Participante: Claudia Castro

Reunión de la UT Cultura Red Mercociudades en el marco del Foro Género, Juventud y Cultura. Ciudades y Derechos

LA ESCALERA Nº 17 - 2ª Parte - Año 2007

Córdoba, 14 y 15 de Junio

Participante y expositor: Claudia Castro

Reunión Unidad Temática Cultura, Mercociudades.

Córdoba, 27 al 30 de marzo.

Participante y expositor: Claudia Castro

Seminario Internacional Agenda 21 de la Cultura

Córdoba, 27 al 30 de marzo

Participante: Claudia Castro

En el exterior

Iº Congreso Internacional de Teatro Clásico Griego. Teatro y sociedad: Las relaciones de poder en época de crisis.

Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València (España),

Asistente: Rómulo Pianacci

Valencia 12-13 de marzo de 2007.

III Muestra de ciencia y Tecnología en Políticas Públicas Municipales.

Montevideo

18 al 21 de Junio

Participante: Claudia Castro

III Coloquio Internacional de Teatro “Teatro e Imaginarios culturales”

Organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República

Montevideo, 9 al 11 de noviembre

Asistentes: Claudia Castro, Marcelo Jaureguiberry; Beatriz Troiano, Juan Urraco; Pablo Moro Rodríguez

Seminarios

Seminario de Diseño de Tesis

Dictado por Mg. Mariana Maggio

Maestría En didáctica. Universidad de Buenos Aires

Asistente: María Elsa Chapato

Epistemología de la Didáctica

Dictado por Dra. Alicia Camilloni

Maestría En didáctica. Universidad de Buenos Aires
Asistente: María Elsa Chapato

Enseñanza artística: enfoques, problemas y perspectivas metodológicas

Instituto Superior Provincial de Danzas "Isabel Taborga"- Semana de la Danza- Rosario
Profesora: María Elsa Chapato
Agosto 2007

Teatro en la escuela: conceptos, enfoques y estrategias metodológicas

Instituto Nacional del Teatro- Regional Salta- Salta
Profesora: María Elsa Chapato
Septiembre- 2007

Taller anual de Puesta en Escena

Profesor: Rubén Szuchmacher.
Espacio teatral El Kafka.
Asistente: Juan Manuel Urraco Crepsio
Capital Federal. Bs. As.

Diplomatura superior en Currículum y Prácticas Escolares en Contexto.

FLACSO- Argentina- Cohorte 11-Abril a diciembre de 2007- Modalidad virtual.
Reconocido por Ministerio de Educación de la Nación Resolución N° 1648/04.
Participante: Marcela Bertoldi

Culturas Escolares: Entre tensiones y Exploraciones Cotidianas

FLACSO- Ciudad de Buenos Aires, 7 y 8 de septiembre de 2007.
Asistente: Marcela Bertoldo

Taller integral de Teatro de Títeres

Subprograma Capacitación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
Dictado en municipios de la Región VIII.
Rauch y Tandil.
Profesor: Guillermo Dillon
2do. Cuatrimestre 2007

Enfoques teóricos de la recepción musical.

Maestría en Psicología de la Música
Profesora: Dra. Isabel Martínez
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
Asistente: Guillermo Dillon

Etnomusicología

Maestría en Psicología de la Música

Profesor: Pérez Bugallo

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Asistente: Guillermo Dillon

Seminario Danza Contemporánea

Prof. Pamela Nebbia.

Departamento de Teatro. Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A..

Organizadora: Gabriela González

Fotografía y Ciencias Sociales. Una introducción teórico-práctica al trabajo con imágenes en las ciencias sociales.

Profesor: Dr. Héctor Alimonda.

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Primer cuatrimestre 2007.

Asistente: Ana Silva

Administración de empresas Culturales II

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Ricardo Racaglia

Asistente: Claudia Castro

Producción de festivales

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Ricardo Manetti

Asistente: Claudia Castro

Comunicación y Marketing cultural

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Adriana Amado Suárez

Asistente: Claudia Castro

Mecenazgo y Técnicas de Patrocinio.

Prof. Oscar Moreno

Asistente: Claudia Castro

Medio de comunicación II

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Gustavo López

Asistente: Claudia Castro

Gestion del Arte y la Cultura

Organizado por la Dirección de Cultura del Municipio de Tandil junto con la Secretaría de Cultura de la Nación y el Foro Social Tandil

Dictado por Ricardo Santillán Güemes y Héctor Olmos.

6 y 7 de diciembre.

Asistente: Claudia Castro

Diagnóstico de Bienes patrimoniales

Dictado en el marco del programa de Formación y Capacitación en Cultura del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

Lobería, 13 de julio

Asistente: Claudia Castro

Jurados

Consejo evaluador del volumen N° 5 de la Colección de Semiótica Latinoamericana del Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA)

Universidad del Zulia, Venezuela, dedicado a las Semióticas del Cine. 2007.

Integrante: Ana Silva

Jurado para selección de docentes para talleres barriales

Secretaría de Cultura UNICEN y Facultad de Arte

Jurado: Claudia Castro

Concurso para la provisión de un cargo de Auxiliar alumno en la asignatura *Semiótica*.

Jurado titular docente: Ana Silva.

Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil, junio de 2007.

Provisión de un cargo de Profesor en la asignatura Espacio de la Práctica Docente III

Carrera de Profesorado de Educación Especial- Instituto Superior de Formación

LA ESCALERA Nº 17 - 2ª Parte - Año 2007

Docente Nº 166- Tandil- mayo 2007-
Jurado docente titular: María Elsa Chapato

Provisión de cargo de Profesor Titular Ordinario en las asignaturas Didáctica y Desarrollo Curricular

Sub-área Didáctica- Departamento de Educación Facultad de Ciencias Humanas- U.N.C.P.B.A.- mayo 2007-
Jurado docente titular: María Elsa Chapato

Provisión de un cargo de Profesor en la asignatura Filosofía

Carrera de Profesorado de Psicología- Instituto Superior de Formación Docente Nº 10- Tandil- junio 2007
Jurado docente titular: María Elsa Chapato

Provisión de cargo de Profesor Adjunto Interino en la cátedra Introducción a la Geografía

Facultad de Ciencias Sociales- U.N.C.P.B.A.- Res. C.A 052/07- agosto 2007
Jurado docente titular: María Elsa Chapato

4. Presentación de trabajos científicos y técnicos

The Shape of Things o una nueva Pígalión

IIIº Jornadas de Cultura Grecolatina del NOA Cuyo.

Ponente: Rómulo Pianacci

Universidad Nacional de San Juan, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, 11 y 12 de octubre de 2007

Antígona en Latinoamérica: Golpes a mi puerta de Juan Carlos Gené

Iº Jornada de HISTORIA DE LAS MUJERES Y PROBLEMÁTICAS DE GÉNERO “Mitos y marcas de Género en la Antigüedad”.

Ponente: Rómulo Pianacci

Universidad de Morón, 16 de junio de 2007.

Antígona y las Mujeres, Arte y Parte en la Paz de Colombia

IIIº Congreso Argentino-Internacional de Teatro Comparado. ATEACOMP / UNS.

Ponente: Rómulo Pianacci

Bahía Blanca, 27 al 30 de septiembre de 2007.

Pervivencia de los modelos clásicos en América Latina: Teatro y Cine.

XVIº Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Ponencia: GETEA / UBA.

Ponente: Rómulo Pianacci

Buenos Aires, Teatro Cervantes, 7 al 11 de agosto de 2007.

Orfeo en el Paraíso. Tradición y lecturas desde América Latina

XVI° Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. GETEA / UBA.

Ponente: Rómulo Pianacci

Buenos Aires, Teatro Cervantes, 7 al 11 de agosto de 2007.

Liberación de la voz. Marta Sánchez, una pionera de la educación vocal de actores y cantantes

XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), Buenos Aires. 07 al 11-08-07

Autor: Rubén Maidana

Liberación de la Voz. Una propuesta rioplatense para el trabajo vocal de actores y cantantes

XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), Buenos Aires. 07 al 11-08-07

Autores: Rubén Maidana y Mario Valiente

El imperio de los sentidos en el trabajo del actor

XVI Congreso internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

GETEA, Facultad de Filosofía y letras. Universidad de Buenos Aires.

Autores: Carlos Catalano, Guillermo Dillon, Teresa Domínguez y Roberto Landa.

7 al 11 de Agosto 2007

Contexto de la enseñanza del teatro con adultos mayores

II Congreso de Teatro en la Escuela. Instituto Nacional del Teatro y Ministerio de educación de la Ciudad de Buenos Aires.

Autor: Guillermo Dillon

Ciudad autónoma de Bs. As. 22, 23 y 24 de Agosto de 2007

La dramaturgia de Jorge Accame: lo local, lo marginal, lo universal.

XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Ponente: Mariana Gardey

Buenos Aires, 7 al 11/08/07

LA ESCALERA Nº 17 - 2ª Parte - Año 2007

El teatro barroco: formas, metamorfosis, reciclajes

IV Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal.

Ponente: Mariana Gardey

Buenos Aires, 28/08 al 1/09/07.

La dramaturgia de Jarry en Ubú rey.

XIII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado: centenario de Alfred Jarry.

Ponente: Mariana Gardey

Buenos Aires, 28/11 al 1/12/07.

Alternativas para la equidad en el acceso a los bienes simbólicos: Talleres de Teatro en ámbitos de educación formal u no formal. Contextos de exclusión, oportunidades para la integración

III Coloquio Internacional de Teatro "Teatro e Imaginarios culturales"

Organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República

Autores: Castro, C.; Troiano, M.B y Urraco Crespo, J.M

Montevideo, 9 al 11 de noviembre

Descentralización e Industrias Creativas "Las industrias que producen ciudadanías"

3º Reunión Unidad Temática Cultura Red Mercociudades

Autora: Castro, Claudia

Salto (Uruguay) - 28, 29 y 30 de Septiembre

Biblioteca de autores de la Red de Mercociudades

3º Reunión Unidad Temática Cultura Red Mercociudades

Autores: Castro, C.; Roig, M.; W.Iannelli y Zaballa, D.

Salto (Uruguay) 28, 29 y 30 de Septiembre

Tandil Cine - Acceso a la producción audiovisual- Experiencias en la Unidad Penitenciaria nº 37- Barker

III Jornadas Marplatenses de Extension Universitaria I Jornadas Regionales De Extension Universitaria

Autores: Castro, Claudia, Fuentes, Teresita M.V

Mar del Plata, 27 de agosto

El financiamiento del arte y la cultura: gobiernos locales, políticas públicas y oportunidades de la cooperación

Reunión de la UT Cultura Red Mercociudades en el marco del Foro Genero, Juventud y

Cultura. Ciudades y Derechos

Autora: Castro, Claudia

Córdoba, 14 y 15 de Junio.

Proyectos para la aplicación de la Agenda 21 de la Cultura

Reunión de la UT cultura de Mercociudades,

Autoras: Castro, Claudia; Ríos, Analía

Córdoba, 28 al 30 de marzo

Publicidad de lo privado y procesos de mediatización en ciudades de rango medio. Los casos de dos localidades bonaerenses (1880-1920)

VI Biental Iberoamericana de Comunicación. Escuela de Ciencias de la Información,

Ponente: Ana Silva

Universidad Nacional de Córdoba.

Córdoba, 26 al 29 de septiembre de 2007

Imaginarios urbanos entre el ser y el devenir. Los casos de la 'Galera' en Olavarría y la Piedra Movediza en Tandil

XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación.

Ponentes: Ana Silva y Silvia Boggi.

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza, 4 al 6 de octubre de 2007

Condiciones de posibilidad de la Enseñanza del Teatro en el contexto educativo actual: entre el discurso oficial y la realidad escolar

3º Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.

Expositora: Rosa Elba Luna

Mendoza, Argentina. Noviembre de 2005

Puesta en escena: vislumbrar la noción de estructura

XIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Organizado por la UBA. Facultad de Filosofía y Letras.

Ponente: Juan Manuel Urraco Crespo

7 al 11 de Agosto 2007

Producción teatral integrada: una propuesta metodológica para el trabajo interdisciplinario en el Área de Educación Artística

2º Congreso de Profesores de Teatro.

Organizado por: Proyecto Teatro - Ministerio de Educación C.A.B.A. - INT.

Ponentes: Juan Manuel Urraco Crespo y Beatriz Troiano

Buenos Aires 22, 23 y 24 de Agosto de 2007

Lecturas críticas de *Stéfano*, de Armando Discépolo. Proceso dramaturgico para su puesta en escena

III Coloquio Internacional de Teatro. Facultad de Filosofía y Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Montevideo. Uruguay. 9 - 11 de noviembre de 2007

Ponente: Pablo M. Moro Rodríguez

Mito y Tradición en el teatro de Alejandro Tantanian

III Congreso Argentino-Internacional de la Asociación Argentina de Teatro Comparado. Universidad Nacional de Sur. Bahía Blanca: 27 al 30 de septiembre de 2007.

Ponente: Pablo M. Moro Rodríguez

Ifigenia: metáfora de la omisión

III Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal. Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires: 28 agosto al 1 de septiembre de 2007.

Ponente: Pablo M. Moro Rodríguez

Ifigenia: la tragedia del silencio o el poder de la omisión

XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: 7 al 11 de agosto de 2007

Ponente: Pablo M. Moro Rodríguez

Ifigenia: metáfora de la omisión

Primera Jornada sobre Historia de las mujeres y problemáticas de género. "Capítulo Primero: El Mito en la Antigüedad Clásica". Facultad De Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades. Cátedra Abierta de Estudios de Género. Universidad de Morón. 16 de junio de 2007

Ponente: Pablo M. Moro Rodríguez y Valeria Arias

El tópico del *Paraclausithyron*, un ejemplo de imitación literaria

IX CONVENTUS MARPLATENSIS. Encuentro Internacional de Grecística - Latinística - Italianística. Mar del Plata, 1 al 3 de marzo de 2007

Ponente: Pablo M. Moro Rodríguez

5. Publicaciones

Educar para la apreciación crítica del arte. Del consumo a la participación cultural

En Actas del Primer Congreso de Teatro en la Escuela

Organizado por Secretaría de Educación del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires e Instituto Nacional del Teatro- Buenos Aires 2007- ISBN 978-987-9433-53-9 - pp 61- 87

Autora: María Elsa Chapato

Mujeres, arte y parte en la paz de Colombia

El Peldaño - Cuaderno de Teatología, N° 6. Tandil: Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA,

Autor: Rómulo Pianacci

Septiembre de 2007. ISSN 1666-9460, pp. 30-33

Rito, mito y tragedia. Las Antígonas americanas

Teatro, memoria e historia (Acción Teatral de La Valldigna VII). José Monleón y Nel Diago (editores), Valencia: Universitat de València, 2007, pp. 193-210. ISBN 978-64-370-6783-4

Autor: Rómulo Pianacci

Dos poéticas, dos voces. El trabajo vocal en "Fuerte Leve, Leve Fuerte" de Ariel Barchilón

El Peldaño. Cuaderno de Teatología N° 6, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Bs. As. I.S.S.N. 1666-9460

Septiembre 2007, Tandil, Buenos Aires

Autor: Rubén Maidana

La otra escena de los títeres

Autor: Guillermo Dillon.

En "El Peldaño: Revista de Teatología" Año 5 N°6, Pág.38 a 40

Departamento de Teatro de la Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro.

ISSN: 1666-9460

Tandil, Septiembre de 2007

Imágenes mediatizadas de la vida urbana. Análisis de casos en dos ciudades de rango medio de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Autora: Ana Silva

En: *Colección de Semiótica Latinoamericana*, volumen N° 4: Semiótica de la cultura.

Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas (LISA)

Universidad del Zulia, Venezuela, 2007.

Depósito Legal N°: If 18520073061286. Págs. 139-155.

Publicidad de lo privado y procesos de mediatización en ciudades de rango medio. Los casos de dos localidades bonaerenses (1880-1920)

Autora: Ana Silva

En: *Actas de la VI Bienal Iberoamericana de Comunicación*. 26 al 29 de septiembre de 2007, Córdoba.

Red Académica Iberoamericana de Comunicación.

ISBN: 978-950-33-0618-5.

Imaginario urbano entre el ser y el devenir. Los casos de la 'Galera' en Olavarría y la Piedra Movidiza en Tandil

Autoras: Ana Silva y Silvia Boggi.

En *Actas de las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*.

4 al 6 de octubre de 2007

Mendoza. Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

De medios locales y procesos localizados. Contribuciones para una historia de los medios gráficos en dos ciudades intermedias de la Provincia de Buenos Aires.

Autora: Ana Silva

En: *Actas del 1er Encuentro de Presentación de Resultados de Investigaciones Semióticas sobre Historia/s de los Medios desde la Semiótica*.

Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 3 y 4 de noviembre de 2006, Buenos Aires. Editado por: Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA y la Asociación Argentina de Semiótica. Buenos Aires, 2007. ISBN 978-950-29-0998-1.

Mar del Plata (1887-1955)

Autor: Fabiani, Nicolás Luis y otros.

En: Osvaldo Pellettieri editor. *Historia del teatro en las provincias*. Vol. II. B.A., Galerna, 2007.

Teatro en Mar del Plata en las primeras décadas del siglo XX.

Autor: Fabiani, Nicolás Luis y otros.

En: Roberto Cova (et. al.) *Mar del Plata de ayer*. B.A., Edit. de Arte y Grupo Maori S.A., 2007. ISBN 978-987-22725-2-4.

Prólogo

Jorge La Ferla y Mariela Cantu (Comp.), 2007, *Video Argentino- ensayo sobre cuatro autores* Buenos Aires: Nueva Librería. ISBN 978-987-1104-59-8 (pág. 11-21)

Autora: Castro, Claudia.

Las cáscaras siempre suponen un continente (reflexiones en torno de “La cáscara de un Festival”, columna publicada por Quintin)

<http://www.otroscines.com.ar/cartas.php?idnota=412&PHPSESSID=2aafc86c8b6852ae99f30952a8c58b9f>

Autora: Claudia Castro

El financiamiento del arte y la cultura: gobiernos locales, políticas públicas y oportunidades de la cooperación

<http://www.cultura.tandil.gov.ar/news-letras.php?newsid=2117>

Autora: Castro, Claudia

La ciudad de Tandil vista como una morada cultural

<http://www.tandil.gov.ar/cultura/patrimonio/imagenes/ciudad-tandil.swf>

Autoras: Castro, Claudia, Conti, Magdalena

Actas del II Coloquio internacional de Teatrología.

9-11-de septiembre de 2004. Facultad de Arte. ISBN: 978-950-658-194-7

Coordinador: Pablo M. Moro Rodríguez

La dama del Alba, de Alejandro Casona.

Guía de lectura.

Portal educativo edu365.com Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya, España. En vigencia. URL:

<http://www.edu365.cat/eso/muds/castella/lectures/dama/index.htm>

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

II. PRODUCCIONES TEATRALES

1. Estrenos:

Y todo lo demás son fotos (Creación colectiva del grupo) Dirección: del grupo. Grupo: *"Espacio Negro"*. Sala La Fábrica UNC. Junio.

Sobre un barco de papel (María Rosa Pfeifer) Dirección: Jorge Balladares. Grupo: *"Sumergi 5 Teatro"*. Sala La Fábrica UNC. Julio.

Tío Vania (Antón Chejov) Dirección: Carlos Catalano. Grupo: *Comedia Universitaria del Centro*. Sala La Fábrica. UNC. Agosto.

Muestra en concreto (Creación colectiva) Dirección: Mauricio Kartun. Grupo: *Alumnos de la Cátedra de Práctica Integrada I*. Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

48 entre 11 y 12. Conmoriencia (Sebastián Huber) Dirección: Paola Otegui. Ciclo de Teatro "Carne Fresca 2007". Sala La Fábrica. UNC. Septiembre.

La Pecera (Ignacio Apolo) Dirección: Macarena Mesas Tabares. Ciclo de Teatro "Carne Fresca 2007". Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Bailar al son del silencio (Alejandro Formanchuk) Dirección: Romina Szmyr. Ciclo de Teatro "Carne Fresca 2007". Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Partitura Géminis (Eduardo Bonafede) Dirección: Marianela Buono. Ciclo de Teatro "Carne Fresca 2007". Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Entre nos (Santiago Serrano) Dirección: Luz Hojsgaard. Ciclo de Teatro "Carne Fresca 2007". Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Numerosos intentos para acabar con la desdicha (Inspirada en textos de Samuel Becket) Dirección: Julia Lavatelli. Grupo: *"Orson Peralta"*. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Septiembre.

Segunda crónica de la Hormiga Argentina o con la sogá al cuello. (Carlos Alsina) Dirección: Carlos Alsina. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Octubre.

Epitafio para un zapato enterrado vivo (Jorge Díaz) Dirección: Alan Darling. Grupo: *Compañía Whisky Mimos*". Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Modus Operandi (Susana Torres Molina) Dirección: Victoria Rodríguez Cuberes. Grupo: *Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada III*. Ciclo de Teatro “Carne Fresca 2007” Alumnos no residentes. Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Las dos orillas (Mario Cura) Dirección: Diana G. Barreyra. Grupo: *Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada III*. Ciclo de Teatro “Carne Fresca 2007” Alumnos no residentes. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Cosa de hombres (Adaptación de Rubén Maidana, Silvio Torres y Germán Romero sobre textos de Roberto Fontanarrosa) Dirección: Rubén Maidana. Grupo: “Los Escrucchantes”. Espacio cultural “La Cautiva”. Tandil. Noviembre.

El difunto (René de Obaldía) Dirección: Silvio Hernal Torres. Grupo: *Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada III*. Ciclo de Teatro “Carne Fresca 2007”. Alumnos no residentes. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Cuesta abajo (Gabriela Fiore) Dirección: María Amalia Martini. Grupo: *Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada III*. Ciclo de Teatro “Carne Fresca 2007” Alumnos no residentes. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Disparate (Guillermo Yanícola) Dirección: Alejandro Páez. Grupo: *Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada de Teatro II*. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Luzazul (Rakhal Herrero) Dirección: Sebastián Huber. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

La superficie del bozo de tu madrina... (Proyecto de Autogestión 2007 - Cátedras de Interpretación III y Educación de la Voz III) Sala ex Cine Plaza UNC. Noviembre.

A punto (Proyecto de Autogestión 2007 - Cátedras de Interpretación III y Educación de la Voz III) Sala ex Cine Plaza UNC. Noviembre.

Partida de poker entre Fernández y Portella. (Proyecto de Autogestión 2007 - Cátedras de Interpretación III y Educación de la Voz III) Sala ex Cine Plaza UNC. Noviembre.

Nuestro fin. (Proyecto de Autogestión 2007 - Cátedras de Interpretación III y Educación de la Voz III) Sala ex Cine Plaza UNC. Noviembre.

Fragmentos. (Proyecto de Autogestión 2007 - Cátedras de Interpretación III y Educación de la Voz III) Sala ex Cine Plaza UNC. Noviembre.

2. Reposiciones y Circulación.

Palabras. (Momentos del pensamiento humano que merecen escucharse) (Norberto Salgueiro) Espectáculo de prosa, poesía y teatro. Unipersonal presentado por Norberto Salgueiro. Sala La Fábrica. UNC. Marzo.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo: "Los Escruchantes" Representada en el marco del Curso Introductorio de la Carrera de Teatro. Sala: La Fábrica. UNC. Marzo.

Stéfano. (Armando Discépolo) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: "Cero Grupo Teatro". Sala La Fábrica. UNC. Marzo.

Crónicas de un comediante. (Manuel Santos Iñurrieta) Dirección: Manuel Santos Iñurrieta. Espectáculo unipersonal representado en el marco de los actos de repudio al cumplirse el 30º Aniversario del golpe de estado de 1976, organizados por la Facultad de Arte. Sala La Fábrica. UNC. Marzo.

Maten a la rata. (Creación colectiva) Dirección: Eduardo Hall. Grupo: "Estación Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Abril.

La Varsovia. (Patricia Suárez) Dirección: Anabel Paoletta. Grupo: "Compañía Munduan". Sala La Fábrica UNC. Abril.

La Varsovia (Patricia Suárez) Dirección: Anabel Paoletta. Grupo: "Compañía Munduan". Sala Biblioteca Popular "Domingo F. Sarmiento". Tandil. Abril.

Lo feo de volver. (Variaciones sobre un tema de Roberto Arlt) (Juan Pablo Santilli) Dirección: Juan Pablo Santilli. Sala La Fábrica. UNC. Abril.

La tiniebla. (Rafael Spregelburd) Dirección: Ivana Eyheramono. Grupo: "Buscado". "7º Mayo Teatral", organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica. UNC. Mayo.

Tricircus. (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: "Trío Tri Tri". "7º Mayo Teatral", organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala: Teatro Municipal del Fuerte. Tandil. Mayo.

Creo en Dios. (Rafael González y Francisco Sanguino) Dirección: Carolina Giovanini. "7º Mayo Teatral", organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil

y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica. UNC. Mayo.

Metro. (Rafael González y Francisco Sanguino) Dirección: Martiniano Roa. “7º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

La Varsovia. (Patricia Suárez) Dirección: Anabel Paoletta. Grupo: “Compañía Munduan”. “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Maten a la rata (Creación colectiva) Dirección: Eduardo Hall. Grupo: “Estación Teatro”. “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica. UNC. Mayo.

Sueño Carmelinda. (Alejandro Finzi) Dirección: Daniela Ferrari. “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

A tu memoria. (Aníbal Gruñi) Dirección: Carlos Arroyo. Grupo: Compañía Regional de Teatro de Portuguesa. Representación auspiciada por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y el Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica. UNC. Mayo.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo: “Los Escruchantes”. “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Gurka. (Vicente Zito Lema) Dirección: Darío Torrenti. Grupo: “Teatroperro”. “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica. UNC. Mayo.

“Tricircus”.(Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: “Trío Tri Tri”. “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Jardín N° 908 - Vela. Mayo.

“Tricircus”. (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: “Trío Tri Tri). “7º Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. EPB N° 38 - Paraje San Antonio - Partido de Tandil. Mayo.

LA ESCALERA Nº 17 - 2ª Parte - Año 2007

Y todo lo demás son fotos. (Creación colectiva) Dirección grupal. Grupo: "Espacio Negro". Sala La Fábrica. UNC. Junio.

Sobre un barco de papel. (María Rosa Pfeiffer) Dirección: Jorge Balladares. Grupo: "Sumergi 5 Teatro". Sala La Fábrica. UNC. Julio.

Borges. (Rodrigo García) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: "Cero Grupo Teatro". Funciones auspiciadas por el Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires y Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Buenos Aires. Sala Teatro del Pueblo de Capital Federal. Julio.

Sucedió en la vía. (Raúl O. Echegaray) Dirección: Rubén Maidana. Grupo: "Los Escruchantes". Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Julio.

Un espantapájaros, dos amigos...y mil plantas. (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo: "Los Cerrajeros". Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Julio. Agosto.

Sucedió en la vía. (Raúl O. Echegaray) Dirección: Rubén Maidana. Grupo: "Los Escruchantes". Sala "Astor Piazzola" del Complejo Auditorio de la ciudad de Mar del Plata. Julio. Agosto.

Y todo lo demás son fotos. (Creación colectiva) Dirección del grupo. Grupo: "Espacio Negro". Sala La Fábrica. UNC. Septiembre.

Sobre un barco de papel. (María Rosa Pfeiffer) Dirección: Jorge Balladares. Grupo: "Sumergi 5 Teatro". Sala de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Septiembre.

Muestra en concreto. (Creación colectiva) Dirección: Mauricio Kartun. Grupo: Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada I. Sala La Fábrica. Octubre.

El teatrillo del mundo. (Nelson Ugarte) Dirección: Nelson Ugarte. Grupo: Teatro "La máquina de hacer sueños" de Bolivia. Sala La Fábrica. UNC. Octubre.

Un paraje incierto. (Leonardo Mouillerón) Dirección: Leonardo Mouillerón. Sala La Fábrica. UNC. Octubre.

Un espantapájaros, dos amigos y...mil plantas. (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo: "Los Cerrajeros". Actuaciones brindadas en el marco de los Corredores Teatrales 2007, organizados por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires. ESB. Nº 13, EPB. Nº 42, EPB. Nº 10 y Escuela Nº 58. Tandil. Octubre. Noviembre.

Tricircus. (Creación colectiva). Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: "Trío Tri Tri". En Fiesta del Libro Infantil. Sala: Auditorio de Librería "Alfa". Tandil. Noviembre.

Tío Vania. (Antón Chejov) Dirección: Carlos Catalano. Comedia Universitaria del Centro. Sala: Teatro Español de Azul. Noviembre.

Segunda crónica de la hormiga argentina o con la sogá al cuello. (Carlos Alsina) Dirección: Carlos Alsina. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Noviembre.

Tío Vania. (Antón Chejov) Dirección: Carlos Catalano. Comedia Universitaria del Centro. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Metro. (Rafael González y Francisco Sanguino) Dirección: Martiniano Roa. Grupo: "Metropolitano". En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Compañía. (Eduardo Rovner) Dirección: Francisco Ananía. Grupo: T.I.P. de Pehuajó. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Maximiliano, diez años después. (Renzo Casali) Dirección: Viviana Ruiz. Grupo: "El séptimo fuego" de Mar del Plata. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Como si fuera esta noche. (Gracia Morales) Dirección: Miguel Mendiondo. Grupo: "Mendiondo y asociados" de Bahía Blanca. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Herencia de sangre. (Amancay Espíndola) Dirección: Mario Delfín. Grupo: "Segundo tiempo" de 25 de Mayo. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

LA ESCALERA Nº 17 - 2ª Parte - Año 2007

Esperando la carroza. (Jacobo Langsner) Dirección: Rubén Aburrá. Grupo: Comedia Municipal de Bahía Blanca. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

La casa de Bernarda Alba. (Federico García Lorca) Dirección: Rubén Aburrá. Grupo: "Bahía Lorqueana" de Bahía Blanca. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Nunca, nadie, nada (La novela de la media tarde) (Hernán Morán) Dirección: Jorge Nayach. Grupo: "Teatro Talía 2" de Bahía Blanca. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Y todo lo demás son fotos. (Creación colectiva) Dirección: María G. González. Grupo: "Espacio Negro". En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

La materia de la pena. (Luis Cabrera) Dirección: Luis Cabrera. Grupo: "Ce Ar Te" de Trenque Lauquen. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

"Kuei" (El antagonismo) (María Eugenia Quinteros y Valeria Fernández) Dirección: María Eugenia Quinteros. Grupo: "Shi Ho" de Necochea. En Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Dirección de Comedia de la Pcia. de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Muestra en concreto. (Creación colectiva) Dirección: Mauricio Kartun. Grupo: Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada de Teatro I. En el marco del III Coloquio Internacional de Teatrología, organizado por C.I.D. (Centro de Investigaciones Dramáticas), T.E.C.C. (Grupo de Investigación en Teatro y Consumos Culturales) y por la Facultad de Arte de la UNC. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

48 entre 11 y 12. Conmoriencia. (Sebastián Huber) Dirección: Paola Otegui. Grupo: Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada de Teatro III: En el marco del III Coloquio Internacional de Teatrología, organizado por C.I.D. (Centro de Investigaciones Dramáticas), T.E.C.C. (Grupo de Investigaciones en Teatro y Consumos Culturales) y por la Facultad de Arte de la UNC. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Cosa de hombres. (Adaptación de Rubén Maidana, Silvio Torres y Germán Romero sobre textos de Roberto Fontanarrosa) Dirección: Rubén Maidana. Grupo: “Los Escruchantes”. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Noviembre.

Las troyanas. (Eurípides en versión escénica de Antonio Mónaco) Dirección: Antonio Mónaco. Grupo: Teatro de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Luzazul. (Rakhal Herrero) Dirección: Sebastián Huber. En el marco de la III Jornada de Difusión Sobre Dramaturgos de Provincias. Organizada por Proyecto de Dramaturgos de Provincias y Centro de Documentación e Investigación en Dramaturgia de la Facultad de Arte. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Borges. (Rodrigo García) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: “Cero Grupo Teatro”. Sala “El Galpón” de la ciudad de Montevideo (Uruguay). Noviembre.

Cuesta abajo. (Gabriela Fiore) Dirección: María Amalia Martini. Grupo: Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada de Teatro III. Espacio Cultural “La Cautiva”. Tandil. Noviembre.

Luzazul. (Rakhal Herrero) Dirección: Sebastián Huber. Sala La Fábrica. UNC. Diciembre.

Pinocchio. Grupo de adolescentes perteneciente a la Asociación “Dante Alighieri”, contando con el apoyo de la Associazione Lucchesi – Toscani de Tandil. Sala ex Cine Plaza. UNC. Diciembre.

Cenerentola. Grupo de adultos perteneciente a la Asociación “Dante Alighieri”, contando con el apoyo de la Associazione Lucchesi – Toscani de Tandil. Sala ex Cine Plaza UNC. Diciembre.

Gravedad. (Sergio Bizzio). Dirección: Gustavo Lazarte. Grupo: “Los Cuatro”. Sala “La Fábrica”. UNC. Diciembre.

Últimas luces. (Adaptación de Edit Rondinone sobre textos de Eric Leyton) Dirección: Edit Rondinone. Grupo: “La Vía”. Organizado por Centro Cultural y Social “La Vía” y Facultad de Arte. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Diciembre.

La noche más corta 2007. Proyección de cortos cinematográficos a cargo de alumnos de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte. Salas Ex Cine Plaza. UNC. Diciembre.

Cuesta abajo. (Gabriela Fiore) Dirección: María Amalia Martini. Grupo: Alumnos de la cátedra de Práctica Integrada de Teatro III. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Diciembre.

3.- Premios, Nominaciones.

Obra seleccionada para participar en el Festival Provincial de Teatro para Niños: “Tricircus” (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo “Trío Tri Tri”. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Complejo Chapadmalal. Mar del Plata. Enero.

Obra seleccionada para participar en el Encuentro Provincial de Teatro 2007 - en el Festival de Teatro Zonal - Zona Sur: “Metro” (Rafael González y Francisco Sanguino) Dirección: Martiniano Roa. Grupo: “Metropolitano”. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro - Representación Provincial. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Obra seleccionada en carácter de suplente para participar en el Encuentro Provincial de Teatro - 2007, en Festival de Teatro Zonal - Zona Sur: “Tío Vania” (Antón Chéjov) Dirección: Carlos Catalano. Grupo: Comedia Universitaria del Centro. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro - Representación Provincial. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Obra seleccionada como integrante de los doce mejores espectáculos de la Provincia de Buenos Aires para participar en el Certamen Provincial de Teatro para Niños en la ciudad de Mar del Plata: “Ojo” Teatro Aéreo. (Juan Manuel Urraco) Dirección: Juan Manuel Urraco. Grupo: “El agujijón”. Evento organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Mar del Plata. Diciembre.

Obra seleccionada para participar en el Certamen Provincial de Teatro para Niños en la ciudad de Mar del Plata: “Monopatrip” (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: “Trío Tri Tri”. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Sala La Bancaria. Mar del Plata. Diciembre.

Premio al Mejor Actor otorgado a Pedro Baldovino en el Certamen Provincial de Teatro para Niños, organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y por el Instituto Nacional del Teatro. Obra: “Monopatrip”. (Creación colectiva). Dirección; Pedro Sanzano. Grupo: “Trío Tri Tri”. Mar del Plata. Diciembre.

III. INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Área de posgrado.

En 2007 la Licenciada Paula Fernández obtuvo su Maestría en Dirección Teatral, en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía, en Brasil. Por otro lado, continuaron sus respectivos cursos de maestría y doctorado los profesores Claudia Castro, Teresita María Victoria Fuentes, Daniela Ferrari, Mariana Gardey, Rubén Maidana y Nicolás Fabiani.

Marcelo Jaureguiberry fue convocado para defender su tesis doctoral en la Universidad de Valencia, lo cual será en los primeros días de 2008.

La profesora Cristina Dimatteo ha iniciado el Doctorado en Ciencias de la Educación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Las profesoras Daniela Ferrari y Teresita María Victoria Fuentes prosiguen sus estudios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Ambas como beneficiarias del Programa de Perfeccionamiento en Docencia e Investigación de Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Centro, han tomado ya los cursos correspondientes a la *Maestría en Teatro Argentino*, que se imparten en la citada institución universitaria.

Por su parte, la profesora Claudia Castro ha finalizado y acreditados varios cursos de la currícula de la *Maestría en Gestión Cultural* que se dicta en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras de las Universidad de Buenos Aires. También la profesora María Elsa Chapato ha finalizado varios seminarios de su maestría en *Didáctica* en la Universidad de Buenos Aires.

Silvio Torres inició la Especialización en Dirección y Producción de Cine, Video y Televisión, en la Fundación Universitaria Iberoamericana.

Desde la Secretaría de Investigación y Posgrado se llevó a cabo, en coordinación con el C.I.D. y el TECC y con la colaboración con el resto de Secretarías de la Facultad de Arte, el III Coloquio Internacional de Teatología, celebrado en nuestra Unidad Académica entre el 15 y el 17 de noviembre.

En reunión del Consejo Académico del mes de noviembre se aprobó la *Maestría en Teatro*, que ha de ser implementada por esta Unidad Académica. Supone la apertura de un espacio de posgrado inexistente en nuestra Facultad hasta la fecha. A lo largo de 2008 se seguirán los procedimientos administrativos para que el Consejo Superior de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires apruebe su implementación.

Área de investigación

En el marco de las nuevas disposiciones emanadas por el Consejo Interuniversitario Nacional y por la Secretaría de Políticas Universitarias, que rigen para la actividad de investigación, se encuentran acreditados y en funcionamiento los proyectos de investigación cuyos equipos de trabajo se señalan a continuación:

, *Arte y estética en la configuración de los imaginarios urbanos. Estudio de leyendas urbanas a partir del concepto de rumor*

Director: Ph. D. Miguel Santagada, Integrantes: Arq. Silvio Fishbein, Gabriel Perosino, Lic. Nicolás Fabiani, Mary Boggio, Mauricio Kartun, Carla Martínez, Valeria Arias.

, *Estrategias macro y micro políticas en el desarrollo de la Educación Artística*

Director: María Elsa Chapato. Integrantes: Lic. Claudia Castro, Lic. Rosa Luna, Lic. Cristina Dimmateo. Beatriz Troiano.

, *La relación emoción y acción en un espacio ficcional. Análisis de sus bases funcionales, su evolución técnica y su desarrollo expresivo*

Director: Juan Carlos Catalano. Integrantes: Mg. Martín Rosso, Lic. Guillermo Dillon, Mg. Gabriela Pérez Cubas, Lic. Roberto Landa, Teresita Domínguez, Lic. Belén Errendasoro, Lic. Paula Fernández, Lic. Marcela Juárez, Lic. Christian Roig.

, *Continuidad y ruptura poético-cultural en el teatro bonaerense. De la "Comedia de la Provincia" a "La Fábrica" en la UNICEN.*

Director: Liliana Iriondo. Integrantes: Teresita M. Fuentes, Aníbal Minucci, Jorge Tripiana, M. Amelia García.

, *Experimentación en la práctica escénica para la sistematización de una técnica vocal para actores*

Director: Mario Valiente. Integrantes: Rubén Maidana.

, *Hacia una historia de la Escenografía. Las puestas en escena del Teatro Nacional Cervantes: Seguimiento y exploración de sus rastros.*

Director: Arq. Marcelo Jaureguiberry. Co-director: Dr. Rómulo Pianacci. Integrantes: Beatriz Eleta, Lic. Carlos López, Dr. Pablo M. Moro Rodríguez. Investigadores en formación: Lic. Juan M. Urraca Crespo, Anabel Paoletta, Sara Ramírez y Sandra Kostyak.

, *Nuevas dramaturgias argentinas en las provincias.*

Directora: Dra. Julia Lavatelli. Integrantes: Lic. Mariana Gardey, Lic. Daniela Ferrari, Lic. Silvio Torres y Mg. Gabriela González. Investigadores en formación: Lic. Sebastián Huber y Martíniano Roa.

Por otro lado, en la convocatoria para la acreditación de nuevos proyectos de investigación, que darán comienzo en 2008, se han presentado a evaluación las siguientes propuestas:

, *La Enseñanza Artística en contexto de diferentes grados de formalidad en la educación: práctica, formatos, sujetos y saberes. Dirigido por la Prof. María Elsa Chapato.*

, *Imaginario urbanos y patrimonio cultural. Tandil, experiencias de la cultura en la segunda mitad del siglo XX. Dirigido por la Lic. Liliana Felisa Iriondo.*

, *El registro imaginario y la representación mediática de la violencia. Dirigido por el Dr. Miguel Ángel Santagada.*

, *Pervivencia de los modelos clásicos en América Latina: Teatro y Cine. Dirigido por el Dr. Rómulo Pianacci.*

, *Historia de la Escenografía Teatral en Argentina: aportes conceptuales y artísticos de sus protagonistas. Dirigido por el Arq. Marcelo Jaureguiberry.*

, *Teatro y público: indagaciones conceptuales y metodológicas para el estudio del consumo teatral. Dirigido por el Arq. Marcelo Jaureguiberry.*

, *Hacia una economía de la energía en el entrenamiento del actor. Indagación conceptual y metodológica del sustento energético de la emoción aplicado al comportamiento escénico. Dirigido por la Mg. Gabriela Pérez Cubas*

, *Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre los estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor. Dirigido por Juan Carlos Catalano.*

, *Experimentación y análisis de procesos creativos en Artes Escénicas. Dirigido por Mg. Martín Rosso.*

, *Hacia una entonación orgánica de la voz del actor y su posible sistematización. Dirigido por Lic. Rubén Darío Maidana.*

IV. CANJE DE PUBLICACIONES

Argentina

- * *Anuario del IEHS*, Instituto de Estudios Histórico-Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.
- * *Cuadernos del GETEA*, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- * *Weltliteratur*, Cuadernos del Centro de Investigaciones en Literatura Comparada, CILC, Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- * *Propuestas*, Universidad Nacional de La Matanza.
- * *Alternativas*, Revista del Centro de Investigación, Producción y Tecnología Educativa, CIPTE de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- * *Celehis*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata.

En el exterior

- * *Étuds Théatrales*, Centro d'etuds théatrales. Université Catholique de Louvain. Belgique.
- * *Apuntes de Teatro*, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.
- * *Conjunto*, Revista de Teatro Latinoamericano, Casa de las Américas, La Habana.
- * *El Público*, Centro Nacional de Documentación Teatral, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Madrid.
- * *Assaig de Teatre*, Universitat de Barcelona.
- * *Assaph*, Studies in the theatre. The Yolanda and David Katz, Faculty of the Arts. Tel Aviv University.
- * *Comunicación y Sociedad*, Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara.
- * *Convergencia*, Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, Universidad Autónoma de México.
- * *Gestos*, Department of Spanish and Portuguese, University of California.
- * *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, University of Kansas.

V. NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y SELECCIÓN DE ARTÍCULOS.

1. *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, publicará trabajos originales e inéditos sobre temas de Teatro y Artes Audiovisuales, así como áreas afines. Los trabajos pueden ser:

- 1.1- Artículos de investigaciones científicas.
- 1.2- Artículos de reflexiones sobre un problema o tópico particular.
- 1.3- Artículos de revisión.
- 1.4- Reseñas o Comentarios de Libros, Publicaciones o Eventos científicos
- 1.5- Textos teatrales y guiones audiovisuales

2. La presentación de los artículos deberá ajustarse a las siguientes pautas:

a) Los artículos de investigaciones científicas, los de reflexión sobre un problema o un tópico particular y los de revisión podrán tener una extensión máxima de 15 páginas, incluidas las notas, bibliografía aparte (tamaño A4, letra Times New Roman 12, espacio 1,5) y las reseñas o comentarios de libros, publicaciones o eventos científicos hasta 3 páginas. Estas últimas se referirán a publicaciones recientes y de interés de la revista.

b) Se deberá entregar un original en papel y dos copias, en procesador de textos Word y una copia en soporte digital, en diskette o vía correo electrónico.

c) Cada artículo deberá estar encabezado por el Título y el nombre completo del autor. Se deberá incluir un abstract en castellano y en inglés que no supere las 200 palabras y 5 palabras clave, también en castellano y en inglés.

d) La carátula contendrá título, nombre del o los autores, un pequeño curriculum de cada uno de los autores (en la cual deben figurar los siguientes datos: título profesional, pertenencia institucional, cargo académico, dirección postal y dirección electrónica).

e) Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo la bibliografía, gráficos y cuadros. Las notas y referencias críticas deberán ir a pie de página y respetar las normas internacionales para la publicación de artículos científicos.

f) La Bibliografía deberá figurar al final de cada artículo y se ajustará a las siguientes condiciones:

Libro: Apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del libro en bastardilla, lugar de edición, editorial.

Artículo de revista: apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del artículo entre comillas, título de la revista en bastardilla, volumen, número de la revista, fecha de publicación, páginas que comprende el artículo dentro de la revista.

En caso de que se incluyan cuadros, gráficos y/o imágenes, deberá figurar en el texto un título y numeración: "Gráfico nº 1: xxxx", un espacio en blanco en el que iría el cuadro, gráfico y/o imagen, y la fuente: "Fuente: xxxx" (si han sido hechos por el autor deberán decir "Fuente: elaboración propia"). Los cuadros, gráficos y/o imágenes deberán ser enviados, además, como archivos independientes del texto, en cualquier formato que los soporte.

g) Se aconseja que se respete una lógica de jerarquía de los títulos de la siguiente manera:

Títulos: Times New Roman, cuerpo 14, negrita

Subtítulo 1: Times New Roman, cuerpo 12, negrita

Subtítulo 2: Times New Roman, cuerpo 12, itálica

Cuerpo de texto: Times New Roman, cuerpo 12, normal

Notas: Times New Roman, cuerpo 10, normal

Bibliografía: Times New Roman, cuerpo 12

3. Todos los artículos deberán ser enviados con una nota de autorización de publicación por *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, firmada por todos sus autores.

Mecanismos de selección de artículos:

La recepción de los trabajos no implica compromiso de publicación. El Comité Editorial procederá a la selección de trabajos que cumplan con los criterios formales y de contenido de esta publicación.

Los artículos seleccionados serán evaluados por dos miembros del Comité Académico Internacional o por especialistas pertenecientes al área temática de la colaboración, los que actuarán como árbitros.

Se comunicará a los autores la aceptación o no de los trabajos. Si se sugirieran modificaciones, éstas serán comunicadas al autor, quien deberá contestar dentro de los cinco días si las acepta, en cuyo caso deberá enviar la versión definitiva en el plazo que se acuerde entre el autor y el Comité Editorial.

Cada autor recibirá dos ejemplares del número de la revista en que aparezca publicado su artículo.

Los artículos deberán enviarse a:

Secretario de Redacción de La Escalera

Dr. Pablo M. Moro Rodríguez

Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A.

Pinto 399 (7000) Tandil (Provincia de Buenos Aires)

Tel: (54-2293) 422063

pmoro@arte.unicen.edu.ar

Juan Carlos Catalano

Director de La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires