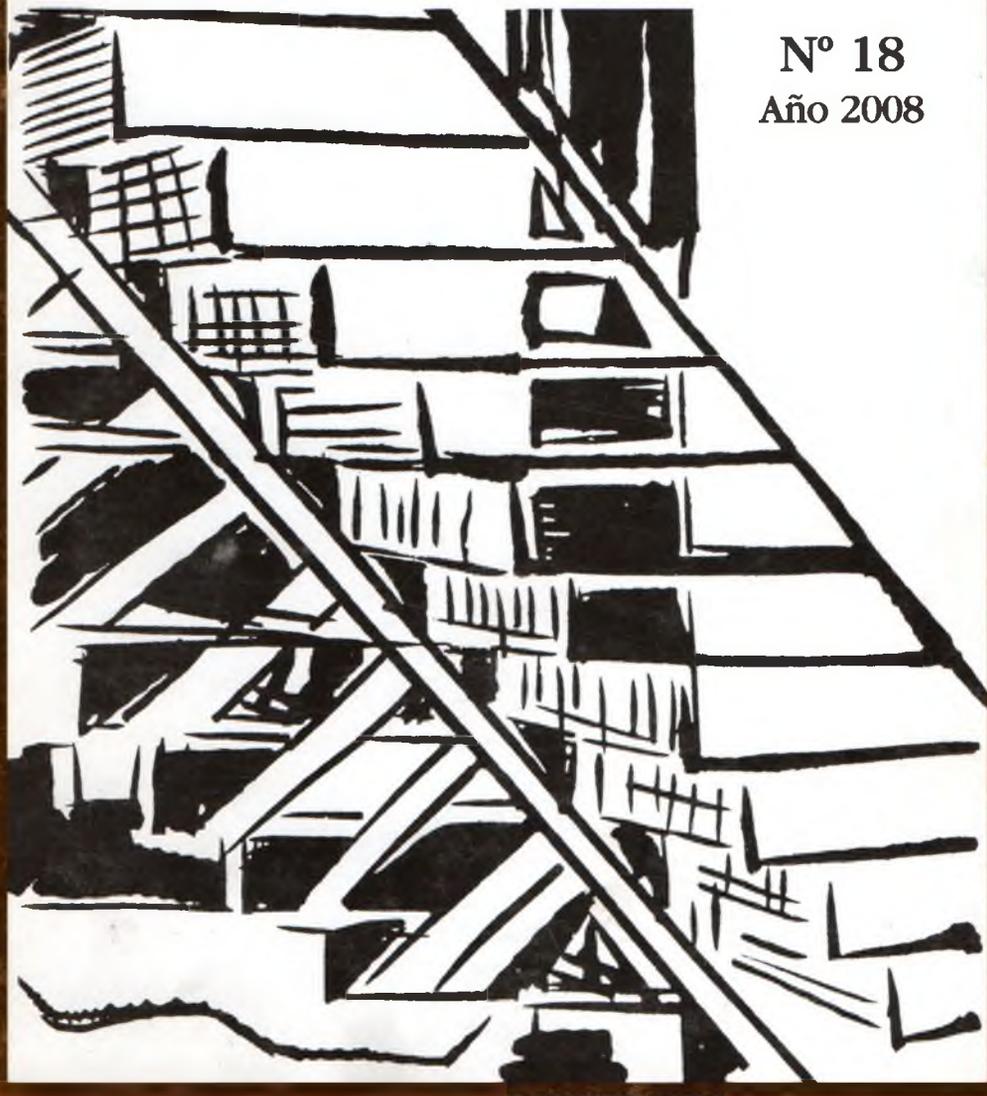


LA ESCALERA

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Nº 18
Año 2008



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

Nº 18/2008

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.
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 Posgrado
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.
Osvaldo 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 n° 18 / compilado por Pablo M. Moro Rodríguez. -
1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2009.
278 p. ; 22x17 cm.

ISBN 978-950-658-229-6

1. Teoría de las Artes. I. Moro Rodríguez, Pablo M., comp.
CDD 701

Fecha de catalogación: 09/03/2010

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 2010

© 2010, 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: 978-950-658-229-6

ISSN: 1515-8349

Impreso en marzo de 2010 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

Presentamos un nuevo número de nuestro Anuario en un año muy especial en el que cumplimos veinte años de la creación de los estudios universitarios de Teatro en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Entonces se creaba la Escuela Superior de Teatro, hoy en día ya somos Facultad de Arte y hemos incorporado una nueva carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales y estamos a un paso de iniciar una carrera de posgrado en Teatro.

Felicitemos por eso a toda la comunidad de la actual Facultad de Arte: a los docentes y no docentes que iniciaron esta aventura, a los estudiantes y los graduados, a toda la comunidad de la Universidad que de una manera u otra hizo posible la concreción de este sueño.

Entrando ya en los contenidos de este número, abrimos la edición con un apartado de artículos en el que encontramos el aporte de Emilia Deffis, que estudia la elaboración artística de denotación y connotación en el teatro, a partir de los referentes históricos evocados y en el contexto de la construcción simbólica de la nación como distopía. Por su parte, Jorge Dubatti propone una perspectiva teórica-metodológica del Teatro Comparado (traspolación de los planteos de la Literatura Comparada a la especificidad de los estudios teatrales) para el análisis de la recepción del "Fausto" de Goethe con motivo del bicentenario de la edición de su primera parte. Franco Esguerra se pregunta cuál podría ser una definición acertada que trascienda la manida discusión acerca de si el guión es o no es la película. Finalmente, Miguel Santagada y Gabriel Perosino proponen algunas reflexiones acerca de la posibilidad de que el lenguaje cinematográfico aborde la problemática de la violencia a partir del análisis de dos largometrajes alemanes (*Das Experiment*, 2001; *Die Welle*, 2008) que exponen cierta experimentación social.

El apartado Expresión Corporal-Entrenamiento del actor se inicia con el artículo de Gabriela González en el que analiza el espectáculo "Área Restringida" de la compañía *Danza Viva*. Es el último espectáculo de Danza-teatro creado por la compañía dirigida por Cristina Gómez Comini. Se propone conceptualizar la noción de presencia desde el análisis del movimiento, por tratarse justamente de un espectáculo sin palabra, y desde la perspectiva de la *kalarippayattu*, arte marcial india. Carlos Catalano y Gabriela Pérez Cubas indagan en el entrenamiento del actor, entendido como un proceso de autoconocimiento, gracias al cual es posible reconocer y administrar la energía y analizar su relación con las dinámicas emocionales del sujeto, en función de su entrenamiento expresivo. Por otra parte, Carlos Catalano, Teresa Domínguez, Silvina Mazzola, Roberto Landa y Cecilia Gramajo proponen la experimentación sonora como coadyuvante de la conexión con distintos estados emotivos. La misma se realiza con diversos y móviles ejes de aplicación con grupos de actores a los que se les plantean ejercicios apoyados con sonorización según mapas sonoros elegidos previamente. Por último, Juan Manuel Urraco Crespo intenta focalizar sobre uno de los conceptos eje del proyecto: la energía, revisando las principales teorías que, desde la óptica del entrenamiento del actor abordaron el estudio de esta como eje central para ser indagado y entrenado por los actores.

La sección sobre Dramaturgia y análisis dramático cuenta con la colaboración de Paula Fernández, quien propone una reflexión sobre la obra "*El pecado que no se puede nombrar*" (1998), creada por el grupo *Sportivo teatral* a partir de textos literarios de Roberto Arlt. El objetivo es analizar la adaptación que el director Ricardo Bartís realiza de estos textos, vinculando su trabajo con la noción de *rizoma* desarrollada por los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari. Mariana Gardey reflexiona sobre la inversión jerárquica, la cual juega un rol primordial en *Ubú Rey*, donde el rey Wenceslao es destronado por el Padre Ubú, personaje grosero y grotesco que proyecta hacia lo bajo todo lo que se considera noble, elevado y oficial. Es la coronación del bufón. Ubú se resume en su vientre, cuyo apetito desmesurado lo rebaja necesariamente. El poder se vuelve una glotonería gigantesca. En otro ámbito, Rómulo Pianacci trata la conmemoración de los 400 años de la publicación de la preceptiva de Lope sobre la dramaturgia moderna. Da cuenta de cómo un distinguido grupo de investigadores se reunió en Olmedo (España) a fin de debatir acerca de sus orígenes y su actual vigencia. Finalmente, Pablo M. Moro Rodríguez hace una selección de la crítica a la obra de Juan de la Cueva, dramaturgo español del siglo XVI, que en varios textos establece una preceptiva dramática para la Comedia española del siglo XVII. Intenta centrar la producción de Juan de la Cueva para ver la incidencia que tuvo en la evolución del teatro español de su época.

En el apartado sobre Teatro en las provincias y Teatro tandilense, Diana Barreyra analiza una serie de prácticas teatrales innovadoras en el seno de un tradicional espectáculo artístico religioso. Específicamente la puesta en escena del drama sacro tandilense *Estampas de Semana Santa* dirigidas por Marcelo Islas en el año 1996. Guadalupe Suasnábar indagará acerca de la formación y consolidación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil, teniendo en cuenta que la misma forma parte del vasto campo asociativo que tuvo su auge en nuestro país desde finales del siglo XIX. Por su parte, Victoria Fuentes analiza el primer trabajo actoral de Marilena Rivero con el que obtuvo repercusión en la ciudad de Tandil en la primera mitad de la década de los años cincuenta. El poema narrativo *La guaja* de Vicente Neira, se instala como puesta en escena en los escenarios locales develando las contradicciones del impacto de la modernidad para las mujeres de la época. El trabajo de Nicolás Fabiani y María Teresa Brutocao propone un balance del siglo anterior y los interrogantes acerca de qué ha sucedido en estos últimos años, quiénes se incorporaron a la actividad teatral, cuáles fueron las nuevas propuestas (si las hubo) para la escena en Mar del Plata, qué nuevos elencos y grupos se generaron.

Los aportes sobre Educación de la voz y Procesos creativos vienen de la mano de Rubén Maidana, quien reflexiona sobre dos posibles encuadres teóricos de abordaje de la narración oral: uno, vinculado a la utilización de la narración oral para/con niños como actividad pedagógica y de acercamiento a la lectura; y otro, denominado por Francisco Garzón Céspedes como "narración oral escénica". Y Belén Errendasoro que expone los aspectos teórico-metodológicos del género Teatro-Danza. Específicamente, en la *Estampa Folklórica*, manifestación que goza de larga trayectoria en el marco de las prácticas artísticas de raíz folklórica.

Finalmente, la sección sobre Educación artística cuenta con la participación de Guillermo Dillon, en la que se parte de una exploración de la construcción social de la vejez y las consecuencias de los modelos de sujeto pedagógico artístico imperantes, que ubicarían al adulto mayor

en situación de aprendizaje universitario como cliente, paciente o agente. Cristina Dimatteo, por otro lado, se propone algunas observaciones sobre la enseñanza del teatro en las escuelas. Particularmente, discute la constitución e incorporación de esa actividad educativa en las escuelas de la Provincia de Buenos Aires. Considera dos factores sociopolíticos complementarios para que pudiera ocurrir tal incorporación. Por último Judith Goñi y Juana Peters intentan detectar, caracterizar y analizar los contextos no escolarizados para conocer sus especificidades, evitando reducirlos a los parámetros con que generalmente conceptualizamos las experiencias de enseñanza escolarizada y también evitando forzarlos en su desarrollo desde un perfil genérico de docente/coordinador de aprendizajes. Sostienen que las herramientas profesionales que el trabajo de enseñar en cada uno de estos contextos requiere son diferentes y que es necesario definir las, discutirlas y reflexionar sobre ellas, evitando las simplificaciones.

En el apartado Escenografía, Marcelo Jaureguiberry presenta un estudio sobre los primeros pasos de la escenografía en nuestro país.

Finalmente, consignamos las actividades realizadas por los docentes e investigadores dentro y fuera de la Unidad Académica, las producciones teatrales y audiovisuales y los informes sobre investigación y posgrado.

Dr. Pablo M. Moro Rodríguez
Diciembre, 2008

20 años de Arte en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

El 21 de octubre de 1988 la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires aprobaba la creación de la Escuela Superior de Teatro en la que se iniciaban los estudios universitarios en esta disciplina artística. El recorrido para llegar a esa resolución fue largo. Yo venía de Buenos Aires a dar clases en la Facultad de Ciencias Veterinarias. Entre la finalización de las clases y el regreso a Capital tenía varias horas que decidí dedicarlas a mi otra profesión y pasión: el teatro. Inicié un taller con estudiantes de la Universidad con los que fui formando un grupo de actores y actrices que dieron lugar a la creación de la Comedia Universitaria del Centro. Con esta compañía nos presentamos en diferentes encuentros de teatro universitario y, poco a poco, fuimos creando un semillero de artistas con una formación que combinaba los aspectos prácticos y teóricos de la expresión teatral. Con este punto de partida teníamos el camino abierto para que nuestra casa de altos estudios aprobara la creación de la licenciatura y el profesorado en teatro. Igualmente, fue una apuesta arriesgada, ya que las universidades nacionales mostraban cierta reticencia, en aquellos años, a abrir carreras como la nuestra. El arte parece un espacio poco propicio para encontrarlo dentro del sistema universitario, pero el tiempo y el trabajo de todos los que nos embarcamos en este sueño han demostrado que la universidad es un espacio perfectamente fructífero para la expresión teatral.

Los alumnos de mis primeros talleres de teatro pasaron a ser los de la primera promoción de la carrera. Con el tiempo y por una apuesta muy fuerte en la formación de recursos humanos locales, terminaron siendo el cuerpo docente de la carrera que paulatinamente fue dependiendo menos de los docentes que venían de Buenos Aires. No obstante, el compromiso con la formación de nuestros docentes no finalizaba en los títulos de grado. Gracias a una fuerte inversión en formación de posgrado, nuestros docentes realizaron sus estudios de especialización de diferentes centros: Buenos Aires, Valencia, París, Lancaster, Bahía de San Salvador, Santiago de Chile, Barcelona, Québec, La Habana... Hoy por hoy contamos con una planta docente que, en su mayoría, ya cuenta con título de posgrado o está en trámite de finalizarlo. Esto nos permite abocarnos al último tramo de la docencia universitaria, los estudios de posgrado. En los próximos meses pondremos en marcha un Máster en Teatro, inédito en el país por su perfil.

Anteriormente hacía referencia al nacimiento de la Escuela Superior de Teatro y de los estudios universitarios en esta expresión artística. Sin embargo, podríamos decir que nuestra institución tiene dos cumpleaños, dos nacimientos, el primero, ese 21 de octubre de 1988; el segundo es el 28 de noviembre de 2002, el día en que la Asamblea de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires aprobó la transformación de aquella Escuela Superior en Facultad de Arte. Poco después, el curso 2004, la Facultad de Arte, recién nacida, daba inicio a unos nuevos estudios que venían a completar un vacío en la formación artística de la región, es

entonces cuando surge nuestra carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Dos expresiones que llenan nuestras aulas, bibliotecas, pasillos, salas de ensayo y de edición... Algo difícilmente imaginable cuando en aquellos días de largas esperas, después de haber dado clase, atravesaba la provincia de Buenos Aires camino de mi casa.

Repasar la nómina de los logros conseguidos en este tiempo sería muy extenso y poco adecuado para este lugar. Pero sí quisiera traer a colación la gran producción de puestas en escena, muchas de ellas han tenido circulación por Latinoamérica y Europa, las producciones audiovisuales, que poco a poco, van llegando a festivales y muestras, la publicaciones, como *La Escalera*, que en esta ocasión alcanza el número 18 (dieciocho años ininterrumpidos) y que desde hace dos ha sido incorporada a LATINDEX, o *El Peldaño*, nuestro cuaderno de teatrología que ya va por su número 8 y está en proceso de incorporarse al mismo índice en el que aparecen las revistas más importantes de Latinoamérica. La labor de investigación de nuestros docentes y graduados, agrupados en dos núcleos, CID (Centro de Investigaciones Dramáticas) y TECC (Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales). Entre ambos nuclean a más de sesenta investigadores, casi todos categorizados en el Programa Nacional de Incentivos a la Investigación o prontos a lograr su categorización. Todo esto unido a la tarea habitual de clases, producciones académicas, vinculaciones con la comunidad, etc.

No quisiera extenderme en exceso, puesto que nuestros lectores conocen, a través de esta publicación, todo lo que vamos consiguiendo con nuestro trabajo, nuestras actividades académicas y artísticas y la seriedad de nuestro compromiso con la investigación en arte.

Para terminar quisiera felicitar por estos veinte años de trabajo a todos aquellos que de una manera u otra hicieron posible llegar a este punto, especialmente a los que se embarcaron en la aventura desde el principio, pero también a todos los que fueron llegando a sumarse con el mismo entusiasmo a este proyecto que hoy cumple veinte años, pero que estoy seguro de que va a cumplir muchos más. A todos ellos, no docentes, graduados, alumnos, amigos de la Facultad de Arte, vaya mi más sincera felicitación y agradecimiento por hacer conmigo este camino.

Juan Carlos Catalano
Diciembre de 2008

Indice

Editorial

Pablo M. Moro Rodríguez 7

20 años de Arte en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires . . 11

Artículos

Historias en escena: la represión y el exilio en el teatro argentino.

Emilia I. Deffis 17

Fausto en el teatro argentino: reescrituras escénicas, dramaturgia, textos intermediarios, recepción

Jorge Dubatti 29

El guión que nunca existió: el oficio del guionista visto a través del prisma de la mecánica cuántica.

Carlos Alberto Franco Esguerra 45

El registro de la violencia social en el cine de experimentación

Miguel Angel Santagada - Gabriel V. Perasino 51

Expresión corporal – Entrenamiento actoral

La noción de Presencia en la creación de danza-teatro.

Gabriela González 63

Emoción, energía y pre-expresividad en el entrenamiento del actor.

Juan Carlos Catalano - Gabriela Pérez Cubas 75

Envolvente sonora y la conexión con estados afectivos.

Carlos Catalano - Teresa Domínguez - Silvina Mazzola - Roberto Landa - Cecilia Gramajo 83

La energía en el entrenamiento del actor: Bases conceptuales y metodológicas para su análisis.

Juan Manuel Urraco Crespo 89

Dramaturgia

Art. Bartís y "El pecado que no se puede nombrar".

Paula Fernández 97

<i>Poder y anarquía en la dramaturgia de Ubú Rey.</i> Mariana Gardey	103
<i>Los 400 años del la publicación de El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo y El marido más firme de Lope de Vega.</i> Rómulo Pianacci	111
<i>Juan de la Cueva: teatro y preceptiva.</i> Pablo M. Moro Rodríguez	119

Teatro en las Provincias – Teatro tandilense

<i>Naturalismo estético en el teatro religioso. El drama sacro en la Semana Santa tandilense de 1996.</i> Diana G. Barreyra	129
<i>“Pintar la aldea... Arte y Asociacionismo en Tandil, 1916-1920”.</i> María G. Suasnábar	143
<i>Marilena Rivero: mujer, actriz y madre en La guaja de Vicente Neira.</i> Teresita Maria Victoria Fuentes	157
<i>Marginalidad y dependencia. Perspectivas para un análisis de la producción teatral en Mar del Plata (2001-2007).</i> Nicolás Luis Fabiani - María Teresa Brutocao (GIE)	169

Educación de la voz – Procesos creativos

<i>Distinción entre corriente escandinava de narración oral y narración oral escénica.</i> Rubén Darío Maidana	181
<i>La Estampa Folklorica: Análisis de un proceso de creación integrador de Danza y Teatro.</i> María Belén Errendasoro	191

Educación artística

<i>El Adulto Mayor Como Sujeto De Aprendizaje Artístico.</i> Guillermo Alejandro Dillon	207
<i>Enseñanza del Teatro y procesos regulatorios.</i> María Cristina Dimatteo	215

<i>Prácticas artísticas y distintos contextos de enseñanza e intervención socio cultural.</i>	
M. Judit Goñi - Juana M. Peters	225

Escenografía

<i>Historia de la escenografía argentina: Los escenógrafos ilustradores</i>	
Dr. Marcelo Jaureguiberry	241

Actividades 2008

I. Académicas y de Extensión	253
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	270
1. Estrenos	
2. Reposiciones y Circulación	
3. Premios y nominaciones	
III. Investigación y Posgrado	277
IV. Canje de Publicaciones	279
V. Normas para la presentación y selección de artículos	281

Artículos

Historias en escena: la represión y el exilio en el teatro argentino.

Emilia I. Deffis ¹

Resumen

En el contexto de una investigación sobre la elaboración narrativa de la memoria en las novelas argentinas de los 80, nos proponemos observar de qué maneras esta problemática ha sido llevada a escena en diferentes épocas. Las obras de Pérez Carmona, en especial *La revolución de las macetas* (1965) resulta una muestra elocuente de aquellas 'fugas de cerebros' que después adquirieron otro tinte más siniestro. *25 sin nombre* (1967), del mismo autor, tematiza la represión policial y la connivencia eclesiástica de los años 60 que se repetirán en otros períodos históricos. En segundo lugar, comentaré dos textos del ciclo 2001 de *Teatro por la identidad*, actividad patrocinada por las Abuelas de la Plaza de Mayo. Se trata de *Blanco sobre blanco* de Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum, y *Blancos posando* de Luis Cano.

El objetivo de esta comunicación es estudiar la elaboración artística de denotación y connotación en el teatro, a partir de los referentes históricos evocados y en el contexto de la construcción simbólica de la nación como distopía. Se tratará de establecer en estos casos particulares de qué manera se procede a la selección de hechos que hay que recordar en el inevitable equilibrio entre memoria y amnesia, y qué usos de dicha memoria se proponen para el presente y futuro de las conductas sociales de los argentinos.

Palabras clave: teatro argentino, represión, exilio, memoria, identidad.

Abstract

In the context of a research project about narrative elaboration of memory in Argentine novels of the 80's, we propose to observe how this problem has been staged at different time periods. Pérez Carmona's works, especially *La revolución de las macetas* (*The Revolution of flower pots*) (1965), are an eloquent example of those brains drain which later acquired another more sinister hue. *25 sin nombre* (*25 without name*) (1967), from the same author, represents police repression and ecclesiastical connivance of the 60's, that will repeat it in others historic

¹ Profesora agregada. Directora del primer ciclo en estudios hispánicos. Facultad de Letras, Universidad de Laval, Québec, Canadá. Emilia.deffis@lit.ulaval.ca

periods. On the other hand, I will comment two texts of Teatro por la identidad (Theatre for the Identity), cycle 2001, sponsored activity by May Square Grandmothers (Abuelas de la Plaza de Mayo). They are: Blanco sobre blanco (White on White) de Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum, y Blancos posando (White posing) de Luis Cano.

The objective of this paper is to study the artistic elaboration of denotation and connotation on the theatre, based on the historical evoked referents and the symbolic construction of the concept of nation as dystopia. It pretends to establish on these particular cases the way to proceed to the facts selection that it must to remember in the inevitable poise between memory and amnesia, and how the use of that memory are proposed for the present and future time of social behaviours of argentineans.

Key words: Argentine theatre, repression, exile, memory and identity.

Historias en escena: la represión y el exilio en el teatro argentino.

*Commémorer les victimes du passé est gratifiant,
s'occuper de celles d'aujourd'hui dérange [...]*
T.Todorov. (1995) *Les abus de la mémoire.*

Introducción

Entre 1930 y 1983 la Argentina vivió bajo una serie de dictaduras militares que sometieron al conjunto de la sociedad civil a la represión violenta y reiterada tanto del disenso ideológico como de la actividad política y sindical. Esos periodos fueron sucedidos por democracias débilmente establecidas, que continuaron aplicando modelos económicos neoliberales, al tiempo que provocaron la profundización de la brecha entre ricos y pobres que muestra el país aún hoy. Los artistas reaccionaron con los medios expresivos de los que disponían, y en especial en el teatro, representaron los conflictos de la represión, el exilio y la desaparición de personas, haciendo posible así el indispensable ejercicio de comprensión que requiere la memoria histórica de la colectividad. Dicho en otras palabras, se pusieron en escena los hechos ocultados, nombrando lo reprimido en una cuidadosa rememoración que selecciona qué hay que recordar para poder entender y reaccionar en consecuencia.

En el contexto de una investigación sobre la elaboración narrativa de la memoria en las novelas argentinas de los 80, me propongo observar aquí (y sin ánimo de establecer periodización alguna) de qué maneras esta misma problemática ha sido llevada a escena en diferentes épocas.² Primero, en las obras de Juan Pérez Carmona, en especial *La revolución de las mace-*

² El proyecto de investigación al que me refiero estudia dos corpus textuales, y dará lugar a una próxima publicación en forma de libro. El primer corpus está constituido por un conjunto de tres novelas. Se trata de *Sombras, nada más* (1985) de Antonio Di Benedetto (con una consideración especial acerca de *Zama*, publicada en 1956), *Libro de navíos y borrascas* (1983) de

tas (1965), muestra elocuente de aquellas 'fugas de cerebros' que después adquirieron otro tinte más siniestro, y *25 sin nombre* (1966), obra que tematiza la represión policial y la connivencia eclesiástica de los años 60, fenómenos estos que se repitieron en otros períodos históricos. En segundo lugar, comentaré dos textos del ciclo 2001 de *Teatro por la identidad*, actividad patrocinada por las Abuelas de la Plaza de Mayo. Se trata de *Blanco sobre blanco* de Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum, y *Blancos posando* de Luis Cano.

El objetivo es estudiar la elaboración artística de la denotación y connotación en el teatro, a partir de los referentes históricos evocados y en el contexto de la construcción simbólica de la nación como distopía.³ Se tratará de establecer en estos casos particulares de qué manera se procede a la selección de los hechos que hay que recordar en el inevitable equilibrio entre memoria y amnesia, y qué usos de dicha memoria se proponen para el presente y futuro de las conductas sociales de los argentinos.

Los años 60: rebelión y éxodo

El telón de fondo de *La revolución de las macetas*, pieza en tres actos de Juan Pérez Carmona, son las tensiones provocadas por dos modelos de país: uno ideal en el que las personas pueden vivir construyendo una sociedad satisfactoria para todos, y el otro real, en el que los conflictos sociales impiden el avance económico e instauran la inseguridad colectiva.⁴ Esta obra teatral pone en escena el conflicto de una familia porteña de clase media ante la decisión de Daniel, hijo mayor y flamante ingeniero, que quiere irse a trabajar a Alemania.⁵ Esto sucede en

Daniel Moyano, y *La casa y el viento* (1984) de Héctor Tizón. Desde las fronteras geográficas y culturales de la Argentina sus autores escribieron narraciones que recrean artísticamente las identidades subyacentes (aborígenes, hispánicas y criollas), enmarcadas por el exilio forzoso y delimitan, al mismo tiempo, una identidad nacional inestable y precaria ante la incertidumbre provocada por los silencios impuestos y los desajustes entre el sujeto migrante y su entorno. El segundo corpus comprende las novelas *Criador de palomas* (1984) de Mario Goloboff, *Siempre es difícil volver a casa* (1985) y *Bosque* (2001) de Antonio Dal Massetto, *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini, y *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy. En todas ellas la reflexión se concentró especialmente en el registro narrativo de la violencia y de la consolidación de identidades fragmentadas por situaciones traumáticas (no sólo el exilio sino también la degradación social y económica). Una de mis hipótesis de trabajo es que, ante lo inabarcable, la denotación indirecta tiene potenciales ideológicos reforzados que permiten, no sólo superar la censura y la autocensura, sino también crear un registro artístico fuertemente codificado para la preservación social de la memoria histórica.

³ Entiendo por distopía la creación artística de un espacio ideal donde nada ocurre como debe ser. El término cuenta con una tradición crítica muy abundante y múltiples definiciones frente al concepto de utopía y de contra-utopía. Cf. Gottlieb: 3-22 y Saigneuret: 421-429 (con amplias referencias a la tradición literaria inglesa).

⁴ Juan Pérez Carmona (Granada, 1930), español naturalizado argentino, participó en el movimiento del teatro independiente, junto a Cossa y Pavlovsky, haciéndose acreedor a numerosos premios. *La revolución de las macetas* recibió el Premio de la Asociación de Críticos de Buenos Aires y de la Subdirección de Cultura en 1965, *25 sin nombre*, el Premio Municipal de Teatro en 1966 (Suárez Radillo 328. Disponible en www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI575110326B.PDF. Consultado el 15 de agosto de 2006).

⁵ El tema del éxodo es una constante en la literatura argentina, en el teatro de los 80 resulta inevitable mencionar, por ejemplo, las obras de Nelly Fernández Tiscornia, *Made in Lanús* (1986), o las de Roberto Cossa, entre otras, *El viejo criado* (1980), *Gris de ausencia* (1981) y *Lejos de aquí* (1993) que tratan los temas del exilio y el imposible regreso.

el revolucionado contexto de los 60, evocado a través de la referencia a la ocupación de fábricas y despido de trabajadores. La acción transcurre, significativamente, un 20 de junio, día de la bandera nacional. Ambos modelos de país se encarnan, por un lado en Luis, el padre, que sigue aferrado a los lugares comunes de la visión idealizada de los inmigrantes a propósito de la Argentina como espacio en el que todo está por hacerse: « ¡Cada vez que construía una nueva casa pensaba en esta tierra muda y nuestra!... ¡en todo lo que significa!... ¡en todo lo que falta por hacer!... y en mi pequeño grano de arena de todos los días. » (21); y por el otro, en Daniel, quien ve claramente la imposibilidad de permanecer en el país: « No me voy a trabajar al extranjero por mero capricho. ¡Aquí faltan condiciones de vida!... ¡seguridad! ¡Vivimos sin horizontes!... » (25). El título evoca la figura de la “maceta”, tal como explica uno de los personajes: “Los muchachos del barrio le llaman maceta a todos los que se van a laburar al extranjero. Como Daniel.” (47). Más adelante Luis, el padre, completará la definición: “[...] las macetas!... que se trasplantan de un lugar a otro y siguen creciendo como si nada!” (68).⁶ El enfrentamiento generacional de Daniel y Luis deja aquí lugar a la solidaridad entre este y su hijo menor, Miguel, quien adhiere al ideal paterno de arraigarse en la tierra. El final deja abierta la resolución del conflicto, ya que Miguel muere en un accidente automovilístico y no habrá quién responda a la pregunta de Luis: “¿dónde está mi país? ¡Aquí sólo piensan en mandarse a mudar!” (63).⁷

En el caso de *25 sin nombre* (obra estrenada en septiembre de 1966, pocas semanas después de la represión de la “Noche de los bastones largos”, durante la dictadura del Gral. Juan Carlos Onganía), resulta evidente que el autor está embarcado en una búsqueda de nuevas formas teatrales, ya que la pieza se compone de un extenso primer acto, un segundo muy breve, y un cuadro final (titulado “Canto heroico”)⁸. La acción transcurre en septiembre de 1955, momento en el que ocurrió el levantamiento militar que derrocó a Juan Domingo Perón. El título pone en evidencia el carácter distópico del espacio, tal como explica un personaje: “Un barrio que por no tener nada, ni nombre le pusieron: 25 sin nombre. Lo más apartado y miserable de la ciudad.” (55). Se trata otra vez de una familia de clase media en la que Miguel, uno de los hijos, pone a prueba las relaciones entre todos por su decisión de militar, junto a su amigo Santi, en una agrupación política contraria al gobierno. Desde el principio, mientras se alude a una huelga general, se perciben signos de la represión policial y esta está presente constantemente, sea a través del relato de los personajes o de los sonidos de disparos y sirenas.⁹ Santi terminará sien-

⁶ Resulta muy significativo que, inmediatamente, el padre proponga medidas represivas como solución para evitar el éxodo: « Hay que empezar a podar las macetas. Hoy mismo tiene que empezar la poda!... ¡De raíz! ¡De raíz... » (68). Poco antes se ha referido a la fuga de cerebros en estos términos: « Lo que me apena es que ya son muchos los que se han puesto de acuerdo para irse como si se tratara de una verdadera revolución » (50).

⁷ La música que se escucha en escena ilustra con claridad los puntos de vista contrapuestos, oponiendo tangos de marcado corte nostálgico (como « Mi Buenos Aires querido », « Adiós pampa mía » o « San José de Flores ») a la música popular favorita de los jóvenes (The Dave Clark Five, los Beatles, Rita Pavone y Ornella Vanoni).

⁸ En el acto primero hay dos escenas en forma de « flashback », delimitadas por la luz (más suave) y el sonido (un solo de trompeta), son acciones anteriores que explican las relaciones actuales de Ana, Santi y Juan y el origen de sus conflictos amorosos.

⁹ Así hacia el final del primer acto se refiere el hecho de que Santi, amigo de Miguel, ha visto cómo la policía entraba en su casa

do entregado a la policía por Juan, el marido de Ana (hermana de Miguel y Daniel), y Miguel será muerto por los disparos del patrullero que se lleva a su amigo.

Es interesante observar que, mientras en el nivel denotativo, el texto teatral es muy explícito a la hora de mostrar la represión policial y la declaración del golpe de estado, así como de la denuncia de la ubicuidad de la Iglesia ante los cambios de gobierno y la traición de Juan, en el nivel connotativo se muestran signos de una elaboración ideológica más sutil y matizada. Así, lejos de volver a presentar juegos de oposición entre padres e hijos claramente planteados, aquí las relaciones se hacen más complejas y ricas, sobre todo en boca de los personajes femeninos.¹⁰ El espacio distópico del país que persigue y mata a sus ciudadanos, con el trasfondo del golpe militar al final de la pieza, queda así puesto en escena y reclama reflexión acerca del valor del compromiso individual, y de la duda como motor de la acción en las conductas colectivas.

Y en el 2000 también. *Teatro por la identidad: entre la performance y el absurdo*

Dada la muy distinta situación de enunciación de las piezas representadas en el ciclo del *Teatro por la identidad*, auspiciado por las Abuelas de la Plaza de Mayo en sus campañas de concientización sobre la búsqueda de los niños robados durante la dictadura militar de 1976 a 1983, es importante destacar que los textos presentan características particulares: son resultado de concursos abiertos para dramaturgos, fueron representados en circuitos no comerciales (normalmente ligados a cooperativas de trabajadores y asociaciones civiles), circulan en versión electrónica en el sitio web de la institución (cf. <http://www.teatroxlaidentidad.net>) y redefinen su pertenencia al género desde la perspectiva de las *performance* teatrales.¹¹

¹⁰ Se llevaban a su mujer y sus hijos. Miguel comenta: « Esos carniceros son capaces de cualquier cosa con tal de saber dónde se esconde Santi » (63)

¹¹ Por ejemplo, esto se ve al final del segundo acto, donde Ana, la hija descarriada, asume una postura de compromiso y denuncia que rompe esquemas preconcebidos, aplicables tanto a las relaciones entre hombres y mujeres como a las de poder: « ¡No soy una cualquiera! [...] ¡Ninguno se atreve a reconocer sus culpas! Nadie quiere ser víctima. [...] ¡Santi! No podés abandonar la lucha a la primera duda. Simplemente sos un hombre débil porque no supiste dudar lo suficiente » (70). Por su parte, en el « Canto heroico », Elisa, la madre, ve conmocionado su mundo familiar y reacciona.

¹² Utilizo la definición de Ubersfeld: « Terme d'origine anglo-saxonne, désignant au départ de multiples formes d'art ayant pour principes de base l'improvisation, l'aléatoire, le spectacle (avec présence de spectateurs et possibilité de 'mise en danger' de l'artiste) ». Al considerar el ciclo 2001 como parte de las propuestas escénicas de interpretación de los conflictos sociales, Beatriz Tizabi señala: « Si bien su relación con la actual problemática social, política y económica no parece en primera instancia directa ni inmediata, es indudable que las penosas consecuencias de la represión ilegal son todavía hoy [2004] una cuestión sumamente conflictiva, no sólo en el espacio del imaginario social de los argentinos, sino también en el ámbito político y judicial, tanto local como internacional, que mucho inciden en las causas de las crisis [la de diciembre de 2001] que nos ocupa y preocupa y en la imprescindible búsqueda de soluciones. » (110).

Blanco sobre blanco se presenta como una "acción documental en seis secuencias para 25 actores y público".¹² Las secuencias actualizan, en interacción con el público, la estructura de los trámites burocráticos para determinar la identidad de una persona. A partir de una "Mesa de entradas" siguen las secuencias "Apellido y nombre", "Nacionalidad", "Estado civil", "Fecha de nacimiento" y "Dirección". La primera secuencia muestra a los actores mezclados con los asistentes al espectáculo que, sin identificarse, pronuncian un texto informativo acerca de las medidas para probar la verdadera identidad de los niños buscados por medio del "índice de abuelidad".¹³ Entre tanto se toman las huellas dactilares del público, al que se le entrega un talón con su número de identificación. Al entrar a la sala, varios de los actores generan diálogos personales con los asistentes. De modo que desde el principio se activa la dinámica de relación que rompe las fronteras entre público y actores, poniendo en duda al mismo tiempo el carácter ficcional de la acción y reforzando su aspecto "documental".¹⁴ Luego volveré a la noción de documento.

Antes me detendré solamente en dos de las cinco secuencias restantes. La segunda secuencia, "Apellido y nombre", tematiza la ausencia de identidad de los bebés secuestrados o nacidos en cautiverio mediante el recurso del coro, esto es, que los 25 actores enuncian la existencia de un bebé sin nombre.¹⁵ Es dable suponer que la repetición de las frases genera en la audiencia una tensión dramática significativa por obra de la insistencia en la falta de identificación de los nacidos, así como de su destino posterior. El recurso es simple, pero de gran intensidad semántica. En la secuencia cinco, "Fecha de nacimiento", cada actor tiene en sus manos una cosa y se dirige a las personas que lo rodean contando una historia relacionada con el objeto en cuestión. Después vuelven a repetir sus historias, entonces las didascalias señalan: "En la reiteración la memoria comienza a desvanecerse, y aparecen balbuceos, extravíos, quiebres, que desarticulan las historias".¹⁶ Suponemos que el efecto que se busca es el de transformar las his-

¹² El epígrafe cita *La ciudad ausente* de Piglia, en lo que funcionaría como una definición de cómo actuar sobre la memoria a partir de los « nudos blancos » o « zonas de condensación » de la « experiencia ».

¹³ Texto publicado por Abuelas de Plaza de Mayo que se anota a pie de página: *Niños desaparecidos, jóvenes localizados en la Argentina desde 1976 a 1979*.

¹⁴ La obligación de presentar los documentos de identidad cada vez que un civil era interpelado por las fuerzas policiales o militares durante el período de la dictadura es una experiencia común entre los ciudadanos que vivieron esos años en la Argentina. Esta obsesiva identificación de las personas se transformaba en el sistemático borrado de su identidad al ser sometidos al secuestro, prisión, tortura y muerte. Testimonio de ello fueron las numerosas tumbas NN encontradas en los cementerios de todo el país.

¹⁵ « - Niño que debió nacer en diciembre de 1976. Niño que nació en cautiverio en marzo de 1978. Niño que debió nacer en enero de 1978. Niño que nació en junio de 1977. Niño que nació en agosto de 1978. »

¹⁶ De manera que el público recibe informaciones superpuestas: 1) se proyecta en una pantalla el título de la secuencia ("Fecha de nacimiento"), lo que instaura una relación significativa entre el nacimiento y la infancia de los personajes, condensada en el recuerdo evocado por las cosas que manipulan; 2) los actores muestran objetos cotidianos relacionados con un recuerdo o una vivencia pasada (en general de su infancia); 3) al mismo tiempo relatan esos recuerdos y vivencias una primera vez (en su mayoría sobre miedos, ausencias, mandatos autoritarios y orígenes inciertos), y luego los repiten en una paulatina pérdida de coherencia narrativa.

torias de desaparición de bebés en relatos encarnados en personas existentes y que, además, (aunque más no sea de manera fragmentaria e imperfecta), recuerdan. Sin embargo el proceso de rememoración se les desagrega y, de esta manera, se muestran como víctimas concretas de la pérdida de identidad. El título de la pieza adquiere así, pleno sentido, ya que "blanco sobre blanco" describe a lo invisible por indiferenciado.

Podemos afirmar, entonces, que aquí se seleccionan como hechos recordables las consecuencias del robo de identidad en la vida adulta de los bebés secuestrados en la década del 70. Se sugiere, al mismo tiempo, que el contacto directo con las historias individuales, presentadas en grupo, coralmente, deberá generar una toma de conciencia mayor acerca de la importancia de identificar a las víctimas del secuestro. Dicho en otras palabras, la representación teatral deberá generar signos visibles que permitan la recuperación de lo perdido, poniendo negro sobre blanco donde antes había blanco sobre blanco.

Vuelvo ahora a considerar el término "documental", aplicado a la definición del género dramático en el que se inscribe la pieza ("acción documental"). Este alude, al mismo tiempo, al estatuto de documento entendido como prueba material de identidad (con foto y datos personales detallados) expedida por una autoridad competente, en este caso, la que emana del ritual del espectáculo.¹⁷ Pero el término también admite ser entendido en su sentido etimológico, como enseñanza y ejemplo.¹⁸ De esta forma, la cadena de acciones suscitada por el recuerdo a partir de un objeto significativo y la posterior deriva de la memoria traumática, se constituye en documento colectivo, es decir, un ejercicio de aprendizaje y advertencia para las generaciones presentes y futuras. Y esto es así, porque en definitiva, al destruir la anécdota como parte de un hilo narrativo convencional y reinsertarla en un contexto intencional (en este caso, el de la identificación de las personas), *Blanco sobre blanco* es un documento de identidad.

¹⁷ Esta idea es subrayada por el epígrafe de Piglia antes mencionado, quien define a la memoria como "nudos blancos": « Hay que actuar sobre la memoria -dijo Arana-. Existen zonas de condensación, nudos blancos. Es posible desatarlos, abrirlos. Son como esto -dijo- definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia Viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo llamamos los Nudos Blancos. » (*La ciudad ausente*)

¹⁸ Documento proviene del latín *documentum*, a su vez derivado del verbo *doceo*, que significa enseñar, representar (*fabulam*, una obra de teatro). Dice Vox Latino-Español, 148. Aunque ha caído en desuso, el Diccionario de la RAE da cuenta también del sentido « Instrucción que se da a alguien en cualquier materia, y particularmente aviso y consejo para apartarle de obrar mal. » Sin ánimo de cargarle un sentido moralista que no tiene hoy, rescato la idea de aviso, advertencia, señal, que el término conlleva y se hace evidente en un contexto de rememoración y sensibilización como el del *Teatro por la identidad*. En el mismo sentido, Freire afirma que « por lo tanto tiene la autoridad necesaria para convertirse en fuente legítima de la cual se conocerán ciertas interpretaciones como lectores, que a su vez organizarán un discurso interpretativo de forma plural que abarca desde la perspectiva histórica más ortodoxa hasta la transformación de ese material en un discurso estético que en el caso del documental va a enfatizar los conflictos interpretativos y las disparidades entre dos lecturas opuestas del mismo hecho y a través de puntos centrales y/o marginales, de manera que se intratextualiza un elemento extratextual que originalmente pertenece a un microdiscurso denominado Historia y que tiene su sistema de valoración, explicación y exposición, el cual es puesto en tela de juicio mediante el recurso de la teatralidad que habilita una representación plural a partir de la multiplicidad de emisores que lo caracterizan y la estructura dialógica que lo distingue y le facilita su funcionalidad comunicativa. (23) »

En *Blancos posando* el público se enfrenta a un montaje de cuadros que materializan lo propuesto en el título de la pieza, es decir, los blancos (entendidos como objetos fotografiables) adoptando una pose, una actitud, ante el objetivo de una cámara de fotos. Se presentan tres personajes, un tal Espósito, una Mujer con blusa blanca y, más tarde, un Hombre muy alto. La situación es la siguiente: Espósito busca la foto de su familia, tomada en Sáenz Peña en 1970. Se trata de un recuerdo de su infancia. La Mujer de la blusa blanca y el Hombre muy alto parecen ser funcionarios de alguna institución que controla el acceso a las fotos. De los diálogos se desprende que esa familia está muerta, la casa en la que vivía ha sido destruida y que Espósito perdió su verdadero apellido. La tensión se hace evidente en el juego de réplicas a marcha forzada que va desarrollando penosamente una situación de malentendidos constantes: Espósito quiere ver otra vez la foto y esta no aparece.¹⁹ Se sugiere un escamoteo sistemático de la información por parte de la Mujer con blusa blanca y el Hombre muy alto. El cuadro final presenta a los tres personajes en un diálogo absurdo que deja abierta la acción.

Es dable suponer que esta pieza genere en el público una fuerte sensación de incomodidad, ya que nada resulta demasiado claro o coherente, ni existe un desarrollo decididamente lineal de la acción. Los cuadros se van superponiendo y las relaciones entre los personajes son ambiguas. La fuerza evocadora de los parlamentos yuxtapuestos es muy eficaz a la hora de sugerir el escamoteo de la verdad.²⁰ En este caso, más que la rememoración de un hecho histórico determinado, lo que se privilegia es el malestar de quien se ve impedido de recuperar su nombre y su pasado, quedando así en un movimiento circular sin salida.²¹

Conclusiones

Vuelvo atrás para sacar algunas conclusiones de orden general. Resulta obvio señalar las diferencias entre las piezas de Juan Pérez Carmona, que responden a un verosímil realista, (incluso dentro de la búsqueda de innovación formal propia del teatro independiente de los 60, como

¹⁹ Lo mismo sucede con la supuesta historia de amor entre Espósito y la Mujer con blusa blanca, quien declara esperar un hijo de él. En diferentes momentos de la acción la didascalia indica que ella « desnuda el pecho », gesto inexplicable que sugiere su intención de mostrar algo oculto, o bien de desafiar a alguien.

²⁰ Así en un cuadro el Hombre muy alto dice : « Había una vez un buen perro de patronato. No llovía para nada. Una lástima porque el decorado resultaba menos logrado. No se puede tener todo. En fin. A veces el fondo no es tan dramático como uno quisiera... Y el fulano estaba con los brazos caídos. Muertos los brazos. Las manos en los bolsillos, parado en la oscuridad. La curva de los hombros le daba ese aire "trágico". Tampoco había tanta oscuridad. No. Hubiera sido más bonito. Pero él pensaba en la oscuridad y se iba... como abollando. » Y en el cuadro siguiente Espósito dice : « Mire, mi nombre es Espósito. "Espósito". Quería saber si en la casa que estaba antes acá no vivía una familia que se llamaba Espósito. Mi familia vivía acá. En realidad, el apellido de entonces no era Espósito. Me pusieron Espósito. Yo estoy volviendo. Usted no me entiende. Mire : mi familia vivía acá donde dejaron baldío. Mi casa estaba acá ¿me entiende ? Estoy buscando a alguien que se acuerde de mi familia. Por favor, trate de entender. Ellos no se llamaban Espósito, ¿sabe ? Me pusieron a mí. Ellos... todos murieron. »

²¹ Esto sugiere la caución del Hombre muy alto : « gira la manivela de tu cabeza caballo carrusel/nada sostiene el hilo mamá vuelo con él/vueltas al redonde! ».

señalada en *25 sin nombre*), y las obras de Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza, Alfredo Rosenbaum, y Luis Cano, escritas más de treinta años más tarde en el contexto del *Teatro por la identidad*, y que responden a verosímiles no realistas de la *performance* y el absurdo teatral. Tal como propuse al comienzo, se trata aquí de establecer cuáles son los hechos seleccionados en el ejercicio de rememoración que plantean estas piezas, y qué usos de la memoria se desprenden de él según mi lectura. En *La revolución de las macetas* y *25 sin nombre* se subraya el comportamiento de la colectividad y del individuo inmerso en ella ante el desarraigo y la violencia.²² Está claro que se enfrentan en ellas dos formas de recordar: una que se liga al pasado idealizado de los inmigrantes y otra que se enfrenta a la anterior para afirmar nuevas maneras de actuar mirando al futuro. En *Blanco sobre blanco* y *Blancos posando*, centradas ambas en la problemática de la pérdida identitaria, se destruye la anécdota para provocar en el público una reacción ante la desagregación semántica producida por la desinformación o por la repetición de falsas explicaciones (que es otra forma perversa del escamoteo de la verdad). Dos son las estrategias implementadas, en el primer caso se procura la identificación en un doble sentido (ser alguien, pero también ser con el otro, empáticamente), en el segundo, como modo de reproducir la agresión sufrida por las víctimas, se rompen todos los recursos lógicos tendientes a explicar lo inexplicable.

En el contexto simbólico de la construcción nacional (que incluye lo que Carlos Monsiváis ha designado como "alfabetización moral" de la sociedad), la memoria histórica es un elemento fundante de la acción y reflexión colectivas. En los casos particulares que he presentado someramente esta reflexión debería servirnos a los argentinos, en el sentido de la cita de Todorov que encabeza mi trabajo, para ocuparnos de las víctimas del presente y no sólo gratificarnos con la conmemoración de las del pasado.

Bibliografía

- Cossa, Roberto. (1987) *Gris de ausencia*. En *Teatro/Roberto Cossa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, Tomo 3.
- — (1987) *Lejos de aquí*. En *Teatro/Roberto Cossa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, Tomo 5.
- — (1987) *El viejo criado*. En *Teatro/Roberto Cossa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, Tomo 3.
- *Dictionnary of Literary Themes and Motifs*. (1988) Ed. Jean-Charles Seigneuret. New York: Greenwood Press. Dystopias, 421-429.

²² Entre una y otra hay una diferencia sustancial, mientras la primera expone el problema, la segunda incita a reflexionar y a reaccionar en consecuencia, acentuando las fallas ideológicas de la mentalidad de la clase media argentina.

. Fernández Tiscornia, Nelly. (1990) *Made in Lanús*. En *Made in Lanús = Made in Buenos Aires*. Ed. Bilingüe, trad. al inglés de Raúl Moncada; ed., pról. y notas de Lilia Vietti. Buenos Aires, Editorial Legasa.

. Freire, Silka. (2006) "Teatro documental: el referente como inductor de lectura", *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 4 (diciembre de 2006): 1-24. www.telondefondo.org (Consultada el 19 de junio de 2007)

. Gottlieb, Erika. (2001) *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montreal, Mac Gill-Queen's University Press.

. Pavis, Patrice. (2004) *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Armand Colin.

. Pérez Carmona, Juan. *La revolución de las macetas*. (1967) Buenos Aires: Talía, 1966.

. — *25 sin nombre*. Buenos Aires, Talía.

. Piglia, Ricardo. (1992) *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Sudamericana.

. Suárez Radillo, Carlos Miguel. (1975) "Perés, Joan Manuel: *El salto*. Ediciones corregidor. Buenos Aires, 1975." (reseña) *Anales de Literatura Hispanoamericana* 4, 327-329.

. *Teatro por la identidad* <http://www.teatroxlaidentidad.net>: Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum. *Blanco sobre blanco*. Luis Cano, *Blancos posando*.

. Trastoy, Beatriz. (2004) "El teatro argentino en tiempos de crisis: nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas escénicas". *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Osvaldo Pelletieri, ed., est. prel. y dir. Buenos Aires, Eudeba, 101-116.

. Ubersfeld, Anne. (1996) *Les termes clés de l'analyse du Théâtre*. Paris, Seuil, Coll. Mémo 21.

***Fausto* en el teatro argentino: reescrituras escénicas, dramaturgia, textos intermediarios, recepción**

Dr. Jorge Dubatti ¹

Para Nicolás Jorge Dornheim, in memoriam

Resumen

Este trabajo propone la perspectiva teórica-metodológica del Teatro Comparado (traspolación de los planteos de la Literatura Comparada a la especificidad de los estudios teatrales) para el análisis de la recepción del "Fausto" de Goethe con motivo del bicentenario de la edición de su primera parte. El objetivo es rastrear puestas en escena, adaptaciones, reescrituras y especialmente la presencia intertextual del "Fausto" de Goethe en la dramaturgia argentina de los últimos dos décadas.

Palabras clave: Teatro Comparado - Fausto - Goethe - bicentenario -recepción- teatro argentino

Abstract

This paper presents the theoretical-methodological perspective of the Compared Theater (displacing of the proposals of Comparative Literature at the specificity of theater studies) in the analysis of the acceptance of "Faust" by Goethe in the bicentennial of its first part's publication. The objective of the present study is to track stagings, adaptations, rewritings, and in particular, the inter textual or disguised presence of "Faust" of Goethe's drama in Argentina in the last two decades.

Keywords: Comparative Theater - Faust - Goethe - bicentennial-reception-Argentine theater

El universo textual del *Fausto* de Goethe resulta un corpus ventajosamente acotado si se lo confronta con el vasto asunto fáustico, territorio de dominios tan fascinantes como ilimitados, que excede el *Urfaust*, el *Fausto* de 1808 y la segunda parte completada en 1831.

¹ Doctor por la UBA (Area Historia y Teoría de las Artes), Profesor Adjunto Regular de Historia del Teatro Universal en el Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. jorgeadubatti@hotmail.com

Sin embargo, la materia que nos proponemos tratar -la presencia del *Fausto* de Goethe en los escenarios argentinos- es también difícil de abarcar, porque se manifiesta a través de vías y modos diversos.

La preocupación de esta conferencia es, entonces, inicialmente, la sistematización de un corpus; en segunda instancia, por razones de espacio, mínimos descripción y análisis de ese corpus.

El problema de la extensión y ramificación de nuestro tema de estudio exige tomar una posición teórico-metodológica que dé a estas observaciones una estructura coherente y rigurosa. Así intentaremos organizar la información y nuestras notas analíticas a partir de la propuesta del Teatro Comparado, disciplina de la Teatología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad, por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales (inter-territorialmente) o más allá de la territorialidad (supra-territorialmente). Las nociones de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad vienen a superar los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad vigentes hasta hace muy poco en la reflexión del comparatismo. El Teatro Comparado llama territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares, y supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad (Dubatti, 2008, Cap. I).

Desde la perspectiva comparatista, de acuerdo con la fórmula clásica X-Y (Pichois-Rousseau), pueden destacarse al menos dos modalidades para la llegada del *Fausto* de Goethe a los escenarios argentinos. Llamaremos *modalidad directa* a aquella en la que X es el texto del *Fausto* de Goethe (en su lengua original o en traducción) e Y una producción del teatro nacional, sin otras mediaciones dramáticas o escénicas. Llamaremos *modalidad indirecta* a aquella en la que X se plantea como una mediación reelaboradora del *Fausto* y, por lo tanto, funcionó previamente como Y en una estructura de modalidad directa. Por ejemplo, X es la ópera de Charles Gounod (libreto de Jules Barbier y Michel Carrié basado en el *Fausto* de Goethe) e Y una puesta en escena argentina de dicha ópera. La ópera de Gounod reenvía a un binomio anterior en el que X es el *Fausto* de Goethe e Y la creación musical gounodiana. Otro ejemplo de modalidad indirecta muy frecuente en la Argentina es el *Fausto* de Estanislao del Campo.

Según el comparatismo teatral, los tipos más destacables de la *modalidad directa* son cuatro:

1. la **puesta en escena argentina del texto de Goethe**. El trabajo del director (Y) se sujeta a las instrucciones del texto-fuente *Fausto* (X), anteriores a los procesos de puesta, se reconoce el título original y se declara el autor. El trabajo de montaje otorga a la labor de dirección un carácter transitivo: se trata de "poner en escena" un texto dramático (*Fausto*) que preexiste a la escenificación y que la determina.

2. la **reescritura escénica y/o dramática argentina del texto de Goethe**. Los procesos del versionista y/o del director (Y) toman como punto de partida el texto (X) y lo someten a cambios relevantes que devienen en la creación de un texto dramático y/o escénico relativa o radicalmente nuevo y diverso. El texto de Goethe deja de otorgar transitividad a la labor de dirección, que se transforma ya no en una “puesta en escena” sino en una (re)escritura escénica (en el espacio y a partir de los cuerpos de los actores). Puede aparecer un título nuevo y la declaración del autor puede ser indirecta -“basado en”, “inspirado libremente”- o incluso velada -algo frecuente cuando no se dispone de los derechos (del texto o de la traducción). En muchos casos esta operación de reescritura escénica pasa inadvertida por el cambio de título y el posible desplazamiento del nombre del autor a un segundo plano. La *dramaturgia de adaptación* es una de las modalidades más frecuentes de vinculación de los escenarios argentinos con el teatro extranjero, y especialmente con el teatro de épocas lejanas. La adaptación teatral consiste en la reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. El reconocimiento de la categoría *dramaturgia de adaptación* resulta una de las conquistas más valiosas de la disciplina Teatro Comparado y se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático consolidada en la Argentina de los años de Postdictadura, relacionable a su vez con las categorías de *dramaturgia de dirección* y de *actuación* (Dubatti, 2008, Cap. IV).

3. la **inserción o inclusión** de un fragmento o fragmentos del texto de Goethe (X) como partes de un todo nuevo de territorialidad argentina (Y). Se reconocen los textos de Goethe sólo como tramos de un todo diverso de su textualidad.

4. la **presencia intertextual dramática y/o escénica del texto de Goethe en un texto nuevo argentino**. Se produce la absorción y transformación de componentes del texto de Goethe en diferentes niveles de otro texto dramático o escénico radicalmente nuevo y diverso respecto del universo discursivo de *Fausto*.

Los tipos más destacables de la *modalidad indirecta* son al menos tres:

5. la puesta en escena argentina (Y) de piezas literarias, teatrales, óperas o ballets (X) basados directamente en el *Fausto* de Goethe.

6. la puesta en escena argentina (Y) de piezas literarias, teatrales, óperas o ballets (X) basados indirectamente en el *Fausto* de Goethe.

7. la recepción expectatorial argentina en escenarios argentinos (Y) de puestas en escena extranjeras (X) que remiten, directa o indirectamente, al *Fausto* de Goethe.

A partir de estas distinciones teórico-metodológicas, organicemos los datos -no exhaustivos- que hemos recopilado en nuestra investigación.

Tipos 1, 2 y 3: Puesta en escena / reescritura escénico-dramática/inserción

En el caso de *Fausto*, su extensión, su estructura y su liminalidad con la “novela dialogada” o el “poema dramático” lo tornan prácticamente “irrepresentable” en términos de teatralidad contemporánea, y especialmente en materia de duración para los cánones de la recepción argentina; este rasgo de su poética exige inexorablemente la mediación de la dramaturgia de adaptación para favorecer su llegada a los escenarios actuales. Por lo tanto no podemos consignar casos ortodoxos de “puesta en escena” (Tipo 1) salvo cuando se habría trabajado sobre un fragmento de *Fausto*; lo más frecuente son las reescrituras escénicas y/o dramáticas (Tipo 2) o las inserciones (Tipo 3). Aclaremos que en muchas ocasiones aparece la presencia estructurante y central del *Fausto* de Estanislao del Campo, pero ello no quita que los equipos de trabajo hayan trabajado con la lectura directa y la reelaboración del *Fausto* de Goethe. Entre los casos de los que tenemos referencia hay que destacar especialmente:

1941 *Fausto* de Goethe. Versión castellana en verso: Augusto Bunge. Intérpretes: Enrique de Rosas (Fausto), Narciso Ibáñez Menta (Mefistófeles) y elenco. Estadio Luna Park (Cinco funciones. Estreno: 11 de abril). Según testimonio del historiador Mario Gallina², Ibáñez Menta le dijo que fue la primera versión en castellano que se hizo y que fue la primera vez que se representó teatro en el Luna Park. Dice Beatriz Seibel en su *Historia del teatro argentino 1930-1956* (inédita): “A partir del 11/4/41 Enrique De Rosas ofrece 5 funciones del *Fausto* de Goethe, por primera vez en castellano, en versión de Augusto Bunge y con dirección de Georg Urban, en el estadio del Luna Park, con Narciso Ibáñez entre otros. Sería la primera iniciativa de ‘teatro de masas’ en Buenos Aires”.³

1975 *Fausto* de Goethe. Intérpretes: Alfredo Suárez Serrano (Fausto), Juan Carlos Puppo (Mefistófeles), Cristina Allende y elenco. Dirección: Rodolfo Graziano. Taller de Garibaldi.⁴

1978 *Fausto Shock*, comedia musical de Jaime Silva y Luis Advis, presentada por Sebastián Martínez. Intérpretes: Santiago Bal-María Concepción César-Tomás Vidiella. Con Ana María Cores. En el elenco: Roxana Berco, Beatriz Damonte, Silvia Ducall, Graciela García Caffi, Noemí Morelli, Ricky Pashkus, Enrique Quintanilla. Coreografía: Marucha Solari. Director musical: Panchito Cao. Escenografía y vestuario: Sergio Zapata. Dirección general: Tomás Vidiella. Cine Teatro Premier. Tomás Vidiella es un actor chileno, que fue el promotor de esta versión. Ya la había hecho en Santiago de Chile.

1988 Augusto Fernandes presenta en el Teatro Nacional Cervantes *Reflejos de una vieja leyenda-Fausto*, en versión libre de Fernandes y Daniel Guebel, sobre el *Fausto* de

² Agradecemos a Mario Gallina, como siempre, por su generosa información.

³ Cita facilitada por la autora, a quien agradecemos especialmente.

⁴ El actor Juan Carlos Puppo ha puesto a nuestra disposición todos los materiales sobre la puesta que conserva en su archivo personal.

Goethe. Se trata de una producción del Teatro Nacional Cervantes y de ETEBA (Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires), compuesto por Adriana Aizenberg, Héctor Bidonde, Franklin Caicedo, Lito Cruz, Augusto Fernandes, Carlos Moreno y Hugo Urquijo. El texto fue compuesto por Daniel Guebel (basado en improvisaciones de los actores a partir del *Fausto* de Goethe). El elenco, por orden alfabético, estuvo integrado por: Adriana Aizenberg, Alejandro Alfieri, Héctor Bidonde, Franklin Caicedo, Lito Cruz, Cristina Czeto, Julio Chaves (sic), Alejandro Elijevich, violinista Silvia Hapko, Carlos Moreno y Diana Scheinblum. Música original y dirección musical: Edgardo Rudnitzky y Claudio Morgado. Vestuario de Marta Albertinazzi y Augusto Fernandes. Colaboración en escenografía: Marta Albertinazzi. Producción ejecutiva: Carlos Cavanna. Producción general: Hugo Urquijo. Concepción, escenografía y puesta en escena: Augusto Fernandes. El programa de mano incluye un texto de Augusto Fernandes que se abre con un epígrafe de Marcel Proust: "El arte es un objeto presente que recuerda un ausente". Dice Fernandes en dicho metatexto:

"Todo lo que esté presente en un escenario tiene una función, evocar lo que no está, inducir a imaginarlo, a recordarlo. El espectador lo sabe. Lo sabe y participa, colabora, para que el gran ausente se haga visible. El gran ausente es la obra. Es la historia. El teatro se ha valido siempre de medios que ayudan al espectador en esa actividad. Son medios que estimulan para que él construya lo que el autor, el director, el actor suponen que debe imaginar.

El teatro surge en las comunidades primitivas desde dos vertientes: por una parte, el ritual, donde la comunidad se cuenta a sí misma su propio origen.

Por otra, la narración, en la que los mayores producen una transmisión de experiencia a las jóvenes generaciones. Los narradores de plaza retoman luego esta transmisión y son sus continuadores de un modo especializado que se desarrolla como un arte: el arte de contar. Todavía hoy se lo puede ver en alguna plaza de algún mercado de alguna ciudad de Oriente contando las *Mil y una noches*. Son consumados actores capaces de imitar el canto de los pájaros, el andar del león, el relincho de un caballo... En el manejo de los silencios son músicos de gran sensibilidad.

Nuestro *Fausto* pretende lo mismo: que el espectador imagine junto con nosotros esa vieja leyenda que algunos, como Goethe, escribieron, y que otros, sencillamente, contaron.

Nuestra pretensión es la de recordarla y como nuestro camino se asemeja al de los narradores de mercado, no hay actores que encarnen personajes ni hay un espacio ilustrativo de algo concreto. No hay gabinete, ni paisaje ni río ni casa. Hay un espacio que nos permite a todos armar en nuestra imaginación los espacios, sean físicos o metafísicos, que la historia necesita. El hecho de que no haya actores que encarnen personajes no implica que los personajes no existan. La historia es sencilla y tanto Fausto como Mefistófeles tienen una vida en ella. Su cara estará en la mente de cada uno, actores y público, que asistimos a esta evocación".

Señalemos que la versión, que duraba en los ensayos unas seis horas, se estrenó con cuatro horas y cuarto, experiencia insólita en Buenos Aires, pero frecuente en Alemania, país del que regresaba Augusto Fernandes tras una ausencia de 17 años. Planteada como una investigación sin concesiones en una línea de “vanguardia” y “experimentación” (de allí el nombre de ETEBA), *Reflejos de una vieja leyenda* se centraba en el *Fausto I* e incluía pasajes del *Fausto II* (no la historia de Helena), no buscaba éxito de público y crítica y nació como un proyecto privado que sólo más tarde recibió el ofrecimiento de inserción en el circuito del teatro oficial. Tal como recuerda el productor ejecutivo Carlos Cavanna (entrevista en *Revista Cabal*, 1988, sin firma), algunos sectores del Teatro Cervantes objetaron el proyecto como “extranjerizante”. Aunque recibió duras críticas por la parte del periodismo especializado, el público desbordó noche a noche la sala grande del Teatro Cervantes y el espectáculo fue invitado por el Gobierno Alemán para presentarse en el Teatro Schiller de Berlín. Escribió Rómulo Berruti para *Clarín*: “El texto -trabajado en versión libre por Fernandes y Daniel Guebel- es una fatigosa narración donde casi todo se cuenta en lugar de corporizarse en situaciones y donde el fabuloso itinerario de Fausto ha recibido interpolaciones tales y ha tomado por atajos tan diversos que llega a la platea traducido en confusión y tedio” (*Clarín*, 1/3/1988). La crítica de Nina Cortese afirma: “Aunque no resulte novedosa, [la puesta] contiene en la primera parte algunos momentos de belleza y profundidad poco comunes. (Los diálogos entre Fausto y Mefistófeles -respetados casi en totalidad- vertidos con convicción y espontaneidad, el agrupamiento de los distintos Fausto que representan la personalidad contradictoria del mismo Goethe, la figuras femeninas que cruzan la escena como ráfagas del pensamiento del sabio, las pesadillescas visiones que lo atormentan y se esfuman cuando éste despierta). Pero hay también cosas chocantes y provocaciones: un concierto de flatulencias, una bruja con bolsa de mercado que se parece bastante a cierta ‘vecina’ televisiva, procacidades y blasfemias expresadas de modo muy alejado de la ironía o desesperación con que las virtiera el poeta. Es inexplicable la transformación de escenas dramáticas en los largos relatos donde no faltan los inundados y hasta aparece un personaje que se parece bastante al General Pinochet y habla con el acento típico de los chilenos. El hermano de Margarita ha sufrido también transformaciones y es la caricatura de un militar que recibe órdenes de un superior (también chileno). Si se toma en cuenta que mientras Goethe fue director estable del teatro de Weimar sostenía que ‘el actor debía estar al servicio del texto’ y que ‘el espectáculo debía ser un comentario de la palabra del poeta’, es fácil sacar la conclusión de que sus premisas han sido ignoradas” (*Ambito Financiero*, “*Fausto*: Endeble y tediosa versión del clásico”, 2 de marzo de 1988). Señalemos que Fernandes apostó a un puesta anti-realista: escenario despojado, narradores presentadores, ruptura de la relación estable entre actor/personaje, escenas de vuelo, impacto visual por el uso de iluminación, muñecos y máscaras, los actores hablaban a través de micrófonos y sus voces se fundían en una cinta de sonido de singular tratamiento tecnológico con extensos parlamentos previamente grabados. Registro del carácter visual de la puesta fue la muestra fotográfica de Julie Weisz, *Imágenes de una travesía teatral (Fausto)*, que da cuenta de los últimos seis meses de ensayos de la obra y, según la fotógrafa, “no pretende documentar la puesta en escena ni el trabajo de cada actor sino englobar el espíritu de todos los

que compartimos esta experiencia fascinante" (*Revista Cabal*, sin firma).⁵

1989 *Los Faustos o Rajemos que viene Mefisto*, por la Banda de la Risa. Dirección de Carlos Palacios y Claudio Gallardou. Intérpretes: Tony Lestingy, Claudio Da Passano, Diana Lamas y Claudio Gallardou (Sala Casacuberta del Teatro San Martín). Se repone en diversas oportunidades, la última en 2002 en la Carpa Cultural (Av. Directorio y Lisandro de la Torre). Escribió Claudio Gallardou, a nuestro pedido, especialmente para esta conferencia, el siguiente testimonio⁶: "La obra está construida con un poco de cada cosa... Primero del alemán, Goethe... fundamentalmente la estructura del relato... y las escenas... más textos de Estanislao [del Campo] y su poética... su ingenuidad como concepto de estética... y con tramos de la música del francés Gounod (Baile de los regalitos)... agregando un aria de la ópera *Mefisto* de Arrigo Boito (Margarita loca) y mucha SANATA⁷ de la Banda de la Risa... mucha. Con canciones mías... como los siguientes Hit's: *Murga de presentación... Murga de retirada* y el más grande éxito de todas las temporadas: *La pachanga del bosque*... donde los cuatro... Mefi, Fausto, Marga y la vecina Marta... se internan en el bosque en una fiesta swinger...".

1997 *Incursión tema: "Fausto"*, de Martín Bauer, María Inés Aldaburu y Carlos Lipsic. Intérpretes: Analía Couceyro, Martín Kahan, Martín Policastro y Santiago Traverso. Con la presencia de los músicos: Sergio Fresco, Pablo Green, Pablo La Porta, Ariel López, Silvia Luna, Daniel Taitelbaum. Escenografía y vestuario: Minou Maguna. Dirección musical: Santiago Sautero. Música: Martín Bauer. Dramaturgia: María Inés Aldaburu. Dirección: Carlos Lipsic. Se presentó en el *Primer Festival Internacional de Buenos Aires*, Teatro San Martín, Sala Cunill Cabanellas, con el siguiente metatexto: "A partir de una idea de Martín Bauer, él junto a María Inés Aldaburu y Carlos Lipsic abordaron la realización de esta obra de teatro musical basada en el *Fausto Criollo* de Estanislao del Campo, continuando la tradición del relecturas y trasposiciones del *Fausto*: Leyenda popular (Alemania siglo XV), teatro (Marlowe, Goethe), ópera (Gounod), poesía gauchesca (Estanislao del Campo), novela (T. Mann), entre otras. Compuesta para dúo de guitarras, trío de cuerdas, percusión y cinco actores, este pasaje de la literatura al teatro musical conlleva la adaptación del poema tomado como eje de la obra". En 2000 se repone en el marco del Centro de Experimentación del Teatro Colón con coordinación general de Pina Benedetto.

1999 *Misa satánica*, escenificación basada en "La noche de Walpurgis", preparada por Rubén Szuchmacher y Alejandro Tantanian, en el Instituto Goethe, con motivo de la presentación de una nueva edición de las obras de Goethe prologada por Ulrich Merkel (traducción de José Roviralta, Editorial Sudamericana, 1999). "Más que protagonista y antagonista, Fausto y

⁵ Para un desarrollo analítico de la poética de este espectáculo tan relevante en la historia de la recepción argentina de *Fausto*, véase Dubatti 2008b.

⁶ Respetamos en la transcripción la puntuación del original.

⁷ Improvisación y creación colectiva del grupo La Banda de la Risa, de acuerdo con su poética que retoma elementos de la *Commedia dell'Arte*, del circo criollo y del actor popular argentino.

Mefistófeles son la doble estructura de una identidad”, señaló el director Szuchmacher para Clarín (Olga Cosentino, “Estoy hecho un demonio”, *Clarín.com*, 18/6/1999).

2004 *La increíble historia del Dr. Fausto tal cual la viera el Sr. Goethe*, títeres para adultos de Florentino Sánchez (El Archibrazo, Mario Bravo 439).

2007 *Fausto*, dirección y adaptación del texto de Goethe por Adrián Di Stefano, interpretado por tres actores: Di Stefano, Lea Kalinna y Nicolás Heredia (Teatro Colonial).

Tipo 4: Presencia intertextual en la dramaturgia argentina

La reelaboración intertextual del *Fausto* de Goethe en la dramaturgia argentina es el aspecto que más ha sido estudiado por los investigadores. Citemos especialmente el trabajo de Graciela González de Díaz Araujo (1983), que ofrece una visión de conjunto actualizada hasta 1982. Existen también diversas monografías dedicadas a muchas de estas piezas, en las que se precisa que los juegos intertextuales son de diferente calidad y cantidad. En algunos casos la presencia intertextual aparece asimilada al universo mágico de las salamanca, cuevas donde se realizan ceremonias satánicas, extendidas en la oralidad y en la literatura. Enumeremos entonces aquellos textos de la dramaturgia argentina en los que se ha detectado, con mayor o menor relevancia, la presencia intertextual del *Fausto* de Goethe. Lo haremos siguiendo un orden cronológico –de escritura o de estreno- y destacaremos dos grupos: las obras más estudiadas y reconocidas, las piezas de última generación que reclaman la atención de nuevas investigaciones. En el primer grupo figuran:

-Esteban Echeverría, “Mefistófeles” (bosquejo). Véase al respecto el estudio de Oscar Caeiro (1973).

-Benjamín Fernández Medina, *Fausto Criollo*, parodia en verso del poema de Stanislao del Campo, estrenada en 1894 por la Cía. de José J. Podestá.

-Carlos Schaeffer Gallo, *La novia de Zupay. Leyenda regional en dos actos y un interludio poético*, estrenada en 1913 por la Cía. de Pablo Podestá, con éste, Angelina Pagano, Orfilia Rico y Elías Alippi.

-Arturo Berenguer Carisomo, *La piel de la manzana*. (Véase Claudia Garnica de Bertona, 1999). El autor incluye esta pieza en la edición de su *Teatro de cámara*. Su estreno mundial correspondió a 1942, con dirección de Aurelio González en el Teatro de la Biblioteca del Consejo de Mujeres, por el elenco del Hogar Andaluz. Se concreta una nueva versión en 1949, con José de Angelis (Fausto), Mario Pocoví (El vidente), René Cossa (Wagner), María Susana Aráoz (La voz de la secretaria), Virginia Luque (Margarita), Julio Renato (Mr. Devil), Pierina Dealesi (Marta Colasa). Escenografía: Norberto De Angelis. Dirección: Eduardo Cuitiño. Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

-Ricardo Rojas, *La salamanca. Misterio colonial*, estrenado en el Teatro Nacional de la Comedia de Buenos Aires en 1943, con dirección de Enrique de Rosas. Elenco: Santiago Gómez Cou, Pedro Codina, Luisa Vehil, Blanca Podestá, Iris Marga y Osvaldo Bonet.

-Conrado Nalé Roxlo, *El pacto de Cristina*, estrenada en 1945 en el Teatro Presidente Alvear. Elenco: Berta Singerman, Orestes Caviglia, Santiago Gómez Cou, entre otros.

-Leopoldo Marechal, *Don Juan*, su estreno, programado en el Teatro San Martín, se frustró en 1976 por el golpe militar. Fue llevada además a la ópera por Juan Carlos Zorzi en 1996 (Teatro Colón).

-Bernardo Carey, *Miseria y Margarita*, estrenada en 1982 en el Teatro Contemporáneo, con dirección de Manuel Iedvabni.

-Julio Ardiles Gray, *La verdadera historia del Dr. Fausto y cómo fue vencido por el Sr. Del Tiempo*. Sin estrenar, publicada en Corregidor en 1993. (Véase Claudia Garnica de Bertona, 2006-2007).

-Pedro Orgambide, *Don Fausto*. Intérpretes: Alberto de Mendoza (Don Fausto), Danilo Devizia (Mefisto), Jorge Petraglia, Mónica Galán, Victoria Onetto, Betina Carbajales, Leo Granulles y la actuación de Perla Santalla. Música original: Chango Farías Gómez. Coreografía: Oscar Araiz. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía: Jorge Sarudiansky. Diseño de luces: Roberto Traferri. Dirección general: Emilio Alfaro-Oscar Araiz. Teatro Municipal Pte. Alvear, 1995. De esta obra se desprende en 2002 *Yo soy el diablo*, interpretada por Danilo Devizia, a partir de *Don Fausto* de Pedro Orgambide y *Espiral de fuego* de Susana Torres Molina. Teatro Roberto J. Payró, Mar del Plata. (Véanse, entre otros, Alicia Covarrubias, 1988).

Entre los exponentes del nuevo teatro deben destacarse cuatro casos:

-*La Marita* de Emeterio Cerro, estrenada en 1990 en el Café Mozart, luego hace funciones en El Dorado y se repone en 1993 en el Centro Cultural Rojas. Roberto López, quien fue asistente de *La Marita* en 1993, escribe el siguiente testimonio sobre la pieza especialmente para nuestra conferencia: "Básicamente había dos historias paralelas de dos personajes que en sí, eran familiares: Margarita (interpretado por Cecilia Etchegaray), llamada en el pueblo La Marita, que queda embarazada de su amor pero se ve en pecado de ser soltera, y para ocultar su desliz y evitar las habladurías del pueblo de Olavarría, se dice estar poseída por el demonio (llámese algún gauchito faustesco), de esa forma sería fácil justificar deshacerse de algo no deseado cuando el verdadero "diablillo" no se hizo responsable y desapareció abandonándola. El otro personaje es su tía (el rol que hacía Beby Pereyra Gez), una especie de bruja o vieja mística que augura para el pueblo la presencia del Macabro representado en un inmenso, gigante toro negro que como una Ola-barría con todo el pueblo (crea así el ambiente misterioso y mefistofélico para justificar-esconder a su vez lo que le ha pasado a su sobrina). Los personajes pocas veces se cruzan, casi nunca, sólo se rozan físicamente, son como

dos monólogos y dos historias paralelas pero unidas nada más que por el parentesco. Por un lado, la inocente que no se anima a enfrentar su realidad, por el otro, la tía que representa a la mentalidad de un pueblo que prefiere ver en un acto de amor, un hecho diabólico compensatorio". Emeterio Cerro es uno de los grandes exponentes del neobarroco argentino (junto a Néstor Perlongher y el primer Arturo Carrera). Raúl García, su principal estudioso, afirma: "La poética-Cerro es una 'máquina de guerra' montada para combatir el poder despótico o fascista de la lengua. Uno de los ejercicios de tal poética consiste en hacer con las palabras series de derrapes, contaminaciones, reventones" (1992, p. 9). Conservamos en nuestro archivo el texto aún inédito de *La Marita*, que nos fue facilitado por el mismo autor (lamentablemente fallecido en 1996). (Para un análisis de *La Marita*, Dubatti 2007.)

-*Doktor Fausto* de Araceli Mariel Arreche, pieza publicada por Nora Lía Sormani en la antología *El teatro y los niños* (2006). Frente a un imprevisto corte de luz, un abuelo propone a su nieto y sus amigos jugar al teatro a partir del *Fausto Criollo* de Estanislao del Campo". Ante la pregunta que uno de los chicos realiza, "¿Who is Fausto?" [sic], el abuelo le contesta: "Un famoso doctor que hizo un pacto con el diablo" (2006, p. 30). La "k" está destinada a marcar una diferencia con otros títulos ya existentes, y pone el acento en la diferencia generacional: un Fausto de pre-adolescentes. *Doktor Fausto* fue estrenada por un elenco de alumnos de la Carrera de Arte Dramático de la USAL en 2007.

-*La bámbola* de María Rosa Pfeiffer y Patricia Suárez, que obtuvo el Primer Premio de la 9º Concurso Nacional de Dramaturgia organizado en 2006 por el Instituto Nacional del Teatro. Pfeiffer señaló que se trata de "una versión muy aggiornada del *Fausto* de Goethe. Este *Fausto* se ubica en la Pampa gringa, en el siglo XX, como un músico que ha sufrido un fracaso muy importante, y tratando de recuperar su amor por la música busca refugio en el campo. Lo que intenta es escapar de su popularidad, de la fama, y es recibido por una señora viuda, Fiora, que sería Mefistófeles, y por su hija, 'La Bámbola'. Se suma Hans, el discípulo del protagonista, que es un músico aficionado de pueblo". La pieza juega con la especulación en torno del inesperado encuentro amoroso, incestuoso, entre Fausto y la hija que habría tenido con Margarita.

-*Niebla* de Luis Cano, obtuvo en 2008 una Mención en el Concurso Colihue de Teatro. El autor escribió especialmente para esta conferencia las siguientes palabras: "Me interesé realmente por el *Ur-Faust*, el primitivo *Fausto* que Goethe escribió jovencísimo. Me pasó que me habían encargado que reescriba la *Historia del soldado* de Ramuz-Stravinsky, y al buscar las fuentes del texto, inevitablemente me encontré con *Fausto*... Mi problema era poder plantear la obra sin la necesidad ¡católica! de inventar diablos. Por eso el antagonista cambia constantemente de 'personaje'. Está entre ser el 'doble' del protagonista o ser una parodia. Hacia el final de la obra hay algún parlamento donde se menciona *Fausto* (es mi explícito reconocimiento)".

Tipo 5: Casos de puesta en escena argentina de obras (nacionales o extranjeras) basadas directamente en el *Fausto*

Sobresalen al respecto dos óperas, intermediarios fundamentales en el contacto de los espectadores argentinos con *Fausto*:

- la ópera de Charles Gounod, estrenada en el antiguo Teatro Colón en 1866
- la ópera de Arrigo Boito, *Mefistófeles*.

De las temporadas de la ópera de Gounod, evoquemos:

1971 - régie de Nathaniel Merrill y (ya mítica) coreografía de Ana Itelman, en el Teatro Colón.

2006 - régie de Claudio Gallardou, dirección musical de Guillermo Brizzio, escenografía de Gastón Jovet, vestuario de María Clara Beitía, iluminación de Horacio Efrón, Coro de Buenos Aires Lírica con dirección de Juan Casasbellas, en el Teatro Avenida.

2006 - versión de la ópera de Gounod dirigida por César Tello, con puesta en escena de Mónica Maffía, en La Manufactura Papelera.

Tipo 6: Casos de puesta en escena argentinas de obras (nacionales o extranjeras) basadas indirectamente en el *Fausto*

Aquí debemos destacar especialmente el poema de Estanislao del Campo, *Fausto* (1866), basado en la ópera de Gounod y a su vez teatralizado en numerosas ocasiones. Ya mencionamos arriba las escenificaciones de La Banda de la Risa y de Carlos Lipsic, así como las reelaboraciones dramáticas (Tipo 4). También deben ser consideradas:

-*Un Fausto criollo* (1990), autores Sergio Bizzio y Daniel Suárez Marzal, dirección de Daniel Suárez Marzal. Escenografía de Horacio Pigozzi, vestuario de Mini Zuccheri. Intérpretes: Diego Cosín, Sergio Palacani, Leandro Regúnaga, Matías Hacker, Juan Palomino, Beby Pereyra Gez, Rubén Cuesta y Alejandro Bracchi, en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín.

-*Fausto argentino* (1995), dirección de Alfredo Rodríguez Arias, protagonizado por la soprano franco-argentina Haydée Alba (París). En 1996 con Marilú Marini y elenco.

-*El Fausto criollo*, versión titiritesca de Gabriela Marges (2006, diversos espacios, Gimnasia y Esgrima de Villa del Parque y en 2007 Teatro Nacional Cervantes).

Nos parece importante consignar un dato adicional: el 25 de octubre de 1979 se estrenó el film *El Fausto criollo*, una producción de gran costo y de la que mucho se esperaba, pero no fue bien recibida por la crítica y el público. Su ficha técnico-artística incluye: Dirección: Luis Saslavsky. Co-dirección: Miguel Ángel Lumaldo. Libro cinematográfico: Luis Saslavsky, Enrique Anderson Imbert, Luisa Mercedes Levinson, Estela Canto sobre el poema *El*

Fausto de Estanislao del Campo. Música: Víctor Proncet-Mario Cosentino, con temas de Charles Gounod y Julián Aguirre. Escenografía: Emilio Basaldúa-Patricio Pereyra Iraola. Vestuario: Mene Arno. Estreno en el Cine Concorde. Intérpretes: Claudio García Satur (Laguna/Fausto), María Valenzuela (Margarita), Eva Franco (Clota), Pedro Quartucci (Anastasio, el Pollo), Luisa Vehil (Patrona del prostíbulo), Erika Wallner (Diablo), Luis Medina Castro (Diablo), Héctor Pellegrini (Diablo), Gerardo Romano (Valentín), Daniel Fanego, Romualdo Quiroga, Martín Coria.

Tipo 7: Casos de recepción argentina de obras extranjeras ofrecidas en temporada internacional

Mencionemos, entre las versiones de elencos extranjeros:

-**Fura dels Baus** (España), *F@usto versión 3.0* (Teatro Lola Membrives, 1999). Olga Cosentino afirma: "De todos los abordajes del drama de Fausto, la que propone en estos días el grupo catalán La Fura dels Baus es hasta el momento, tal vez, la más iconoclasta, ya que traduce el *Fausto I y II* a la estética particular de la compañía, que mezcla los lenguajes del video, la música, la acrobacia, los objetos, la televisión y la Internet" (Cosentino, 1999).

-**Teatro Negro de Praga** (República Checa), *Las aventuras de Fausto* (2007, en gira por diversos puntos del país: Buenos Aires, Córdoba, Paraná, entre otras). Así presenta *Alternativa Teatral* el espectáculo: "*Las aventuras de Fausto* es un espectáculo familiar para un público muy amplio, desde cinco hasta ochenta y cinco años de edad, según declara el director ejecutivo del Teatro Negro de Praga, Pavel Horteck. El título que ahora se presenta en nuestra ciudad, es un viaje por el mito de Fausto. La compañía ha partido de varias fuentes -la leyenda, la obra de Goethe y la supuesta casa de Praga desde donde el protagonista inicia su viaje por el cielo- para componer un espectáculo poético que protagoniza un pescador al que sus problemas cotidianos le llevan a hacer un pacto con el diablo. El Teatro Negro de Praga, fundado en 1986, utiliza la técnica habitual de este tipo de teatro, siendo *Las aventuras de Fausto* un espectáculo de gestos, música y danza sin palabras. Las luces y las sombras dan vida a todos los objetos y personajes de la obra. La calidad del Teatro Negro consiste ante todo en la magia, la fantasía y la poesía. Esta técnica está basada en los principios del antiguo gabinete negro. Sobre un escenario en el que predomina la oscuridad -en telones, objetos y personas-, cualquier cosa que no sea negra es la única perceptible por los espectadores que, de esta manera, se introducen en un mundo de ilusión y fantasía. De esa sencillez, a la que añaden danza, música y técnicas de marionetas, se sirven los integrantes del Teatro Negro de Praga. La música desempeña siempre un papel muy importante. Para cada espectáculo el Teatro Negro de Praga compone su propia música. Los actores, en su mayoría bailarines, trabajan al ritmo de la música compuesta especialmente para cada tema, lo cual les permite obtener una mejor visión de la obra y transmitirla en la función".

-**Grupo Belcebú** (Italia), *Fausto* (participó en el Festival Internacional de Teatro de

Rosario 2007, Festival Internacional de Teatro del Mercosur-Córdoba 2007 y en la 23° Fiesta Provincial de Teatro de Jujuy), dirección Andrea Brunetti.

Algunas observaciones

A manera de cierre, ofrezcamos algunas observaciones interpretativas sobre el corpus desplegado:

1. Se advierte una intensificación de la recepción de *Fausto* en los últimos treinta años, acentuada en la Postdictadura.
2. Se privilegia el *Fausto* de 1808 y excepcionalmente se incluyen escenas y fragmentos de la segunda parte. Salvo Luis Cano, no se hacen referencias al *Urfaust*.
3. Los abordajes al texto se realizan desde concepciones y poéticas muy diversos: teatro de actores más convencional, experimentación escénica, títeres, modalidades diversas del teatro musical, circo criollo y Commedia dell'Arte, postdramaticidad, gauchesca, parodia, melodrama y tragedia, entre otras. Rige el "canon de la multiplicidad" y la destotalización propios del teatro argentino de Postdictadura.
4. Tal vez la vuelta a *Fausto* se explique por la voluntad de trasladar al teatro argentino el argumento borgeano del derecho a la universalidad ("El escritor argentino y la tradición"), en oposición al auge del realismo, al nacionalismo y al testimonio del inmediatismo social propios de una vertiente caudalosa y ya tradicional de la escena nacional.
5. Paradójicamente, resulta muy fuerte la marca de nacionalización del mito, a través del recurso a la gauchesca (*Fausto* de Estanislao del Campo) o el universo diabólico de pactos y salamancas proveniente del folklore y la oralidad.
6. Tal vez se regrese a *Fausto* también por su estructura textual no-teatral, que permite investigar en poéticas que exploran la teatralidad de lo no-teatral (una tendencia muy extendida en el teatro argentino de Postdictadura).
7. Se advierte, como emergente de la destotalización, la necesidad de ir más allá de los marcos tradicionales del mito de Fausto, descubriendo aspectos de interpretación y reescritura que proponen otros perfiles, por ejemplo, un Fausto sin diablos (Szuchmacher y Tantanian, Luis Cano).
8. se advierte también respecto del pasado teatral argentino, una liberación del mandato textocéntrico y del "respeto" al autor, a favor de los descubrimientos y las invenciones a través de las reescrituras (dramaturgia de adaptación, de dirección, de actuación).
9. se rescata en los Faustos argentinos un valor simbólico vinculado a la historicidad del tiempo reciente y del tiempo inmediato a las producciones teatrales: se inscriben en

las versiones del texto y del mito ideologemas de la desesperación, de la necesidad de poder, del auge del materialismo y la inmediatez, conflictos éticos, la necesidad de reconexión con el orden metafísico, la complejidad de los vínculos hombre-mujer (Cerro, Pfeiffer-Suárez).

10. Recuerdo una enseñanza de Dorheim: no es central para el comparatismo abrir juicios de valor sobre la relevancia estética de los tránsitos y conexiones culturales internacionales, el objetivo principal radica en establecer una historia de dichos cruces y diálogos. Sin embargo, creemos que en la historia de las producciones teatrales argentinas en torno de *Fausto* no todos los materiales tienen la misma relevancia dentro del corpus y queremos destacar especialmente los trabajos de Augusto Fernandes, la Banda de la Risa, Emeterio Cerro y el equipo de Martín Bauer, María Inés Aldaburu y Carlos Lipsic, que a pesar de su importancia no cuentan aún con estudios minuciosos.

Nuestro aporte al rastreo y sistematización de un corpus es sin duda incompleto y provisorio. Entre los numerosos testimonios recogidos en 2008 para esta conferencia, queremos transcribir el del director y dramaturgo Kado Kostzer, quien afirma: "La primera vez que vi *Fausto* fue en alemán, en 1965, creo, en esa época había una compañía que hacía repertorio muy ambicioso en el Odeón. El Teatro de Cámara Alemán, así se llamaba el elenco, que mezclaba algunos profesionales que traían de Europa con gente de aquí que dominaba el idioma. Era un espectáculo denso y hasta diría aburrido, quizás muy tradicional pero para nada vulgar o negligente en materia de producción". Aún no hemos podido encontrar más datos sobre esta puesta.

Esperamos que el presente estado del corpus, así como estas observaciones finales, valgan como estímulo para continuar las investigaciones por los caminos trazados por el comparatismo y así se amplíen cada vez más nuestros conocimientos sobre la recepción argentina de *Fausto*.

Bibliografía

- Sin firma, 1988, "Fausto en el Cervantes: de Buenos Aires a Berlín", Revista *Cabal* (Archivo Teatro Nacional Cervantes).
- Arreche, Araceli Mariel, 2006, "Doktor Fausto", en Nora Lía Sormani (sel. y pról.), *El teatro y los niños*, Buenos Aires, Atuel, pp. 13-35.
- Berruti, Rómulo, 1988, "Fausto: lúcida recreación visual", *Clarín. Suplemento Espectáculos*, 1º de marzo.
- Borges, Jorge Luis, 2007, "El escritor argentino y la tradición", *Obras completas, I: 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé, pp. 316-324.

- Bujaldón de Esteves, Lila, 2006-2007, "Otro Fausto criollo: Don Fausto de Pedro Orgambide", *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, a. XXXI-XXXII, pp. 155-174.
- Burello, Marcelo, 2008, "A 200 años del *Fausto* de Goethe". *Perfil. Suplemento Cultura*, 13 de abril, pp. 8-10.
- Caiero, Oscar, 1973, "El *Fausto* de Goethe en la obra de Echeverría", *Revista de Literaturas Modernas*, n. 12, pp. 29-46.
- , 1997, edición de *Historia del Doctor Juan Fausto, el muy famoso encantador y nigromante*, presentación, traducción y notas de Oscar Caiero, Córdoba, Alción.
- Cano, Luis, 2007, *Niebla* (texto inédito, facilitado por su autor).
- Cerro, Emeterio, 1989, *La Marita* (texto inédito, disponible en nuestro archivo).
- Cortese, Nina, 1988, "*Fausto*: Endeble y tediosa versión del clásico", *Ambito Financiero. Tercera Sección: Arte-Ocio-Espectáculos*, 2 de marzo.
- Cosentino, Olga, 1999, "Estoy hecho un demonio", *Clarín.com*, 18 de junio.
- Covarrubias, Alicia, 1998, "*Don Fausto*, de Pedro Orgambide: un intento de rejuvenecer la emoción", *Río de la Plata*, n. 20-21, pp. 435-448.
- Del Campo, Estanislao, 2007, *Fausto*, introducción, notas y propuestas de trabajo por Noemí Susana García y Jorge Panesi, Buenos Aires, Colihue, Col. Leer y Crear.
- Dubatti, Jorge, 2007, "La dramaturgia de Emeterio Cerro", en su *Historia del teatro argentino en la Postdictadura*, Tomo I, en prensa.
- , 2008a, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Ariel, Col. Textos Básicos.
- , 2008b, "*Reflejos de una viaje leyenda* como experiencia dramaturgica", en su *Historia del teatro argentino en la Postdictadura*, Tomo II, en prensa.
- García, Raúl, 1992, *Ceror [sic]. Escritos de la poética-Cerro*, Buenos Aires, Ediciones del Agujero Negro.
- Garnica de Bertona, Claudia, 1999, "Otro Fausto argentino: *La piel de la manzana* de Arturo Berenguer Carisomo", en AAVV., *Literatura: Espacio de contactos culturales. Actas Cuartas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Córdoba, Editorial Comunicarte/Asociación Argentina de Literatura Comparada, tomo III, pp. 1041-1054.
- , 2006-2007, "La recreación del tema fáustico en Julio Ardiles Gray", *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, a. XXXI-XXXII, pp. 175-185.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1999, *Fausto*, traducción de José Roviralta, Buenos Aires,

Sudamericana.

-González de Díaz Araujo, Graciela, 1983, "Fausto y el teatro argentino", *Revista Nacional de Cultura*, n. 14, pp. 33-57.

-Navascués, Javier de, 1998, "Réquiem por un teatro incompleto", en Leopoldo Marechal, *Obras completas. II: El teatro y los ensayos*, Buenos Aires, Perfil Libros, pp. 11-27.

-Pfeiffer, María Rosa, y Patricia Suárez, 2008, "La Bámbole", en AAVV., *Teatro/9*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Nacional del Teatro, pp. 5-39.

-Pichois, Claude, y André-M. Rousseau, 1969, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.

-Seibel, Beatriz, 1996, *Historia del teatro argentino. De los orígenes a 1930*, Buenos Aires, Corregidor.

El guión que nunca existió: el oficio del guionista visto a través del prisma de la mecánica cuántica.

Mag. Carlos Alberto Franco Esguerra¹

*Just cause you feel it doesn't mean it's there.
We are just accidents waiting to happen.*

RADIOHEAD

Resumen

¿Qué es entonces un guión?Cuál podría ser una definición acertada que trascienda la manida discusión acerca de si el guión es o no es la película. Para poder llegar a una definición se hace necesaria una nueva aproximación al asunto. Verlo desde donde tal vez nunca ha sido visto. En un nivel mucho más profundo, un guión es algo que no existe como tal, es una ilusión, una promesa de algo que puede llegar a ser pero que, por sí solo, no es.

Palabras clave: Guión, Mecánica Cuántica

Abstract

What is then a script? Which could be an accurate definition, that transcends the hackneyed argument about whether the script is or is not the movie? To arrive at a definition a new approach to the matter is needed. Or perhaps it should be seen from a perspective from which it has never been seen before. At a much deeper level, a script is something that does not exist as such, it is an illusion, a promise of something that can be but, by itself or on its own, is not.

Key words: Script, Quantum Mechanics

A lo largo de la historia del cine siempre ha habido una discusión bizantina acerca de cuál es el rol y la importancia que tiene el guión en una película. Para los americanos el guión es fundamental en la medida de que su cine es esencialmente narrativo. Pero también existe

¹ Carlos Alberto Franco Esguerra, Master en Guión. (Master of Philosophy on Screenwriting), Universidad de Bergen, Noruega. Profesor del programa de Comunicación Social, Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia. carfranes@hotmail.com

otro tipo de cine menos narrativo en su dramaturgia y más contemplativo en su mirada. Un cine de autor en el que lo más importante no es el qué se cuenta sino el cómo se cuenta. O, dicho de otra manera, el qué se cuenta está definido por el cómo. Un cine donde la mirada del director está por encima del guión y la trama al servicio de una poética audiovisual.

En ambos casos, el cine clásico narrativo y el cine de autor, existe la necesidad de algún tipo de guión. Algunas veces de hierro, otras veces más flexible y abierto a cambios. A veces un guión que está terminado antes de empezar a rodar, otras un guión que se reescribe en el proceso de rodaje y montaje. A veces un guión escrito por encargo por un guionista que no conoce al director que lo habrá de dirigir y otras veces el producto de una complicidad estética e intelectual. Sin embargo, siempre habrá una forma de guión.

Son contadas las experiencias cinematográficas en las cuales se ha prescindido del guión por completo. La mayoría de éstas fallidas.

Sin embargo, volvamos a la pregunta central: ¿Qué es entonces un guión?Cuál podría ser una definición acertada que trascienda la manida discusión acerca de si el guión es o no es la película. Para poder llegar a una definición se hace necesaria una nueva aproximación al asunto. Verlo desde donde tal vez nunca ha sido visto.

En un nivel mucho más profundo, un guión es algo que no existe como tal, es una ilusión, una promesa de algo que puede llegar a ser pero que, por sí solo, no es.

Y ese "poder llegar a ser" implica un infinito campo de posibilidades en la medida que un guión puede ser mil películas distintas dependiendo de las múltiples variables que intervienen en el proceso de fabricación de un relato audiovisual: la visión del director y sus colaboradores, la elección del plano, la luz, el montaje, el actor, el formato de grabación, etc.

El carácter inefable del guión nos obliga a trascender las miradas comunes. Sus leyes parecen alejarse de la lógica convencional para entrar en los terrenos del cientifismo metafísico de la lógica cuántica.

La teoría de la mecánica cuántica nos dice que la materia no es lo que hasta ahora habíamos pensado. Al asomarnos al mundo subatómico la primera revelación desconcertante que han encontrado los científicos es que las partículas que componen el átomo ocupan un espacio insignificante del mismo. El resto del espacio es vacío, es literalmente la nada.

El segundo fenómeno que desafía nuestra imaginación es que si se sigue el movimiento de las partículas subatómicas se observa que por momentos éstas desaparecen y luego vuelven a aparecer en otra posición. ¿A dónde van cuando no están en nuestra realidad? Incluso, los científicos han logrado fotografiar a una misma partícula en dos lugares al mismo tiempo. La ubicación de las partículas no es definida sino que más bien es una probabilidad. Es decir que el mundo que conocemos no es sino una probabilidad de una infinidad de mundos posibles.

Pero esto no es todo. El desafío a la lógica tradicional va más allá cuando los científicos encuentran que el comportamiento de las partículas subatómicas cambia cuando se les observa. Es decir, que es sólo hecho de dirigir nuestra atención hacia ellas hace que empiecen a comportarse distinto. En el caso de la luz los experimentos cuánticos han demostrado que cuando no se observa, la luz funciona como onda pero en el momento en que se le estudia empieza a comportarse como partícula.

El guión también es probabilidad y de la misma manera que sucede con las partículas subatómicas, cambia de acuerdo con la mirada particular de quien lo lee. Por eso, si dos directores ruedan un mismo guión tendrán dos películas distintas.

De la misma manera, un guión no existe sino es observado o leído por un director, y la lectura del mismo lo modifica de acuerdo con la mirada particular de dicho director. Un guión es en últimas lo que un director haga de él.

Heisenberg, uno de los padres de la teoría cuántica afirmó que los átomos no son cosas sino más bien tendencias. Lo mismo sucede con el guión, es una tendencia, un cúmulo de sugerencias con un margen infinito de interpretación.

En la medida de que el guión es un número incontable de posibilidades, puede ser comparado con la no materia que describe la física cuántica como la "sustancia" de la cual se compone el universo, una variable impredecible, un vacío insondable para la lógica racional. Es decir, así como la materia está hecha a partir de la nada, las películas están hechas a partir de guiones.

El famoso Jean Claude Carriere, guionista de Buñuel entre otros, dijo alguna vez que un buen guión es invisible, no se le ve, no deja rastro, existe pero no deja huellas ni evidencias al espectador. Siguiendo con nuestra analogía cuántica podríamos decir que el guión es un texto escrito que, al alcanzar niveles vibratorios altos, desaparece, igual que desaparecen los objetos que los científicos han puesto en los aceleradores de partículas, y que se especula, al alcanzar un nivel vibratorio muy alto, se esfuman a otra dimensión.

En realidad un guionista escribe dos películas, una que nunca llegará a ver y otra que nunca imaginó. Por eso ser guionista implica un acto de renuncia total comparable al de un monje budista cuya búsqueda es llegar a entender que nada existe. Se escribe una película pero no la que al final aparece en la pantalla, se cuenta una historia pero no se es su autor. Y sin embargo, aunque el guión no es la película, sin guión no habría película. Como dijo Kurosawa, sin un buen guión es imposible hacer una buena película.

¿Y qué decir de los guiones que nunca se llegan a rodar? Un porcentaje bajo de los guiones escritos se convierten en película. El resto son como bebés fecundados que jamás llegan a abandonar el vientre materno. Estallidos sordos, pinturas invisibles hechas en el aire o, tal vez, como los air musicians, músicos que tocan instrumentos imaginarios sobre una pista musical. Los air musicians se han convertido en todo un fenómeno mundial celebrado masi-

vamente en competencias y festivales internacionales. Sus conciertos congregan públicos enormes que acuden para "escuchar" a sus bandas favoritas. Bueno, tal vez no sería tan desca-bellado contemplar la posibilidad de que hubiera festivales y concursos para la premiación de guiones que jamás serán filmados. No hablo de guiones inéditos susceptibles de convertirse en películas sino de guiones cuya segunda condición para recibir el premio después de su calidad dramática sea la de que jamás podrán ser llevados a la pantalla. Sería ésta tal vez la manera digna de celebrar el carácter efímero y etéreo del guión audiovisual y su oficio.

Seguramente es por todo lo anterior que algunos guionistas terminan dirigiendo sus guiones y algunos directores terminan escribiéndolos, en un intento fallido por ganarle terreno al azar y tener el control. Es lo que le sucede a la industria americana y sus gurús del guión en su intento por controlar aquello que en lo más profundo de su esencia es pura incertidumbre.

Algunas personas podrían sentirse desconcertadas ante el planteamiento de la incertidumbre como regla general, sobre todo los productores americanos. Sin embargo, considero como guionista que ésta es tal vez el elemento más valioso del oficio; el saber que no importa cuánto se intente controlar el guión, el guionista nunca verá la película que imaginó. Ni siquiera el mismo director. El control absoluto en el relato audiovisual es una falacia y los intentos para sistematizarlo una pérdida de tiempo. Es por eso que algunas de las mejores películas de la historia del cine se han construido a partir la ruptura de las normas establecidas, del riesgo que podría llevar al fracaso. El relato audiovisual visto como una verdadera aventura, una búsqueda en el sentido verdadero de la palabra.

A Michelangelo Antonioni se le considera el primer modernista del cine. En sus cintas, Antonioni construyó un lenguaje único. Esto es lo que el afamado director decía acerca de sus films: *"Mis películas siempre son trabajos de búsqueda. No me considero un director consagrado, sino que prosigo con mi búsqueda y estudio a mis contemporáneos. Busco (quizás en todas mis películas) la huella de los sentimientos del hombre, y por supuesto de la mujer, en un mundo donde estas huellas se han enterrado para acoger sentimientos de conveniencia y apariencias: un mundo en que los sentimientos se han "relacionado públicamente". Mi trabajo es como una excavación, una investigación arqueológica en el árido material de nuestra época."*

Me pregunto si tal vez en esa dimensión a la cual se supone van a parar los objetos de los aceleradores de partículas también habrá teatros en los cuales los espectadores pueden ver la película tal cual como la imaginó su guionista.

También me pregunto si llegará el día en que el mundo se canse de la imagen y el sonido y los guiones se conviertan no en un medio sino en un fin, una obra terminada, a la cual acuden lectores ávidos de imaginar su propia película. Y los teatros tal vez sean una especie de biblioteca para las masas en las que el proyectorista es reemplazado por un lector que con voz solemne y fluida recita la historia mientras los "espectadores" hundidos en la como-

idad de una silla abullonada con los ojos cerrados para concentrarse mejor, imaginan a su
antojo el relato en sus pantallas mentales.

El guión que nunca existió son todos los guiones del mundo.

Entonces, si el guión no existe como tal, ¿la película sí? Si nos detenemos a pensar nos
 damos cuenta de que una película no existe sin espectadores y que cada espectador es a su
 vez una mirada particular del mundo. ¿Podríamos entonces afirmar que no existe una pelícu-
 la única sino tantas como sus espectadores, y que aquellos fotogramas en el celuloide son, al
 igual que el guión, la probabilidad infinita de algo más? A lo mejor los budistas están en lo cier-
 no y todo lo que damos por real no es más que El Maya, el mundo de la ilusión.

Bibliografía:

Chatman Seymour / Duncan Paul, *Michelangelo Antonioni, filmografía completa*. Editorial
 TASCHEN, Barcelona, 2004.

Albert David, *Quantum Mechanics and Experience*, Harvard University Press, 1992.

El registro de la violencia social en el cine de experimentación

Miguel Angel Santagada¹

Gabriel V. Perosino²

Resumen

¿Es exigirlo demasiado al cine que registre la violencia social sin incurrir en el sensacionalismo? En este artículo proponemos algunas reflexiones acerca de la posibilidad de que el lenguaje cinematográfico aborde la problemática de la violencia a partir del análisis de dos largometrajes alemanes (*Das Experiment*, 2001; *Die Welle*, 2008) que exponen cierta experimentación social

Palabras Clave: Cine, violencia social, cine alemán, sociología de la pantalla

Abstract

Is it to require overmuch to the movies to record social violence without incurring the sensationalism? In this article we propose some reflections about cinematographic language approach topics of violence from the analysis of two German full-length films that expose certain social experimentation

Key Word: Cinema, social violence, german movies, screen sociology

El sociólogo norteamericano C. Wright Mills sentenció alguna vez que toda política es una lucha por el poder, y que la forma última del poder es la violencia. Llevada y traída como misión de promesas electoralistas, utilizada constantemente como atractivo para películas y portadas de diarios y revistas, referencia recurrente de los noticieros de radio y televisión, la violencia travestida en crimen y hecho policial ha terminado por convertirse en un proble-

¹ Miguel Angel Santagada. Profesor de Teorías de la comunicación de masas, Carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Titular del Seminario "Acercas de la información no oficial, Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. miguelosan@speedy.com.ar

² Gabriel V. Perosino. Profesor de Tecnologías audiovisuales I y II. Carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Profesor Titular en FUC /Universidad del Cine y ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica). gperosino@gmail.com

ma social cuya comprensión se ha hecho muy difícil. Al quedar tan firmemente adherida a la sensación tenebrosa de inseguridad personal o patrimonial, la violencia se escabulle con astucia y no deja vislumbrar siquiera sus ribetes más reconocibles. Si la violencia es la forma última del poder, entonces es un aspecto central de la vida social, y sólo podría ser controlada o reducida hasta límites de los que probablemente volverá a renacer con mayor vigor, acaso en otros sitios y apuntando a objetivos disímiles.

Por eso es que Popper (1994) lánguidamente sostenía que la tarea de la Civilización consiste en reducir la violencia, y que no es otro el propósito básico de la democracia. En la imagen liberal de Popper, la libertad individual y los derechos de las personas sólo pueden estar garantizados en aquellas formaciones sociales cuyos miembros evitan el uso de la violencia. El imperio de la ley, argumenta, es una invocación a que actuemos de un modo no-violento, pues establece la orientación racional que debería regir nuestros actos. Si a pesar de dicha orientación, alguien utiliza la violencia contra otro, es legítimo que el estado intervenga para restaurar la seguridad y la paz social. Por cierto, el imperio de la ley no debería estar basado en la represión por parte del Estado, en lo que se denomina el "monopolio de la violencia", sino en el benevolente e inexplicable acuerdo que llevaría a todos los individuos a renunciar a la violencia como forma de dirimir conflictos. Obviamente, para que esto pueda ocurrir, es necesario forjar una cultura de la no-violencia, algo que ciertamente estamos muy lejos de lograr entre otras cosas porque en los discursos dominantes acerca de la violencia social se borran las referencias a las asimetrías sociales, a la lucha por el poder y a las diferentes formas abuso que pueden dar lugar a hechos violentos.

En un línea similar, el filósofo esloveno Slavoj Žižek propone distinguir entre la violencia subjetiva y dos formas objetivas de violencia, las cuales no podrían ser percibidas o explicadas desde una perspectiva única. Dichas formas corresponden, por un lado, a la violencia simbólica, inserta en las profundidades del lenguaje, y, en segundo término, a lo que sería la estructura sociopolítica del mundo globalizado, sus contradicciones y sus restricciones básicas: los intereses corporativos, las facciones que detentan el poder y que sólo parecen pretender acumularlo, la arrogancia del marketing y la publicidad, para nombrar algunos. Estas formas de la violencia objetiva se hallan ocultas porque en el registro mediático de la realidad se les atribuyen rasgos de naturalidad, diplomacia, elegancia y buen gusto, que lejos de ratificar su persistente influencia en las agresiones cotidianas, sugieren un panorama idílico en el que todos los deseos son gratificados.

Por las mismas razones que Žižek analiza a lo largo de sus ensayos, la violencia objetiva constituye un fondo sobre el cual y, gracias al cual, se hace nítida la violencia subjetiva. En otras palabras, el grado cero de la violencia social es invisible pues oficia de fondo sobre el que es posible observar la violencia subjetiva. De esta manera, la violencia objetiva sería inherente al estado de cosas "normal", y gracias a esta sensación de normalidad es que destacan los hechos de violencia subjetiva, y que tanto agitan los medios de prensa y algunos géneros audiovisuales como inquietante atractivo para las audiencias.

El problema es que para penetrar hasta las profundidades de la violencia objetiva se debería completar un esfuerzo teórico y reflexivo que el propio autor esloveno considera todavía en estado embrionario. Como un limitado aporte a ese debate en torno a la violencia objetiva y sus condicionantes culturales, en este trabajo se analizan dos largometrajes de producción alemana (*Die Welle*, 2008 y *Das Experiment*, 2001) en los que se ofrecen sendos abordajes acerca de la violencia social.

El registro mediático de la violencia

Estas reflexiones configuran algunas conclusiones preliminares de un proyecto de investigación destinado a relevar la representación mediática de la violencia. Nuestro enfoque parte de asumir que la relevancia adjudicada a los medios de comunicación en las sociedades contemporáneas deriva de la creciente circulación e influencia de ciertas producciones audiovisuales en un también creciente número de escenarios cotidianos (Mc Quail, 2001). Diversas experiencias en materia de políticas de modernización y desarrollo en los países emergentes vienen utilizando este tipo de producciones audiovisuales como recurso central para la inculcación de hábitos y valores favorables a las transformaciones culturales pretendidas (Hedebro, 1982; Cantor, 2001; Federman, 1998). A pesar de los debates recrudescidos desde comienzos de los años cuarenta acerca de la efectividad de los contenidos mediáticos en la transformación de conductas y creencias sociales, las inversiones financieras que se destinan a las pautas publicitarias, a las campañas de salud pública, a la promoción de líderes electorales, etc. y al control de las corporaciones mediáticas como condición indispensable del ejercicio del poder (Sartori, 1998), ratifican las sospechas de que las formas hegemónicas de registro mediático de la realidad social influirían de un modo decisivo en la comprensión que los propios sujetos formulan respecto de sí mismos y de los procesos sociales políticos y económicos contemporáneos. Tal influencia marcaría una supremacía de las representaciones mediáticas de la realidad respecto de la experiencia directa, limitada y fragmentaria, de los propios agentes. Estos otorgarían mayor credibilidad a la construcción mediática que a su propia sensibilidad frente a los problemas sociales.

En el caso particular del registro de la violencia subjetiva, tal como la llama Zizek, dicha supremacía mediática fue desarrollándose en una especie de interconexión y mutua dependencia con otros indicadores de crecimiento de la violencia en las sociedades contemporáneas. Como sostiene el propio autor, "el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar" (p. 15). Sin embargo, la simultaneidad de los dos procesos, el de creciente preponderancia mediática, por un lado, y el de la crispación de los indicadores de violencia por otro, sólo puede ser interpretada como índice de cierta vinculación casual entre ambos, y en forma que se acentúa desde hace por lo menos cinco décadas (von Feilitzen, 2005).

Desde entonces, en varios países y también a nivel regional e internacional se han desarrollado numerosas investigaciones y normativas a propósito de la violencia en los medios de comunicación. En la voluminosa literatura producida, es dable encontrar posiciones contradictorias respecto de la problemática: desde la que adjudica la responsabilidad de cultivar la violencia a ciertas producciones mediáticas tales como las películas del género de acción (Gerbner et al, 1996), hasta la postura que considera que los medios de comunicación proveen el entrenamiento violento que los niños necesitan para elaborar los sentimientos ineluctables, que la educación formal les ha enseñado a reprimir (Jones et al, 2001). Al margen de estas polarizaciones en el debate, recientemente se han fortalecido dos orientaciones fundamentales: una de carácter ético-axiológico (Cerulo, 1998, Gauntlett, 2001) y una inspirada en la noción de salud pública y de equilibrio ambiental (Anderson et al, 2003, Huesmann et al, 2003). A pesar de los énfasis disidentes, casi todas las perspectivas comprenden que la violencia y sus efectos deben describirse en términos de las contradicciones sistémicas y aconsejan abordar la problemática en forma global y transdisciplinaria (Desbarats, 1995; Buckingham, 2000). En lo concerniente al análisis de las producciones audiovisuales donde se exponen nociones, imágenes o situaciones violentas se insiste en la conveniencia de desarrollar abordajes atentos a las modalidades y circunstancias en que dichas producciones son exhibidas y distribuidas en cada región cultural. Por tales razones, una forma de comprensión de la violencia que pretenda ajustarse a la dinámica social dependerá de que puedan verificarse correlaciones específicas entre, por un lado, las nociones y formas de interpretación elaboradas al interior de los diversos sectores sociales y, por otro, los procesos registrados y representados por tales producciones. Se trata, entonces, de una confrontación entre lo que se supone siembra el registro mediático de la violencia y su probable fruto, el imaginario social de la violencia de los consumidores de productos audiovisuales afines.

Nuestro análisis somero de dos producciones audiovisuales en las que aparece el tratamiento de esta problemática apunto en la dirección indicada, y parte de la pregunta ¿cómo se plantean y resuelven conflictos de poder en el cine de experimentación? Proponemos tal denominación ad-hoc para caracterizar una suerte de género cinematográfico en el que la ficción gira en torno a experimentos de carácter psicosocial, que enfocan la mirada hacia los conflictos que resultan de la convivencia o el equilibrio de grupos humanos. Adelantándonos a las conclusiones, indicaremos que ambas películas optan por un registro más bien sensacionalista y equívoco, que convalida la idea de Zizek, acerca del carácter invisible de la violencia objetiva.

***Die Welle* (2001): un experimento escolar.**

Esta película del director Dennis Gansel recrea en la Alemania contemporánea una suerte de excursión a las raíces fascistoides que nadie estaría dispuesto a reconocer como propias. La ola (tal su título original) está basada en un episodio verídico protagonizado por un profesor de historia llamado Ron Jones, y sus estudiantes de la Cubberley High School de

Palo Alto, Estados Unidos.

En el otoño boreal de 1967, el profesor Jones ensayó con sus alumnos una modalidad pedagógica para enseñar más o menos vívidamente el concepto de autocracia. Según su propio relato, Jones tomó de antiguos manuales de entrenamiento militar y de textos de inspiración totalitaria las orientaciones prácticas con que propuso a sus alumnos formar un grupo integrado según una férrea disciplina que obligaba al reconocimiento del líder incuestionable, y al sometimiento "espontáneo" de los individuos a la voluntad del grupo. El propio Jones se propuso como líder en este experimento, que no tardaría en apasionar a algunos estudiantes más entusiastas del orden, la obediencia acrítica y el denominado espíritu gregario. En poco tiempo éstos contagiarían a la mayoría de sus compañeros, que no tardaron en manifestar un fervor más que exagerado por la pertenencia al grupo "experimental" surgido a largo de las clases de ciencia política. Lo cierto es que la experiencia sobre la autocracia fue tan intensa y tan movilizadora, que el profesor Ron Jones tuvo que interrumpirla ante el evidente desborde de los acontecimientos, que incluyeron algunas incorrecciones políticas en la alguna vez pacífica sociedad del Oeste estadounidense. El resultado de aquella lección sobre la autocracia fue varias veces descrito como una experiencia que había ido demasiado lejos y cuyo responsable, el profesor Jones tuvo que ser obligado a abandonarla.

En 1981, el escritor estadounidense Morton Rhue narró en su libro *The wave* lo acontecido en la Cubberley High School. La traducción al alemán, aparecida tres años después, se tituló *Die Welle. Bericht über einen Unterrichtsversuch, der zu weit ging. (La ola. Relato de un experimento de clase que fue demasiado lejos)*. En *Die Welle*, la historia se desarrolla en lo que parece ser una escuela secundaria pública. Cierta día, el profesor que también es una especie de consejero del curso, ofrece un taller de reflexión sobre la autocracia. Simultáneamente, otro profesor ofrece algo similar sobre la anarquía. Los estudiantes, que no manifiestan estar entusiasmados, se distribuyen aleatoriamente entre ambas ofertas. Pero el profesor Wenger, que tiene a su cargo del taller sobre autocracia, en lugar de dictar algunas lecciones descriptivas o introductorias, propone a sus alumnos el experimento de conformar un grupo integrado según las dinámicas psicosociales de la autocracia.

Ocurre que al comenzar el taller, Wenger indica, acertadamente que el Tercer Reich constituye uno de los ejemplos más nítidos de la autocracia. La sola referencia despierta desánimo en los alumnos, que coinciden en manifestar su plena convicción de que han tratado el tema hasta el hartazgo y de que la sociedad alemana actual ya está lo suficientemente madura para evitar la repetición de esa experiencia. Acaso como un desafío a los estudiantes más convencidos en la pretendida madurez de la sociedad germana, Wenger les propone experimentar un régimen autocrático conformando entre ellos un grupo caracterizado por la unidad, la solidaridad, la obediencia, el reconocimiento a un líder, etc. La presentación de esta experiencia en el contexto de la sociedad alemana altera significativamente los términos generales en que se produjo el episodio de la secundaria de Palo Alto. Los hechos de la película transcurren en nuestros días, entre adolescentes alemanes que bien podrían ser nietos o bisnietos

de los contemporáneos del Tercer Reich. Y las inevitables comparaciones con experiencias bien definidas del pasado adoptan un perfil siniestro y escabroso, que no reconoce antecedentes en el caso verídico, de la escuela norteamericana de los años sesenta.

Por ejemplo, a poco de comenzado el experimento, los estudiantes debaten para la adopción de símbolos identitarios, que a la vez refuercen los lazos internos del flamante grupo y les permitan distinguirse de otros grupos. Escogen un uniforme, una denominación y hasta el gesto de su saludo característico. El parecido entre el gesto adoptado y el tristemente célebre saludo nazi es inocultable. En una demostración casi coreográfica, el saludo matinal entre el profesor Wenger y sus estudiantes recuerda los mítines fascistas en que se aprecian las formaciones de individuos impecablemente alineados, como realizando su deseo de fusionarse en el espíritu colectivo que lidera el conductor carismático. Acaso más por este detalle visual que por los parlamentos, deslucidos y algo triviales, es posible advertir el conflicto que la película, con algo de tibieza, intenta proponer. Parodiando el título de la película de Bergman, podríamos decir que a pesar de todo, el huevo de la serpiente se encuentra en un estado de incubación. Pero la película de Dennis Gansel se contenta con mostrar aspectos circunstanciales, más bien imputables a los conflictos psicológicos de los individuos y no a las fracturas culturales que deberían señalarse palmariamente como las raíces genuinas de la violencia y del autoritarismo. Para ilustrar vívidamente el núcleo problemático del autoritarismo, Bergman supo combinar la desesperación de muchas familias, el enigmático suicidio del esposo de la protagonista, la hiperinflación que conduciría a la caída de la República de Weimar, la inmoralidad de algunas prácticas científicas, y una ambientación general de decadencia cultural. Gansel, en cambio, se concentra en una narración ordenada por el principio del personaje central, que oficia de eje de la historia y cuyas declinaciones marcan *in crescendo* el ritmo narrativo.

El lenguaje cinematográfico de Gansel procura la economía y la simplificación hasta el punto en que se diluye la oportunidad de dar un registro de la violencia que describa o presente escuetamente al menos sus orígenes institucionales o las circunstancias históricas de su recurrente aparición. No pretendemos, ciertamente, negar la gravitación del factor psicológico individual en los hechos de violencia, simplemente indicamos que la estrategia narrativa utilizada por Gansel conduce, como en tantas otras producciones, al punto en que la violencia social termina asociada a comportamientos psicológicamente patológicos, antes que a causas estructurales tal vez más cercanas, visibles y ponderables que las propuestas desde una perspectiva psicologista.

Veámoslo en un ejemplo. Tan pronto como comienzan a darse los primeros pasos de la experiencia escolar, se distinguen con nitidez tipos de comportamiento que simplifican para los espectadores la complejidad que resulta cuando es preciso narrar acciones colectivas. Por eso aparecen de entrada un alumno entusiasta, alguno que se muestra radicalmente contrario a la experiencia y que no consigue convencer a sus compañeros de que es preciso detenerla y un grupo mayoritario que adhiere con plena disposición a los ejercicios de uni-

dad y espíritu de grupo que propone el profesor Wenger, devenido ahora en una suerte de líder carismático. De esta forma, la cuestión del autoritarismo quedará referida al problema del liderazgo espontáneo que ejercen los individuos más "desequilibrados" sobre el grupo, algo parecido al razonamiento rudimentario de Gustave Le Bon y su psicología de las multitudes, de fines del siglo XIX. Este supuesto se ve reforzado porque un miembro del grupo, que se presenta como opuesto a la experiencias, comprende tempranamente la tendencia del experimento, llama la atención a sus compañeros y al propio docente sobre esta posibilidad, y es "funcionado" por su falta de espíritu de grupo.

El relato convalida la creencia de sentido común según la cual los individuos que experimentan conflictos afectivos tales como la timidez, el miedo al rechazo, la indiferencia de sus padres, etc., tienden a aferrarse a la identidad grupal como una forma de compensar sus carencias, aunque sin resolverlas del todo. De esta manera, *Die Welle* nos presenta una oportunidad de observación algo vertiginosa, pero quizás ineficaz como llamado a la reflexión. La sorprendente satisfacción con que la mayoría de los estudiantes acepta los límites de la disciplina grupal que propone Wenger, la diligente y rápida disposición a subordinarse a un orden estricto, la evidente suspensión del "buen sentido", etc., producen la sensación entre los espectadores de que todo el material combustible se halla presente, a la espera de que una pequeña e insignificante chispa active lo que podría ser una conflagración social de gran escala. Por supuesto, el material potencialmente inflamable que muestra la película no son las manifiestas asimetrías sociales, las dificultades que entraña la construcción de un proyecto superador, el ridículo al que han sido adheridas las utopías por el pragmatismo cínico dominante. El peligro estriba, una vez más, en el individuo desequilibrado cuyo origen no es otro que su familia desmembrada o un destino esquivo, que obliga a actuar sobre los efectos. A diferencia de la historia verídica, el relato cinematográfico nos pone frente a un desequilibrado, fanático idólatra del líder y amante de las armas, que mata a un compañero y se suicida al entender de que la experiencia ha ido demasiado lejos y que debe, por tanto, ser interrumpida.

Otro experimento

Algunos años antes del estreno de *Die Welle*, el cine alemán propuso otra película de experimentación social titulada *Das Experiment* (el experimento), el primer largometraje de la carrera del director Oliver Hirschbiegel, recordado por *La Caída* (Alemania, 2004, título original *Der Untergang*), aquella excelente producción sobre los últimos meses del tercer Reich.

En este caso, Hirschbiegel también toma de una crónica novelada un hecho real, ocurrido en los Estados Unidos. El episodio se produjo en 1971 en el marco de unas investigaciones desarrolladas por el psiquiatra Philip Zimbardo para la Universidad de Stanford, en California. "Black Box" es el título del best seller donde se narra esta historia, y de cuya adaptación resulta *Das Experiment*. La novela fue escrita por Mario Giordano y publicada en Alemania en 2002.

La historia es relativamente sencilla. Un equipo de investigadores liderado por el profesor Thon tiene previsto realizar una experiencia controlada acerca de situaciones límite en la conducta humana. Para ello, ofrece una recompensa en efectivo y convoca a varones de mediana edad, para conformar un grupo de veinte personas que durante quince días vivirán en un régimen experimental de prisión. Doce de los veinte seleccionados oficiarán de presidiarios y el resto asumirá el rol de guardias de una cárcel en la que si bien está prohibido el uso de la violencia, la pretensión de obtener el dinero pactado y cierta ambigüedad general en las consignas de los experimentadores habrán de sucederse actos inaceptables de violencia simbólica y abuso físico, tales como torturas, vejaciones, etc.

La película se inicia cuando Tarek, un taxista y periodista ocasional encuentra en el periódico un anuncio de la universidad local en la que se convoca a voluntarios para el experimento. Como los otros voluntarios, la promesa de pago en efectivo lo seduce rápidamente. Tarek se inscribe y es aceptado para la experiencia. Además de la suma que recibirá de los científicos, obtiene un contrato con el periódico para el que trabaja *free lance* a cambio de una crónica de lo que resulte en el interior de la "prisión". A pesar de los rigurosos controles físicos, Tarek logra ingresar a la zona del experimento una sofisticada cámara de fotografía y video digital oculta en sus anteojos. La selección de estas escenas y un accidente automovilístico que tiene lugar la noche anterior al comienzo de la experiencia, nos anticipa el carácter protagónico de Tarek, circunstancia que comienza a desdibujar lo que podríamos denominar las mejores pretensiones de la película. Como veremos después, esta focalización del relato en torno a un protagonista individual no contribuye a la comprensión del conflicto de poder sobre el que se anticipa que ha de tratar el experimento.

A raíz del accidente automovilístico referido, Tarek conoce a una mujer que resultará clave en la culminación de la historia. Ya en la "prisión", no sabemos si con miras a registrar periódicamente los sucesos, por simple aburrimiento, o por su disposición habitual a la conflictividad, Tarek desatará la violencia autoritaria de los guardias. A pesar de actuar como un agitador, el resto de sus compañeros disfruta de lo que entiende son sólo humoradas, destinadas a hacer más entretenidas las horas del experimento. Sin embargo, los guardias toman demasiado en serio las provocaciones y deciden sanciones para aplacar la rebeldía de Tarek. Como la violencia está prohibida, en principio las sanciones resultan pueriles: unas series de flexiones de brazos no son una punición persuasiva para un grupo de hombres jóvenes. Frente a la inocuidad de los castigos, a los guardias se les plantea unas opciones bastante predecibles: por un lado, si no pueden controlar al agitador, temen perder la recompensa ofrecida. por otro lado, la conducta de Tarek, que es un mal ejemplo para los otros, afecta la autoestima de los guardias, pues los pone en ridículo. A partir de este planteo, el conflicto para los guardias se transforma en la búsqueda de lugares de la prisión donde no lleguen las cámaras de los científicos, y así, lejos del control de los superiores, descargar toda la rabia que les ha provocado Tarek sobre el desafortunado cuerpo del protagonista. En otras palabras, de aquel experimento prometedor, al poco tiempo de iniciada la experiencia científica sólo nos aguardan escenas de persecución y de tratos humillantes.

Los anteojos "videogradora" de Tarek proponen una interesante paradoja narrativa. Cuando él se los pone, los espectadores vemos a través de ellos lo que será la crónica que Tarek se sentará a escribir cuando todo termine. De tal manera, el propio relato audiovisual nos evita el suspenso y nos remite al fin de la acción cada vez que los guardias amenazan a Tarek, lo cual se repite con el recrudecimiento de las vejaciones y el ingreso de armas de fuego que estaban prohibidas en el experimento. Dificultades similares ofrecen los apremios ilegales de los guardias, que se exhiben en una escalada inverosímil y sensacionalista. A pesar de que el experimento se realiza con el mayor rigor, no hay guardias reales previstos para actuar en caso de que los hechos se tornaran inmanejables, y esta era la hipótesis básica de los investigadores. Semejante descuido deja inerme a la investigadora que queda al frente del equipo por un -también inexplicable- viaje fuera de la ciudad del jefe del experimento. Una vez secuestrada, la científica será abusada sexualmente por un guardia, cuando éste la obliga a desnudarse para vestir una bata como la de los detenidos.

Conclusiones

Más intensa que *Die Welle*, *Das Experiment* agita varios fantasmas: el de una ciencia sin principios morales, el de unos individuos capaces de tolerar sufrimientos y humillaciones a cambio de dinero, la tendencia desmedida al autoritarismo y a la rigidez disciplinaria, la crueldad, el sadismo, la violencia aberrante, la paranoia colectiva.

Pero al igual que *Die Welle*, esta película nos ofrece una cornisa incómoda desde la que observar monstruosidades sociales mientras sufrimos la sensación del vértigo frente a lo escabroso y lo siniestro, que por cierto, impiden u ocupan el lugar del pensamiento reflexivo. En el caso de *Hirschbiegel*, los desnudos, los golpes y las torturas son recursos empleados con total resolución y a discreción. Los científicos son mostrados como responsables de no haber detenido a tiempo el experimento. Según declararía el mismo director, las entrevistas que tienen lugar entre los guardias y los científicos de la investigación en lugar de haber sido guiadas, resultaron del intenso clima de excitación que se desarrolló durante el rodaje.

Esto permite entender por qué en la versión estrenada comercialmente no hay ninguna referencia a los límites éticos que claramente transgreden los responsables de la experiencia "científica". Es un hallazgo curioso de la película que a los espectadores nos esté vedado el acceso a las consideraciones generales, antecedentes y propósitos del experimento. Este se nos presenta sólo como dinero, como espectáculo para el horror o la reflexión. Al igual que los voluntarios-cobayos, los espectadores nos encontramos produciendo datos para una investigación cuyos objetivos desconocemos. Es más, tal como fue arbitraria la distribución de los voluntarios entre guardias y detenidos, la película nos propone asumir de entrada la perspectiva de estos últimos. Solo tenemos acceso al mundo de los guardias para comprender qué baja traman contra sus prisioneros. Coincidentemente, parece nítida la pretensión de aburrir al espectador con desnudos, violencia explícita y autoritarismo caprichoso.

Die Welle, por su parte, nos sumerge en un mundo de desequilibrios emocionales originados en experiencias estereotipadas y previsible. La violencia, la sumisión, el abuso de la fuerza y el poder, quedan, una vez más tras la cortina de humo de escenas escabrosas y siniestras, como si fuesen fantasmagorías oníricas que al intentar apresarlas, se desvanecen, alejándose.

Bibliografía

- Anderson, C. A., Carnagey, N. L. & Eubanks, J. (2003). Exposure to violent media: The effects of songs with violent lyrics on aggressive thoughts and feelings. *J. of Personality and Social Psychology*, Vol. 84, No. 5.
- Buckingham, D., (2000) *After de death of childhood*, Policity Press, Londres.
- Cantor, J., (2001) "Another form of Media Censorship: Keeping Parents in the Dark". En *Violence and the Media: An Exploration of Cause, Effect and the First Amendment*. First Amendment Center, Arlington, VA.
- Cerulo, K.A. (1998), *Deciphering Violence. The Cognitive Structure of Right and Wrong*, Routledge,
- Federman, J. (ed.), (1998) . *National Television Violence Study*, Volume 3.
- Gauntlett, D. (2001) "Ten things wrong with the effects model" en *Ill Effects: The Media/Violence*
- Gerbner, G. et al. (1996) "Creecer con la televisión: perspectiva de aculturación" en J. Bryant y D. Zillmann (comp.) *Los efectos de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, p. 35-66.
- Hedebro, G. (1982) *Communication and Social Change in Developing Nations: A Critical View*, Aimes Iowa University Press.
- Huesmann, L. R., & Eron, L. D. (1986). *Television and the aggressive child: A cross-national comparison*. New York, Hillsdale, Erlbaum.
- Jones, G. y Moore, M., (2001) *Power Play*, Basic Books New York..
- McQuail, D. (1991) *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona. Paidós.
- Popper, Karl y Condry, J. (1994) *La télévision: un danger pour la démocratie*, Paris, Anatolia.
- Sartori, G., (1998) *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.
- Von Feilitzen C. (2005) *Young people, soap operas and Reality TV*, Clearinghouse, UNESCO.
- Wright Mills, C. (1957) *La elite del poder*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Zizek, S. (2009) *Sobre la violencia. Seis Reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.

Expresión corporal
Entrenamiento actoral

La noción de Presencia en la creación de danza-teatro.

Mag. Gabriela González ¹

Resumen

El presente trabajo analiza el espectáculo "Área Restringida" de la compañía Danza Viva. "Área Restringida" es el último espectáculo de Danza-teatro creado por la compañía dirigida por Cristina Gómez Comini. Se trata de una pieza de cámara, íntima, dónde dos bailarinas/actrices crean un mundo a través y alrededor de una mesa. Una pieza de "teatro coreográfico", según denominación de su directora.

Si bien la articulación entre Danza y teatro puede tener muchas formas, el presente trabajo propone que en el caso de Área Restringida es a través de la presencia de las bailarinas/actrices que la conexión entre las dos artes se corporiza. Se propone conceptualizar la noción de presencia desde el análisis del movimiento, por tratarse justamente de un espectáculo sin palabra, y desde la perspectiva de la *kalarippayattu*, arte marcial india.

Palabras clave: Presencia - Análisis Laban - Danza Viva - *kalarippayattu* - Área Restringida.

Abstract

This article discusses the notion of presence in "Área Restringida" (2005), performance by Argentine Dance Theatre company Danza Viva. This concept is contextualised here by one Western and one non Western perspective; namely *kalarippayattu*, Indian martial art, and Laban Movement Analysis.

Key words: Presence - Laban Movement Analysis - Danza Viva - *kalarippayattu* - Area Restringida.

¹ Licenciada Gabriela González, *Master of Arts*. Profesora Adjunta, Facultad de Arte, UNCPBA. Licenciada en Teatro, *Master en Práctica del Teatro Contemporáneo* (Lancaster, Inglaterra, 1999), *Master en Análisis del Movimiento Laban* (Surrey, Inglaterra, 2005), estudia el cuerpo y el movimiento en creaciones teatrales y Danza.

Dirección postal: Maipú 1127, Tandil, CP 7000.

Correo electrónico: ggonzalez@arte.unicen.edu.ar

Introducción

El cruce entre Teatro y Danza ha sido una constante en las creaciones de Cristina Gómez Comini, Directora de Danza Viva. Si bien su formación inicial está fuertemente basada en la Danza, a lo largo de su carrera se ha formado y trabajado como actriz en diferentes producciones teatrales, y es notable como ese vínculo con el teatro se ha ido estrechando en los últimos años. En 2005, después de varios años sin actuar, protagoniza la obra "Sin testigos" de Sofia Prokkofieva, dirigida por Jorge Villegas, y en diciembre de 2007 estrena como directora "Chanco va", de Maria Elena Troncoso. Con respecto a esta tendencia también podemos rescatar el hecho de que los últimos espectáculos de la compañía Danza Viva, "Cuerpo impuro" (2003) y "Área restringida" (2005), se subtitulan "teatro coreográfico", un reconocimiento de la compañía al giro hacia el teatro que han tomado sus trabajos.

"Área restringida" fue estrenado en 2005 y ha tenido una extensa circulación en salas y festivales nacionales e internacionales, como por ejemplo el V Festival Internacional de Teatro del Mercosur (2005); la XXI Fiesta Nacional del Teatro CABA (2006); y el IV Festival la Menage (2006). Participó asimismo del Ciclo de Danza Contemporánea de la sala Luis de Tejeda, Teatro del Libertador Gral. San Martín, en Córdoba, y en el Encuentro Argentino de Danza organizado por la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fé), al cual fueron especialmente invitadas.

El presente análisis se realiza luego de haber presenciado un ensayo y la obra en vivo; contando además con el registro audiovisual del mismo y con entrevistas realizadas al grupo. En la función y ensayo que se tuvo oportunidad de ver en vivo Ana García, una de las bailarinas creadoras del espectáculo, fue reemplazada por Patricia Belloni, mientras que el video registra el trabajo de Ana García².

El Espectáculo

El público se posiciona cerca, rodeando casi, el espacio escénico. La luz se concentra exclusivamente sobre la mesa. La acción ocurre detrás, sobre, debajo y delante de la mesa. Asimismo enmarcando dicha mesa, al fondo de la escena, se encuentra una pantalla, que en algunos momentos del espectáculo pasa a un primer plano.

La música acompaña a las actrices/bailarinas en gran parte del espectáculo pero de manera incidental, es decir que enmarca, crea clima, acompaña, pero nunca es "bailada".

Las imágenes que esporádicamente se ven en la pantalla de fondo hacen referencia a los objetos que se manipulan en escena, se los puede ver en detalle, en un primer plano que

² Cabe aclarar que los análisis de movimiento que se incluyen en este estudio se hicieron sobre lo observado en la versión vista en vivo y con soporte del registro audiovisual.

los "acerca" de alguna manera al espectador. Inmediatamente después de que en escena cae un huevo al piso y se rompe, se proyecta una imagen de un huevo rompiéndose, se ve el detalle de la yema expandiéndose, que se agranda y magnifica sobre las actrices.

Se utilizan algunos pocos elementos: fósforos; huevo; sifón y 2 repasadores de cocina.

¿Qué ocurre en definitiva con esos objetos, en ese espacio, y entre esas dos mujeres? El sentido de lo que sucede en escena puede ser discutido largamente. Concretamente, se suceden una suerte de secuencias de pequeñas acciones que relacionan a las dos mujeres. Los objetos atraviesan esa relación que se va configurando con la sucesión de diferentes momentos. Los fósforos, por ejemplo, son compartidos por las dos pero también son motivo de competencia entre ellas.

Esos fósforos sobre la mesa traen al imaginario del espectador la cotidianeidad de la mujer tradicional, la cocina. Sin embargo las acciones que las actrices/bailarinas hacen con esos fósforos no son en ningún momento referenciales de las acciones que se realizan en una cocina con ellos. Igualmente ocurre con el resto de los objetos, todos refuerzan la idea de la casa/hogar/cocina, sin embargo en ningún momento las acciones se pueden asociar con actividades cotidianas realizadas en ese espacio.

Esa sucesión de "escenas" o "cuadros", depende si se lo mira desde el teatro o la danza, se hilan con algunos apagones. Estos apagones generan en el espectador una clara sensación de paso del tiempo, de sucesión y repetición; nuevamente en concordancia con la organización del tiempo de la cotidianeidad, con días que se suceden, similares pero diferentes, acciones que se repiten en los mismos lugares, pero que son diferentes cada vez.

El Proceso

Danza Viva es un grupo con 15 años de trayectoria. "Área Restringida" es el resultado de un trabajo de grupo llevado adelante por Ana García y Laura Fonseca con la dirección de Cristina Gómez Comini. Ana García es miembro fundador del grupo en 1992, mientras que Laura Fonseca ha trabajado en las últimas cinco producciones del grupo, desde el 2000.

El proceso de creación comienza con "una mesa y manos"; según recuerda Ana García esas fueron las primeras imágenes que planteó Cristina al comienzo del proceso. Asimismo se propusieron trabajar con la memoria, personal y colectiva. Comenzaron entonces con un juego en historias personales que fue tomando forma con las diferentes secuencias de movimientos que propusieron las bailarinas/actrices. Particularmente sobre ese momento del proceso recuerda Laura "Empezamos así a indagar sobre los recuerdos más importantes, los que han modificado algo de nuestra vida. Los ordenamos cronológicamente, los leímos y empezamos a probar pasarlos al cuerpo." Si bien este material de trabajo, el movimiento y las imágenes, son aporte de las bailarinas, la dramaturgia final es un trabajo de composición llevado a cabo por la directora.

Las actrices recuerdan el proceso con mucha alegría, como una experiencia muy placentera. Para ellas significó una madurez particular del grupo, por el tipo de exploración personal que implicó, y por la dinámica. Que el aporte sustancial del material creativo con el que se va armar el espectáculo provenga de las bailarinas, es algo que ha ido madurando para convertirse en práctica común en los procesos de creación de Danza Viva. En palabras de Ana García: *"Cada vez más Cristina pide que el movimiento venga del bailarín. A veces se pone y marca algo, pero en Cristina realmente el movimiento es un medio, no es la finalidad. Es el medio para transmitir algo. Hay mucha posibilidad de poner movimiento propio y que ella vaya viendo que deja. Años atrás hacia eso, llegaba con su serie y pedía que la aprendiéramos, pero ahora ya no. Creo que con esta evolución de la compañía, y su evolución personal, cada vez más fue tendiendo a que los bailarines propusieran y que ella decidiera."* En la Danza el coreógrafo/director suele ser quien crea el espectáculo que los bailarines sólo interpretan. En este caso, así como en los últimos dos espectáculos de Danza Viva, las bailarinas han sido fundamentales a la hora de la creación

Si bien en otros espectáculos las bailarinas ya habían colaborado en la creación de las coreografías, en Área Restringida ellas se comprometieron mucho más, buceando creativamente en las historias personales de cada una.

Con respecto al lenguaje elegido para narrar con esas historias personales, la cercanía al teatro se vio desde un comienzo en el proceso creación. Laura lo recuerda de la siguiente manera: *"Obviamente se puso atención al movimiento, pero primero hubo esto de ver qué se cuenta, qué se siente, o qué se dice para después pasarlo al cuerpo."* Contrariamente a la creación tradicional en Danza, en este espectáculo el punto de partida fueron sentimientos, emociones, situaciones que luego se transformaron en secuencias de movimiento.

Esta perspectiva diferente, más relacionada al sentido de lo que se "cuenta", provoca en las bailarinas un corrimiento de sus preocupaciones habituales al crear un espectáculo de Danza. *"Se cae en la danza, en tener que hacer movimientos, hacer una serie de movimientos, pero cuando tenés una base bien fuerte de lo que querés contar entonces el movimiento viene solo, las series vienen solas, el paso viene solo."* (Laura Fonseca). Las dos bailarinas concuerdan en recordarlo como un proceso "natural", orgánico, en el sentido que la motivación era tan fuerte y estaba tan presente en las tres que no fueron las secuencias de movimiento las que se llevaron toda la atención, sino más bien el sentido que lo que hacían tenía para ellas.

No sólo en este sentido la creación de este espectáculo fue diferente a otras experiencias en la creación de espectáculos de Danza. También la creación de la música apareció de una manera completamente diferente a la acostumbrada en Danza Viva; *"no escuchamos la música hasta que se terminó el proceso creativo"*, recuerda Laura. El músico vio la obra completa y en base a eso creó la música para los diferentes momentos. Laura recuerda que inicialmente no fue fácil acomodarse a la música y que fue muy extraño para ellas, como bailarinas, desconocer la música hasta el último momento

El Análisis

El diálogo entre teatro y danza tomará seguramente una forma distinta en cada espectáculo en el que ocurra. En el caso de "Área Restringida", espectáculo compuesto de movimiento, objetos, imágenes y música, lo teatral no viene acompañado de la incorporación de un texto ni de situaciones con conflictos claros entre las protagonistas, sin embargo podemos decir que el espectáculo es "teatral". ¿Dónde reside esa teatralidad? Puede que no haya una sola respuesta a esa pregunta pero quisiera proponer aquí una aproximación a una posible respuesta.

Mirando brevemente al proceso, y especialmente a la manera en la que las bailarinas lo recuerdan, *placentero, comprometido, desafiante, orgánico, "fácil"*; y haciendo dialogar esa percepción con la que se genera en quien presencia el espectáculo en vivo; basándome a su vez en la observación del movimiento analizado con el Sistema Laban³, y en el registro audiovisual, me arriesgaría a proponer que el lugar de teatralidad de Área Restringida reside en el "estar" de las bailarinas en escena, en relación a esas secuencias de movimiento y esos objetos que pueblan el espectáculo. Ese "estar", ese territorio difícil de asir en palabras pero contundente en escena, en el que Área Restringida encuentra su teatralidad, puede definirse como "presencia".

Tanto se ha dicho al respecto de lo que se denomina con la palabra "presencia" que para hablar de ella es necesario un momento de reflexión, una definición.

Presencia

Este término ha sido tan ampliamente usado en el ámbito del entrenamiento de actores que se hace difícil acotar una definición. Según su etimología: del Latín *praesens*. prp. of *praesense*, **estar presente** < *prae-*, ante(s) + *esse*, ser/estar. La etimología de la palabra trae la esencia de este concepto "estar presente". Pero ese "estar" puede tener diferentes manifestaciones.

Según la Real Academia Española el sustantivo Presencia hace referencia a un estado, **¿COMO se está ante otra/s persona/s:**

1. *f. Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.*
2. *f. Asistencia o estado de una cosa que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.*

³ Adelante se aclararán detalles del Sistema y del proceso de observación.

Asimismo se asocia con características físicas y de actitud presentes en el cuerpo:

3. f. *Talle, figura y disposición del cuerpo.*

También implica representación como evento y como imagen mental de algo.

4. f. *Representación, pompa, fausto.*

5. f. *Memoria de una imagen o idea, o representación de ella.*

Es un concepto asociado con la existencia de un ser superior, existencia que se presente más que verse, a través de su presencia.

~ de Dios.

1. f. Consideración de estar delante del Señor.

La noción de presencia se puede vincular tanto con estudios teatrales como con investigaciones sobre movimiento. Si bien en el marco de los estudios teatrales la noción de presencia ha sido vinculada con el teatro oriental tradicional, también los estudios del movimiento se han ocupado del tema. Brevemente se hará aquí referencia, por un lado, a la noción de presencia propuesta por el Director Teatral y Maestro de artes marciales indias Phillip Zarrilli, y por otro lado, desde una perspectiva occidental, se hará referencia a algunas elaboraciones sobre este concepto vertidas desde el punto de vista del estudio del movimiento.

Para el profesor Phillip Zarrilli (Universidad de Exeter, Inglaterra), especialista en *kalarippayattu*, arte marcial india, y autor de varios libros y cursos sobre entrenamiento de actores con técnicas orientales, la presencia es un estado que se logra a partir de la *relación* de **quien hace** con **lo que hace**. Es interesante observar como Zarrilli define "presencia": es un estado, un devenir, un verbo más que un sustantivo. Según él se trata de una particular relación, un compromiso, momento a momento, del hacedor con su hacer. Desde una perspectiva más técnica, para Zarrilli la presencia deriva de la relación entre la energía del actor y la estructura que lo contiene (estructura: acciones, secuencia, texto, etc.).

Esta definición de Zarrilli es particularmente relevante en el caso de Area Restringida: las secuencias de movimiento que hacen al espectáculo fueron creadas por las bailarinas, quienes asumieron el riesgo de comprometerse personalmente con el espectáculo explorando sus recuerdos más importantes y significativos. En este sentido Zarrilli suma a esta definición afirmando que la estructura, es decir la partitura de acciones, con la que trabaja el actor es fundamental a la hora de definir esa "presencia". La presencia de un actor no se puede desvincular de lo que hace, eso que crea y re-crea en escena; su "presencia" va a tener la cualidad que derive de esa particular relación que establece cada actor con la estructura de su actuación.

Para Zarrilli la presencia da cuenta de un territorio desconocido para el actor en el que éste se sumerge al entrar en el universo de su actuación. Su carácter de desconocido tiene

algo de locura, ya que en realidad esa estructura es completamente conocida para el actor pero éste se sumerge en ella cada vez como si fuese desconocida, únicamente con su "disposición" y sin resultados conocidos, sin saber lo que le espera. Con respecto a esta relación actor-actuación quisiera traer a colación el comentario de Ana García cuando revisa su experiencia con el espectáculo, después de años de presentaciones. Ella dice: "*se ha vuelto un trabajo cada vez más sutil. Lo hermoso de hacerla tanto tiempo es que uno cada vez se va metiendo más adentro y más adentro; y uno va encontrando cada vez capas más y más profundas.*" Ana habla de "encontrar" esa sutileza, esa profundidad, y tal vez la elección de ese verbo en la entrevista diga más de lo que aparenta a primera vista. Para encontrar es necesario estar dispuesto a hallar en lo desconocido, como dice Zarrilli dispuesto a encontrarse con lo desconocido.

Zarrilli afirma que otro aspecto importante que hace a la "presencia" es lo que él llama vacío. Ese "vacío" se refiere a la ausencia de intencionalidad en el hacedor, no hay intensión, hay sólo prontitud; un estar listo y atento para "habitar" lo que el hacer proponga (*readiness*). Según Zarrilli ese estado de atención no es una forma a alcanzar, sino que se trata de una consecuencia. "*Trying is the worst thing to do*" (buscar es lo peor que podemos hacer) afirma. No se trata para él de "buscar" sino de "encontrar".

Incluyendo una mirada occidental en esta discusión/definición de presencia, vamos a hacer referencia a algunos lineamientos básicos propuestos por especialistas en Análisis del Movimiento Laban. Los especialistas aquí citados son todos Analistas Certificados en Análisis del Movimiento Laban y figuras reconocidas, algunas pioneras, en el área de estudios del movimiento⁴.

Brevemente, el Análisis del Movimiento Laban es un sistema para el estudio del movimiento humano desde una perspectiva expresiva. Este sistema se podría decir que conforma una ontología del movimiento, ya que identifica elementos irreductibles del mismo, las partes fundamentales que lo componen, a la vez que designa los principios que rigen su funcionamiento. Las áreas en las cuales se divide el estudio del movimiento, según esta propuesta, son las siguientes: 1) Área del cuerpo; b) Área del Espacio; y c) Área del uso cualitativo de la energía. El área del cuerpo analiza cómo ocurre el movimiento en relación al uso que hace del cuerpo (QUE SE MUEVE); el área del Espacio estudia el lugar en el cual ocurre el movimiento (DONDE SE MUEVE); y finalmente el área de estudio de la energía analiza la cualidad del movimiento (COMO SE MUEVE).

El análisis Laban es una herramienta para observar el movimiento y, a la vez, una posible matriz para pensarlo. En este apartado se va a referir a la manera en la que los especialistas en el Sistema "piensan" la noción de presencia desde el movimiento, y a la vez se va a apli-

⁴ Las elaboraciones conceptuales referidas aquí no han sido publicadas de manera formal, en artículos o libros, sino que una parte de discusiones por mail intercambiados en el foro del sitio LIMSonline.org, en el que participan especialistas en el tema de diferentes partes del mundo. El idioma oficial del foro es el inglés. (Ver Referencias).

car el sistema para hacer una observación técnica de lo que sucede con el cuerpo y movimiento de las actrices/bailarinas de Área Restringida. La información recogida en las observaciones será puesta en diálogo con la concepción de Presencia que se va delineando en los siguientes párrafos.

En función de esta definición de Presencia, el Análisis del Movimiento Laban aporta elementos técnicos del movimiento presentes en el cuerpo y movimiento del bailarín/actor. Lo que los especialistas consultados coinciden en identificar como central es el continuo diálogo entre la propiocepción y la percepción del Espacio externo. Se trata de un "estar" conectado interna y externamente a través de los sentidos; los denominados sentidos "cercaños" (kinestesia, tacto, gusto) y los "lejanos" (vista, oído, olfato), en un diálogo constante. El equilibrio entre la conciencia de lo interno y de lo externo es una característica esencial de la noción de presencia según esta perspectiva. Para Peggy Hackney, Profesora Asociada en Danza, de la Universidad de Washington, discípula y asistente de Inmgard Bartenieff; Co-directora y fundadora del Instituto Laban Bartenieff de Estudios del Movimiento de Nueva York, la presencia es autoconciencia; es estar conectado con uno mismo en el aquí y ahora a través del cuerpo, y, fundamentalmente, de la respiración. Hackney coincide con Zarrilli con respecto a la importancia de una estructura a la hora de "construir" esa presencia, para ella la estructura da el marco necesario para la aparición de esta "conexión", a la vez con uno mismo y con el aquí y ahora.

En Área Restringida la propiocepción se ve fuertemente presente en el trabajo de Laura Fonseca. En ella se observa un constante auto-percibirse, percibir el eje corporal, el centro del cuerpo y el peso. La relación con el exterior (proyección) en su caso aparece claramente en la mirada, y está firmemente enraizada en su centro; su movimiento nace en el centro para luego proyectarse hacia la periferia, hacia el espacio personal y general.

En este sentido, el trabajo de Patricia Belloni como reemplazo es muy interesante justamente porque muestra un gran contraste entre una y otra bailarina. Patricia inicia los movimientos en la periferia del cuerpo, para luego integrarlos con su centro. En este diálogo entre adentro y afuera ella, podríamos decir, está más volcada hacia el exterior. Si tenemos en cuenta lo que propone Zarrilli con respecto a la relación entre actor y estructura, no es un detalle menor el hecho de que Patricia no fue una de las creadoras del espectáculo, sino que tuvo que aprenderse las secuencias de movimiento para suplantar a Ana García. No se trata de una estructura de movimientos creada por ella sino aprendida; es algo que vino de afuera y ella fue integrando a su movimiento.

Los especialistas en Laban coinciden en señalar que para que ocurra este diálogo entre el mundo interno y externo tiene que existir un "anclaje" desde el punto de vista corporal. Ese "anclaje" puede tener lugar por ejemplo a partir del "enraizamiento" o conexión del cuerpo con el suelo, el peso y la fuerza de gravedad; esta noción de "enraizamiento" corresponde al Área del Cuerpo en el Sistema Laban. Implica una conciencia particular de la relación de los apoyos con la tierra, así como un descenso de su Centro de gravedad hacia los pies

lo cual "ancla" el cuerpo en tierra. Esta noción es muy usada en las artes marciales o en técnicas corporales como la Bioenergética, porque estimula la conciencia de la parte "animal" del cuerpo, la parte inferior, permitiendo una conexión más fuerte con los instintos y los sentidos.

Otro concepto que aparece como importante en el sentido de dar soporte o "anclaje" al cuerpo es el de Fluidez de Forma. Este concepto corresponde, en el Sistema Laban, al estudio de la energía o cualidad del movimiento. Se refiere a los cambios de posición de las diferentes partes del cuerpo en relación al cuerpo mismo, en casos en los que no hay intención clara con respecto al espacio. El suspiro es un buen ejemplo porque, si bien implica movimiento del cuerpo, no se mueve el cuerpo con la intención de proyectarse en el espacio (aunque este se mueva lo que aquí cuenta es la intención de quien se mueve).

Con respecto al anclaje de las protagonistas de Área Restringida, en Laura se observa un diálogo de enraizamiento con un constante apoyo en la Fluidez de Forma. Su constante auto-percibirse la conecta con esa Fluidez de Forma así como con su centro de gravedad y con los pies.

En cuanto a la manipulación de los objetos aparece aquí nuevamente una diferencia notable entre una y otra bailarina, especialmente en la manipulación de los fósforos y el huevo. En el caso de los fósforos, en Laura domina la conciencia de su propio centro para desde allí organizar los movimientos de brazos y manos que hace con los fósforos. En cambio Patricia quiebra su cuerpo, favoreciendo la conciencia de la parte superior de su cuerpo: brazos, manos, cara, torso. Laura parece estar enraizada y conectada con su centro de gravedad y peso, mientras que Patricia aparece como más conectada con el centro de levitación, en el pecho, poniendo toda su atención en la zona involucrada directamente en la manipulación. Es notable como ésta organización cambia completamente en Patricia al momento de manipular el trapo, especialmente cuando tiene que golpear con él. En ese momento su centro de gravedad aparece como central a su movimiento, y su cuerpo ya no aparece fraccionado sino completamente integrado en el golpe. Es llamativo en este sentido que ella destaca particularmente este momento de su experiencia con Área Restringida. El descubrimiento de su fuerza, su capacidad para ejercer la fuerza y sentirse atravesada por ella, la conmovió profundamente. "¡Llegué un día a mi casa y dije guau! ¡lo que puedo hacer!" Según ella misma a la seriedad, como variación expresiva del movimiento, la sentía a flor de piel, pero la fuerza fuerte fue un descubrimiento hecho en los ensayos de Área Restringida. Este descubrimiento puso a esta sección del espectáculo en un lugar especial para Patricia; acercándola de alguna manera a la relación que las bailarinas/creadoras del espectáculo tienen con cada una de las secuencias, una relación personal, que habla de ellas, creada por ellas.

Reflexión final

Con respecto a la definición de presencia, que se pretendía discutir en este breve artículo, podemos pensar que una y otra visión analizada aquí se emparentan y enriquecen.

Zarrilli propone, desde su mirada “oriental, que la presencia depende de la relación que el actor establece con lo que hace en escena, con su partitura de acciones físicas. El Sistema Laban propone como central la atención dividida entre la propiocepción y la percepción del espacio circundante. Si bien no podemos afirmar que la conceptualización de Zarrilli pueda simplificarse al diálogo entre en “adentro” y el “afuera”, existe una correlación obvia. El actor se define en relación con esas acciones que lo contienen, su estructura, su exterior; apareciendo en escena más que él mismo, lo que él siente sobre su propio hacer. Tal vez una hipótesis que podemos desprender de este análisis es que la propiocepción aparece más claramente o fácilmente en el cuerpo del actor cuando las acciones/palabras que representa le sonpreciadas por alguna razón. Esta relación hace a la presencia del actor/bailarín en escena y se *exuda* desde el escenario hacia el público, el cual la percibe independientemente del sentido buscado para las acciones/palabras que hacen al espectáculo.

Si bien este análisis puede hacerse de manera mucho más minuciosa creo que esta breve conceptualización sobre presencia, junto a los ejemplos presentados puede, ilustrar la hipótesis inicial que afirmaba que la teatralidad de Área Restringida reside en la forma que toma la “presencia” de las bailarinas en escena. Apropiándonos del concepto de Zarrilli diríamos que la teatralidad reside en la relación entre las bailarinas/creadoras y las secuencias de movimientos que crearon para esta obra.

Referencias

- Dell, Cecily. (1977) *A primer for movement description using effort/shape and supplementary concepts*. New York: Dance Notation Bureau.
- Fernandes, Ciane. (2002) *O corpo em movimento*. Sau Paulo: Annablume.
- Giannachi, Gabriela. Kaye Nick The presence Projects interviews Phillip Zarrilli [on line]
- Hackney, Peggy (2003) A Movement Practice of Presence. LIMS 25th Anniversary Celebration. (recibido en intercambio de mails).
- Limsonline.org [http://www.limsonline.org/aboutlims .html](http://www.limsonline.org/aboutlims.html)
- Moore, Carol-Lynne and Yamamoto, Karou. (2000) *Beyond words: movement observation and analysis*. Fifth printing. London: Routledge,

Sobre Danza Viva

- Gómez Comini, Cristina (Coord.) (2006) “Apología de un instante”. Córdoba: Ediciones del Cílope.
- (2006) “Danza y dramaturgia” II Congreso de Artes del Movimiento. Buenos Aires, Argentina. IUNA.

----- (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) "Área restringida" Córdoba. (DVD)

González Gabriela (2008) Entrevista a Ana García. Córdoba.

----- (2008) Entrevista a Laura Fonseca, Patricia Belloni y Cristina Gómez Camini. Rio Cuarto. Córdoba.

----- (2008) "Caminos hacia la autoría en un territorio sin palabras". Cuadernos de Escadero, Año V - Nro 15. Buenos Aires, Argentina. Instituto Nacional del Teatro.

Emoción, energía y pre-expresividad en el entrenamiento del actor

Juan Carlos Catalano*

Gabriela Pérez Cubas*

Resumen

El presente trabajo forma parte de las investigaciones que se llevan adelante en el marco del proyecto denominado "*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.*", radicado en el Centro de Investigaciones Dramáticas de la Facultad de Arte de la UNICEN, bajo la dirección de la Mg. Gabriela Pérez Cubas. El objetivo de este proyecto es indagar en el entrenamiento del actor, entendido como un proceso de autoconocimiento, gracias al cual es posible reconocer y administrar la energía y analizar su relación con las dinámicas emocionales del sujeto, en función de su entrenamiento expresivo. A tal fin, el presente trabajo, aborda dos conceptos fundamentales para el desarrollo de la investigación: la administración de la energía y los sentimientos de fondo. Ambos son definidos y analizados aquí evidenciando aquellos aspectos que resultan sustanciales para comprender la relación entre sujeto-emoción y acción

Palabras claves: Actor. Entrenamiento. Energía. Emoción Acción.

Abstract

This current work is part of researches which are carried out under the project titled "*Towards to an economy of the energy on the actor training. Conceptual and methodological inquiry on the energetic sustenance of emotion applied to scenic behavior*", located in the Center Dramatic Researches from Art Faculty at UNCPBA, under the direction of

* 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 la cátedras: Interpretación I y III. Director del CID (Centro de Investigaciones Dramáticas) perteneciente al Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA. jucc@arte.unicen.edu.ar

* Magister en Artes Escénicas por la UFBA, Brasil. Actriz. Profesora Adjunta, a cargo, de la Cátedra Expresión Corporal II y de Referencia Especial y Práctica de la Enseñanza de la Actuación, ambas cátedras pertenecientes al Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Directora del GITCE (Grupo de Investigación en Técnicas Corporales para la Escena) proyecto que se inserta dentro del CID (Centro de Investigaciones Dramáticas) del Departamento de Teatro, Facultad de Arte. UNCPBA. gperc@arte.unicen.edu.ar

Gabriela Pérez Cubas. The purpose of this project is to investigate into the actor training, understood as a self knowledge process, through which one can recognize and manage the energy and analyze its relationship with the emotional dynamics of the subject, as a function of his/her expressive training. To such end, this paper addresses two fundamental concepts for the development of objective: the management of energy and the background feelings. Both are defined and analyzed here, making evident those aspects that become substantial to understand the relationship between emotion- subject and action.

Key words: Actor. Training. Energy. Emotion. Action

Introducción

Para desarrollar la fase inicial del proyecto, y considerando que nuestro objeto de estudio es la articulación entre emociones y energía en el entrenamiento del actor, nos hemos orientado a definir una serie de conceptos que permitan objetivar estos aspectos, en principio muy generales y abstractos, de manera de establecer modos concretos de analizarlos y referenciarlos en nuestros próximos estudios de campo.

En principio, y considerando nuestro objeto de estudio, hemos definido cual es el objetivo central del actor en su tarea creativa. Sostenemos que el actor, en su tarea artística, crea estados emocionales voluntarios, a partir de los cuales desarrollar la vivencia de su interpretación, independientemente de la forma estética a la que adhiera.

Es nuestro interés, entonces, investigar en la capacidad que el sujeto-actor posee de reaccionar verdaderamente - lo que en la jerga teatral se denomina en forma orgánica - ante estímulos imaginarios, dado que los condicionantes de la situación dramática son instrumentados dentro de la realidad ficticia que éste se dispone a vivenciar.

La base de este proceso, aunque se articule con el plano de la abstracción, es siempre el organismo humano. Entonces, los procesos que originen las reacciones orgánicas del actor en la escena, encontrarán su punto de partida en las reacciones orgánicas que competen a cualquier hombre y mujer. En investigaciones anteriores hemos analizado, orientados por premisas provenientes de estudios en Neurobiología, de qué manera las emociones y el sistema sensorial del ser humano constituyen la base de todo comportamiento¹.

De acuerdo con esos estudios, si todo ser humano estructura su comportamiento en base a su sostén sensorial y emocional, si sus reacciones cotidianas resultan ser respuestas orgánicas en relación a la estructura de su mente - entendida ésta como una construcción

¹ Nos referimos al proyecto de investigación 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 en el período 2005-2007, cuya producción se halla publicada en el anuario La Escalera de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A.

² Tal como lo manifiesta el neurobiólogo Antonio Damasio en *El error de Descartes*, Compañía das Letras, San Pablo, 2001.

social² - en la que están prefijados los recuerdos sensoriales de situaciones similares, entonces, el entrenamiento del actor deberá orientarse a estimular y desarrollar todos sus sentidos, porque el canal de la comunicación del sujeto con el mundo se constituye a través de los sentidos.

Según el antropólogo David Le Breton, "La razón ha dejado de ser un instrumento de la verdad, no es infalible. El ajuste con el mundo implica entonces aunar la percepción con el razonamiento [dado que] la percepción no es una suma de datos, sino una aprehensión global del mundo que reclama a cada instante al conjunto de los sentidos".³

La comprensión de los procesos mentales a través de los cuales es posible entender como el sujeto-actor, aún en situaciones ficticias creadas dentro del entorno dramático, es capaz de responder emocionalmente - lo cual supone la puesta en juego de su experiencia real en el mundo - llega a nosotros gracias al aporte de las ciencias neurobiológicas. Dentro de este campo, recurrimos al concepto de *Neuroplasticidad* para hallar una explicación científica de los procesos mentales que posibilitan la identificación de un sujeto real con situaciones creadas en un entorno ficticio.

Según: Francois Ansermet y Pierre Magistretti⁴:

El concepto de neuroplasticidad significa que la experiencia puede inscribirse en la red neuronal. Un acontecimiento vivido en un momento dado se marca al instante y puede persistir en la duración. El acontecimiento deja una huella como una suerte de encarnación del tiempo. Pero esta huella puede ser modificada o puesta en juego de forma diferente al asociarse con otras huellas. Más allá del determinismo biológico (neuronal o genético), y más allá del determinismo psíquico, el hecho de la plasticidad implica, pues, un sujeto que participa activamente en su devenir, ¡e incluso en el propio devenir de su red neuronal! Y así, desde una nueva perspectiva, se vuelve pertinente una posición enunciada por Lacan "Lo importante es captar cómo el organismo viene a apresarse en la dialéctica del sujeto"

Desde la óptica de la actuación, podemos comprender que la vivencia actual de una determinada situación buscará sus raíces en las experiencias pasadas del sujeto, las que al activarse en situaciones presentes se pondrán en juego para sustentar la respuesta emocional del actor. Es decir, toda vez que uno determina como va a usar su cerebro, este le responde dándole una particular habilidad para accionar en función de sus necesidades específicas, aquí y ahora. Es el sis-

² Le Breton. David. 2007, p. 46.

⁴ Ansermet. Francois y Magistretti. Pierre: A cada cual su cerebro. Katz. Buenos Aires. 2007, p. 29 - 30.

tema sensorial y perceptivo del sujeto quién brinda a la mente la información necesaria para seleccionar del caudal de informaciones almacenadas a lo largo de la vida, las respuestas posibles, que asumen una forma determinada de expresión y por lo tanto de movimiento.

El entrenamiento

En el caso específico del actor, este proceso necesita de una adecuación intelectual y corporal. Tal como venimos sosteniendo, creemos que es viable entrenar al actor en ese proceso de adecuación, por medio del análisis de las formas posibles de administrar la energía, entendida como fuerza vital impulsada por el motor de las emociones. Y dado que es el sistema sensorial el encargado de transmitir las informaciones a la mente, para la posterior toma de decisiones, consideramos que este entrenamiento debe sensibilizar el sistema sensorial, de manera de profundizar los canales de comunicación del sujeto, consigo mismo y con su entorno.

En síntesis, el desarrollo de un sistema de estímulos y respuestas, donde los estímulos puedan ser reales o imaginarios y las respuestas serán siempre reales, depende del aporte energético, en cuanto a su producción y administración. Desde la biología, la producción de la energía en el organismo es resultado de la alimentación y de la respiración. Desde el ejercicio de vivir, la administración de la energía se encarga de las respuestas orgánicas a los estímulos internos y externos. Depende del tipo de administración de la energía, en la relación consigo mismo, con los otros y con el entorno, el desarrollo del carácter del individuo. Desde esta óptica, podríamos definir al carácter como la reiteración de determinados comportamientos, vinculados a la administración de la energía, que definen la estructura personal, y como resultado establecen una determinada identidad.⁵

Las formas de elaboración, la modulación de las respuestas a los estímulos internos y externos, considerando los aportes de la neurobiología, en cuanto a la neuroplasticidad se vuelven rizomáticas. Es merced a la dinámica continua del aprendizaje de vivir que el sujeto va construyendo y dominando, en base a un entrenamiento preciso, los modos de control y administración de la energía. La relación entre la respuesta al estímulo y la forma en que se manifiesta se establece a través de la modulación energética, administrada por la voluntad, estableciendo diferentes calidades de intensidad expresiva.

Existen profesiones que demandan el desarrollo y perfeccionamiento de un determinado sentido, la profesión que nos ocupa, no selecciona un sentido determinado sino que exige el dominio del conjunto. Por consiguiente, es necesario el desarrollo de una actualiza-

⁵ Las apreciaciones de Wilhelm Reich y Alexander Lowen, al respecto han orientado las presentes definiciones. Ver: Lowen, Alexander. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona. Herder 1988.; Reich Wilhelm *Análisis del Carácter*. Paidós. Barcelona. 2005.

ción metodológica en cuanto al entrenamiento del actor, respecto de su funcionamiento sensorial.

Proponemos en este proyecto, que el descubrimiento del funcionamiento sensorial se organice por medio de estudiar la relación entre calidad de energía y sensaciones vivenciadas. No es lo mismo una habitación agradable y cálida, aromatizada en forma armoniosa que una pocilga húmeda, sucia y maloliente. No nos sentiríamos de la misma manera. Es muy probable que en la primera nuestros músculos tiendan a relajarse y estemos más dispuestos a sostener una charla amable, por ejemplo, mientras que en la segunda, nuestro sistema sensorial se mantendría alerta a posibles peligros y preparado para huir del lugar lo antes posible. Para cada una de estas situaciones existirá una calidad de energía determinada que dispondrá al sujeto dentro de una u otra dinámica emocional.

El actor, al entrenar, debería poder reconocer las diferentes calidades energéticas y su relación con ciertas dinámicas emocionales y motrices. Al hacerlo, estaría reconociendo las lógicas que articulan sus comportamientos de manera de disponerlos conscientemente en su tarea creativa.

El plano del entrenamiento donde este proceso se lleve a cabo permite calificarse, como lo hace Eugenio Barba, de pre-expresivo. Sería el plano previo a la expresión, el plano del análisis, del autodescubrimiento del actor. En este sentido, existe un concepto, acuñado por el neurobiólogo Antonio Damasio, que fundamenta la posibilidad del plano pre-expresivo en el entrenamiento, es el concepto de *sentimiento de fondo*. Según Damasio, existe una variedad de sentimientos que sospecha han precedido a los otros en la evolución de la especie humana, los denomina sentimientos de fondo o background, porque tienen origen en estados corporales de fondo y no en estados emocionales.

El sentimiento de fondo se refiere sobre todo a estados del cuerpo, nuestra identidad individual está anclada en esa isla de uniformidad viva e ilusoria en contraste con la cual nos damos cuenta de una infinidad de otras cosas que manifiestamente cambian en torno del organismo⁶.

Los sentimientos de fondo, constituyen para este investigador la representación del yo, lo cual podría traducirse a través de preguntarnos ¿Cómo estoy? Según Damasio, a la par de los mapas dinámicos del cuerpo - que registran la actividad del cerebro en el momento presente y que responden a los distintos estados emocionales por los que el sujeto atraviesa - existen mapas un poco más estables de la estructura general del cuerpo que representan la propiocepción (sensación articular y muscular) y la introcepción (sensación visceral), y que constituyen la base de nuestra noción de imagen del cuerpo. Esos mapas o representaciones son dispositivas y permiten una idea de lo que nuestros cuerpos *tienden a ser* - de ahí su cla-

⁶ Damasio A. 2000, p. 183.

sificación como dispositivas - y no de lo que nuestros cuerpos son en el momento presente.

La mejor prueba de este tipo de representación es el fenómeno del miembro fantasma. Luego de una amputación quirúrgica, algunos pacientes imaginan que el miembro ausente aun se encuentra allí. Hasta pueden sentir alteraciones imaginarias en el estado del miembro inexistente, tal como determinado movimiento, dolor, temperatura, etc. Mi interpretación de ese fenómeno es que, en ausencia de información presente acerca del miembro ausente, prevalece la información proveniente de una representación dispositiva de aquel miembro: o sea, la reconstrucción por medio del proceso de evocación de una memoria anteriormente adquirida.⁷

Es, precisamente, sobre las memorias anteriormente adquiridas que el actor acciona en el presente de su realidad ficcional. Esto no implica evocar las memorias, sino reconocerlas como el fundamento de las prácticas actuales. Nuestra interpretación de lo que sostiene Damasio, en cuanto a identificar un sentimiento de fondo, nos orienta dentro del plano de la pre expresividad, tal como lo define Eugenio Barba. De la definición científica, se desprende que los sentimientos de fondo son involuntarios. En la vida cotidiana, estos son detonados por determinadas condiciones externas e internas del sujeto, sin que éste haya realizado conscientemente ninguna acción en función de obtenerlos. Sin embargo, si abordamos este concepto desde la óptica del entrenamiento del actor, posicionados en el plano de la pre-expresividad - como instancia de indagación - podemos reorientarlo para aplicarlo como objeto de estudio. Esta reorientación implica considerar la posibilidad de reconocer los sentimientos de fondo que constituyen la sensación de existencia del sujeto y activarlos voluntariamente para disponerlos en la existencia escénica del actor.

Es decir, si Damasio define a los sentimientos de fondo como algo involuntario, nosotros proponemos que el actor entrene *Dinámicas Emocionales de Base*, en forma consciente y voluntaria, a partir de reconocer dichas dinámicas, analizar la cualidad de energía que implican y, por consiguiente, los comportamientos que suscitan.

La tarea se orientará, entonces, a sistematizar estrategias de indagación, que permitan al actor preparar su sistema sensorial para disponerse a interaccionar con sus interlocutores, en el desarrollo de una situación dramática, articulando en esa preparación la conciencia de una cualidad energética dispuesta en función de sostener un determinado sentimiento de fondo para la construcción de determinado comportamiento.

En este sentido, hemos definido que el objetivo del entrenamiento pre-expresivo consistirá, para nuestro proyecto, en la indagación somatosensorial de estados emocionales de base reconociendo la cualidad de la energía implicada en ellos.

Nuestro próximo objetivo será la realización de estudios de campo que nos permitan comprobar en la práctica del entrenamiento con actores la relación entre cualidades de energía y dinámicas emocionales de base. Luego de analizado este proceso, trabajaremos en la defi-

⁷ Obra citada, p. 182

ción de una propuesta metodológica para el entrenamiento pre-expresivo del actor cuyo objetivo sea la construcción voluntaria de dinámicas emocionales de base a través de la administración consciente de la energía.

Bibliografía

- Ansermet, Francois y Magistretti, Pierre. (2007) *A cada cual su cerebro*. Buenos Aires. Katz.
- Damáso, António. (1996) *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. (1996) San Pablo. Companhia das Letras.
- Le Bretón, David. (2007) *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires. Nueva Visión. 2007.

Envolvente sonora y la conexión con estados afectivos

*Carlos Catalano*¹

*Teresa Domínguez*²

*Silvina Mazzola*³

*Roberto Landa*⁴

*Cecilia Gramajo*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 e 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.

Partiendo de la hipótesis de la existencia de mapas sonoros configurados en distintos niveles planteados en el trabajo "Mapas sensoriales, el sonido en la formación y entrenamiento del actor" (Mazzola 2009)⁶ y como se menciona en ese trabajo la experiencia sonora "suele ser

¹ 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. ccatalano@arte.unicen.edu.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 Profesora superior de piano. Conservatorio de San Martín. Docente del Conservatorio Provincial de Tandil. silvinamazzo@gmail.com

⁴ 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

⁵ 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

⁶ Silvina Mazzola. Asesora en el Proyecto "Estímulos sonoros en la expresión emocional. Análisis teórico y metodológico de la relación entre estímulos sonoros y las formas expresivas en el entrenamiento del actor". Dirección: Juan Carlos Catalano. CID - Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A. Argentina.

compleja y difícilmente aprehensible desde el lenguaje”, se propone la experimentación sonora como coadyuvante de la conexión con distintos estados emotivos. La misma se realizará con diversos y móviles ejes de aplicación con grupos de actores a los que se les plantearán ejercicios apoyados con sonorización según mapas sónicos elegidos previamente, a saber:

Sonido del mapa ancestral

Sonido del mapa socio-cultural

Sonido del mapa corporal y vibracional

El registro de los resultados se llevará a cabo por observación directa y por las sensaciones internas de los participantes de la experiencia.

Palabras clave: Emoción - Envoltente sonora - Mapas sonoros - Entrenamiento actoral

Abstract

This work belongs to the project of investigation sound called Stimuli in the emotional expression. Theoretical and methodological analysis of the relationship between the sound stimuli and the expressive forms in the actor's training carried out for educational / investigators directed by Dr. Juan Carlos Catalano, carried out in the Center of Dramatic Investigations (CID) of the Faculty of Art of U.N.C.P.B.A.

The project has 2 years of duration and aims to study the relationship between sound and emotion in the formation and training of players.

Starting off of the hypothesis of the existence of sonorous maps formed in different levels raised in the work "Sensorial maps, the sound in the formation and training of the actor" (Mazzola 2009) and as mentioned in that paper the sonorous experience "is often complex and hardly conceivable from language, sound experimentation is proposed as an adjunct of the connection with different emotional states.

The same one will be carried out with diverse and movable application axes with groups of actors to whom exercises supported with sound equipment will considerer to them according to sonic maps chosen previously, that is to say

Sound of the ancestral map

Sound of the socio-cultural map

Sound of the corporal map and vibracional

The registration of the results will be carried out by direct observation and for the interior sensations of the participants of the test.

(Silvina Mazzola. It advises in the Project sound "Stimuli in the emotional expression,

Theoretical and methodological analysis of the relationship between sound stimuli and the expressive forms in the actor's training. Address: Juan Carlos Catalano. CID. Art Ability. U. N.C.P.B.A. Argentina).

Keys words: Emotion - Encircling sound - Sound maps - Training actoral

En anteriores trabajos hemos propuesto un enfoque holístico para definir la emoción entendiéndola como estados funcionales dinámicos del organismo que implican la activación de grupos particulares de sistemas efectores (visceral, endocrino, muscular) y sus correspondientes estados subjetivos.

El estudio de la emoción ofrece varios niveles de análisis en el entrenamiento actoral. Favorece el aprendizaje en distintas áreas expresivas afectivas y cognitivas, orientan el desarrollo creativo y permite establecer criterios para el trabajo técnico.

Comprender qué es una emoción implica contemplar la estrecha interacción que existe entre la dimensión afectiva y cognitiva. Efectivamente una emoción provoca la movilización general de la persona para enfrentarse a situaciones placenteras, amenazantes.

Existen referencias de investigaciones que dan cuenta de la posibilidad de manejar las emociones técnicamente, al haberse descubierto cuáles son los mecanismos que las provocan es posible utilizar las emociones mediante el aprendizaje cual si se tratara de los oleos dispuestos en la paleta del pintor. Los experimentos llevados a cabo permitieron comprender que durante un estado emocional existe una interdependencia única entre un ritmo específico de respiración, una actitud expresiva y una experiencia subjetiva. Este conjunto se denomina "patrón efector emocional", porque se refiere sólo a una parte de las reacciones neuromusculares, viscerales y neuroendocrinas que se activan durante una emoción espontánea natural, que contiene elementos somáticos que pueden ser controlados intencionalmente, y es posible reproducirlos a voluntad. El parámetro fisiológico más determinante dentro del patrón efector es la función respiratoria, respaldando así los postulados de Antonin Artaud, quien aseveró que " es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tienen su respiración propia (...) El buen actor encuentra intuitivamente cómo captar y transmitir ciertos poderes; pero se sorprendería mucho si se le revelase que esos poderes que se mueven materialmente por sus órganos y en los órganos existen realmente, pues nunca se le ocurrió que en verdad existieran (...) El alma puede reducirse fisiológicamente a una madeja de vibraciones (...) Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía (...) Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad. (...) No es cuestión de enseñarle a desatinar".

Por otra parte la posibilidad de inducir y controlar estados emocionales con acciones voluntarias específicas constituye una prueba experimental que compleja estados centrales

pueden ser alterados por una modificación selectiva de la periferia, respaldando de cierta manera las teorías de James-Lange.

En la misma dirección profundizamos el estudio de las emociones y su relación con el estímulo sonoro. Hemos sistematizado los estudios de las bases neuro-anatómicas y fisiológicas del sonido y la correspondencia con la vivencia subjetiva de las emociones. El estímulo sonoro es sumamente complejo porque en él están involucrados indisociablemente procesos sensoriales, cognitivos, emocionales y motores. Aunque existen algunas estructuras cerebrales especializadas en los diferentes niveles de procesamiento auditivo, debemos considerar el funcionamiento del sistema nervioso en su conjunto. Sin embargo la percepción sonora al ser inicialmente vibratoria, su análisis requiere además de la inclusión de determinantes socioculturales para comprenderlo en su real magnitud.

La influencia del sonido está presente en el hombre desde su gestación e irá instalándose en distintos niveles de memoria dando forma a la envolvente sonora individual (y en parte intransferible) dentro de un contexto social determinado.

Las investigaciones científicas que se han realizado sobre el estudio de las actitudes corporales y los estados emocionales han demostrado que las emociones básicas se pueden situar en dos ejes *tensión/relajación* correspondientes al grado de tonicidad muscular involucrado y de *aproximación/retiro* en tanto tendencia de avanzar o retroceder como actitud básica.

El eje tensión/relajación es posible asimilarlo a la dupla tensión /reposo e indagar los mapas sonoros correspondientes a la envolvente sonora individual, socio-cultural y vibracional. Se podrá entonces comparar la incidencia del sonido en ejercicios con ausencia/presencia de estímulos sonoros y reconocer cuan efectivamente gatilla estados emocionales reconocibles.

El sonido no propicia una interpretación unidireccional o lineal en quienes lo perciben, ya que en el proceso de captación y almacenamiento intervienen muchos componentes relacionados con la subjetividad del receptor. Las relaciones sonoro-afectivas constituyen una red con significación única. Así un determinado contexto puede verse afectado de manera diferente si está acompañado por el sonido del latido del corazón (mapa ancestral) o por el resultante de la atmósfera de una ciudad de alta densidad demográfica (mapa socio-cultural) o bien por el cambio de intensidad abrupto de una musicalización (mapa vibracional) Es posible indagar qué sucede con la presencia del estímulo sonoro como interferencia sea ésta constructiva/destructiva, el sonido puede colaborar con la acción-diálogo como nexo de fluidez en la comunicación, o bien ser un factor de quiebre en la misma y con el enmascaramiento: comparación de planos preceptuales condicionados por la calidad de atención del campo perceptual del sonido, así un sonido puede funcionar como figura o fondo.

Por su efecto sobre las emociones, la experiencia sonora en general y musical en particular provoca la participación de numerosas estructuras cerebrales relacionadas con la emo-

ción y procesos cognitivos, como la atención, el aprendizaje y el pensamiento. Por tal motivo se constituye en un poderoso recurso para encuadrarlo en técnicas de entrenamiento actoral. El método propuesto de activación emocional corresponde al modelo "bottom up" de inducción emocional, es decir, de "abajo hacia arriba" o "desde la periferia hacia los centros cerebrales".

Bibliografía

- Landa, R, Domínguez T, Dillon G. Catalano Carlos. Bases Neurofisiológicas de la Emoción. La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte U.N.C.P.B.A. Nro. 16 Año 2006.
- Araud Antonin El teatro y su doble. Ed. Hermes. Sudamericana. Segunda reimpresión. 1992
- Bloch S. Alba Emoting: Una técnica psicofisiológica para ayudar a los actores a crear y controlar emociones verdaderas. Theatre topics. 1993
- Bloch S, Paulet S, y Lemeignan M. Reproduciendo patrones efectores emocionales específicos: un método "bottom-up" para inducir emociones (Alba emoting) Publicado en ISRE '94 Proceedings of the VIII Conference of International Society for Research on Emotions, Fitzwilliam College, University of Cambridge. USA pp 194-199
- Bloch S, Lemeignan M. y Nancy Aguilera-Torres. Patrones respiratorios específicos que diferencian las emociones humanas básicas. Elsevier Science Publishers BV0167-8760/91
- Nancy Aguilera-Torres, Lemeignan M. y Bloch S. Patrones efectores emocionales: reconocimiento de las expresiones. Cahiers de Psychologie Cognitive/European Bulletin of Cognitive Psychology. 1992, Vol 12 Nro 2 17-188
- Bloch S, Orthous P y Santibáñez G. Journal of Social and Biological Structures 1987, vol 10, pp: 1-19
- Mazzola S, Teresa Domínguez, Roberto Landa, Cecilia Gramajo, Catalano Carlos. Mapas sensoriales, el sonido en la formación y entrenamiento del actor. La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A. Nro. 17 2da. Parte. Año 2007. pp. 69-78

La energía en el entrenamiento del actor: Bases conceptuales y metodológicas para su análisis.

Mg. Juan Manuel Urraco Crespo *

Resumen

El proyecto de investigación *"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."*, radicado en el Centro de Investigaciones Dramáticas de la Facultad de Arte de la UNICEN, bajo la dirección de la Mg. Gabriela Pérez Cubas, se propuso indagar en el entrenamiento del actor, entendido como un proceso de autoconocimiento, con el objetivo de definir principios técnicos y conceptuales que constituyan una base operativa general para el desarrollo de futuros entrenamientos específicos.

El artículo que se presenta intenta focalizar sobre uno de los conceptos eje del proyecto: la energía, revisando las principales teorías que, desde la óptica del entrenamiento del actor abordaron el estudio de esta como eje central para ser indagado y entrenado por lo actores. A partir de esta reseña, se definió una concepción de energía que resultó operativa para el desarrollo de nuestro proyecto y que se expone a continuación.

Palabras Claves: Entrenamiento del actor - Energía - Bases conceptuales

Abstract

The research project treats about *"Towards an energy economy in actor training. Conceptual and methodological investigation of the energetic sustenance of the emotion applied to the scenic behaviour"* settled in the Center of Dramatic Investigations of the Faculty UNICEN, under the management of Mg Gabriela Pérez Cubas, she proposes to analyse the actor's training, understood it as a process of auto - self-knowledge, the aim is to define technical and conceptual principles that constitute a general operative foundation for the development of future specific trainings.

* Master en Estudios Teatrales; Licenciado y Profesor de Teatro. Docente Ayudante Ordinario de Práctica Integrada III. Departamento de Teatro. Docente Ayudante Ordinario de Prácticas de la Enseñanza. Departamento de Educación Artística. Facultad de Arte. UNCPBA. Integrante de los proyectos de investigación del CID: "Hacia una economía de la energía del actor" "Historia de la escenografía teatral Argentina: aportes conceptuales y artísticos de sus protagonistas". Becario por Ministerio de Relaciones Exteriores de España (MAEC), Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), para estudios doctorales en Artes Escénicas en el Institut de Teatre. Barcelona. juanurraco@hotmail.com

This article tries to focus on one of the main concepts of the project: the energy, going through the main theories that, from the point of view of the actor's training, were raised as the crux to be investigated and trained by the actors. From this review it was defined a conception of energy that turned out to be operative for the development of our project exhibited then.

Key words: actor training - energy- conceptual bases

Introducción

En concordancia con los objetivos del proyecto que estamos desarrollando, detallare a continuación las fuentes teóricas y metodológicas por las que hemos optado para definir una concepción de energía que oriente el desarrollo del proceso.

Este trabajo da cuenta del análisis bibliográfico realizado en la fase inicial del proyecto mencionado. De las teorías consultadas, expongo aquí, a modo de síntesis, una articulación de las propuestas que, según nuestro criterio, viabilizan y encuadran al estudio de la energía en el comportamiento humano, atendiendo a la especificidad del entrenamiento del actor.

La energía según la Antropología Teatral:

En principio, 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 trabajar el desarrollo de habilidades para el movimiento y la expresión, es necesario reconocer el sustento subjetivo de cada comportamiento. Esto incluye atender a las emociones, las sensaciones y los sentimientos que cada forma motriz genera y por las cuales es generada. Supone además reconocer las relaciones dinámicas y dialécticas que se entablan entre esos aspectos, hecho que posibilitará que el actor descubra cual es la lógica que articula sus acciones.

En procura de delimitar la geografía sobre la cual definir nuestra concepción de energía, optamos, en inicio, por la posición de la Antropología Teatral respecto a identificar al estudio de la energía del actor en términos de un *como*.

Eugenio Barba, afirma que la energía para el actor no debe ser abordada como un concepto abstracto, como un *que*. La Energía debe significar un *como*. La preocupación del actor debe ser aprender a moldearla, dominarla, de acuerdo con sus objetivos. Todos los seres humanos moldean, aun inconscientemente, sus fuerzas vitales. Pero el actor, debe conseguir organizarlas, seleccionarlas, exponerlas y hasta pensarlas. Según Barba, la energía - literalmente *energein*, ponerse a trabajar - es la movilización de nuestras fuerzas físicas, psíquicas e intelectuales, cuando enfrentan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo de intervenir en el ambiente circundante adaptándose y adaptándolo.

Al movilizar nuestras fuerzas, se generan cambios cualitativos y cuantitativos. Son precisamente esos cambios los que definen el concepto de energía. Ellos permiten observarla y estudiarla. Toda la propuesta de la Antropología Teatral está basada en la dilatación de las fuerzas del actor. En la vida cotidiana, el sujeto acciona sobre el principio del menor gasto de energía para el mayor resultado. En la escena, el actor trabaja de forma opuesta: dilata sus energías, la amplía en función de su comportamiento escénico. Es lo que, comúnmente definimos como "presencia del actor". Como observa Barba, "*El flujo de energías que caracteriza nuestro comportamiento cotidiano fue redireccionado las partículas que componen el comportamiento cotidiano fueron excitadas y producen más energía...*"¹ Esto es lo que, el director italiano, identifica como *Bios Escénico*.

Para indagar en el *Bios Escénico* y en el estudio de la energía en términos de un *cómo*, en lo que respecta al entrenamiento del actor, hemos tenido la necesidad de recurrir a una propuesta que nos ofrezca herramientas metodológicas para llevar al terreno de la práctica el análisis. En este sentido, consideramos que el sistema de análisis del movimiento creado por Rudolf Laban y profundizado por sus discípulos aporta a nuestro propósito la posibilidad de operativizar conceptos. En forma coincidente con la Antropología teatral, el Análisis del Movimiento Laban (L.M.A. por sus siglas en inglés) también reconoce al estudio de la energía en términos de un *como*.

La Energía y el Análisis de Movimiento Laban

Organizado en cuatro categorías de análisis el L.M.A. "*un método sistemático de observación, registro y análisis de los aspectos cualitativos del movimiento corporal*"² es el que nos aclara la relación entre movimiento, emoción y energía. Dicho sistema propone una categoría denominada *Expresividad* que se refiere a las calidades dinámicas del movimiento que deriva de los términos "*effort*" en inglés y "*antrieb*" en alemán: propulsión, ímpetu, impulso para el movimiento. La categoría *Expresividad* estudia las calidades dinámicas del movimiento que expresan la actitud interna del individuo en ración con cuatro factores: Flujo - Espacio - Fuerza - Tiempo.

Cuando Laban definió la categoría *Expresividad*³, identifico como Factor Flujo a las contracciones musculares usadas para dejar fluir el movimiento o para restringirlo. El cuerpo humano está siempre en un estado más o menos tenso. Los cambios rítmicos en la respiración, el control de los esfínteres, las respuestas constantes del cuerpo a los estímulos internos y externos, proveen un flujo constante que impulsa al movimiento. Por eso, el movimiento debe ser observado como el estado natural del cuerpo humano vivo.

¹ Barba, E. y Savarese, N. 1988, 34.

² Laban Renee Cohen, citada por Fernandes, C. 2002, 21.

³ Para analizar en detalle los factores de la categoría Expresividad referimos a: Fernandes, C. 2002. 94-136.

Según Cecily Dell, analista del movimiento, los cambios en la calidad del flujo parecen ser el tipo más frecuente de cambios en el movimiento, de todos los elementos de la Expresividad. Ellos parecen, de hecho, consistir en un tipo de sustancia del movimiento, fuera de la cual los cambios en las calidades de peso, tiempo y espacio pueden cristalizarse como "características" en medio de los continuos cambios de flujo. Desde este punto de vista, el flujo alimenta, en cierto sentido, a los otros factores y puede ser sometido por ellos cuando se cristalizan. El factor flujo manifiesta por tanto el funcionamiento del organismo, de las energías vitales que lo habitan, lo que nos orienta a comprender como ese movimiento es realizado. Según Dell, *"todos los movimientos requieren tensión muscular, y es la relación entre músculos tensos más que la presencia de tensión en el cuerpo lo que determina la calidad del flujo"*.⁴

La relación entre subjetividad y manejo de la energía

En busca de nuestro concepto operativo de energía, y considerando lo anterior, si articulamos la concepción de energía proveniente de la A.T. con la propuesta del L.M.A., podemos observar que ambas líneas confluyen en un concepto central para comprender el movimiento como manifestación integral del sujeto. Ambos sostienen que es a través de un *cómo* el movimiento se realiza, la forma en que éste debe ser estudiado, lo que afecta, no sólo los aspectos formales del movimiento sino que lo identifica como una construcción en la cual el sujeto forma parte activa.

Dicha situación nos obliga a sumergirnos al estudio del movimiento desde la óptica del psicoanálisis para comprender la injerencia subjetiva, de la historia personal del individuo en la manifestación de sus emociones a través del movimiento. Es así que nuestra geografía se amplía hacia los conceptos provenientes del Dr. Wilhelm Reich⁵, pionero de las terapias corporales, quien consideró al cuerpo de las personas para las terapias psíquicas se presenta como una influencia inevitable en pos de nuestra definición de energía.

En base al estudio de los síntomas que las personas manifestaban, Reich concluyó que el carácter (forma de estar y ser en el mundo, tanto en el ámbito corporal como psíquico) neurótico es el caldo de cultivo de los síntomas neuróticos, por lo tanto la transformación está en el carácter y no en el síntoma, por lo tanto, sostuvo la necesidad de trabajar sobre las formas de expresarse y manifestarse si se quería cambiar el carácter de la persona.

Un discípulo de Reich, Alexander Lowen⁶, definió el concepto de *bioenergía* a la energía en función de las actividades biológicas, tales como la respiración, el movimiento, la

⁴ Idem anterior, p. 14

⁵ Reich Wilhelm, 2005.

⁶ Lowen, A. 1994.

excitación, los gestos, entre otras. Cada persona es un sistema energético en el cual se realizan intercambios de energía; de carga y descarga y en la medida en que controle y utilice dichos impulsos vitales, encontrará o no su equilibrio corporal y psíquico. Según Lowen, las tensiones y las emociones aprisionadas en el cuerpo -no expresadas, no manifestadas según el deseo del sujeto - se constituyen en corazas musculares (músculos espásticos). Esta situación limita la energía (libido) disponible en el sujeto para su vida cotidiana. Al quedar aprisionada la energía, se limita la capacidad emotiva y expresiva de la persona, lo cual puede dar sujetos poco efusivos en sus necesidades y emociones.

El trabajo con el cuerpo en Bioenergética, disciplina en la que confluyen los estudios de Reich y Lowen, se enfoca sobre dos premisas básicas:

- 1) Toda limitación en el movimiento del cuerpo es el resultado de una dificultad emocional o mental no solucionada.
- 2) Toda restricción en la respiración natural reduce la vitalidad. esta restricción no es voluntaria y desarrolla como medio para sobrevivir en un medio ambiente y cultural, donde se niega los valores corporales.

En el análisis bioenergético la personalidad se concibe como una estructura piramidal. El vértice, o la cabeza, la ocupan la mente y el yo. En la base, o en el nivel medio mas profundo del cuerpo, se sitúan los procesos energéticos que activan a la persona. Estos procesos dan lugar a movimientos que provocan sentimientos y culminan en pensamientos. Bajo estos parámetros la vida puede ser considerada como un estado de excitación contenida que produce la energía que impulsa los procesos internos que sostienen las funciones vitales, así como las acciones externas que mantienen o aumentan la excitación del organismo.

Consideraciones finales

El objetivo del entrenamiento del actor será: indagar en las formas posibles de administrar la energía, entendida como fuerza vital impulsada por el motor de las emociones. Por tal motivo consideramos que articular el LMA como modelo metodológico de Análisis, la Antropología Teatral como orientación específicamente dramática y la concepción bioenergética de las fuerzas vitales nos aporta la estructura necesaria para llevar a cabo este proyecto. Luego de este recorrido es que concluimos en principio que 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*.

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 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 Schechner⁷ podemos denominar restauración del comportamiento.

Desde este encuadre consideramos que el actor podrá hablar siempre en primera persona, desde una manera muy personal de actuar cuyo resultado último, al margen de cualquier representación o posicionamiento estético, es una dilatación de su energía, una puesta en visión de su pensamiento sensorial, de su propia presencia escénica, de esta manera y en consecuencia estaríamos brindando un espacio de entrenamiento en el cual el actor pueda reconocer y desarrollar, a partir de la administración de su flujo energético y en consecuencia de sus estados emocionales; una dramaturgia personal.

Bibliografía

- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *Anatomía del actor*. Gaceta, México. 1988.
- Dell, Cecily. *A primer for movement description. Ussing effort -shape and supplementary concepts*. New York. Dance Notation Bureau. 1977.
- Fernandes, Ciane. *O corpo em Movimento*. São Paulo. Annablume. 2002.
- Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*. Buenos Aires. Paidós. 1978.
- Lowen, Alexander. *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona. Herder. 1988.
- _____. *La depresión y el cuerpo*. Buenos Aires. Alianza. 1995.
- Reich, Wilhelm. *La función del orgasmo*. Buenos Aires. Paidós. 1975.
- _____. *Análisis del carácter*. Barcelona. Paidós. 2005

⁷ Schechner, R. En Barba y Savarese, 1988, p. 186.

Dramaturgia

Arlt, Bartís y “*El pecado que no se puede nombrar*”

Mag. Paula Fernández*

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre la obra “El pecado que no se puede nombrar” (1998), creada por el grupo *Sportivo teatral* a partir de textos literarios de Roberto Arlt. El objetivo es analizar la adaptación que el director Ricardo Bartís realiza de estos textos, vinculando su trabajo con la noción de *rizoma* desarrollada por los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Palabras clave: Ricardo Bartís - Roberto Arlt - Reescritura escénica - Rizoma.

Abstract

This article propose a reflection on the play “El pecado que no se puede nombrar” (1998), created by *Sportivo teatral* group based on Roberto Arlt’s literary texts. The aim is to analyze the adaptation which director Ricardo Bartís does, linking his work to notion of *rizoma* developed by the authors Gilles Deleuze and Felix Guattari.

Key Words: Ricardo Bartís- Roberto Arlt- Dramatic rewriting- Rizoma

La obra literaria de Roberto Arlt suscitó después de su muerte una permanente productividad. La figura de este escritor, periodista y dramaturgo nacido en 1900 fue particularmente revalorizada durante la década del noventa. Tanto el teatro, como la plástica, la danza y la literatura tomaron su obra como punto de partida para realizar nuevas producciones; lo cual habla a las claras de la vigencia e importancia de Arlt en la cultura argentina actual.

La actividad teatral de nuestro país no se limitó a poner en escena los textos dramáticos de este escritor, sino que además efectuó múltiples adaptaciones de sus textos literarios, entre los que se encuentran las aguafuertes españolas y argentinas, cuentos y novelas. Uno de estos espectáculos es *El pecado que no se puede nombrar*.¹ fue estrenado en 1998, en el Teatro General San Martín, y sus últimas funciones se realizaron en la Sala *Sportivo Teatral* durante el

* Magister en Artes Escénicas. Universidad Federal de Bahía. Brasil. Docente de las cátedras Dirección Teatral y Práctica Escénica II. Facultad de Arte de la UNCPBA. paunandez@hotmail.com

¹ El elenco estuvo compuesto por Luis Machín, Luis Herrera, Fernando Llosa, Sergio Boris, Alfredo Ramos, Gabriel Feldman y Alejandro Catalán.

año 2000. Esta obra es resultado de la adaptación que realiza Bartís de las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, escritas por Arlt en 1929 y 1931 respectivamente.

Partiendo de la definición de *adaptación* propuesta por Dubatti², quien la concibe como “Una versión dramática y/o espectacular de un texto-fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la identidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad (...)”; es posible afirmar que el trabajo realizado por Bartís muestra una profunda reescritura del universo arltiano; una transformación cuidada y consciente realizada a partir de sus propias pautas de creación. A través de *El pecado que no se puede nombrar*, Bartís le otorga un carácter sumamente actual a discursos anclados en la realidad argentina de principio de siglo, y logra -sin agregar una sola línea suya- que la obra cuestione y exponga de lleno nuestra condición actual.

En el trabajo abordado por el *Sportivo Teatral* la complejidad de la adaptación se centró en el hecho de que además de crear situaciones escénicas nuevas, es decir, no presentes en la literatura de Arlt, los textos provenían de dos novelas diferentes, por lo cual era indispensable otorgarles unidad dramática. En la obra los textos están licuados, no están presentes los personajes de las novelas, sino sus discursos. El trabajo de búsqueda y experimentación en torno a la literatura de Arlt duró aproximadamente dos años, en los cuales el texto fue mutando de forma hasta definirse en una estructura que comprende cuatro secuencias y un epílogo.

Finalmente la acción de *El pecado...* se situó en Buenos Aires, en 1929, donde “...un grupo de hombres unidos por el fracaso y la angustia, pergeñan un proyecto delirante: la toma del poder. Creen posible montar una cadena de prostíbulos y, con el dinero producido, instalar fábricas de gas fosgeno. Piensan: “En un día tibio, porque la temperatura ambiente favorece el efecto del gas, diez hombres equipados con gas fosgeno pueden producir una matanza masiva de militares, políticos y empresarios. El antiquilamiento total y absoluto de la casta capitalista”³. Dentro de este proyecto delirante en torno a la toma del poder, se desarrollan algunos conflictos individuales que tienen que ver con la manera en que los personajes se relacionan con lo femenino y con la idea de que el amor es una secuencia dolorosa, y la existencia una suerte de padecimiento sin salvación.

Para la construcción de esta obra -al igual que hiciera antes con Shakespeare y con Discépolo - Bartís se interesó en la dimensión de “autor clásico” que pesa sobre Arlt con el fin de “violentar” sus textos. En *El pecado...* la propuesta sigue siendo la de no someterse a los mitos, es decir, oponerse a la idea de generar repeticiones conservadoras de textos considerados clásicos o ya canonizados. El director explica: *La literatura de Roberto Arlt nos obligó a una serie de incómodos interrogantes en el intento de transformarla en escritura teatral. Afirmados en esa maquinaria de producir relatos nos lanzamos a la búsqueda de formas físicas, espa-*

² Jorge Dubatti, “Para un modelo de análisis de la traducción teatral”, *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.), 1998, p. 60.

³ En programa de mano de la obra *El pecado que no se puede nombrar*, 1998.

musicales y rítmicas, convertidas en tema. Es decir, si todo es artificio, simulacro, entonces hay que desplegar, combinar y extraviarse.⁴

El "extravío" como forma de abordar y relacionarse escénicamente con textos de otros autores literarios o dramáticos constituye una constante en el trabajo de Bartís; define una metodología que Pavlosky resume bajo el nombre "teatro de estados":

En el teatro de estados los actores experimentan el texto, desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico, creando nuevos "ritornellos" en el espectáculo. Otros espacios-tiempos. Con poco recorrido tienen grandes diferencias de "estados". No hay que confundir recorrido con movimiento. Hay actores y actrices para el teatro representativo; y hay actores-actrices para el teatro de estados. Son dos concepciones del teatro y quizás de la vida. Las obras de Bartís no interpretan la narrativa del autor. La "experimentan" hasta el límite de lo posible. El texto es acribillado reencontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son el paradigma de los nuevos desciframientos. Esa es su "singularidad específica". Su firma como creador. Su sello. Su marca⁵.

Para entender mejor el trabajo realizado por el director argentino en *El pecado...* vamos a analizarlo, mediante ejemplos, con la noción de "rizoma" que proponen Deleuze y Guattari⁶. De acuerdo con estos autores "el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante (...) definido únicamente por una circulación de estados". Un rizoma se da como una significación continuamente expandida en todas las direcciones, cuyos extremos son imposibles de delimitar. Es un sistema mutable; una especie de laberinto con múltiples entradas y salidas, con vías subterráneas y aéreas a través de las cuales se establecen conexiones arbitrarias y siempre en expansión. En el rizoma la relación entre significante - significado no tiene ningún valor. No importa cuál es el significado del significante; sino con qué funciona, cómo está conectado; es decir: "en conexión con qué hace pasar o no intensidades, y en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya".

El rizoma está basado en seis caracteres generales de los cuales, los dos primeros tienen que ver con la *conexión* y la *heterogeneidad*. De acuerdo con estos autores cualquier punto del rizoma puede conectarse con cualquier otro: "En un rizoma (...) cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc." (2004:13).

De esta forma, puede decirse que el método de tipo rizoma solo trabaja sobre el lenguaje cuando, a través de otras dimensiones y otros registros, logra descentrarlo. De manera simi-

⁴ Alejandra Herren, "Complot desesperado", *La Nación*, 20 de agosto de 1998, p. 10.

⁵ Eduardo Pavloski, en programa de mano de la obra *Muñeca*, 1994.

⁶ DELEUZE, Guilles - GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.

lar Bartís consigue descentrar el texto literario exponiéndolo a los diferentes registros y asociaciones que se producen durante los ensayos. En este sentido, Bartís explica que la conexión que logró establecer con los textos de Arlt se realizó

(...) entendiendo que el texto funciona como una malla. Me ayudó mucho a reflexionar sobre esto mi trabajo con (Eduardo) Pavlosky, cuando actuábamos juntos. Nosotros éramos muy respetuosos del texto. Pero a mí siempre me asombraba de Pavlosky cierta estupidez que, como actor, tenía en relación al texto. Como si no se hiciera cargo de las palabras del autor, como si no lo comprendiera. Una actitud deliberada porque uno debe suponer que Pavlosky no es un ganso. Adopta una especie de *charme* de la idiotez. Y eso me hacía pensar que Tato (Pavlosky) tomaba el texto como un colchón sobre el cual hacer sus piruetas de actuación. Kantor decía que el texto es un compañero de juegos. Meyerhold decía que con el texto establecía una relación para la producción de sentido, de asociaciones temáticas, políticas, históricas, y un amplísimo aspecto más inasible, de índole teatral, con texturas, ritmos, situaciones narrativas.⁷

Otra de las características del rizoma la constituye la *multiplicidad*. La multiplicidad no entendida en relación a un objeto o un sujeto, sino únicamente a determinaciones, tamaños y dimensiones que en la medida en que aumentan, hacen que ella cambie de naturaleza: los hilos de la marioneta no responden al titiritero, sino que constituyen una multiplicidad de fibras nerviosas que a su vez configuran otra trama. Desde esta perspectiva, *El pecado...* podría interpretarse como una nueva trama; como un nuevo tejido devenido de las novelas de Arlt, que porta en sí mismo sus propias proliferaciones. Según el director del Sportivo: *Todo lo que vamos a decir está en Roberto Arlt, pero en situaciones y con personajes creados por nosotros. Nos interesaba mucho la traslación del fraseo y la musicalidad literaria, ese rarísimo contrapunto que Arlt arma en su literatura, además de los temas que consideramos fundamentales del comportamiento social de los argentinos.*⁸

El *Sportivo Teatral*, a través de la apropiación que realiza del universo arltiano produce *agenciamientos*, en el sentido en que Deleuze y Guattari entienden que “*Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones*”. (2000:14). En *el pecado...* por ejemplo, el “hermafroditismo psíquico” -una idea que aparece en Arlt solo tangencialmente- se transforma en el fundamento teórico-práctico que permitirá realizar la revolución a la que aspiran los personajes. En la obra esta idea adquiere el mismo carácter desmesurado que está presente en los personajes y en las situaciones: a partir del descubrimiento casual de un artículo en una revista de distribución médica que habla del “hermafroditismo psíquico”, crece en los personajes la idea de convertirse ellos mismos en las prostitutas del prostíbulo que financiará la

⁷ Olga Cosentino, “En busca de Roberto Arlt”, *Clarín Espectáculos*, Buenos Aires, 28 de julio de 1998, p. 4.

⁸ A.C., “La vuelta del Astrólogo y Erdosain”, *El Arca*, Nro. 33, Buenos Aires, 1998, p. 40.

revolución. De esta forma asumen el doble rol de prostitutas y clientes, lo cual instala una situación circular que los confunde y humilla cada vez más:

L Leyendo el artículo.

L - Cuánto más intensa y pura sea la voluntad de vivir, más extraordinaria será la sensibilidad que nos eleva y nos aleja del cuerpo. De manera que el cuerpo en un momento dado llega al estado de hermafrodita. Concentración y disciplina.

P mirando el artículo.

P - Ser hombre y mujer al mismo tiempo.

L - Ha pensado innumerables obscenidades en un segundo. No hay nada de eso. Este hermafroditismo es síquico: el cuerpo envasa sus dos distintas sensibilidades, la personalidad doble absorbe las energías sexuales, y la resultante es un hombre o una mujer sin las necesidades sexuales ni de uno o del otro.⁹

Según aclara Bartís, a través del "hermafroditismo psíquico": *Queríamos reflexionar sobre un fenómeno cultural que tiene que ver con la idea de ser feminizados por el poder. De ser sometidos a la pérdida de la identidad que incluye la propia sexualidad. Ser un hombre en este país es sumamente difícil en el sentido de que nos va llevando a soportar, como hace Hamlet, las afrentas permanentes. Y de pronto, también como en Hamlet, la conciencia nos torna a todos unos cobardes. Porque si no "tendríamos que salir a incendiarlo todo"*¹⁰. Hacia el interior de *El pecado que no se puede nombrar* la noción de "hermafroditismo síquico" encuentra un campo de resonancia distinto al de las novelas de Arlt, y se traduce escénicamente en situaciones que son ajenas a las novelas.

Otra de las características del rizoma está dada por la *ruptura asignificante*; la cual hace referencia a la posibilidad de interrupción o destrucción de un rizoma en cualquiera de sus partes, y también a su capacidad para recomenzar- siempre- a partir de alguna de sus líneas o de varias a la vez. El rizoma "desterritorializa" una noción o un término de la cultura y lo "reterritorializa" dentro del sistema rizomático. En este sentido puede decirse que la vinculación que existe entre *El pecado...* y la literatura de Arlt no se efectúa mediante mimesis; sino a través de una "captura de código", de una verdadera conjugación que determina en su dinámica la constante "desterritorialización" y "reterritorialización" de ambas partes. Bartís rompe el texto arltiano, toma algunos elementos aislados y utiliza los ensayos para experimentar conexiones, establecer vínculos, redimensionar temas. Con lo cual se asegura que no haya imitación o semejanza; sino "surgimiento": creación.

Esto a su vez se relaciona con las dos últimas características del rizoma, que tienen que ver con la *cartografía* y la *calcomanía*. Deleuze y Guattari entienden que: *Hay que hacer*

⁹ Ricardo Bartís, *El pecado que no se puede nombrar*, texto soporte de la puesta homónima cedido al GETEA, 1998, p. 8.

¹⁰ Alejandra Harren... op. cit., p. 10.

mapa y no calco. (...) Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado a una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. (...) El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. (2000:18)

Así, el *Sportivo Teatral* hace "mapa", en el sentido de que no trabaja en un eventual *aggiornamento* de la literatura de Arlt, no pretende re-codificar los textos aprovechando la vigencia de su contenido, sino que los utiliza como material de fuga. Más que preocuparse por respetar núcleos o unidades temáticas, el esfuerzo está puesto en generar "estados" y en hacer del espectáculo situado en 1929 un campo de resonancia que cuestiona nuestra propia realidad.

En los 90 Bartís decía que la obra tenía mucho que ver con esa década, a la que calificaba como estúpida y perversa, porque la perversión es estúpida. Y agregaba: (...) *Hay, por ejemplo un personaje que es la quintaesencia del sufrimiento, algo que es casi un comportamiento nacional. Son hombres de enorme melancolía y con la ridiculez que tenemos los argentinos, una especie de paranoicos productores de multiplicidad*¹¹.

A poco más de diez años del estreno de *El pecado...* la frase no ha perdido vigencia y -al igual que los argentinos y la literatura de Arlt- los viejos espectáculos del *Sportivo* pueden leerse hoy en día como "una especie de paranoicos productores de multiplicidad".

Bibliografía:

- Bartís, Ricardo: (1998) programa de mano de la obra *El pecado que no se puede nombrar*.
 (1999) *El pecado que no se puede nombrar*, texto soporte de la puesta en escena realizada en el Sportivo Teatral en el año 1998, cedido al GETEA.
 (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
 Deleuze, Gilles - Guattari, Félix: (2004) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
 Dubatti, Jorge: (1998) "Para un modelo de análisis de la traducción teatral", *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A).
 Caseros, Analía: (1998) "La vuelta del Astrólogo y Erdosain", *El Arca*. Nro. 33, Buenos Aires, p.13
 Cosentino, Olga: (1998) "En busca de Roberto Arlt", *Clarín Espectáculos*, Buenos Aires, 28 de julio de 1998.
 Herren, Alejandra: (1998) "Complot desesperado", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de agosto, p. 23.
 Pavlovsky, Eduardo: (1994) programa de mano de la obra "*Muñeca*".

¹¹ Begoña Piña. "Ricardo Bartís pone en marcha la maquinaria paranoica de la política", *La vanguardia*, Madrid. 1 de noviembre de 1998, p. 77.

Poder y anarquía en la dramaturgia de *Ubú Rey*

Mariana Gardey¹

Resumen

La inversión jerárquica juega un rol primordial en *Ubú Rey*, donde el rey Wenceslao es destronado por el Padre Ubú, personaje grosero y grotesco que proyecta hacia lo bajo todo lo que se considera noble, elevado y oficial. Es la coronación del bufón. Ubú se resume en su vientre, cuyo apetito desmesurado lo rebaja necesariamente. El poder se vuelve una glotonería gigantesca. Pero no podemos reducir a Ubú a una figura del poder totalitario, porque es un bufón que tiende a ridiculizar todo terror, a transformar el tirano en alegre marioneta. Más que un simple travestismo burlesco, se trata de rebajar la figura del tirano, de privar a todo poder del terror mediante su ridiculización. La abolición de las distancias jerárquicas y de las leyes conduce a la anarquía.

Palabras clave: Poder - anarquía - parodia - *Ubú Rey*.

Abstract

Hierarchical inversion plays a primordial role in *Ubu Roi*, where the king Wenceslao is dethroned by Pere Ubu, rude and grotesque character who projects toward the low everything which is considered noble, elevated and official. It is the crowning of the buffoon. Ubu is summarized in his belly, whose excessive hunger necessarily lowers him. Power becomes a giant gluttony. But we cannot reduce Ubu to a figure of totalitarian power, because he is a buffoon who tends to ridicule all terror, to transform the tyrant into a cheerful puppet. More than a simple burlesque transvestism, it is about lowering the figure of the tyrant, about depriving all power from terror by making it ridiculous. The abolition of hierarchical distances and of laws leads to anarchy.

Keywords: Power - anarchy - parody - *Ubu Roi*.

¹ Profesora de Letras y Licenciada en Teatro. Docente e investigadora. Profesora Adjunta de Historia de las Estructuras Teatrales I en la carrera de Profesor de Teatro, y de Semiótica en la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Investigadora del Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación, y del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, ciudad de Buenos Aires. mariana.gardey@gmail.com

El texto de *Ubu Rey* no fue engendrado sólo por la imaginación de Alfred Jarry: los hermanos Henri y Charles Morin, Ange Lemaux, Henri Hertz, y otros compañeros menos conocidos del Liceo de Rennes, comparten en diversos grados la paternidad de la pieza. Su larga gestación se confunde con la de un palimpsesto donde estarían estratificadas múltiples inspiraciones. Esta pluralidad de escrituras explica su carácter de *pot-pourri* cultural, que combina fragmentos de erudición juvenil, vivencias, rumores y recuerdos. En 1888, cuando Jarry entró al Liceo de Rennes, los alumnos de Félix Hébert ya se habían inspirado en ese profesor para crear a P.H., héroe de una gesta colegial y satírica que tenía varios sobrenombres: Padre Heb, Padre Ebé o Padre Ébouille (Sin Figura). Una leyenda cuenta que este monstruo² es el "resultado del comercio entre un Hombre Zenorme y una bruja tártara o mongola que vivía entre los juncos y las cañas de las orillas del Mar de Aral."³ Los rumores le achacan aventuras rocambolescas: *Los herederos*, *La Bastringue*, *La toma de Ismael*, *Profaiseur*⁴ de *pfuisic*⁵, etc.

Uno de estos episodios dio origen a *Ubu Rey*, la historia que cuenta cómo el P.H. usurpó el trono de Polonia. Esta aventura, que era la continuación de *Viaje a España* y de las *Longanizas del P.H.*, apareció en 1885 con el nombre *Los poloneses*, consignada por escrito por Charles Morin. La "mierdra" fue un aporte de Jarry: en el liceo de Saint-Brieuc, donde había estudiado los años precedentes (1885-1888), ya había ensayado la escritura teatral con obras⁶ en las que el tema central era una especie de objeto totémico: la bomba de mierda, mierda que sería más tarde la materia fetiche de *Ubu Rey*. También se debe a Jarry la fusión de los relatos de colegial para extraer su quintaesencia: un mundo caótico dominado por un monstruo con apariencia de hombre. En 1888, este caos aún estaba tomando forma en las representaciones improvisadas que daban los estudiantes de Rennes fundadores del "Teatro de Phynanzas".

Antes de sufrir la última transformación que fijaría el texto en su forma presentada en el Teatro de l'Œuvre en 1896, las aventuras polonesas del P.H. reciben una tercera influencia colegial: el liceo Enrique IV de París, donde Jarry ingresa en su preparatoria en 1891, le hace descubrir el folclore de los *bizutages*, ceremonias de iniciación con pruebas vejatorias y brutales que los estudiantes dedicaban a los nuevos alumnos. Para divertir a sus compañeros, Jarry daba representaciones de la pieza en su casa; es entonces cuando rebautiza a su héroe como

² Tenía una sola oreja extensible sobre la cabeza, y los dos brazos y ojos del mismo lado. Sus pies eran la prolongación uno del otro, de manera que cuando se caía, no podía incorporarse sin ayuda. Sólo tenía tres dientes: uno de piedra, otro de hierro y otro de madera.

³ Chassé Charles (1947) *Les Coulisses de la gloire*, p. 28.

⁴ Combinación de las palabras "profesor" y "hacedor".

⁵ Mezcla de "Física" y "buída".

⁶ Estas primeras obras de Jarry están reunidas en una selección llamada *Ontogenia*.

Padre Ubú. Convertido en Ubú, el monstruo continúa su metamorfosis y se enriquece con nuevas capas de escritura. Pero sólo abandonará el círculo escolar en 1893, cuando aparece en *Guiñol*, publicado por Jarry en *L'Écho de Paris*. En cuanto a la pieza, comienza a hacerse conocida en los medios literarios a partir de 1894, gracias a una presentación de *Ubú Rey* que Jarry había organizado en casa de su amigo Alfred Vallette, director del *Mercure de France*. Este diario edita en 1895 las tribulaciones polonesas de Ubú, en una versión condensada bajo el título *César-Anticristo*.

Los últimos retoques son aportados por la puesta en escena de Lugné-Poe y la creación de la pieza en el Teatro de l'Œuvre con la colaboración de Bonnard, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vuillard y Ranson en el vestuario, las máscaras y la escenografía. Claude Terrasse en la música, y Firmin Gémier en el rol principal. La primera representación enriquece la obra con nuevas deformaciones: con la intención de romper con el horizonte de expectativa de ese fin de siglo, Jarry le había propuesto a Lugné-Poe innovaciones dramáticas deliberadamente provocativas, basadas en la economía de medios y en los juegos con las convenciones teatrales. Pero la precipitación de los ensayos que no les permite a los actores perfeccionar el espectáculo, y los cortes de último momento que debe consentir Jarry, contribuyen a multiplicar el desorden de la representación: los actores improvisan y los espectadores gritan y se levantan de las butacas; el resultado es la anarquía total.

Una de las virtudes de Jarry fue poder conservar la rusticidad y la frescura estudiantil de los textos que heredó. Esto vale también para las fuentes del patrimonio cultural que alimentaron su texto: en *Ubú Rey* se aglutinan referencias teatrales, literarias e históricas. La Biblia, la mitología grecorromana, las bacanales, los juegos circenses, las *tabarinades*⁷, el guiñol, la farsa rabelesiana, el mundo de Don Quijote, el teatro isabelino (*Macbeth*, *Hamlet*, *Ricardo III*), la comedia de Molière de la que Jarry toma la escena del oso (*La princesa de Élide*), la tragedia clásica, el latín aproximado, todo forma parte de un juego de intertextualidad donde estas referencias se ofrecen como múltiples y contradictorias pistas de búsqueda. El 10 de diciembre de 1896, cuando Jarry pronuncia su discurso del estreno, deja al público en libertad para interpretar a su personaje tomando en cuenta esas alusiones, o simplemente viéndolo como el retrato deformado de un profesor hecho por un colegial. El joven estudiante buscó componer una obra de estructura irregular, "descuidada", barroca, donde los indicios eruditos tuvieran el efecto ambiguo de guiar y despistar al lector-espectador.

Ubú Rey es una obra disidente. En su marco original de broma escolar, se pueden considerar los conflictos (el golpe de estado, la guerra ruso-polonesa) que estructuran la pieza como la historia de las tribulaciones de una clase de estudiantes. Se trata de desestabilizar la autoridad de los que enseñan. Además de su carácter procaz, la palabra "Mierdra" tiene el valor de un grito de guerra; con ella Ubú hace caer al rey Wenceslao. Es la palabra transgresora que instala un nuevo orden desordenado. Una vez echados los adultos, la autoridad cae en manos

⁷ Bufonadas, farsas.

de un energúmeno pesado, haragán y retrasado: Ubú. La clase queda entonces librada al alboroto con el que sueña todo alumno: las fórmulas de cortesía se transforman en una logorrea de expresiones groseras y vulgares que constituyen una manera de apropiarse del mundo mediante la invención de un nuevo lenguaje. La moral es abolida y se juega a quién es más innoble y abyecto. Las comidas se transforman en orgías donde se come y se bebe desafortadamente, se arrebatata y se lanza comida a la cara del otro, y todo degenera en una pelea de cantina.

En un ambiente de iniciación estudiantil, se suceden aberraciones cada vez más terribles: apuestas (II, 7), intimidaciones (I, 1; I, 3), chantajes bajo la forma de impuestos (III, 4), torturas (V, 1). A medida que la obra avanza, la clase trata de reencontrar el orden caótico del reino de la infancia, donde todo está permitido. Esta primera aproximación hace de la obra una dramatización del complejo de Edipo: a través del docente se le apunta al padre, a la autoridad que construye el superyó. La destrucción simbólica del maestro mediante la figura caricaturizada de Félix Hébert permite encontrar el goce del niño ante su primera transgresión.

La castración de la autoridad de los que enseñan no le alcanza a Jarry; se ocupa también de socavar las grandes figuras de la literatura: Rabelais, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, disponiéndolas obsequiosamente en su obra para abatirlas mejor. Su proceso de recreación no es más que un juego, en el que la diversión pasa por la imitación, la reproducción, y después la deformación a ultranza. Jarry juega deliberadamente a la falsificación de mal gusto. Pero la empresa de Jarry y de sus compañeros quiere ser sobre todo lúdica, se trata de divertirse, de reír y hacer reír. La parodia, la sátira, el pastiche y la caricatura son los procedimientos esenciales de los espectáculos de patio de recreo, y Jarry sigue esta tradición escolar, al proponerse hacer teatro a espaldas de los maestros del "buen teatro". Los grandes personajes shakespearianos son adaptados a las gestas mecánicas de las marionetas; las célebres palabras de autor se transforman en juegos de palabras y calambures; la medida clásica deja lugar a las más barrocas desmesuras: la inverosimilitud más grosera reemplaza a la clásica verosimilitud; el falso saber domina en lugar de la cultura; el sinsentido se infiltra en la red de la lógica. La impertinencia ha tomado el poder.

Ubú es un palíndromo: la palabra puede leerse de derecha a izquierda y de izquierda a derecha; del mismo modo, la pieza puede leerse tanto al derecho como al revés, afirmando algo y su contrario. Por eso los que han visto en *Ubú Rey* un discurso político se encuentran pronto en un punto muerto. Esta obra es una sátira en el sentido propio del término, es decir una mezcla discordante y burlesca que se dispara en todos los sentidos y nunca sabría redactar el discurso coherente de un manifiesto político. En realidad, Jarry hace volar en pedazos la idea misma de política tal como se presenta en ese fin del siglo XIX. Dirigir el Estado se había convertido en una vasta bufonada, un juego grotesco en manos de un fantoche caprichoso. Ubú aparece como la imagen emblemática del hombre político providencial que surge a partir de la Revolución Francesa. Jarry erige un ícono del dictador, para poder pulverizarlo mejor. Hay que ver en Ubú la encarnación de todos los que se adueñaron del poder blan-

diendo su candela verde o su bastón de física.

La escena en que los nobles pasan a la trampa y ven confiscados sus bienes hace recordar los momentos más sangrientos del Terror y del tribunal revolucionario. Hay entonces en Ubú un Fouquier-Tinville. La sed de conquista y de honores que empuja a Ubú a recorrer Europa hace acordar a la ambición desmesurada de Napoleón I. Como Luis XVIII, Ubú aparece pesado, panzón y veleidoso. El gordo palurdo era manipulado por Inglaterra; Ubú lo es por su mujer. El Padre Ubú tiene también el aire burgués y de buen hombre de Luis Felipe de Orléans. Pero es sobre todo un usurpador como su primo Napoleón III; hace un golpe de estado y conquista al pueblo con falsa generosidad. Por último, sus virajes políticos y sus rigores financieros hacen pensar en Adolphe Thiers. A través de Ubú, Jarry ridiculiza tanto a los reyes y emperadores como a los presidentes, fustigando el ejercicio mismo del poder.

La denuncia de Jarry traduce, en realidad, una gran angustia. A través de esta bufonería, se muestra el desasosiego de toda una generación, que ya no cree en la política ni tiene ideales. El establecimiento de la III República no cambió fundamentalmente nada en la organización de la sociedad. Jarry pertenece a la generación de los decadentes que observan desengañados un mundo político corrompido y arribista donde se multiplican los escándalos financieros y se pisotea al otro sin escrúpulos. Henri Bauër, quien participó en la campaña de prensa que precedió a las primeras representaciones en 1896, presentó la pieza como un verdadero meteoro iconoclasta: un panfleto filosófico-político descarado, que escupe a la cara de las quimeras de la tradición y de los maestros inventados por el respeto de los pueblos; con su grito violento e irrespetuoso, Jarry despoja a las instituciones de sus apariencias y a los hombres de sus máscaras⁸. El proceso obedecía, entonces, claramente a una lógica anarquista. Jarry ha definido a Ubú como el anarquista perfecto: no el burgués ni el pobre, sino el que tiene lo que nos impide ser anarquistas perfectos: cobardía, suciedad, inmoralidad, irreverencia. Como Auguste Vaillant, que había puesto una bomba en la Cámara de Diputados en 1893, Jarry puso una granada que provocaría una explosión de indignación, pero que sobre todo haría volar en pedazos al teatro del siglo XX.

Para abordar una pieza como *Ubú Rey*, en la que el autor ha querido escapar de la dramaturgia conformista, hay que aceptar perderse en el sinsentido. La ascensión rocambolesca de Ubú y la facilidad con la que se adueña del poder llevan al lector-espectador a pensar quién es Ubú. Según la opinión de quienes lo conocen mejor, el Padre Ubú está lejos de ser un modelo de coraje y de virtud; la Madre Ubú lo trata de "bestia", "hombre débil", "tonto", "imbécil", "traidor", "cobarde", "villano" y "avaro". En cuanto al famoso apodo que ella le pone en la escena 5 del acto I: "Gran P.U."⁹, se aclara con la intervención del Capitán Bordura: "Eh! Usted apesta, Padre Ubú. ¿Nunca se lava?" (I, 4). Cotiza lo trata de "cerdo". Sobre todo, como

⁸ *L'Écho de Paris*, 23 de noviembre de 1896.

⁹ *P.U.* de puant = que apesta (qui pue).

repite su mujer en el primer acto, el Padre Ubú no es más que un bribón, es decir, alguien que en la lógica aristocrática es un excluido natural del poder; el poder aquí es un derecho de sangre, se lega de padre a hijo, por la gracia de Dios.

Sin embargo este hombre de un coraje digno de Sir John Falstaff, este cerdo que apeseta, va a instalar su "culo" en el trono de Polonia. Ante él Wenceslao, que estaba embutido en su trono, es literalmente suprimido de la realidad. Como Orgón ante Tartufo, la confianza pueril en su poder divinamente absoluto enceguece y vuelve sordo a Wenceslao. En la escena 6 del acto I, por más que Ubú denuncie el complot, el rey se obstina en ver en él a un sujeto ejemplar, e incluso llega a llamarlo "Señor de Ubú". En cuanto al entorno de Ubú, no vale más que él: son todos individuos sin vergüenza. Hablando de la Madre Ubú, su marido dice que "no hay un defecto que ella no posea", y los cambios de actitud del Capitán Bordura revelan a un hombre oportunista y sin escrúpulos. Su gente más cercana no duda en llevar a Ubú al trono, lo cual da una idea de su propia moralidad.

Queda el pueblo, que recuerda a la plebe que dudaba entre los discursos de Marco Antonio y de Bruto en *Julio César* de Shakespeare. En efecto, el pueblo es una verdadera veleta en *Ubú Rey*: aparece por primera vez después del golpe de estado en la escena 7 del acto II para aclamar en Ubú al nuevo rey, pero en la escena 4 del acto III se ve expropiado por el mismo Ubú; por último, en la escena 2 del acto IV el viento ha cambiado de dirección, y el pueblo viene a aplaudir la ascensión al trono de Bugrelao. Tres intervenciones sobre las 33 escenas de una pieza donde lo que está en juego es el poder, dan a entender que el pueblo no dirige su destino, sino que es zarandeado por el choque de las ambiciones de los otros. El sistema feudal mantenido por los Wenceslaos desde hace mucho tiempo había mutilado moral y espiritualmente a sus súbditos, e instaló entre ellos relaciones humanas degradantes. La tierra ya estaba preparada, y a Ubú sólo le restaba germinar; en este orden de la reificación, de la razón del más vil, el Padre Ubú, suerte de condensación de nuestras taras más sórdidas, no podía más que triunfar.

En esto, la ascensión de Ubú remite a la relación que tienen con el poder los personajes como Otelo, Ricardo III, Macbeth y la mayor parte de los bastardos del teatro isabelino; estas "grandes individualidades shakespearianas que llevan en sí la estrella de su destino, se lanzan en un fatal e inútil frenesí de asesinatos y precipitan su propia perdición."¹⁰ Como Ubú, ellos también estaban naturalmente excluidos del poder, pero terminaron, gracias a su espíritu de empresa o a su oportunismo, por acceder a él. Otelo, desvalorizado por ser negro ante la mirada de los otros como Ubú lo es por ser gordo, encarna sin embargo, en tanto que jefe de la armada veneciana (valor reservado a los nobles) al Hombre veneciano. Ricardo III, aun cuando no es un mendigo (es duque de Gloucester, como Otelo y Ubú), arrastra de todos modos su invalidez: carece de atractivo físico, es deforme y contrahecho con su joroba (I, 1).

¹⁰ Brecht Bertolt. "Pequeño Órganon para el teatro", en *Escritos sobre teatro*.

Está excluido de los juegos del amor y del poder. Como su ancestro shakespeariano, Ubú está afectado por la monstruosidad; es un fenómeno de feria: tiene "la cara porcina -escribe Jarry- la nariz parecida a la mandíbula superior de un cocodrilo, y el conjunto de su caparazón de cartón lo convierte en el hermano de la bestia marina más estéticamente horrible, la límula." Por último el general Macbeth, paradigma del usurpador, es otro ancestro adoptivo de Ubú. Puede decirse que *Ubú Rey* es el drama divertido de Macbeth aprisionado en el cuerpo de Falstaff.

De cierta manera, todos los elementos estaban reunidos para hacer de *Ubú Rey* una noble y bella tragedia; sin embargo, desde la primera palabra la obra gira hacia la bufonería trivial, porque Jarry pone de relieve las referencias shakespearianas, subrayándolas. Todo en *Ubú Rey* es exceso: exceso de palabras, de personajes, de espectros, de phynanzas, de crueldad, de crímenes, de vicios, de espacios. Ubú devora todos los poderes como lo hace con las longanizas: el económico, el legislativo, el político; todo parte de Ubú y todo regresa a él.

El poder, contrariamente a lo que supone la tragedia aristotélica, se convierte con él en un acto anecdótico. No tiende hacia un objetivo supremo, ni obedece a un proceso lúcido y racional inscripto en una necesidad ética o estética: permanece como un pretexto para dejar libre curso a sus pulsiones. También su reino aparece como un rastro de sangre donde Ubú multiplica los crímenes: la familia de Wenceslao, el conde de Vitepsk, el gran duque de Posen, el Duque de Curlandia, el Príncipe de Podolia, el Príncipe de Thorn. "Con este sistema, haré fortuna rápidamente, entonces mataré a todo el mundo y me iré." Desde los primeros días de su reinado (desde II, 6 hasta III, 2) el Padre Ubú tiene ya sobre su "conciencia" cerca de un millar de muertos (III, 3). Ya no es más *Macbeth*, sino *Tito Andrónico* y su célebre cortejo de cadáveres. Pero este exceso de orgía, de poder, de crueldad, de crímenes, termina por descomponer la mecánica trágica y provoca en el lector-espectador una especie de horror divertido, porque todo esto no tiene pies ni cabeza. Hay una atomización de la tragedia shakespeariana, una de las más acabadas del sistema aristotélico (no en la forma, sino en el espíritu). En la escritura de Jarry esa mecánica se interrumpe, los engranajes se trastornan hasta la explosión. El héroe shakespeariano pierde su envoltura carnal y deja aparecer los rasgos monstruosos de la límula. Jarry ilustra al pie de la letra la fórmula popular que cree que en todo hombre se esconde una bestia.

La dramaturgia de *Ubú rey* responde a la lógica iconoclasta y alborotadora de Jarry. Es una dramaturgia de desorden que se plantea oponiéndose, que se construye en la ruptura sistemática de la convención teatral. Para él, es necesario destruir hasta las ruinas, depurar el teatro de artificios, que se creen indispensables al punto de considerarlos como principios inherentes a la naturaleza del arte dramático, mientras que sólo lo contaminan y esclerosan, impidiéndole evolucionar y estar acorde a su época. El tema fundamental de esta pieza es el teatro. Se trata para Jarry de considerar el teatro como el primer objeto de su contestación, el lugar de la necesaria transgresión y de la Historia como creación de un sentido hasta entonces invisible. Mantener una tradición, dice Jarry, es atrofiar el pensamiento que se transforma

en duración; es insensato querer expresar sentimientos nuevos en una forma conservada. Ubu rey aparece entonces como una obra intrínsecamente inacabada, lugar de un eterno reconocimiento para darle al teatro su naturaleza verdadera: el vagido del nacimiento.

Bibliografía

- Accursi Daniel (1999) *La Philosophie d'Ubu*, Paris, PUF.
- Arrivé Michel (1976) *Lire Jarry*, Paris, Complexe.
- Béhar Henri (2003) *La dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Honoré Champion.
- (1988) *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF.
- Besnier Patrick (2005) *Alfred Jarry*, Paris, Fayard.
- Chalaye S. et Kwahulé K. (1993) *Ubu Roi. Alfred Jarry*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- Damerval Gérard (1984) *Ubu Roi. La bombe comique de 1896*, Paris, Nizet.
- Gendrat Aurélie (1999) *Ubu Roi*, Paris, Bréal.
- Jarry Alfred (1980) *Todo Ubuí*, Barcelona, Bruguera.
- Levesque Jacques-Henry (1987) *Alfred Jarry*, Paris, Seghers.
- Arnaud Noël (2002) *Ubu Roi*, Paris, Gallimard.
- Sylvain-Christian D. et Le Brun A. (2003) *Alfred Jarry, le secret des origines*, Paris, PUF.
- Toudoire-Surlapierre Frédérique (2002) *Ubu Roi*, Paris, Hatier.

Los 400 años del la publicación de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y *El marido más firme* de Lope de Vega

Dr. Rómulo Pianacci¹

Resumen

Este artículo trata de la conmemoración de los 400 años de la publicación de la preceptiva de Lope sobre la dramaturgia moderna. Un distinguido grupo de investigadores se reunieron en Olmedo (España) a fin de debatir acerca de sus orígenes y su actual vigencia.

Palabras clave: Lope de Vega - Arte de hacer comedias - Orfeo - Tradición clásica

Abstract

This article deals with the 400th anniversary of Lope's publishing of his treaty on modern drama writing. A notable group of scholars gathered in Olmedo (Spain) in order to discuss its origin and how it is still in force.

Key words: Lope de Vega - Art of doing comedies - Orpheus - Classic Tradition

Organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), el Ayuntamiento de Olmedo, el Festival de Olmedo Clásico y la Universidad de Valladolid; se desarrolló en Olmedo (Valladolid) del 20 al 23 de julio de 2009, el Congreso Internacional 400 AÑOS DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS DE LOPE DE VEGA.

El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo es la declaración de principios fundamentales más importante del teatro clásico español, compuesta en verso con gracia literaria e intención por Lope de Vega, escritor genial y promotor principal de la revolución que experimentó la práctica dramática de su tiempo. Desde la publicación del largo poema en la segunda parte de las *Rimas* en el año de 1609, se convirtió en un hito de la preceptiva teatral áurea y en una verdadera referencia para los dramaturgos coetáneos.

En él su autor confronta teoría y práctica, y fija por escrito las reglas y normas fundamentales que constituían la fórmula a la que llegó tras una larga depuración en el día a día de

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

su actividad dramática, y que estaba llamada a dominar los escenarios hispánicos e influir en los foráneos durante más de un siglo. Es evidente que su vigencia actual no se limita a las aulas y a las bibliotecas, sino que cobra cuerpo cada día sobre los escenarios de teatros y festivales. Son múltiples las relaciones hacia el pasado y el futuro de un texto de su trascendencia, por lo que su celebración implica a todo el teatro clásico hispánico. Así pues, las diferentes sesiones del Congreso albergaron no sólo las ponencias y comunicaciones dedicadas a las cuestiones concretas que suscita directamente el poema, sino también todas aquellas que tienen que ver con el teatro español del Siglo de Oro.

Fueron convocados a asistir y participar los expertos e interesados en el teatro tanto desde su dimensión literaria como desde la escénica, tanto desde posiciones de espectador o lector como desde las de responsable de su representación. Los cuatro días en que se desarrollaron sus sesiones se encuadran dentro del *IV Festival de Teatro Clásico de Olmedo*, que se extendieron del 17 al 26 de julio. Ello permitió la asistencia de los congresistas a los espectáculos programados esos días. Pocos espacios y momentos tan adecuados para conmemorar estos 400 años de vida del trascendental poema como la villa de Olmedo, de tan manifiesta evocación lopista, durante la intensa fiesta teatral que supone su Festival. Tiempo, pues, para pensar y vivir el teatro.

El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo de Lope de Vega

En el momento de la publicación de este trabajo (1609), Lope de Vega cuenta ya cuarenta y siete años y son más de cuatrocientas las comedias que su inagotable pluma ya ha producido para la escena.

En su conocido prefacio al *Cromwell*, Víctor Hugo declara: "Después de todo, ¿no será mejor escribir poéticas después de haber escrito poesía, que poesía después de haber escrito una poética?" Indudable conocedor de la obra de Lope, Hugo comparte con él sus puntos de vista respecto de las unidades aristotélicas y cita de él: "Que cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves". Y más adelante agrega: "Pero es menester distinguir dos clases de modelos: los que se han escrito siguiendo las reglas, o los modelos que de los que se han sacado las reglas."

Lope, que manifiesta haber escrito comedias sin ajustarse a los preceptos del arte antiguo, no por ignorarlos sino por mandato del gusto, se aparta de la preceptiva aristotélica, porque "el genio está por encima de las reglas", como afirma Lessing.

Para un teatrista, las novedades que propone su preceptiva podrían resumirse en:

- 1) Mezcla de lo trágico y lo cómico, creando de esta manera el drama, la comedia dramática o la tragicomedia.

- 2) Mezcla de las acciones humildes con las reales, presentando la fábula lo más simple posible: exposición, nudo y desenlace. Los cinco actos quedarán reducidos a tres.
- 3) Relegar al olvido la unidad de tiempo y de lugar, manteniendo la "unidad estricta de la acción".

En el lenguaje, Lope se aparta de todo rebuscamiento y retórica hueca, tan artificiosa como innecesaria. Cada personaje se expresará en la forma más sencilla posible y en estilo llano: "como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto", no como complacencia sino, quizás, un esbozo de teoría de la recepción. Su clara concepción de la estructura dramática lo lleva a decir: "ni que en ella se pueda quitar un miembro que del contexto no derribe el todo."

Lope y su doble: Orfeo

Se puede ver en el libro de Pablo Cabañas *El mito de Orfeo en la literatura Castellana* los elogios que Lope dispensa a los poetas líricos coetáneos llamándolos: docto Orfeo, lusitano Orfeo, heroico Orfeo, divino Orfeo; pero se reserva para sí un calificativo nacional: español Orfeo, el poeta nacional por excelencia. No caben dudas que el poema -publicado en las *Rimas*- bajo el nombre poético de "Camila Lucinda", es decir Micaela de Luján, no puede tratarse sino de un autopanegírico:

Cuando como otra Eurydice teñido
de sangre el blanco pie, mas no el deseo
de las injustas quejas de Aristeo,
passado hubiera el agua del olvido:
Al arco de tu lyra detenido,
y en blanda paz sus almas, el Letheo
vieran mis ojos. Español Orpheo,
segunda vez el resplendor perdido.
O clara luz de amor, que el hielo inflama
su curso el tiempo en estos versos mida,
sirvan de paralelos a su llama.
Por ellos corra mi memoria asida,
que si vive mi nombre con tu fama
del alma igualará la inmortal vida.

Lope también recibió numerosas comparaciones con el cantor tracio en homenajes de los demás, principalmente en *La Fama Póstuma*, recolectada por Pérez de Montalbán: Doctor Frey Lope de Vega y Carpio, Portento del Orbe, Gloria de la Nación, Lustre de la Patria, Oráculo de la Lengua, Fénix de los Siglos, Orfeo de las Ciencias, Apolo de las Musas, Horacio de los Poetas,

Virgilio de los Épicos, Homero de los Heroycos. Píndaro de los Líricos, Sófocles de los Trágicos y Terencio de los Cómicos, Único entre los Mayores, Mayor entre los Grandes y Grande a todas luces, y en todas las materias. Así mismo fue víctima de un furibundo ataque de Góngora, que también utiliza a Orfeo como ariete para embestir contra Lope:

En vuestras manos ya creo
el plecto, Lope, mas grave,
y aun la violencia suave
que a los bosques hizo Orfeo:
pues cuando en vuestro musco,
por lo blando y cebellín²,
cerdas rascáis al violín
no un árbol os sigue, o dos
mas descienden sobre vos
las piedras de Valsaín.³

El mito de Orfeo

Orfeo, hijo de Apolo -o del rey tracio Egeo⁴- y la musa Calíope⁵ 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 en 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 rol 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.

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.

² Según se cree es una alusión a Marta de Nevares.

³ Cierta loco que se dedicó a apedrear las ventanas del popularísimo Fénix.

⁴ Guthrie menciona una referencia al pasar en los *Argonautiká órfticos*, en donde se describe la celebración del matrimonio de Calíope con Egeo en una caverna ubicada en Tracia: "De allí me encaminé de prisa a la nivosa Tracia, a la tierra de los libretros mi propia patria, y entré en la famosa caverna donde mi madre me concibió en el lecho del magnánimo Egeo", p. 29.

⁵ Otras versiones acreditadas mencionan a Polimnia, musa de la Poesía Lírica.

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.

Después de este episodio, evitaba la compañía de las mujeres, prefiriendo la de "varones tiernos",⁶ 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 Iliada* 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 esa 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. 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.

Es interesante destacar que 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.

Entre las más importantes obras teatrales que recoge nuestra tradición figura 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*; bajo el nombre de

⁶ 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 pederastia 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 causó al enseñar saberes misteriosos a los hombres.

Juan Pérez de Montalbán aparece publicado en el mismo año *Orfeo en lengua castellana. A la décima musa*, que por diversos indicios algunos investigadores atribuyen a Lope de Vega: éste compone su objetado *El marido más firme* en 1630, con la promesa de una segunda parte que nunca publicará. Finalmente, Calderón de la Barca da a conocer en 1676 su particular interpretación del mito, en dos autos sacramentales bajo el nombre de *El divino Orfeo*.

Las *Metamorfosis* de Ovidio será la fuente de inspiración para la mayoría de los dramaturgos, así como de los argumentistas y compositores de óperas de siglos posteriores. 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).

El marido más firme

En el comienzo, el rey Aristeo de Tracia le confiesa a su cortesano Camilo el amor que siente por la ninfa Eurídice, y que por ella se ha ausentado de su reino y disfrazado de criador de abejas. La ninfa se encuentra en zozobra ya que ha consultado al oráculo de Venus, que le ha predicho que su matrimonio será "Breve, gustoso, perdido." En vano la labradora Fílida, trata de consolarla. Aparece entonces el galán Orfeo, quien manifiesta a su criado Fabio que cree en "Amor del matrimonio permitido, conserva el mundo, lo demás condeno." Producido el encuentro con la ninfa, le da una nueva interpretación favorable del oráculo y sellan su amor delante de Frondoso y Claridano, respectivos padres de las muchachas. Éste último ha recibido como promesa de Aristeo la oferta de enriquecerlo poblando el valle con abejas, si favorece sus amores con Eurídice. Ésta rechaza su declaración, desinteresándose por su estirpe y diciéndole: "yo te aviso que soy ajena ya".

Se realiza la boda de los felices enamorados, mientras Aristeo y Fílida intrigan en su contra. Ésta mediante una mentira provoca los celos de Eurídice, que desconfiando de la fidelidad de su marido, bajará al río en busca de las pruebas del engaño. Mientras tanto, Fabio enamorado de Fílida, hace que Aristeo vaya al encuentro de la ninfa, sin importarle el hecho que Albante se ha coronado rey de Tracia en su ausencia. Persiguiendo a Eurídice, ésta es mordida por un áspid, y morirá en brazos de Orfeo. El cantor, en medio de su dolor rechazará los amores de Fílida y partirá en compañía de su criado Fabio hacia los palacios infernales.

Allí, Proserpina le devolverá a Eurídice "por el marido más firme este premio se le otorgue"; sin embargo Orfeo no podrá cumplir con la condición que le impone de no mirarla hasta

llegar hasta los campos de Tracia, y perderá a su esposa para siempre. Llega Albante a ver a su padre Claridano y como hermano de Fílida, la casará con Aristeo para que reine junto a aquél. Fabio se casará con la pastora Dantea, siendo Orfeo, quien en medio de su locura, mediará para este final feliz y acabará la tragedia diciendo: "Aquí mi historia dio fin, más quejas no, y así quiero que oigáis la segunda parte y perdonéis nuestros yerros."

Las críticas a la obra son mayormente que a pesar de llamarla "tragedia", Lope mezcla el mito de Orfeo con la sublevación de Alabante e incluye al gracioso Fabio. El primero sirve para diferir la escena del áspid, a través del relato de Camilo, y sólo aparece al finalizarla pieza como *deus ex machina* para componer las partes y arreglar los matrimonios.

El caso de Fabio es más complejo, ya que su rol como tipo fijo, presenta gran desarrollo y asume en sí la voz del autor; para reflexionar y criticar a sus contemporáneos. Si bien Lope expresa: "en la parte satírica no sea claro ni descubierta, pues se sabe que por ley vedaron las comedias por esta causa en Grecia y en Italia", en la primer parte de la obra -lugar tradicional para desplegar la *captatio benevolentiae*- la fina ironía de Lope nos remite mayormente a una *falsa humilitas* que aún para los investigadores modernos es difícil de captar y reactualiza el debate sobre los méritos del autor.

Bibliografía

- Aristóteles (1966) *Poética*, traducción de Francisco P. de Samaranch, Buenos Aires: Aguilar.
- Cabañas, Pablo (1948) *El mito de Orfeo en la Literatura Española*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 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.
- Lope de Vega, Félix (1948) *Arte nuevo de hacer comedias*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, S.A.
- *El marido más firme*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. htm.
- Hugo, Víctor (1947) "Prólogo" en *Cromwell*, Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, S.A.

Juan de la Cueva: teatro y preceptiva

Dr. Pablo M. Moro Rodríguez¹

Resumen

En estas páginas queremos hacer una selección de la crítica a la obra de Juan de la Cueva, dramaturgo español del siglo XVI que en varios textos establece una preceptiva dramática para la Comedia española del siglo XVII. Intentamos centrar la producción de Juan de la Cueva para ver la incidencia que tuvo en la evolución del teatro español de su época.

Palabras clave: Juan de la Cueva-Preceptivas dramáticas del siglo XVI-Teatro español-Siglo de Oro español

Abstract

In this paper we want to select the critique about Juan de la Cueva's plays, Spanish playwright of the XVIth Century, who in several texts establishes some dramatic art precepts for the Spanish Comedy of the XVIIth century. We would like to point out this subject in the texts by Juan de la Cueva for researching the effect that it had on the evolution of the Spanish theatre of his age.

Key words: Juan de la Cueva-XVIth Century Dramatic Precepts-Spanish Theatre-Spanish Golden Age

¹ Dr. En Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (España). Obtuvo el título tras cursar el programa: Literatura General y Comparada. Actualmente, es profesor titular en las Cátedras Historia de las Estructuras Teatrales I y Literatura I del departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y Secretario de Investigación y Posgrado en esa misma Unidad Académica. pmoro@arte.unice.edu.ar

Juan de la Cueva (Sevilla, 1543 - Granada, 1612) es uno de los dramaturgos que más atención ha recibido en la crítica tradicional. Durante el Romanticismo español se le consideró el antecesor más importante de la comedia lopesca. Hoy en día se pone en duda la influencia del autor hispalense sobre el madrileño, ya que se ha demostrado que fue escasa la difusión de su obra. Sin embargo, no deja de ser interesante la presencia de un autor que rompiera las reglas aristotélicas, que introdujera la historia como asunto dramático y que redujera la duración de la comedia a cuatro actos. También cuenta, entre sus obras, la que podríamos considerar el primer antecedente dramático del personaje de Don Juan: *El infamador* (1581).

Entre la crítica que recibe su obra cabe destacar la que hiciera Moratín. Evidentemente, el ilustrado español hace un comentario desde un punto de vista clasicista fiel a las reglas aristotélicas, pero da muchos datos sobre los fallos dramáticos del dramaturgo sevillano. Moratín fue un gran lector que supo respetar lo que no se ajustó a su manera de entender el teatro, pero que siempre exigió coherencia, tal lo demuestra en su *Orígenes del teatro español* obra de la que hemos extraído los datos.

Las críticas son muy variadas y va por orden de representación. A la *Comedia de la muerte del Rey D. Sancho* (Moratín, 1830; 236)² le critica un estilo irregular que cuenta mucho con la imaginación del público, pues cambia varias veces de escenario sin interrumpir el diálogo este cambio se hacía mediante cortinas y utilizando la galería superior³. Por otro lado reconoce su mérito en el uso de viejos romances. En *Los siete infantes de Lara* (238) le critica el mal uso del título, la desigualdad y la inverosimilitud, hay poca unidad entre las escenas. En la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (239-240) le acusa de que hay personajes que sobran. Errores de decoro en el protagonista e inverosimilitud. A la *Tragedia de Ajax Telemón* (242) le achaca el alejamiento del original latino (Virgilio), la acción mal repartida en las escenas. Sin embargo, dice que es la mejor de Cueva. En la *Comedia del Tutor* (244) alaba los diálogos, la moralidad y algunas situaciones cómicas, pero le acusa de estar poco trabajada, de poca unidad e interés. La *Comedia de la constancia de Arcelina* (244) tiene buena versificación, pero falla en la verosimilitud y utiliza mucha violencia. La *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio* (253) se aparta de la historia y las costumbres de Roma. Fallos en la introducción de los personajes que no vienen a cuento. Es, según Moratín, la menos mala de Cueva. En la *Comedia del príncipe tirano* (255-256) falla la verosimilitud. En ésta, para Moratín no se salva nada. La *Comedia del viejo enamorado* (257) acierta en la intención moral. Todo lo demás está mal. Como casi siempre usa "nigromantes, furias, deidades y fantasmas alegóricas, encantos, vuelos, transformaciones, hundimientos y cuantos desatinos de este género pudo sugerirle su destemplada fantasía". La *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Scevola* (260) es exageradamente violenta en la escena. El personaje sólo aparece en la cuarta jornada, muy desigual. Finalmente la *Comedia del infama-*

² Todas las referencias a esta obra serán consignadas con la página entre paréntesis.

³ Vid. Shergold, 1956.

dor (275) tiene aciertos casuales. Lenguaje culto en personajes bajos y lenguaje bajo en héroes. Muchos descuidos, precipitación y abandono.

Tras una crítica tan mordaz uno se pregunta si es tanta la importancia de Juan de la Cueva en el teatro español, como se ha proclamado hasta hace bien poco. Por una parte, la crítica romántica vio en él un antecedente de la obra de Lope, pero los actuales estudios están reduciendo el valor de su obra. Principalmente, porque parece que no tuvo gran recepción en su momento. De hecho, sus coetáneos no lo citan, exceptuando Agustín de Rojas en su *Loa de la Comedia* inserta en *El viaje entretenido* (1603)⁴. Sin embargo, como indica M. Bataillon, después, en la misma loa, cuando hace una exposición de la escena de final del XVI, citando los principales autores se olvida del dramaturgo sevillano (Bataillon, 1964: 210). Lope, independientemente de posibles rivalidades no le cita en su *Laurel de Apolo*, donde es muy dado a la alabanza incluso con sus enemigos, como también señala Bataillon (Bataillon, 1964: 209). Para el estudioso del siglo de oro español lo único que hace que Cueva tenga tanto valor en la historia de la literatura es que haya tenido el acierto de publicar sus dramas en una época en la que no se acostumbraba hacerlo y, por otro lado, llena un hueco que se hace irremediable para los historiadores del arte dramático español (Bataillon, 1964: 211 y 213).

En la misma línea crítica se sitúa Rinaldo Frolidi, el estudioso italiano que quiere eliminar la idea de un Lope de Vega genial que inventa la comedia sin más, como había dicho la crítica romántica, e intenta mostrar la influencia de los valencianos en el Fénix español.

Para Frolidi, Cueva no tiene la capacidad irónica con respecto a su preceptiva que tiene Lope y su actitud ante la comedia incipiente es más pasiva que activa, porque, aunque alaba la novedad, demuestra no entenderla (Frolidi, 1968: 125). Se complementa esta afirmación con la que hace Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español*, en la que quiere salvar a Cueva de tanta crítica, pero reconoce que el autor español se quedó en un querer y no poder⁵. Por otro lado, Frolidi achaca a Cueva no tener un "verdadero sentido del teatro"⁶, que le hace tratar los temas y personajes de forma más épica que escénicamente. Y es que Juan de la Cueva, al ver el acierto que tuvo al tratar temas épicos en la escena, no dudaría en explotar el recurso hasta el máximo, cayendo en lo que Moratín ya le criticaba una serie de escenas bien hechas cada una, pero muy mal entrelazadas. El concepto de forma dramática dejó de existir para él, como indicó Icaza en el estudio preliminar a sus *Comedias y Tragedias* (Juan de la Cueva, 1917: XLVII). También han sabido indicar este defecto E. M. Wilson y D. Moir en su volumen sobre el teatro del siglo de oro español (Wilson y Moir, 1974: 70-71).

⁴ "Fue el autor primero desto/ el noble Juan de la Cueva;/ hizo del padre tirano/ como sabéis, dos comedias." (Sánchez y Berqueras, 1972: 125)

⁵ "... y su terca voluntad, olvidado ya como autor, de reclamar su participación en el triunfo de ese nuevo arte como si en él hubiera realizado lo que él quiso y no supo conseguir" (Ruiz Ramón, 1967: 131)

⁶ "Los temas y personajes están tratados más épicamente que escénicamente: Juan de la Cueva no tuvo un verdadero sentido del teatro". (Frolidi, 1968: 109).

Por otro lado, podemos pensar en la importancia de Cueva como iniciador del drama histórico. Sería uno de los grandes méritos de este autor, pues la historia, contada mediante romances, proporcionará a la escena española grandes obras en la nueva comedia del siglo XVII. La funcionalidad de la historia es grande, porque el público conoce los hechos que se narran mediante los romances y puede así el autor intensificar las emociones de estos textos que han sido previamente imaginados por el espectador. Por otro lado, la historia confiere verosimilitud a la escena, o al menos conciencia de verdad histórica, con lo que la identificación entre personaje y espectador es más efectista. Es una transformación importante: si durante el mundo clásico y el teatro humanista habla sido el mito el elemento común entre escena y espectador, ahora, dado el desconocimiento que el pueblo tiene de la mitología clásica esta función la cumple la historia nacional, la mitología local (los mitos que Juan de la Cueva utilice en sus tragedias tendrán más una función escénica que de referencia cultural. Para él el mito sólo tendrá sentido desde un "deus ex machina"). Para Bruce W. Wardropper será lo que permita el popularismo en la obra de Cueva, popularismo que, según él, proviene de su cultura renacentista⁷. También señala Wardropper que es producto de la unión de dos tendencias, la clásica y la popular, y esto permite un drama integral. Para ser popular tenía que recurrir a la tradición nacional. Con esta fusión nace el drama histórico de Lope y Guillén de Castro (Wardropper, 1955: 156).

En el siglo pasado Manuel Cañete, un gran erudito del teatro español al que habría que redescubrir, indica que el drama nacional lo inicia Lope de Rueda y no Cueva, por otro lado, igual que Wardropper, señala que lo popular en España es la farsa, la comedia y los autos, es decir lo más tradicional (Cañete, 1885: 162-163), y que esta tradición -como varias veces lo hemos indicado a lo largo de estas páginas- está asentada desde *La Celestina* que es ejemplo y fundamento del popularismo del teatro del siglo XVI y XVII (Cañete, 1885: 166). A continuación achaca a Lope y sus seguidores haber sido demasiado imaginativos, para él siguieron poco la Naturaleza y específica que esta libertad escénica procede del teatro religioso y eclesiástico (Cañete, 1885: 177-180), y no es de extrañar, pues si se une la tradición italiana con el teatro religioso: la primera, con sus personajes populares y estereotipados, que se introducen en España por medio de Valencia y Sevilla, ciudades muy comerciales en ese momento, que permiten la apertura cultural⁸; y la segunda, que utilizó grandes recursos escénicos, como el "araceli", máquina que se utilizaba para transportar ángeles y otros personajes de cielo a tierra y viceversa -indicado por Shergold en el artículo antes citado (Shergold, 1956: 6) -o la "machina" ya utilizada en tiempos de los romanos para hacer que los dioses bajaran del Olimpo ("deus ex machina"); nos queda, por tanto, una tradición escénica que permite muchos recursos dramáticos, hasta la introducción de duelos a caballo en el mismo patio, con lo que se convierte todo el espacio teatral en un escenario (Shergold, 1956: 7).

⁷ "El popularismo de Juan de la Cueva es fruto de la erudición renacentista, no una creación a lo popular" (Wardropper, 1955: 152).

⁸ Vid. Othón Arróniz. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid, Gredos, 1969)

Esta misma tradición es la que pudo inspirar a Cueva el uso de la historia, de hecho, como indica Bataillon, ningún coetáneo creyó oportuno hablar de esta novedad y teniendo en cuenta que el éxito del romancero se dio a partir de 1550, con la segunda edición del *Cancionero de romances* de Martín Nucio, no es de extrañar que algún autor ya lo hubiese utilizado antes que el poeta sevillano (Bataillon, 1964: 212-213).

En la misma línea, Ruiz Ramón señala que Cueva no sabe aprovechar toda la, riqueza dramática de este recurso, ni captar su espíritu y sus valores (Ruiz Ramón, 1967: 219).

Independiente de si fue el iniciador o no lo fue, lo cierto es que otras innovaciones tuyas como la mezcla de personajes de distinto orden social o la reducción a cuatro jornadas, junto con este uso de la historia no lo encontramos en otros autores, pero pueden estar perfectamente en la tradición teatral. Sabemos que en el teatro religioso medieval la escena tenía unos mimos que representaban lo que un lector, llamado director de escena, les indicaba y alrededor de ese escenario circular se situaba la nobleza y el rey a un lado y el pueblo al otro, introduciéndose el rey y los nobles alguna vez en la representación, de hecho a un lado y al otro de esta aristocracia se situaba el espacio alegórico dedicado al paraíso y al infierno, quedando ellos dentro del espacio escénico⁹. Únicamente la reducción a cuatro jornadas parece escaparse, quizás por falta de documentación, de esta tradición y haremos caso a Cueva en aceptar que él fue el primero en hacer esta reducción rompiendo con el precepto horaciano¹⁰ y el uso que había perdurado durante el siglo XVI tras el respaldo inicial de Torres Naharro¹¹. Se nos ocurre además que, si como expresa en los versos 583-584 de la Epístola III del *Exemplar poético*¹² la comedia antigua le parece muy "cansada", es natural que pretendiese reducirla, sin buscar en ello ninguna explicación fuera de la intención de entretenimiento que tenía el teatro de Cueva. En cuanto a posibles novedades de este autor con respecto a la forma poética o el lenguaje y el estilo ya se habían producido a lo largo del siglo XVI¹³.

Lo que queda claro de todo esto es que Juan de la Cueva nos ha hecho en su preceptiva un planteamiento que no se ajusta muy bien a lo que él hizo y, más bien, se puede apli-

⁹ Así podemos observarlo en un cuadro del siglo XV, titulado "El martirio de Santa Apolonia", de Jean Fouquet (ca. 1460), en el que se ve un momento de la representación de este martirio.

¹⁰ "La pieza que quiera tener éxito y ser representada varias veces, no deberá tener ni más ni menos de cinco actos" (Horacio, 1900: 35).

¹¹ "La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria,..." (Sánchez y Porqueras, 1972: 30).

¹² "confesarás que fue cansada cosa cualquier comedia de la edad pasada, menos trabada y menos ingeniosa"

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13549485434021385754491/p0000001.htm#I_4

¹³ Véase Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano* (Madrid, Ediciones Alcalá 1968).

car a lo que hicieron los autores del siglo XVII. No ya el hecho de que tenga muchos fallos de verosimilitud, estilo, coherencia escénica, etc., sino incluso en elementos como la moralidad que él mismo habla defendido en la "Epístola dedicatoria a Momo" en la *Primera parte de las comedias y tragedias*¹⁴, quedándose en una acumulación de violencia y muertes como indicó Moratín o Díez Borque (Díez Borque, 1987: 116) ante la que se queda impasible. El "delectare et prodesse", que todos los preceptistas de la comedia esgrimieron como forma de dignificación del género, parece reducirse en Cueva a mostrar todo lo malo para después decir lo que no de debe hacer, como ya hiciera nuestro Arcipreste en su *Libro del Buen Amor*.

Lo cierto es que, dentro de toda la incoherencia dramática del poeta hispalense, nos gustaría destacar que su valor es únicamente histórico (Juan de la Cueva, 1917: LI), que Lope no le tiene nada que envidiar para silenciarle, como dice Frolidi (Frolidi, 1968: 105); que toda la obra de Cueva se queda en una serie de aciertos casuales (Ruiz Ramón, 1967: 130), que consiguió matar la tragedia (Moratín, 1830: 51) y que su importancia se debe solamente a. que publicó sus obras (Bataillon, 1964 : 210-211); que no debe verse en él un faro que ilumina una época y un porvenir (Bataillon, 1964 : 213), pero nos gustaría rescatar a nuestro dramaturgo mostrando que si su teatro no iluminó una época, sí que la preparó. Las obras de Juan de la Cueva representan la formación de un gusto popular que será el eje sobre el que girará la nueva comedia. Su valor será mayor o menor, pero lo que es cierto es que abonó bien el terreno a la incipiente comedia que sí ilumina no sólo una época sino toda una vía de tradición, que perdurará a lo largo del arte dramático español.

BIBLIOGRAFIA

- Arróniz**, Othón, 1969, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos.
- Bataillon**, Marcel, 1964, *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos.
- Cañete**, Manuel, 1885, *Teatro español del siglo XVI*. Madrid: M. Tello.
- Cueva**, Juan de la, 1917, *Primera parte de las comedias y tragedias*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles.
- El viaje de Sannio* Inédito de José M^a Reyes
- Rimas* Tesis doctoral de José M^a Reyes
- Díaz-Plaja**, Guillermo, 1968, *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Ediciones Vega.

¹⁴ "Pues la comedia es imitación de la vida humana, espejo de las costumbres, retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos, poderoso cualquiera dellos confundir las cavilosas intenciones de los que condenan este género de poesía" (Sánchez y Porqueras, 1972: 76)

- Díez Borque, José M^a, 1987, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*. Madrid: Taurus. Col. Historia de la literatura hispánica, nº 8
- Froldi, Rinaldo, 1968, *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca: Anaya.
- Hermenegildo Alfredo, 1973, *La tragedia en el renacimiento español*. Barcelona: Planeta.
- 1961, *Los trágicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Raycar impresores S.A.
- Horacio, 1981, *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Bosch, Colección de textos clásicos latinos, edición bilingüe por Helena Valentí.
- López Morales, Humberto, 1968, *Tradicón y creación en los orígenes del teatro español*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Moratin, Leandro Fernández de, 1830, "Orígenes del Teatro español" en *Obras (Dadas a la luz por la Real Academia Española)*. Tomo I, parte primera. Madrid: Aguado impresor de cámara de S.M. y de su real casa.
- Ruiz Ramón, Francisco, 1967, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Alianza editorial.
- Sánchez Escribano, F y Porqueras Mayo, A., 1972, *Preceptiva dramática española (del renacimiento y del barroco)*. Madrid: Gredos.
- Schack, 1887, *Historia de la literatura y el arte dramático en España*. Madrid: M. Tello.
- Shergold, N. D., 1956, "Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla" separata de *Archivo Hispalense* 2^a Epoca nº 75. Sevilla: Imprenta provincial.
- Bruce W. Wardropper, 1955, "Juan de la Cueva y el drama histórico" en *NRFH* México, año 9 nº 2; pp. 149-156
- Wilson, E.M. y D. Moir: *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)* (Barcelona Ariel S.A. 1974)

Beatriz Troiano en
Psicosis 4:48,
de Sarah Kane.
Dirección: Juan Manuel
Urraco Crespo



Beatriz Troiano en
Psicosis 4:48,
de Sarah Kane.
Dirección: Juan Manuel
Urraco Crespo



Juan Carlos Catalano, Marcelo Spina y Mario Valiente.
Acto de celebración por los 20 años de la creación de los
estudios universitarios de teatro en la UNICEN.



Público general. Acto de celebración por los 20 años de la creación
de los estudios universitarios de teatro en la UNICEN.



Marcelo Jaureguiberry, Juan Carlos Catalano, Mario Valiente, Beatriz Eleta, Marta Sánchez, María Elsa Chapato y Liliana Iriondo. Acto de celebración por los 20 años de la creación de los estudios universitarios de teatro en la UNICEN.



Entrega de reconocimiento al rector Marcelo Spina por parte de Juan Carlos Catalano. Acto de celebración por los 20 años de la creación de los estudios universitarios de teatro en la UNICEN.



Muestra hastío, dirección Mauricio Kartun.
Alumnos de Práctica Integrada de Teatro I



Muestra hastío, dirección Mauricio Kartun.
Alumnos de Práctica Integrada de Teatro I

Teatro en las Provincias
Teatro tandilense

Naturalismo estético en el teatro religioso El drama sacro en la Semana Santa tandilense de 1996

Diana G. Barreyra *

Resumen

El interés del presente trabajo se funda en analizar una serie de prácticas teatrales innovadoras en el seno de un tradicional espectáculo artístico religioso. Específicamente, nos referiremos a la puesta en escena del drama sacro tandilense *Estampas de Semana Santa* dirigidas por Marcelo Islas en el año 1996.

Palabras clave: Puesta en escena-Teatro religioso-Naturalismo estético

Abstract

The focus of this work is based on analyzing a number of innovative theatrical practices within a traditional religious art performance. We refer, specifically, to the staging of the sacred drama *Stamps of Easter Prints* directed by Marcelo Islas in Tandil in 1996.

Key words: Theater Staging-Religious Theater - Aesthetic Naturalism

Introducción

Durante la conmemoración de la Semana Santa de 1996 (31 marzo al 7 abril) y como es práctica usual, durante cuatro noches se ofreció el drama sacro basado en la Pasión y Muerte de Jesús en el Anfiteatro Municipal. El presente trabajo estudia la puesta en escena del

* Profesora de Teatro. Ayudante de la cátedra Historia de las Estructuras Teatrales II del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. memerumbo@hotmail.com

espectáculo denominado *Estampas de Semana Santa* dirigidas ese año por el emergente director Marcelo Islas (1961) y la pretensión de instalar una serie de prácticas teatrales innovadoras de carácter naturalista.

¿Cómo estudiar una puesta en escena?

En el campo de la investigación teatral se abren distintos modos de aproximación a la puesta en escena de un espectáculo². Ellos responden a modelos epistemológicos diferentes y a distintas concepciones del fenómeno teatral.

El primero de ellos, fue tomado del campo de la literatura y centra su análisis en el estudio de la temática en acción de una pieza, intentando explicar que "nos dice" la obra de una sociedad o de una psicología en particular. Representantes de esta línea de análisis original son Andre Veinstein y Tadeus Kowzan entre otros. Mas tarde, en la década del ochenta, este enfoque comienza a recibir aportes de la semiología, tomando herramientas que permitan iluminar acerca de los distintos sistemas de significación de una representación. Estas aproximaciones parten de la observación analítica de la representación y su objetivo es comprender el espectáculo y construir el sentido de la escena. Esta orientación es la que siguen los estudios de Anne Ubersfeld, Erika Fisher, Patrice Pavis y Marco de Marinis. En general podemos afirmar que este enfoque avanza en el análisis de una puesta tomando como punto de partida el producto terminado, dejando aún en sombras el análisis del proceso de creación.

El segundo modelo surge de las teorías empíricas de la producción que entienden el fenómeno teatral como un proceso de aprendizaje y de creación. Esta línea intenta dar cuenta de procesos que tienen que ver con el juego, la creación, la energía. Estas complejas zonas de análisis, difíciles de delimitar apuntan no sólo a "comprender" un espectáculo sino a "acercarse a los modos de hacer", encontrando un camino diferente de teorizar la práctica. Como ejemplo podemos citar las textualidades de Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Peter Brook o Jerzi Grotowski.

Ambos modelos no sólo demuestran una evolución de los modos de aproximación a un polifacético objeto de estudio, sino que en la actualidad se enriquecen dialécticamente. A partir de estas rupturas y continuidades en los modelos es que van apareciendo nuevos cuestionamientos acerca de los límites del campo de análisis de la investigación teatral.

² En su obra *Teatro. teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Ed Galerna Bs.As. 1998. Josette Feral aborda desde esta perspectiva el fenómeno teatral en toda su amplitud lo que constituye el objeto de estudio de los artículos reunidos en este trabajo. Otros enfoques

Pavis, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós.



■ *Estampas de Semana Santa*. Dirección: Marcelo Islas. Año: 1996 (Gentileza de Mónica Plachesi)

Para ser eficaz y pertinente el estudio del teatro necesita de un modo imperativo cubrir todo el campo de la práctica. El objeto de estudio "puesta en escena" está formado por los signos y los símbolos que se plasman en ella, al igual que los elementos teatrales y técnicos de la representación. Sin duda, como investigadores resulta indispensable interesarnos no sólo en el espectáculo que fue durante mucho tiempo el objeto de estudio esencial de los estudios teóricos sino abrir el campo a todo lo que está más allá de la representación en sí misma.

El análisis de una puesta en escena entendida como 'análisis genético' (Josette Féral, 1998)³ reconoce y atiende a la constante evolución del texto dramático al texto espectacular. Para reconstruir el proceso creativo es tarea del investigador recopilar cuadernos de apuntes, notas de ensayos, cuadernos de dirección, registros audiovisuales, información de los

³ En su obra *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Ed. Galerna Bs. As. 1998, Josette Féral aborda desde esta perspectiva el fenómeno teatral en toda su amplitud lo que constituye el objeto de estudio de los artículos reunidos en este trabajo.

medios escritos entre otros instrumentos. De esta manera el análisis abarca el conocimiento del contexto social, de las ideologías (que pueden ser las del director como la de otros actores participantes en el proceso), del dramaturgo y del director y de los respectivos contextos en los que escriben y/o dirigen. Se trata de crear puentes entre el antes y después. "No es sino a este precio-según Feral- como los prácticos pueden sentirse comprometidos con la teoría."

Para el estudio de la puesta en escena de las *Estampas de Semana Santa* en 1996 dirigida por Marcelo Islas consideramos los diversos documentos (gacetillas de prensa y artículos de opinión sobre el espectáculo, programas de mano, fotografías y guiones inéditos del texto dramático además de entrevistas a varios de los actores sociales) que nos permitieron estudiar el proceso de producción, la puesta en escena y de las críticas posteriores. Esta línea de análisis es la que consideramos más adecuada para el estudio, precisamente porque da cuenta de la complejidad de nuestro objeto de estudio, también por la tradicional historia del drama sacro (L. Iriondo, 2006).

El misterio medieval

La representación de las *Estampas* puede situarse dentro de las poéticas⁴ teatrales como "teatro didáctico religioso", más allá de los cambios textuales y técnico-teatrales que le fueron imprimiendo los diferentes directores. Los elementos seleccionados para la construcción global del sentido, fueron elaborados en función de comunicar de manera comprensible para la mayoría del público un mensaje cristiano. El texto de carácter bíblico, autoría del cura párroco local Luis J. Actis está basado en la grandeza de los misterios sagrados e inspirado en los evangelios de San Mateo y de San Lucas, tomando la forma del "misterio medieval". Como es sabido, el misterio medieval surgió a fines del S. XIII, principios del XIV al mismo tiempo que se manifiesta una tendencia al naturalismo en las representaciones teatrales religiosas de la Europa tardo-medieval⁵.

Se trata de un drama breve que puede versar sobre la vida de los santos o milagros de la Virgen pero hace hincapié en el dolor de la Pasión, Crucifixión y Muerte de Jesús subrayando la humanidad del hijo de Dios o el rol mediados de María como madre de todos los hombres. De esta manera, el milagro medieval presentaba una humanización temática debida quizás a la influencia de las órdenes mendicantes.

⁴ Por "poética teatral" se entiende un "conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica". Jorge Dubatti (2002) "El concepto de poética teatral", en *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires, Atuel, p. 57.

⁵ Massip, Francesc (1992) *El teatro medieval. Teatro edificante El ceremonial cristiano*. Barcelona, Montesinos.



■ *Estampas de Semana Santa.*

Dirección: Marcelo Islas. Año: 1996
(Gentileza de Mónica Plachesi)

Otra importante innovación es que el milagro medieval en Italia comienza a ser representado por cofradías laicas, diferenciándose del drama litúrgico que hasta el momento sólo era interpretado por eclesiásticos. Los grandes misterios medievales suelen ser dramas cíclicos e incluyen diferentes episodios que se representan en varias jornadas. Se disponían sobre carruajes itinerantes o tabladros en las plazas. La música y la decoración cautivante saciaban el imaginario de la época.

En cuanto al contenido del teatro religioso o “de edificación” de origen medieval, recordemos que los argumentos pertenecen al patrimonio cultural común y son conocidos de antemano. En este sentido podemos afirmar que el texto dramático de carácter religioso no ofrece novedad alguna, se limita a confirmar una tradición presente en la ‘historia sagrada’. El autor

del texto, generalmente es un sacerdote que dadas sus competencias retóricas y literarias tuvo desde el comienzo un rol decisivo en la composición dramática. Unido a los múltiples signos escenográficos el espectáculo presentaba una idea cristiana reforzada. El propósito era claramente aleccionador y de edificación moral. En este sentido, a la manera de los espectáculos medievales, el tradicional espectáculo de las *Estampas* en Tandil pretendían a través de la dramatización “iniciar” o en cualquier caso, “reforzar el mensaje cristiano” al público espectador.

Historia y tradición.

La dramatización de las Estampas es el espectáculo más tradicional y remanente de Tandil, data del año 1948 y ha sufrido profundas modificaciones a lo largo del tiempo. Asimismo su estudio ha despertado el interés de investigadores del campo teatral⁶. La enorme repercusión que obtuvo año a año, promovió la búsqueda de un espacio propio para la representación del espectáculo. Así, en 1964, las *Estampas de la Pasión* comenzaron a representarse en el flamante Anfiteatro Municipal 'John F. Kennedy', - denominado en la actualidad Anfiteatro Martín Fierro- situado en una de las laderas del Parque Independencia. Es un vasto espacio al aire libre con capacidad para 3.000 espectadores.

En el período que abarca los años 1987-1996 el director de este espectáculo es José María Guimet⁷. Bajo esta dirección el mismo presentó novedades técnicas, a la vez que fue *aggravando* el mensaje católico. Propuso la denominación de *Escenas de la Redención* -en lugar de *Estampas*- como indicio de un mayor movimiento escénico. El espectáculo resultó armónicamente integrado por la combinación de la gestualidad y las voces, la luminotecnia, el vestuario y la maquinaria escenográfica. Todos estos factores de conjugaron año a año para presentar un acto de emoción y de comunicación por excelencia.

En el año 1992, durante el proceso de privatizaciones y ajuste de transferencias de fondos a las provincias durante la presidencia de Menem (1989-1999), se creó la Fundación Actores y Colaboradores de Semana Santa una entidad de bien público con autónoma y destinada a la organización y difusión del espectáculo artístico cultural *Escenas de la Redención*. La Fundación original estuvo integrada por un grupo de actores, músicos y técnicos relevantes de las antiguas *Estampas* y por el director.

⁶ Iriondo, Liliana (2006) Dramatización sacra y celebraciones públicas en la Semana Santa en Tandil (1943 - 1955). Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA. Inédito.

⁷ Iriondo L. Barreyra D (2009) Subvertir la tradición. Las estampas en la Semana Santa tandiliense de 1996. Facultad de Arte UNCPBA. Inédito.



■ *Estampas de Semana Santa*. Dirección: Marcelo Islas. Año: 1996 (Gentileza de Mónica Plachesi)

En el año 1995, mismo año en que se produce el fallecimiento del cura Actis, comienzan a aparecer desavenencias entre los miembros de la entidad recientemente creada. Los temas que se debatían en las reuniones de Comisión Directiva en orden de importancia eran los siguientes: el respeto de la dramatización por el mensaje evangelizador; las limitaciones que debían hacerse a los recursos audiovisuales propuestos por el director J. M. Guimet y finalmente el creciente rédito obtenido por éste, tanto en el plano simbólico como material (J.L.Lanza, 2009; R. Leguizamón, 2009). Al poco tiempo, se produjo el alejamiento del director abriéndose un llamado a concurso para la dirección del ciclo 1996. Entre los candidatos presentados⁸ fue elegido Marcelo Islas

⁸ A la convocatoria por la dirección del espectáculo abierta por la Fundación Actores y Colaboradores de Semana Santa se presentaron las propuestas de tres directores: Marcelo Islas, Mario Valiente y José Spagnuolo.

La poética directorial de Marcelo Islas

Marcelo Islas es un joven director tandilense de formación universitaria. Cursó la carrera de Teatro en la UNCPBA (1987-1993), de la que fue docente de Interpretación y de Dirección Teatral. De esta manera, afianzó sus conocimientos del sistema pedagógico de Stanislavski, también de los presupuestos fundamentales del teatro épico brechtiano. Continuó haciendo estudios de postgrado e intervino en la actividad teatral sin limitarse a un rol particular o restrictivo.

Las premisas básicas sobre las que trabaja Islas se asientan en la idea *artaudiana* del director de escena como 'el creador sustancial del espectáculo', no sólo el ilustrador de un texto dramático. Entiende el teatro como 'un acto en el que el hombre *se compromete* en su integridad', admite entre sus signos - símbolos todas las formas expresivas humanas, capaces de ser percibidas por vía sensorial, orgánica, mental o inconsciente. Le resulta además de vital importancia el aspecto visual del teatro, de ahí la relevancia que adquiere en sus puestas el espacio lumínico. Su obra puede dividirse al menos en dos etapas. La primera, con rasgos de la 'segunda modernidad' tomando procedimientos del absurdo europeo. Trabaja desde lo semántico con temas tomados del existencialismo sartreano; 'señala la decadencia, la alienación y la desintegración tanto textual como ideológica' (O. Pellettieri, 2003). Estas ideas aparecen en puestas como *A puerta cerrada* (Jean Paul Sartre) y *Trescientos millones* (Roberto Arlt) en 1990; *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca), *Historias para ser contadas* (Osvaldo Dragún) en 1991; *El humillado* (Roberto Arlt) *El canto del cisne* (Antón Chejov) o *La espera trágica* (Eduardo Pavlovsky) en 1992;

A partir de la puesta en escena de *Lamáquinabamlet* de Heiner Müller en el año 1994, reconocemos en este director una segunda etapa, de intertexto postmoderno, en la variante 'teatro de desintegración' (O. Pellettieri, 1998). Islas continúa con la estética ideológica del absurdo, apropiándose de autores como Heiner Müller, Gilles Deleuze, Félix Guattari, entre otros. Islas practica una 'estética del nihilismo', cuestionando la historia como relato verdadero. Entre las puestas más representativas de este período poético podemos mencionar *Decir sí* (Griselda Gambaro) en 1995; *Final de partida* (Samuel Beckett), *Solodos* (Marcelo Islas) en 1997; *Sentidos* (Rodrigo García, Marcelo Islas) en 1998; *Gurka (frío como el agua, seco)* (Vicente Zito Lema) en 1999.

Es durante este segundo momento de evolución de su poética directorial compleja, heterogénea y de múltiples apropiaciones que Islas asume la tarea de dirigir las Estampas de Semana Santa.

Las Estampas de Islas: el naturalismo a escena.

En relación al texto dramático, Islas utilizó una 'adaptación textual' realizada por algunos miembros de la Fundación para evitar posibles inconvenientes de orden legal con repec-



■ *Estampas de Semana Santa*. Dirección: Marcelo Islas. Año: 1996 (Gentileza de Mónica Plachesi)

to a la versión registrada por Guimet en Argentares. La idea fue 'volver a las fuentes' del escrito original del cura Actis, cedido a la Fundación de Actores y Colaboradores de Semana Santa en 1993. Dicha adaptación textual consistió en la reelaboración de algunas escenas y un cambio de título para el espectáculo que volvió a denominarse *Estampas* como en la período anterior a la dirección de Guimet. El texto se dividió en dos actos de ocho estampas cada uno. A la modificación del texto, le siguió una nueva grabación de voces.

En cuanto a la puesta en escena, Islas se propuso ofrecer 'un espectáculo diferente', sin modificar el mensaje evangélico. (*El Eco de Tandil*, 3-04-1996, p. 13). Con tal objetivo inició, con su equipo de trabajo, una profunda investigación previa sobre la figura de Jesús. La idea

fue brindar 'un Cristo humano', sensible a la ternura de los niños, también vulnerable, con miedo a la entrega y al dolor de la crucifixión. La indagación incluyó el aspecto médico de este último asunto, el proceso de sufrimiento hasta la muerte, por ahogo, en la cruz. El Jesús humano que pensó el director no debía situarse 'allá arriba' sino mostrarse 'como hombre', cercano a la gente. (M. Plachesi, 2009). Islas mantuvo a la mayor parte de los actores que venían trabajando desde hacía tiempo en el espectáculo, algunos con quince o veinte años de antigüedad. El cambio lo propuso en el modo de actuación, acentuando 'lo dramático', con especial énfasis en el modo de trabajar la emoción. Insistió con los principales intérpretes en la necesidad de compenetrarse interiormente con el personaje, en este sentido indicó 'si no hay entrega total, el público lo capta, lo percibe' ⁹.

Como señalamos arriba, la necesidad de grabar un nuevo texto derivó en la inclusión de nuevas voces. En este sentido, el director marcó las diferencias con el 'tono neutro, sin grandes matices' de las puestas anteriores. Para eso trabajó intensamente con el actor que puso la voz de Jesús ¹⁰, con la intención de otorgarle 'más humanidad', mayor expresividad al personaje. ¹¹ A posteriori, Islas se ocupó de mantener la necesaria correspondencia entre la gestualidad actoral y las voces grabadas.

Otra de las modificaciones que propuso tuvo que ver con el espacio escénico. Así, el escenario natural del Anfiteatro fue ampliado para incorporar un terraplén inferior, a manera de un proscenio, bien cerca del público.

La iluminación de carácter expresionista ¹² fue un elemento destacado en la puesta. se colocó una red de luces en el piso para guiar a los actores y un potente cañón seguidor. spots fijos y luces de colores magenta, rojo, azul, amarillo. La luz dirigida desde abajo, sectorizada, acentuó el dramatismo. En todo momento, se buscó destacar la expresión natural - de ternura, de alegría, de sufrimiento- de los rostros, prácticamente sin maquillaje. El *tempo* fue cuidadoso, pausado entre estampa y estampa, llevado por el encendido y el apagado de los spots individuales, acompañado por música clásica. En suma, creó climas particulares entre las

⁹ 'Yo traté de vivirlo. A punto tal que no quise una cruz de tergopol, y me hice hacer una de madera que pesó 70 kg. ... entonces el esfuerzo en el Via Crucis no era fingido. lo sentía', J.L. Lanza. 2009.

¹⁰ Augusto Galeota (1938-2003) Prestigioso actor, director, escritor y docente.

¹¹ Entre los principios del naturalismo en el teatro definidos en 1881 por E. Zola figura la necesidad de desterrar los tonos declamatorios, grandilocuentes -como así los neutros- en la dicción de los intérpretes. También había que cambiar los gestos si se quería desmentir a los críticos que ironizaban sobre los intentos naturalistas que hablaban de "actores falsos en decorados verdaderos." Historia básica del arte escénico César Oliva, Francisco Torres Monreal (1990) Madrid. Cátedra. Pag. 312

¹² Dentro de las estéticas opuestas al ilusionismo, se encuentra el expresionismo que en la iluminación se evidencia por la presencia del claroscuro. Este logra la desmaterialización del espacio que parcela el escenario y pone de relieve aquellos aspectos escenográficos o personajes que asumen especial significación en determinados momentos de la fábula y que suelen expresar la interioridad pesadillesca del ser humano. Trastoy, Zayas de Lima, Los lenguajes verbales y no verbales (1997) Universidad de Bs. As. Pag. 188.



■ *Estampas de Semana Santa.*

Dirección: Marcelo Islas. Año: 1996
(Gentileza de Mónica Plachesi)

situaciones individuales y las colectivas que, a su vez, en permanente movimiento escénico desafiaron la atención del público.

La última escena fue una de las más controvertidas de la puesta, aunque no la única. Tal como les indicó el director, hacia el final, mientras Cristo se elevaba, la voz del relator -junto con la música- iba llevando al público con las últimas palabras de Jesús, los apóstoles bajaron hacia las gradas y 'tocaron a la gente'. Ese fue el remate final: la clara y provocadora captura de la cuarta pared, procedimiento relevante del realismo. La idea subyacente de este procedimiento teatral era que los apóstoles no sólo portaron la palabra de Jesús, sino que también, fueron quienes construyeron la Iglesia y tuvo sus repercusiones (*El Eco de Tandil*, op. cit.).

Consideraciones finales.

En suma, se trató de un trabajo de puesta que desde lo textual y de la selección de los actores no realizó profundas modificaciones. En este sentido, el mensaje evangelizador, aunque 'bien humanizado' estuvo garantizado. Entonces, ¿en qué aspectos innovó la puesta del novel director este espectáculo teatral didáctico religioso? Considero que los mayores aportes estuvieron en el énfasis puesto en el modo de actuación, sumado al acento puesto en la naturalidad hiperrealista de algunas escenas (La Oración en el Huerto, la flagelación, el extenso Vía Crucis, Sobre la Cruz, la víctima). Asimismo la voz 'humana' de Cristo, la bajada de los apóstoles hacia el público, acompañados por el acercamiento del espacio escénico y la iluminación expresionista, también marcaron las diferencias. Con esta serie de innovaciones técnico-teatrales la puesta de Islas alcanzó la 'nueva naturalidad', que pretendió desde el comienzo.

La reacción de los medios radiales y escritos locales no se hizo esperar. Las fuertes críticas o la ausencia de las mismas representadas por un absoluto silencio en el caso de *Nueva Era*, (7-15 de abril, 1996) son evidencias de la discrepancia con el espectáculo que invitan a la lectura. Aquellos agentes que se manifestaron se dirigieron hacia la persona del director y a su pensamiento, al que tildaron de ateo, bien alejado del mensaje cristiano. También los comentarios se dirigieron hacia su propuesta estética. Se centraron en 'la voz metálica', 'madura' de Jesús, al tono de 'persona mayor' que daba el actor para doblar a una persona de treinta años. También, criticaron la excesiva crueldad de algunas escenas y el acercamiento de los apóstoles en la escena final. (J.L. Lanza, R. Leguizamón, M. Plachesi, 2009).

Es innegable que la remanencia de este espectáculo de carácter religioso, su puntual puesta en escena cada Semana Santa tandilense ha ido creando sus propias convenciones como resultado de sucesivas e históricas puestas en escena. Frente a nuestro interrogante inicial ¿*Teatro didáctico religioso vs naturalismo estético?* queda demostrado que a través de una serie de innovaciones estético-teatrales de carácter naturalista la puesta en escena de Islas en el año 1996 desestabilizó la sólida tradición de un espectáculo didáctico religioso.

Fuentes consultadas:

El Eco de Tandil, 1995, 1996, 1997.

Nueva Era, 1995, 1996, 1997.

Estampas de Semana Santa, Programas de mano, 1996.

Material gráfico y audiovisual:

Fotografías del archivo personal, Mónica Plachesi.

Entrevistas:

Marcelo Islas, José Luis Lanza, Roberto Leguizamón, Mónica Plachesi.

Bibliografía:

Feral, Jossete (1998) *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Bs. As. Galerna.

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

Iriondo, L. Fuentes, Teresita M.V. (2005, 2007) 'Historia del teatro en Tandil', en Pellettieri, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Galerna, Instituto Nacional del Teatro. Volumen I y II.

Iriondo, L. Fuentes, Teresita M.V. (2008) 'Historia del teatro en Tandil', en Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en las provincias*. INT. Vol. III. En prensa.

Islas, Marcelo (1998) "El silencio y la palabra como máscaras del vacío. La puesta en escena de *Solo dos*". Tesis de Maestría en Artes, Mención en Dirección Teatral. Santiago de Chile. Mimeo.

Massip, Francesc (1992) *El teatro medieval. Voz de la divinidad. cuerpo de bistrión*. Barcelona, Montesinos.

Pellettieri, Osvaldo (2001, 2002, 2003) (Director) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna - UBA. Volúmenes V, II, IV.

Pavis, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Paidós.

Trastoy, Zayas de Lima (1997) *Los lenguajes verbales y no verbales*. Universidad de Bs. As.

*“Pintar la aldea...
Arte y Asociacionismo en Tandil, 1916-1920”*

*Prof. María Guadalupe Suasnábar*¹

Resumen

El presente artículo indagará acerca de la formación y consolidación de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil, teniendo en cuenta que la misma forma parte del vasto campo asociativo que tuvo su auge en nuestro país desde finales del siglo XIX.

La Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil nació el 15 de octubre de 1920, funcionando hasta su municipalización en diciembre de 1938. Esta Sociedad representa aquellas instituciones asociativas nacidas a la luz de los modelos burgueses, como fueron las logias o los círculos de la elite. En esta lógica, la creación de espacios de sociabilidad tiende a la necesaria construcción de las identidades locales, y en el caso de las asociaciones ligadas al arte, la conformación de un gusto artístico propio. Teniendo en cuenta esto, la Sociedad Estimulo de Tandil se inscribe bajo este perfil: una asociación de tipo formal, centrada en una temática específica y compuestas por aquellos personajes que marcaron el ritmo de la ciudad desde otras asociaciones formales e informales. En esta línea, la presente investigación, centrará su atención en los objetivos y finalidades de esta Sociedad, y ante todo en las relaciones que los miembros de la misma tenían con otras formas de asociacionismo.

Palabras claves: Sociabilidad formal - Gusto artístico - Sociedad Estimulo de Bellas Artes

Abstract

The following article studies about the formation and consolidation of the Tandil's Society for Encouragement of Fine Arts, considering that it is part of the associative vast field that was popular in our country between the late nineteenth and early twentieth century.

The Tandil's Society for Encouragement of Fine Arts was born in October fifteen of

¹ Prof. María Guadalupe Suasnábar: Profesora de Historia, Ayudante Diplomado Cátedra Historia del Arte de la carrera Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte, Maestrando en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de General San Martín. Becaria de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. E-mail: mguadas@yahoo.com.ar

1920, running up the municipalization of the same in December 1938. This Society represents those based institutions which were born in the light of bourgeois models, as were the lodges or the circles of the elite. By this way, the creation of spaces of sociability tends to the necessary construction of local identities, and in the case of associations related with art, the formation of an own artistic taste. Given this in mind, the Tandil's Society comes under this profile: a formal association focused on a specific theme and conformed by those personalities that shaped the pulse of the city from other formal and informal associations. Along these lines, this research will focus on the objectives and purposes of this Society, and primarily in the relations between the members of the same with other forms of association.

Key words: Sociability formal - artistic taste - Encouragement of Fine Arts Society

A modo de introducción

El presente trabajo indagará las formas de asociacionismo formal como una práctica necesaria en la construcción de un "gusto artístico local" en la ciudad de Tandil a inicios del siglo XX. Para ello, se retomará la importancia jugada por el estudio de las asociaciones de tipo formal, ante todo de aquellas formadas en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. Esta forma de sociabilidad ha tenido diferentes objetivos, ante todo relacionados con los actores sociales intervinientes y el contexto socio-político de creación.

De esta manera, el estudio de la sociabilidad política, comienza a dar sus primeros pasos de la mano de las investigaciones de Maurice Agulhon², que centran su eje en la sociedad francesa de mediados del siglo XIX, haciendo especial hincapié en las relaciones entre la sociabilidad densa y la opinión democrática entre los campesinos de la Baja Provenza. El aporte de Agulhon permite elevar y jerarquizar la noción de sociabilidad en el marco de la investigación histórica, concentrando su estudio en la vida asociativa (formal e informal) y la historia de la constitución consciente de redes de asociaciones.

La promoción de los trabajos de Agulhon, abrieron un nuevo camino en el estudio de las formas asociativas en países de Europa, como España e Italia. Se encuentra un aporte interesante del estado de la historiografía contemporánea en relación a estos estudios en el texto de Jordi Canal i Morell³. Este autor afirma que tanto en Francia como en Italia, se ha conformado un campo de estudio amplio en relación a la sociabilidad, pero que España ha sido más atrasada en el estudio de la misma.

En lo que respecta al estudio de la sociabilidad en América Latina, puede citarse el tra-

² Agulhon, Maurice, y Maryvonne Bodiguel: *Les associations au village*. Avignon, Actes Sud, 1981; *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto Mora, 1994.

³ Morell, Jordi Canal i: "El concepto de sociabilidad en la historiografía contemporánea (Francia, Italia y España)". En *Siglo XIX*, n.º 13, enero-junio 1993.

bajo de Francois Xavier-Guerra⁴. Este autor plantea el estudio de la sociedad americana a través de las redes relaciones formadas a través de los espacios de sociabilidad formal e informal, planteando que la multiplicación de los lugares de sociabilidad favorecieron el mantenimiento de los diferentes sistemas políticos como el surgimiento del "pueblo" tras los procesos de independencia. Además, analiza las reglas y condiciones creadas por los actores sociales, en especial los espacios de sociabilidad política de la elite mexicana.

En relación al estudio de la sociabilidad formal e informal en la Argentina, la mayor parte de los trabajos centran su análisis de la ciudad de Buenos Aires. Trabajos como los de Pilar González Bernaldo⁵ y Jorge Myers⁶, concentran su atención en los espacios de sociabilidad en la ciudad porteña en las primeras décadas posindependencia. En cambio, los trabajos de Sandra Gayol⁷ se concentran en el estudio de los espacios de sociabilidad informal, como los cafés, en Buenos Aires desde fines del siglo XIX hasta el Centenario.

En relación a una visión general de las formas de asociacionismo en Argentina, puede mencionarse el trabajo de compilación realizado por Roberto Di Stefano, Hilda Sábato, Luis Alberto Romero y José Luis Moreno⁸, el cual reúne una serie de reflexiones dentro del pensamiento social desde los tiempos virreinales hasta los últimos años del siglo XX.

La escasez de trabajos sobre sociabilidad formal e informal en el interior del país, se hace presente al momento del recuento bibliográfico. En el caso de Tandil y la zona, los trabajos giran entorno al estudio de casos de ciertas instituciones asociativas, ante todo de aquellas creadas a través de las relaciones entre los inmigrantes. Pueden citarse los trabajos de María Elba Argeri⁹, quien analiza la formación de la Dante Alighieri en la ciudad de Azul como un espacio de sociabilidad tardío en el espacio azuleño, haciendo hincapié en las relaciones que sus miembros establecieron, tanto formales como informales, en otras instituciones asociativas de la ciudad. Otro trabajo que debe resaltarse es la compilación de Graciela Zuppa¹⁰ sobre las prácticas de sociabilidad en la ciudad de Mar del Plata desde fines del siglo XIX hasta mediados de la década de 1970. Para el caso de la ciudad de Tandil, el trabajo de Hugo

⁴ Guerra, Francois-Xavier: *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*. México, FCE, 1988

⁵ González Bernaldo, Pilar: *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*. Buenos Aires, FCE, 2001.

⁶ Myers, Jorge: "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860". En Devoto y Madero (DIR.): *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo I. *País Antiguo*. Buenos Aires, Taurus, 1999

⁷ Gayol, Sandra: *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombre, honor y cafés, 1862-1910*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000

⁸ Di Stefano, R.; Sábato, H.; Romero, L. A.; y Moreno, J.: *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina, 1776-1990*. Buenos Aires, Gadis, 2002

⁹ Argeri, María Elba: "Hegemonía institucional y sociabilidad informal: la "Dante Alighieri" de Azul, provincia de Buenos Aires". En *Siglo XIX. Revista de Historia*, 2ª época, nº 13, enero-junio 1993.

¹⁰ Zuppa, Graciela (ed.): *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata, 1870-1970*. Mar del Plata, UNMDR, 2004

Mengascini¹¹ sobre la formación de la Cofraternidad Ferroviaria, aporta a la reconstrucción de la historia local, en especial a los espacios de sociabilidad tandilenses de mediados del siglo XX, ante todo los espacios de la naciente clase obrera.

Desde el punto de vista de las asociaciones ligadas al arte, el trabajo de Laura Malosetti Costa¹² sobre la formación de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Buenos Aires abre una nueva mirada al momento de estudiar el mundo artístico-estético de las ciudades del interior. En relación a los estudios sobre el desarrollo del arte en las ciudades del interior, podemos encontrar algunos aportes en las Historias Generales del Arte, una serie de artículos presentados en diferentes encuentros y congresos del Centro Argentino de Investigadores del Arte y los trabajos publicados e inéditos de las escuelas de estudios del arte de las diferentes Universidades del Interior del país. Entre la multiplicidad de trabajo, podemos mencionar los de Diana Itatí Ribas y María Jorgelina Ivars¹³, quienes centraron su investigación en los avatares del arte en la ciudad de Bahía Blanca, en relación a las lógicas de centro y periferia en el desarrollo de las artes plásticas en su conjunto. Por último, otro trabajo a destacar es la compilación encarada por Patricia Artundo y Carina Frid¹⁴ sobre el coleccionismo, el mercado y las exhibiciones de arte en la ciudad de Rosario desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX

Asociaciones como las que estudiaremos para Tandil en las primeras décadas del siglo XX forman parte de un tipo de sociabilidad política cuyo mayor esplendor se situó en el siglo XIX. En este sentido, la creación de espacios de sociabilidad tiende a la necesaria construcción de las identidades locales, y en el caso de las asociaciones ligadas al arte, la conformación de un gusto artístico propio. Teniendo en cuenta lo expuesto por Pierre Bourdieu, la creación de un "gusto burgués" se encuentra ligada a la necesaria formación de una visión del mundo, de una filosofía de la existencia misma de la fracción burguesa¹⁵. La creación de un gusto artístico burgués parte de la necesidad de crear prácticas de distinción en la sociedad, la necesaria creación de estilos de vida diferenciados. *"El "burgués" espera del arte unos emblemas de distinción que al mismo tiempo sean unos instrumentos de negación de la realidad social.*

¹¹ Mengascini, Hugo: *El Salón de la Cofraternidad Ferroviaria. Sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943)*. Tandil. UNICEN - Asociación Amigos Teatro de la Cofraternidad, 2005

¹² Laura Malosetti Costa: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a finales del siglo XIX*. Buenos Aires. FCE. 2007 (2001)

¹³ Ribas, Diana Itatí; y Ivars, María Jorgelina: "Lo regional en el debate centro-periferia: el caso de Bahía Blanca a mediados de los '40". En *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. VIII Jornadas del Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires. CAIA, 1999. "Memoria, Identidad e Imagen En Los Monumentos Y En Las Esculturas Publicas, Bahía Blanca". En *Historia, Política y Sociedad en el sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca. Ediuns, 2001; "La representación de Bahía Blanca como centro en el periodo 1935 - 1945". En *Estudios e investigaciones: Imágenes - Palabras - Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia Del Arte Julio E. Payró. FFyL - UBA. 2002

¹⁴ Artundo, Patricia; y Frid, Carina: *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008

¹⁵ Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Taurus. 1988

(...) *la burguesía espera del arte un refuerzo de su certeza de sí*¹⁶. Así, la adquisición de obras de artes, siguiendo a Bourdieu, se presenta como bienes simbólicos distintivos de clase, como “signos de distinción” que permiten una lectura bien precisa al connotar sin ambigüedades el estatus burgués de aquel que las compraba. Además, el consumo cultural y artístico cumplía la función social de legitimar las diferencias entre las clases, centrando su atención a las ceremonias sociales que permiten a un público elegido afirmar y probar su pertenencia al “mundo” con la obediencia a los ritmos del calendario mundano¹⁷.

De esta manera, la formación de asociaciones ligadas a un aspecto de la cultura, tendrá como forma última la necesaria creación de un gusto artístico en la ciudad. La Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil se inscribe bajo este perfil: una asociación de tipo formal, centrada en una temática específica y compuestas por aquellos personajes tandilenses que marcaron el ritmo de la ciudad desde otras asociaciones formales e informales. La necesidad de consolidar un “gusto burgués” en una ciudad del interior bonaerense, se debe a la búsqueda de prácticas distintivas entre los diferentes miembros de la sociedad. El arte constituye esta nueva forma de distinción, ligado tanto a la adquisición de la obra de arte como a los espacios donde se desarrolla el gusto artístico.

La creación de esta Sociedad, vino a complementar el panorama de instituciones asociativas de Tandil. Desde fines del siglo XIX un conjunto de asociaciones, ligadas al mutualismo, y a las colectividades de inmigrantes, poblaron la escena tandilense¹⁸. La mayoría se conformaban de inmigrantes españoles, italianos, daneses y franceses, además de aquellas que se constituían desde los sindicatos obreros. Durante el período elegido, las asociaciones, tanto de la elite como de la clase obrera, cumplieron el papel de ser espacios de solidaridad entre los diferentes sectores de la sociedad tandilense.

Ahora bien, la formación de una Sociedad Estimulo, y de su respectiva Academia de Arte, debe ser analizada teniendo en cuenta el crecimiento de Tandil, ante todo la llegada masiva de inmigrantes y del aumento demográfico de la clase obrera. Esta situación generó que la elite tandilense creara una institución que avalara las prácticas culturales que la distinguían del resto de la sociedad. Para lograr la consolidación de estas practicas, los ideólogos y fundadores de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil, fueron miembros activos de otras asociaciones y personajes ilustres de esta ciudad, insertándose en una gran urdimbre de relaciones sociales marcadas por la política, la familia y las amistades.

¹⁶ Bourdieu, Pierre : Ob. Citada, Pág. 294

¹⁷ Bourdieu, Pierre : Ob. Citada.

¹⁸ Desde fines del siglo XIX, la ciudad de Tandil observo la formación de diferentes formas de asociacionismo, a saber Sociedad de Tiro al Pájaro (1869), Sociedad Filantrópica “La Caridad” de Tandil (1871), Sociedad Cosmopolita (1879), Sociedad Española de Socorros Mutuos (1873), Sociedad Unione Italiana (1877), Sociedad Hermanas de los Pobres (1888), Cofraternidad Ferroviaria (1923), etc.

Hacia la creación de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes

La Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil nació el 15 de octubre de 1920, como primer punto, tenía como objetivo dotar a la ciudad de una Academia de Dibujo y Pintura gratuita, además de “*propender al desarrollo de la cultura y del arte dentro del Partido de Tandil y difundir moral y materialmente cuanto signifique mejoras, adelantos o iniciativas favorables a los intereses culturales y artísticos dentro del Partido*”¹⁹. Sus objetivos no se encuentran lejanos a los planteados por la mayoría de las Sociedades Estimulo que comienzan a formarse desde fines del siglo XIX, ante todo a imagen y semejanza de la primera Sociedad Estimulo de Bellas Artes, fundada en Buenos Aires hacia 1876.

La Sociedad Estimulo porteña nace de la mano de una serie de pintores, escultores, escritores y “aficionados”, que se constituyeron en los protagonistas de un proyecto de arte nacional, donde el ámbito urbano, especialmente Buenos Aires, se convertía en la gran capital artística del nuevo país. La relación existente entre arte, política y economía se proyectó en las constantes discusiones que se plantearon al momento de pensar un arte plástico nacional y moderno²⁰. Así, la Sociedad de Estimulo porteña basó su proyecto de arte nacional en cuatro temas centrales: el desarrollo de la actividad artística en el ámbito urbano, centralmente en Buenos Aires; la necesidad de elevar la actividad artística a la categoría de actividad intelectual; intentar “educar el gusto” por las formas “elevadas” de arte, favoreciendo la creación de un público y un mercado para sus obras; y por último, la necesidad de establecer una red con los grandes centros internacionales, ante todo con Europa.

Ahora bien, es real que muchas formas de asociación ligadas al arte tomaron estas premisas como modelos. En el caso de la ciudad de Tandil, la idea de intentar “educar el gusto” se encuentra presente con anterioridad a la formación de la Sociedad Estimulo.

El primer intento que podemos considerar hacia la conformación de un gusto artístico local, fue la creación del I Salón Artístico de Aficionados, en consonancia con los Festejos del Centenario de la Independencia de Argentina. En Tandil, el Intendente Municipal, Antonio Santamarina, propuso la formación de una Comisión Ejecutiva a cargo de los Festejos del día de la Independencia²¹. De allí, un grupo de aficionados a la pintura llevó adelante la creación de una exposición de bellas artes como parte del mundo de fiestas de semejante acontecimiento.

En el caso de la ciudad de Tandil, los festejos debían demostrar el crecimiento económico, político y urbano. En sintonía, la creación de una exposición de bellas artes, destinada a aficionados, puede considerarse el inicio del camino hacia la construcción de un gusto

¹⁹ Estatuto de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes, octubre de 1920, Tandil. Extraído de José Manochi, *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*. Buenos Aires, Instituto Salesiano de Arte graficas, 1970.

²⁰ Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, FCE, 2006

artístico propio, tandilense. Fue a través del Secretario General de la Comisión Ejecutiva, el Señor Manuel Cordeu, donde se cristalizó el aporte cultural a los festejos del Centenario. La primera exposición artística, conocida como Salón de Aficionados, se realizó en un local privado donde "(...) fueron expuestos numerosos trabajos al lápiz, á la acuarela, al óleo, etc., la mayoría de aficionados, personas conocidas que hasta el presente no habían hecho conocer sus habilidades artísticas (...) "²².

La primera exposición fue considerada un éxito, tanto por sus organizadores como por el público en general. Así, en 1917 se realizó el II Salón de Aficionados, esta vez desde la conformación de una Comisión propia integrada por la Señora María F. de Gauna, los Doctores Ramón Rey y Floreo Barbosa, y los Señores Manuel Cordeu, José Manochi, Zacarías Cabrerías y Vicente Seritti.

Cada uno de estos personajes, formaban parte de otras instituciones o era conocido por su labor en instituciones de gran renombre, como es el caso del maestro y pintor Vicente Seritti, quien era el exponente en la enseñanza del dibujo y la pintura en el Liceo "Beethoven" del músico Luis C. Lunghi.

El II Salón de Aficionados fue considerado como "(...) una apreciable manifestación de una de las fases de la cultura artística de Tandil (...) "²³. La prensa consolidó la exposición al considerarlo parte vital del desarrollo cultural de una ciudad y al alabar la calidad de los expositores.

A partir de 1918, la importancia dada por el público se ve cristalizada en la prensa local y regional al dedicarle un lugar preponderante en los festejos del día de la Independencia. Para este año, no solamente se promocionaba la misma, sino que se publicaban los expositores y sus obras, viéndose una gran cantidad de mujeres dentro de los aficionados.

Para el año siguiente, la realización de la cuarta exposición, se ejecutó en los salones de la Escuela nº 1, "General Manuel Belgrano". Este cambio de escenario, tuvo lugar a partir de la importancia ganada por los anteriores salones, y ante todo por la cercanía de algunos miembros de la comisión organizadora con el poder municipal. El Secretario de Gobierno

²¹ La Comisión del Centenario se conformó de dos Comisiones: la primera de carácter Honoraria y la segunda como Ejecutiva. Comisión Honoraria: Intendente Municipal, Sr. Antonio Santamarina, Sr. Eduardo Arana, Dr. Julio Peña, Sr. Miguel C. Figueroa, Sr. Raimundo Piñero, Sr. José M. Saravi, Sr. José B. Zubiaurre, Sr. Juan B. Brivio, Sr. Juan Capdepon. Comisión Ejecutiva: Presidente: Sr. Martín Iparraguirre; vicepresidente 1º: Sr. Juan L. Carrega; Vicepresidente 2º: Dr. Ricardo López; Tesorero: Sr. Antonio Uzandizaga; Secretario General: Sr. Manuel Cordeu; Vocales: Francisco Fernández Villegas, Tte. Cnel. Casiedo A. Rosello, José Ciriaco Gómez, Juan O. Gauna, Pbro. Julio M. Chiennno, Nicolás P. Petillo, Valerio Zubiaurre, Teodoro Andresen, Dr. Benjamin Bompland, Dr. Carlos S. Vitón. Extraído de Diario *El Eco de Tandil*, jueves 8 de junio de 1916, año 34 - nº 3679.

²² Diario *El Eco de Tandil*, domingo 9 de julio de 1916, año 34 - nº 3679. Pág. 3

²³ Diario *El Eco de Tandil*, jueves 12 de julio de 1917, año 35 - nº 3784. Pág. 3

Municipal, Luis Lunghi, fue uno de los exponentes del desarrollo de la música y la pintura en nuestra ciudad, al dirigir el liceo de música y artes plásticas "Beethoven". Además, en esta oportunidad, alcanzó el número de 165 trabajos expuestos, y siguiendo en línea con los años anteriores, ante todo, trabajos femeninos. A diferencia de los pasados años, la prensa local dio una mayor relevancia a esta exposición, ya no solo un comentario sobre la concurrencia o los pasos de la comisión organizadora, sino que realiza las principales obras, con sus títulos y el nombre de su autor. Seguramente, el cometido que se quería lograr puede verse reflejado en las palabras del periodista del diario *El Eco de Tandil*: "(...) nosotros que no sabemos dibujar ni un tomate, pero que tal vez tengamos algo desarrollado el gusto y el buen sentido artístico, vamos a dar nuestra modesta opinión sobre los trabajos en general que nos han llamado la atención (...)"²⁴.

Llegado el año de 1920, la realización del V Salón de Aficionados, se encontró con un cambio al momento de organización. En primer lugar, dejaría de ser un salón de aficionados para convertirse en una exposición de bellas artes, tanto de trabajos profesionales como de propensos artistas. En segundo lugar, y en relación a los cambios políticos, la quinta exposición se llevó a cabo en los Salones del Palacio Municipal y patrocinada por el Intendente Municipal Esteban Maritorena, como parte esencial del Programa oficial de las Fiestas julias. Para la sociedad tandilense, esta exposición se convirtió en "(...) un nuevo exponente del grado de adelanto a que ha llegado en nuestra ciudad el cultivo de las bellas artes, factor importante en el progreso de cada ciudad que anexa a lo material todo aquello que habla del alma y recrea lo visual (...)"²⁵.

Pero estas visiones positivas sobre el certamen, se desvanecieron días después de la inauguración. Las críticas de la prensa local fueron muy distintas a los años anteriores, y la calidad de esta exposición fue cuestionada. El reciente aparecido *Diario Nueva Era*, postulaba: "(...) Las obras presentadas este año, muy inferiores a las del anterior y menos numerosas, los que componen en su totalidad pequeños cuadros al óleo, al pastel y al lápiz, algunos que otro a la acuarela. Solo podemos decir que hoy al respecto se ha sido muy tolerante en la inscripción, presentándose obras que no son dignas de figurar ni en exposiciones escolares. (...)"²⁶. Paralelamente, el *Diario El Eco de Tandil* sostenía: "(...) se noto la presencia de trabajos de aficionados que aun no habian concurrido a ninguna exposición, pero también tívose en cuenta la ausencia de expositores del año pasado, que cultivan con felicidad y acierto artístico el difícil manejo y coloridos del pincel, así como la pluma y el lápiz (...)". Esta clase de comentarios se multiplican los días siguientes, dejando en evidencia la desilusión producida en el público en general. Seguramente, este tipo de opiniones empujó a los organizadores de este evento a pensar en la formación de una institución que sostuviera la calidad de la pintura y el

²⁴ *Diario El Eco de Tandil*, domingo 20 de julio de 1919, año 37 - n° 3995. Primera plana.

²⁵ *Diario El Eco de Tandil*, jueves 8 de julio de 1920, año 38 - n° 4094. Primera plana.

dibujo, pero que ante todo sea la ejecutora de los diseños del gusto artístico local.

Así, en octubre de este año, aquellos que propiciaron y fomentaron las exposiciones de aficionados, confluyeron en la formación de una Sociedad, de la mano de Manuel Cordeu y José Manochi. La Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil quedó establecida el 15 de octubre de 1920, con un estatuto que tomaba varias consignas levantadas por su par porteña en 1876. La Comisión Directiva de la Sociedad Estimulo quedó conformada de la siguiente manera: "(...) Presidente: José Manochi, Vicepresidente: Manuel Cordeu, Secretario: Alfredo Vitullo, Tesorero: José M. Varela Brage, Vocales: Zacarias E. Cabrera, Alberto Monet Jarque, Teodoro B. Álvarez, Luis P. morando y José Pascual Pares. (...)”²⁷. Como planteamos al inicio de este apartado, el objetivo principal de la Sociedad Estimulo era fomentar el desarrollo del arte en el Partido de Tandil, promoviendo a la conformación de un campo artístico propio, donde las reglas del gusto sean marcadas por este grupo de aficionados a la pintura.

Dentro de la multiplicidad de artículos que se volcaron en el Estatuto de la sociedad, es importante resaltar que los objetivos de la misma abarcaron mucho más allá de la creación de la Academia. El fomento de las bellas artes no solo estuvo destinado a los “aficionados”, sino que tomo un eje central en los perfeccionamientos de la técnica destinados a artesanos, en relación a las preferencias industriales o decorativas necesarios para tal desempeño²⁸. Además, exponía como puntos centrales para el éxito desempeño de la Académica, la conformación de Salones de exposición anuales, tanto para aficionados como por profesionales del dibujo y la pintura; y la futura formación de colecciones de obras, tanto por adquisición como por donación. Por último, es importante resaltar que uno de los puntos centrales era la gestión del ingreso a las Academias de Buenos Aires de aquellos estudiantes “(...) de la localidad que se destacaran como promesas del arte argentino y ayudara a los mismos de los medios a su alcance (...)”²⁹.

Para octubre de 1920, la creación de la Sociedad Estimulo estaba sellada, pero todavía faltaba dar el paso más importante: la fundación de una Académica de Arte, Dibujo y Pintura gratuita. A través de las relaciones de su presidente, José Manochi, con la Sociedad Cosmopolita de Socorros Mutuos, se logró conseguir un salón amplio donde comenzar el dictado de clases y las exposiciones futuras. Una vez conseguido el lugar, el 1 de diciembre de 1920, se inauguró la Académica de Arte, Dibujo y Pintura, teniendo como director a Vicente Seritti, contando con más de 90 alumnos repartidos en tres turnos, divididos por genero y horario.

²⁶ Diario *Nueva Era*, sábado 10 de julio de 1920, año I - nº 237. Primera plana

²⁷ Libro de Actas de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes, citado en José Manochi: *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*. Buenos Aires. Instituto Salesiano de Artes Graficas, 1970

²⁸ Estatuto de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil. extraído del folleto publicitario de la misma, citado en el *Diario Nueva Era*, 25 de enero de 1921, nº 399, Año II.

²⁹ Idem.

El principal problema de la Sociedad, durante sus años de existencia, fue la necesidad de conseguir recursos económicos. En un inicio, se logró conformar un cuerpo de socios vitales y activos, pero que no alcanzó a cubrir las expectativas de la Sociedad. Así, se consiguió, a través de las gestiones de sus miembros, la ayuda de la Municipalidad, quien aportaba un monto anual, además de cuotas mensuales del Banco Comercial de Tandil y de la Compañía de Seguros "La Tandilense". Paralelamente, se formó la Comisión Cooperadora de Damas de la Sociedad Estimulo, la cual organizaba diversas actividades recreativas y culturales con el objetivo de recaudar fondos.

La Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil, logró cumplir sus dos principales objetivos en poco tiempo. La Académica de Artes fue creciendo en número y calidad, hasta 1967, cuando se convirtió en Escuela Municipal de Bellas Artes y fundó dos sedes: una en la ciudad de María Ignacia-Vela en 1964, y la otra en el Barrio Villa Italia en 1966. Podríamos decir que con estas dos sedes, parte de los objetivos de los miembros de la Sociedad Estimulo podían verse concretado, consolidando la idea de "propender al desarrollo de la cultura y el arte dentro del Partido de Tandil...".

En cambio, la Sociedad Estimulo como institución dejó de existir en diciembre de 1938. La creación de un Museo de Bellas Artes en 1936, y su pronta municipalización en diciembre de 1938, demostró a los miembros de la Sociedad que sus objetivos habían sido cumplidos. Tandil, a inicios de los años '40, contaba con una Academia de Artes propia, con un Museo Municipal de Bellas Artes y, por ende, con una amplia red de relaciones que ayudaban a ampliar las bases del campo artístico que nació de la mano de un grupo de aficionados en 1916.

A modo de conclusión

La constitución de asociaciones de tipo formal desde fines del siglo XIX e inicios del siglo XX en la Argentina, tuvieron diferentes objetivos, pero en general todas fomentaron la sociabilidad entre sus miembros, las relaciones entre ellas y la construcción de una identidad. Muchas de estas formas de sociabilidad estuvieron ligadas a los inmigrantes, y en el caso de las sociedades de las ciudades del interior, ante todo las de reciente fundación, cumplieron el papel de instituciones reguladoras del poder político y económico. En el caso de aquellas formas de asociación ligadas al aspecto cultural de las sociedades, los objetivos fueron variados, pero todas compartieron la necesidad de generar elementos de distinción social, a través de la utilización de los diferentes lenguajes artísticos.

Este es el caso de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes de Tandil. Como planteamos al inicio, esta Sociedad era una forma de asociación de tipo formal, centrada en una temática específica y compuesta por distinguidos miembros de la sociedad tandilense. Aunque Tandil es una ciudad de "vieja ocupación"³⁰, los rasgos distintivos no se marcan hasta entrado el siglo

XX. Por ello, la mayor parte de las Sociedades creadas a finales del siglo XIX, se consolidan entre 1910 y 1930. Este es el caso de las Sociedades de inmigrantes, de carácter mutualistas que ven su nacimiento a finales del siglo XIX, pero consolidan su importancia a inicios del siglo XX, existiendo hasta la actualidad, como por ejemplo, la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos y la Sociedad Española de Socorros Mutuos. Estas dos Sociedades, se complementan en los albores del 1900 con la Sociedad Filantrópica "La Caridad" y la Sociedad Cosmopolita de Socorros Mutuos. En muchos casos, los miembros de estas Sociedades compartían más de un espacio, ya sea a través de su persona o de sus familiares sanguíneos o políticos, conformando una intrincada red de relaciones.

La fundación de una Sociedad destinada al arte, no se encuentra lejano a esta urdimbre social. Los miembros de la Sociedad Estimulo fueron activos personajes de otras formas de asociacionismo. En muchos casos, no integraban directamente las Comisiones, pero se encontraban unidos a ellas a través de sus familias consanguíneas o políticas, o compartían otros espacios de sociabilidad informal.

La Sociedad Estimulo de Bellas Artes vino a complementar el panorama asociativo de Tandil a principios del siglo XX. Igualmente, podemos considerar a esta sociedad como una forma de asociacionismo tardío, ya que la mayoría de las asociaciones tandilenses tienen su origen a fines del siglo XIX. Pero, en relación a las formas de sociabilidad ligadas al arte, esta Sociedad es parte esencial en la construcción de la identidad local. La necesidad de construir un campo artístico y de consolidar ciertas normas del gusto, favoreció el crecimiento de la Sociedad y su consolidación, a través de su Academia de Artes y la posterior creación del Museo Municipal.

Los procesos económicos y sociales que trajeron como consecuencia el crecimiento de la ciudad, ante todo la llegada masiva de inmigrantes y la consolidación de un grupo social ligado a lo favores del modelo económico, produjo que cada vez mas las prácticas culturales fueran elementos distintivos. Por ello, la creación de una institución que tuviera como objetivo promover el arte y la cultura, estaba relacionado con la necesidad de consolidar un "gusto burgués". Los miembros de esta Sociedad, ya sea a través de las normas del coleccionismo o de la práctica artística, lograron imponer al arte como una nueva forma de distinción entre la creciente clase obrera de Tandil y la elite heredera de los primeros habitantes.

Por último, es importante resaltar que la Sociedad Estimulo tandilense logro "educar el gusto": lo hizo a través de las exposiciones, tanto de aficionados como de profesionales, pero ante todo a través de las relaciones de sus miembros con la clase política local, provincial y nacional, que permitió insertar en el campo artístico nacional a la ciudad de Tandil como

³⁰ Tandil es fundada el 4 de abril de 1823 por el Gral. Martín Rodríguez, como parte esencial de la ampliación de la frontera bonaerense.

un referente en la construcción de un "arte nacional"³¹, tanto a través de su Academia como de su Museo Municipal de Bellas Artes.

Fuentes Inéditas

Diario *El Eco de Tandil*, 1916-1920

Diario *Nueva Era*, 1919-1920

Bibliografía

Agulhon, Maurice (1981): *Les associations au village*. Avignon, Actes Sud.

Agulhon, Maurice (1993): *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto Mora.

Argeri, María Elba (1993): "Hegemonía institucional y sociabilidad informal: la 'Dante Alighieri' de Azul, provincia de Buenos Aires". En *Siglo XIX. Revista de Historia*, 2º época, n° 13.

Artundo, Patricia; y Frid, Carina (2008): *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas.

Baldasserre, María Isabel (2006): *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.

Cordeau, Manuel (1947): "Artes Plásticas". En Osvaldo L. Fontana, *Tandil en la historia*. Tandil, Talleres Gráficos Vitullo, Vistalli y CIA.

Di Stefano, R.; Sábato, H.; Romero, L. A.; y Moreno, J. (2000): *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina, 1776-1990*. Buenos Aires, Gadis.

Gayol, Sandra (2000): *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés, 1862-1910*. Buenos Aires, Ediciones del Signo.

Guerra, Francois-Xavier (1998): *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*. México, FCE.

Malosetti Costa, Laura (2007): *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. FCE, Buenos Aires.

³¹ Malosetti Costa, Laura: *Ob. Citada*.

- Manochi, José (1970): *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*. Buenos Aires, Instituto Salesiano de Artes Graficas.
- Mengascini, Hugo (2005): *El Salón de la Confraternidad Ferroviaria. Sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943)*. Tandil, UNICEN - Asociación Amigos Teatro de la Confraternidad.
- Morell, Jordi Canal i (1993): "El concepto de sociabilidad en la historiografía contemporánea. (Francia, Italia y España)". En *Siglo XIX. Revista de Historia*, 2º época, nº 13.
- Pérez, Daniel (1976): *Ernesto Valor y el desarrollo de las artes plásticas en Tandil*. Tandil, Grafitan.
- Pérez, Daniel (1977): *Los italianos en Tandil*. Tandil, Grafitan.
- Ribas, Diana Itatí; e Ivars, María Jorgelina (1999): "Lo regional en el debate centro-periferia: el caso de Bahía Blanca a mediados de los '40". En *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. VIII Jornadas del Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA.
- Ribas, Diana Itatí; e Ivars, María Jorgelina (2002): "La representación de Bahía Blanca como centro en el periodo 1935 - 1945". En *Estudios e investigaciones: Imágenes - Palabras - Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia Del Arte Julio E. Payró, FFyL - UBA.
- Weschler, Diana (1995): *Critica de arte: condicionadota del gusto, el consumo y la consagración de obras, Buenos Aires (1920-1930)*. Granada, Universidad, Serie Tesis Doctoral.
- Zuppa, Graciela (ed.) (2004): *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata, 1870-1970*. Mar del Plata, UNMDP.

Marilena Rivero: mujer, actriz y madre en *La guaja* de Vicente Neira

Lic. Teresita María Victoria Fuentes¹

Resumen

La presente ponencia analiza el primer trabajo actoral de Marilena Rivero con el que obtuvo repercusión en la ciudad de Tandil en la primera mitad de la década de los años cincuenta. El poema narrativo *La guaja* de Vicente Neira, se instala como puesta en escena en los escenarios locales develando las contradicciones del impacto de la modernidad para las mujeres de la época.

Palabras clave: Teatro en Tandil - Marilena Rivero

Abstract

This current paper analyzes the first acting job of Marilena Rivero with which she got repercussion on the city of Tandil in the first half of the the fifties. The narrative poem of Vicente Neira *La Guaja*, is installed as staging in local scenarios, unveiling the contradictions of the impact of modernity for women of the time.

Key words: Theatre in Tandil - Marilena Rivero

Introducción²

Marilena Rivero (1920-1976) fue una actriz vocacional del teatro independiente tandilense. Su repertorio teatral contó, entre otras, con producciones tales como: *La zapatera*

¹ Licenciada en Teatro en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Integrante del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Investigadora del TECC. Profesora Adjunta de Historia de las Estructuras Teatrales II (Licenciado en Teatro) y Literatura II (Realización Integral en Artes Audiovisuales) en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. yfuentes@arte.unicen.edu.ar

² La presente ponencia comprende una de las líneas de trabajo del Proyecto de Investigación: *Imaginario Urbano y Patrimonio Cultural. Tandil, experiencias de la cultura en la segunda mitad del siglo XX*, dirigido por la Lic. Liliana Mondo.

prodigiosa de Federico García Lorca con dirección de Atilio Abálsamo³ (1955-1956), *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo también dirigida por Abálsamo (1963), *La tercera palabra* de Alejandro Casona con dirección de Luisa Ballé⁴ (1970), *Los de la mesa diez* de Osvaldo Dragún, *La movilización general* de José María Paolantonio, ambas con dirección de Juan José Beristain⁵ (1972) y *Stéfano* de Armando Discépolo con dirección de Roberto Mouilleron⁶ (1974). Además protagonizó el film: *Cerro Leones* de Alberto Gauna⁷ (1974). Sin embargo, había logrado instalarse en el imaginario del mundo cultural local⁸ en la primera mitad de la década de los cincuenta, a través de un breve espectáculo unipersonal en el que declamaba el poema narrativo *La Guaja*⁹ (Vicente Neira).

³ Respecto de Atilio Abálsamo, ver Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2007) "Historia del teatro en Tandil", en Osvaldo Pelletieri. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna - INT, Vol II.

⁴ Respecto de Luisa Ballé, ver Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2007), op.cit.

⁵ Respecto de Juan José Beristain, ver Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2007), op.cit.

⁶ Respecto de Roberto Mouilleron, ver Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2007), op.cit.

⁷ Alberto Gauna (1944) cineasta tandilense. Inicia sus trabajos en el país y a partir de 1976 se instala en España. Entre sus producciones como director se encuentran: *Cerro de leones*, *Hombre de barro y fuego*, *Hacia la aventura*, *Grabura*, *Tangos del sur*, *Madres*, *Cumbre de tango*, *XX años del sindicalismo en Málaga*.

⁸ Pasolini *La utopía de Prometeo*. Juan Antonio Salceda del *antifascismo al comunismo*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.

⁹ *La Guaja* de Vicente Neira: Ven acá granuja/ ¿Dónde andas so guaja?/ hoy te mondo los huesos a palos./ No llores ni huyas por que no te escapás/ yo no sé lo que hacer ya contigo/ me tienes mú jarta./ ¡A tí ya no te valen palabras./ a tí ya no te valen razones/ ni riñas ni encierros ni golpes ni nada!/ Te dije al marcharme:/ levántate pronto y estira esos huesos/ y dobla las mantas y enciende la lumbré/ y arrima el puchero y enjuaga las ollas/ y barre la casa/ Y vengo y me encuentro, ¡grandísimo pilló!/ la lumbré sin brasas/ la puchera sin caldo ni prigue./ la vivienda peor que una cuadra,/ la burra sin pienso/ las pilas sin agua / ¿Segaste la hierba?/ ¿Trajiste la paja?/ ¿Regaste los tiestos?/ ¿Cerniste la harina?/ ¿Clavaste la estaca?/ ¿Comió la cordera?/ ¿Bebió la lechona?/ ¿Cogiste los huevos?/ ¿Mudaste la cabra? / hum!/ ¿Y a tí qué te importa?/ ¿para que quieres cansarte?/ si aquí está la burra que todo te lo jaga / Te piensas granuja/ que al estar tu madre/ jechita una negra/ quemándose el alma/ mientras tu me malgastas el tiempo/ que dá más que lástima/ Jecho un ropa suelta.../ hecho un rajamantas.../ por esas callejas detrás de los perros/ por esos regatos tirando a las ranas/ o cogiendo nidos en las zarzamas/ ¡Qué así estás de lindo grandísimo guaja!/ ¿Y ese siete tan guapo en la blusa?/ ¿Y esos pantalones tan llenos de manchas?/ ¡hum!/ ¡que gorra más limpia!/ ¡que medias tan majas!/ ¡que pelos tan lindos!/ que cuello, que puños, que codos, ¡que mangas!/ Yo no sé lo que hacer ya contigo/ me tienes muy harta/ De sobra conoces que somos solitos.../ que ya no tenemos quien nos lo ganaba.../ que la vida de totitos los pobres es vida de lágrimas.../ ¡pero ni por esas!/ a tí que te dejen roncando en la cama/ y te pongan la mesa tres veces/ y rueden los días y viva la holganza/ ¡Súbete esos calzones so pilló!/ ¡átate esos zapatos so randa!/ límpiate esos mocos, lávate esa cara/ y vete ahora mismo donde no te vea/ que me tienes, me tienes muy harta/ Te aseguro chiquitín/ te aseguro que esto te se acaba/ Endende mañana ¡a la cola del burro!/ Conmigo a la plaza, conmigo al molino,/ conmigo a la jaza/ a sudar fatigas, a mojar te el alma./ ya verás las penitas que cuesta.../ ya verás con que ahogo se gana este pan/ que tan cómodamente, ¡a lo bobo!/ ¡a lo bobo te zampas!/ y ahora ¡A la cama!, ¡A la cama!/ La aurora se acerca espléndida, diáfana,/ lentamente despliegan las nubes su manto de escarcha./ la madre afanosa se tira del lecho/ y sus toscos aperos prepara/ que ya espera más ruda que nunca la brega diaria./ Cariñosa y tierna se acerca/ hasta el lecho donde el niño/ cándido, tranquilo descansa,/ un instante contempla amorosa/ su faz sonrosada/ y después.../ Con cariño ferviente/ dando un beso en sus labios exclama:/ ¿Yo turbar este sueño tan dulce?/ ¡no fuera quien soy ni tuviera entrañas!.../ ¡juega, brinca y destroza hijo mío!.../ ¡tu madre lo gana!



■ Marilena Rivero en *La guaja*, de Vicente Neiras
(Foto gentileza de Silvia y Raúl Nizzoli)

Quizá este inicio de evidente impacto popular para el teatro de la ciudad, haya sido el que lograra que generaciones posteriores la sigan recordando por esa interpretación. Y que del mismo modo las instituciones y agentes del ámbito teatral local hayan optado por denominar con su Marilena Rivero al escenario del Teatro de la Confraternidad que se reabrió en 2007 en el activo barrio de la estación de trenes, donde ella actuó en numerosas oportunidades.

La guaja se puso en escena en la primera década de los cincuenta en escenarios de clubes, salones de fiesta, escuelas y pequeños teatros. Una lectura del momento de producción del espectáculo, su texto y el contenido dramático de la puesta en escena nos permitirá vislumbrar su aparición en el teatro de la ciudad.

La modernidad: las mujeres entre lo doméstico y lo público

Entre 1930 y 1950, se produjo la aceleración de los procesos de modernización iniciados a principios del siglo XX. Esto implicó transformaciones en los estilos de vida y en las influencias de patrones culturales, que introdujeron nuevas prácticas concretas (De Certau, 2000) en la vida cotidiana. La organización multicultural y contradictoria de las ciudades modernas favoreció la aparición de propuestas culturales, la consolidación de nuevos públicos y un mercado más amplio de bienes simbólicos.

En nuestro país - como en otros de Latinoamérica-, las condiciones de desarrollo de la población permitieron el novedoso consumo de bienes simbólicos a sectores medios y populares. La capacidad de consumo masiva, fomentada decididamente desde el Estado, repercutió en el acceso al cine, la radio, la prensa, las revistas y algunas ediciones de libros. A su vez, estas prácticas se instalaron como hábitos sociales.

El cine, la radio y los medios impresos, en este contexto, reelaboraron los parámetros de relación entre lo público y lo privado, los varones y las mujeres. Así un conjunto de representaciones sobre el hogar, la familia, la mujer y su rol doméstico facilitaron la producción y reproducción de la vida cotidiana y construyeron a través de su retórica un modelo social para la vida cotidiana.

Las mujeres encontraron un mercado laboral habilitado para incorporarlas fácilmente en diversas tareas. Se insertaron, como empleadas domésticas, en un cincuenta por ciento mientras que el resto se distribuyó en espacios estatales, como obreras industriales o empleadas de comercio. Estos últimos grupos, en general estaban integrados por mujeres solteras que dejarían luego este espacio laboral para ocuparse de la crianza de los hijos.

El discurso ideológico de la época invitaba a la mujer a la participación política a través del voto y a la participación económica a través de la inclusión en el mercado laboral, pero al mismo tiempo restringía su accionar a intervenciones acotadas. Por ejemplo, tras la aceptación de la ley del sufragio femenino (1947), subyacía la idea de un mayor compromiso político partidario pero este no podría opacar las obligaciones domésticas femeninas. El paradójico discurso del primer peronismo, por ejemplo, encerraba una retórica conservadora apegada al estereotipo femenino, toda vez que recordaba por un lado, las sagradas funciones maternas y hacía gala de lugares comunes respecto de las competencias diferenciales de los



■ Marilena Rivero en *La guaja*, de Vicente Neiras
(Foto gentileza de Silvia y Raúl Nizzoli)

sexos y por otro, exigía la mayor disponibilidad para realizar el mandato doctrinario del gran líder (Barrancos, D. 2007).

Al mismo tiempo, las revistas para la mujer -tales como *Para ti* y *Vosotras*- ofrecían entretenimiento (historias románticas, horóscopos, secciones de consulta amorosa, chistes) o consejos prácticos para la tarea doméstica y programación de la vida cotidiana (datos culinarios, de belleza, manualidades). El radioteatro y el cine -evidentemente prolíficos- reunían

materiales de diversa calidad. Proliferaron las películas clase "B", caracterizadas por la insustancialidad de contenidos, junto a destacados filmes nacionales que hoy son clásicos por su abordaje de temas relacionados con la vida urbana, la injusticia, el costumbrismo y la picaresca popular¹⁰.

En suma, estas producciones hacían alarde de un estereotipo de mujer que incluía las funciones de ama de casa, novia, esposa, madre y mujer trabajadora. Y al mismo tiempo -para reforzar estas condiciones positivas- proponían sus contrafiguras negativas: la prostituta, la cabaretera, la actriz y la cantante. Entonces, la insistencia de una mujer centrada en lo doméstico, que privilegia su rol materno coalicionaba con el rol de actriz. Y por ende, los mandatos sociales del mundo privado y público competían.

Marilena Rivero: entre el hogar y la escena

Marilena Rivero, una mujer como tantas, transcurrió su niñez y juventud en Tandil, trabajó como empleada de comercio en "La Pampa Florida", una tienda tradicional en la ciudad, hasta que contrajo matrimonio con Onorio Bruno Nizzoli, hijo de inmigrantes italianos y viajante de Shell Mex Argentina. Tuvo dos hijos. El imaginario social concedido a una mujer de la época parecía estar realizado. Sin embargo, la separación de su marido en 1952 modificó sus expectativas. La actitud doméstica esperada para la mujer no se condecía con sus posibilidades y deseos de ser actriz. Sin embargo, su cercanía con grupos teatrales vocacionales y el estímulo de Fray Norberto Fiori¹¹ -un hermano de la orden franciscana, activo director teatral- permitieron que comenzara a participar en la actividad teatral en parroquias y también en clubes. Comienza a "hacer teatro"¹², con Tito Victor¹³, interpretando el paso de comedia *Lo que tú quieras* de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros.

Suma a esto luego el mencionado poema *La Guaja* de Vicente Neira, que facilitará su ingreso al mundo teatral tandilense hasta que de la mano del director independiente Atilio Abalsamo¹⁴ llegue al protagónico de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca, y se instale en la escena local hasta su muerte en 1976.

¹⁰ Por ejemplo en *Pelota de trapo* (1948) de Leopoldo Torres Ríos, en *Barrio gris* de Mario Soffici (1954), prevalece el retrato de la vida urbana; en *Los Isteros* (1951) de Lucas Demare y *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril, la denuncia de la injusticia y las películas en tono de comedia costumbrista de Luis Sandrini, "Los cinco grandes del buen humor" y Pepe Iglesias ("El zorro") las particularidades de la picaresca popular, los usos y costumbres propios de la sociedad argentina.

¹¹ Entusiasta del teatro, que desde la Parroquia de San Antoni, donde funcionaba un hogar para huérfanos alentaba la actividad teatral con grupos de diversas edades durante la década de los cincuenta.

¹² "Hacer teatro", expresión utilizada frecuentemente entre los vocacionales de la época, quizá tomada de sus antecesores filodramáticos y que suponía el encuentro social, la actuación y al mismo tiempo el beneficio como aglutinante del grupo.

¹³ Tito Victor reconocido actor de amplia trayectoria en los escenarios de la ciudad en las décadas de los cincuenta y sesenta.

La guaja, un poema para la actriz Marilena Rivero

La fábula del poema presenta a una mujer abnegada, que siente la tensión entre su "deber ser" de madre, atenta a las tareas domésticas, y la necesidad de cumplir con sus obligaciones laborales, propias del mundo masculino. Su condición de madre "sola" (quizá viuda, quizá abandonada) hace que deba ocuparse de la función tradicionalmente otorgada al padre, además sostener su rol materno. La primera comprendería las acciones de la provisión familiar a través del ejercicio laboral en el afuera del hogar, en el espacio público, mientras que la segunda correspondería a la relacionada con el afecto, con la contención.

La Guaja se estructura en catorce estrofas de extensión y versos desiguales. El texto, de evidente corte melodramático, se inicia con el llamado de la madre al niño: "*Ven acá granuja*". Luego, al apelativo peyorativo para su hijo y a las críticas acerca de su falta a las tareas domésticas, le suma la amenaza de castigo físico. Pero, de inmediato aparece el dolor de la madre y su angustia producto de su propia contradicción coyuntural. Le dice: "*yo no sé lo que hacer ya contigo/me tienes müi jarta. / ¡A tí ya no te valen palabras, / a tí ya no te valen razones/ ni riñas ni encierros ni golpes ni nada!*"

La exposición, que presupone la presencia continua del niño, ubica a la madre en el centro dramático de la escena a través del pronombre en primera persona del singular, y autocompadeciéndose instala la culpa en sí misma y en su hijo "*yo no sé lo que hacer ya contigo*". Como estrategia en la arquitectura de las frases opta por iniciar los versos con verbos que indican lo que el niño debía haber hecho: "*levántate pronto y estira esos huesos/ y dobla las mantas y enciende la lumbre/ y arrima el puchero y enjuaga las ollas/ y barre la casa.*"

De este modo imprime la acción al inicio y deja construcciones de sustantivos más complementos para indicar lo que no hizo: "*Y vengo y me encuentro, ¡grandísimo pillo/ la lumbre sin brasas./ la puchera sin caldo, ni pringue./ la vivienda peor que una cuadra./ la burra sin pienso/las pilas sin agua*". El reclamo se refuerza y continua con la enumeración tareas "domésticas" a través de preguntas retóricas que encuentran su remate en la autodenominación de la madre con el epíteto "burra", como quien se hace cargo del trabajo pesado, cuando dice: "*¿Y a ti qué te importa?/ ¿para qué quieres cansarte?/ si aquí está la burra que todo te lo jaga*"

Esta narración construida con estructuras paralelas, reiteraciones constantes y preguntas retóricas incita a la reflexión con su discurso moralizante y didáctico. A las ideas de resignación, de trabajo y de la necesidad de no malgastar el tiempo se asocian las de pobreza y la de su condición de madre sola. Los recursos del melodrama -tales como la heroína que

¹⁴ Atilio Abálsamo, artista independiente que por razones laborales se instala en Tandil y paulatinamente se involucra en la dirección teatral, hasta convertirse en uno de los directores más reconocidos de los años 1950 y 1960.

sufre y la coincidencia abusiva- hacen evidente la contradicción de esta mujer. A un mismo tiempo es reclamada por su necesidad de trabajar y la culpa que implica el dejar solo a su hijo, además de tener que cumplir la función de un padre ausente. Dice: *“De sobra conoces que somos solitos.../ que ya no tenemos quien nos lo ganaba.../ que la vida de toditos los pobres es vida de lágrimas.../”*

Sin embargo, la alternancia propia del poema -entre marcar los pesares y las satisfacciones que le proporciona el niño a su madre- encuentra su remate en el final del relato. En la anteúltima estrofa se introduce un narrador en tercera persona que describe el frío amanecer y los preparativos afanosos de quien se debe al trabajo. Y en la aparente objetividad que otorga la tercera persona aparecen los sentimientos de la madre: *“Cariñosa y tierna se acerca/ basta el lecho donde el niño/ cándido, tranquilo descansa,/ un instante contempla amorosa/ su faz sonrosada/ y después.../ Con cariño ferviente/ dando un beso en sus labios exclama:/ ¿Yo turbar este sueño tan dulce?/ ¡no fuera quien soy ni tuviera entrañas!.../ ¡juega, brinca y destroza hijo mío!.../ ¡tu madre lo gana!”* Ella encuentra alivio y satisfacción en el descanso del niño, en el preservar su inocencia joven, en el cubrir el espacio de lo público y lo privado.

En suma, el poema propone en la fábula el develamiento del afecto de una madre humilde, que autocompadeciéndose, se queja y le reprocha a su hijo su liviandad al momento de acompañarla en las tareas. Desde su abnegada soledad y a través de la enumeración de los trabajos, sacrificios y desvelos que afronta para solventar su bienestar, se inmiscuye subjetivamente más su propio “yo” y su dolor que su mirada del “otro”, su hijo.

Un poema narrativo que fue “puesta en escena”

Posiblemente, la ductilidad interpretativa de Marilena Rivero sumada a los certeros comentarios que le hicieran de su tarea el actor Tito Victor y el director Tito Santamaría¹⁵ permitieron que el poema se convirtiera en una discreta puesta en escena. Desde su producción individual, la actriz logró narrar la experiencia de su personaje con el cuerpo y la voz en el espacio. Mientras jugaba con la imaginación y seducía la atención del auditorio. En su trabajo actoral, el acentuado teatralismo del monólogo derribaba la convención de la cuarta pared y confrontaba a la actriz y al espectador sin mediaciones ni artificios (Trastoy, 2001)

De su actuación, se valoró su fuerza interpretativa, considerando en este sentido la claridad de su dicción y su pregnancia¹⁶ en la escena -tal lo refieren N. Salgueiro¹⁷, G. Carnevale¹⁸, entre otros-. El carácter melancólico del relato, con facilidad era transgredido

¹⁵ Activo director teatral. Vinculado con los cuadros filodramáticos de la década de los cuarenta en la ciudad

¹⁶ Pellettieri, Osvaldo (2001), op. cit.

¹⁷ Norberto Salguero (.): docente, actor vocacional, autor de textos literarios diversos.

para transportar al espectador de la risa, a la sonrisa y a la congoja. Su presencia encarnado a la "Guaja" en los escenarios locales, conmovedora y a la vez festiva anticipaba tanto al personaje de María Magdalena de las *Estampas de la Pasión*¹⁹ como a la mujer del poema "Yo soy esa mujer" de la poetisa Leda Ferreyra que llegarían pocos años después a la escena tandilense.

Marilena utilizó recursos de distintas tradiciones actorales. La continuidad de la narración estaba dada por gestos amplios y un decir cadencioso con pausas claves en su declamación. En el emotivo final se arrodillaba con actitud reflexiva, en una especie de genuflexión ante el público y ante su hijo, que dormía en el catre ubicado a foro. La búsqueda del efecto melodramático y el apelar a recursos propios de los actores del cine de la época le valió que la compararan con Tita Merello (C. Pina, P. Pina, M. Daniele, 2009). El vestuario acompañaba; Estaba construido siempre por ropa desalineada, delantal de trabajo, pañuelo en la cabeza. Calzaba alpargatas, ícono del trabajador rural, del pobre.

El espectáculo se desarrollaba en un teatro a la italiana o en un espacio similar. A foro, un telón pintado, unas veces mostrando una llanura, otras un bosque. Un catre con una fina manta delante del telón y ningún otro elemento de utilería. Sólo la madre y un chico que hacía las veces de partener. Vestido con zapatos, pantalón corto y una gorra evidentemente grande, ocupaba la escena acompañando la actuación de ella.

En suma, en un espacio adusto y despojado, Marilena Rivero construyó a partir del poema La Guaja, un espectáculo. Un espectáculo que aún atado a convenciones tradicionales en el modo de puesta es escena y actuación irá abandonado ciertos recursos para adoptar las novedades que le proporcionará el teatro independiente.

A modo de conclusión:

Cuando Marilena Rivero comenzó a incursionar en el teatro, los mandatos sociales y la ética contemporánea habían "inventado" (De Certau, 2000) el lugar para la mujer. Marilena con el personaje de la Guaja recrea e imagina alternativas. Pero, engañosamente el poema y la puesta en escena mientras proponen una felicidad que pareciera estar al alcance de la mano encierran en su propio laberinto a la mujer y a la madre. El texto sugiere que, en una relectura optimista de su mísera vida, se encontrará la felicidad. Entonces cierto es que entran en conflicto las visiones de mujer-madre y mujer trabajadora. Una siempre deudora de la otra. A su vez, el conformismo final, teñido del afecto materno, remite a la ilusión que ofrecía el cine y

¹⁸ Gladys Carnevale (1938) : actriz tandilense de extensa trayectoria en grupos filodramáticos primero, vocacionales luego, así como en la Comedia Municipal Tandilense. Actualmente vinculada al Teatro Universitario de la ciudad.

¹⁹ Estampas de la Pasión, es un espectáculo religioso tradicional de la ciudad que se presenta en un espacio natural en ocasión de la Semana Santa desde la década del cuarenta y hasta la actualidad.

el radioteatro. Así, la regulación de la imaginación sostuvo para Marilena la vinculación con una construcción colectiva en la que la mujer batallaba desde el rol doméstico por la ocupación del espacio público. Ya vendrán luego, para esta actriz, de la mano del teatro independiente, otras mujeres: la “zapatera” de García Lorca, “Brígida” de Paolantonio, “María Rosa” de Discépolo, pero también la “Magdalena” y la “Virgen” en las Estampas de la Pasión.

Fuentes consultadas:

El Eco de Tandil. Tandil, provincia de Buenos Aires.

Nueva Era, Diario Regional de la Tarde. Tandil, provincia de Buenos Aires.

Entrevistas de la autora:

A Hebe Ballé, Norberto Salgueiro, Carlos Pina, Pascual Pina, Marta Daniele, Gladis Carnevale, Raúl Echegaray, Silvia Nizzoni y Raúl Nizzoni.

Bibliografía:

Baczko Bronislaw (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Barrancos, Dora (2007) *Mujeres en la Sociedad Argentina. Un historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Ed Sudamericana.

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

De Certau (1996) *La invención de lo cotidiano.1.Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2005) “Historia del teatro en Tandil”, en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna - INT, Vol I.

Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2007) “Historia del teatro en Tandil”, en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna - INT, Vol II.

Mengascini Hugo (2005) *El Salón de la Confraternidad Ferroviaria*. Asociación Amigos Teatro de la Confraternidad - UNCPBA. Tandil, provincia de Buenos Aires.

Pasolini *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda del antifascismo al comunismo*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Pavis, Patrice, 1983. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós

Pellettieri Osvaldo (2001) *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al 'actor nacional' argentino*. Buenos Aires, Galerna.

(2003) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Bs As, Galerna.
Volumen IV.

(2003) *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al actor nacional argentino (II)*. Cuadernos del GETEA: N° 14, Buenos Aires: Galerna/Instituto Italiano de Cultura.

Romero Luis A. (1995) *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires, Sudamericana.

Trastoy, Beatriz (2001) *El teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación.

Trastoy Beatriz - Zayas de Lima (1997) *Los lenguajes no verbales en el teatro*. Buenos Aires, Departamento de Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Marginalidad y dependencia. Perspectivas para un análisis de la producción teatral en Mar del Plata (2001-2007)

*Mag. Nicolás Luis Fabiani*¹

Director del GIE

*Mag. María Teresa Brutocao (GIE)*²

Resumen

El cambio de siglo no necesariamente fue una bisagra generacional. Pero no obstante, aun considerado como un simple antes y un después, propone un balance del siglo anterior y los interrogantes acerca de qué ha sucedido en estos últimos años, quiénes se incorporaron a la actividad teatral, cuáles fueron las nuevas propuestas (si las hubo) para la escena en Mar del Plata, qué nuevos elencos y grupos se generaron.

Están ocurriendo cosas muy significativas en esta parte del continente como para examinar las nuevas relaciones entre el subsistema político y el cultural. Una excelente ocasión que relanza la propuesta sistémica rectora de nuestro proyecto de investigación.

Palabras clave: Teatro - Mar del Plata - Marginalidad - Sistema

Abstract

The changing century was not necessary a generational hinge. However, still considering it as a simple before and after, it proposes a balance of the past century and the questions about issues that has happened on those last years; whose were included in theatre's activities, which were the new proposals to Mar del Plata scenery, the new casts and groups that were generated.

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: mtbrutoc@mdp.edu.ar

They are occurring very important things that are taking place in this part of the continent that examine new relationships between political and cultural subsystems. This is an excellent opportunity to rejoin our systemic leadership proposal of our research project.

Key words: Theatre - Marginalization - Mar del Plata - System

I.- Introducción

Este artículo toma como base dos ponencias presentadas en el XVIII Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano que organiza anualmente el GETEA³. En ella damos cuenta de la orientación que proponemos actualmente en el GIE, Grupo de Investigaciones Estéticas, que dirijo en la Universidad Nacional de Mar del Plata. El proyecto de investigación, vigente a partir del corriente año, está dirigido a la actividad teatral en Mar del Plata entre los años 2001 y 2007, luego de haber iniciado (aunque no concluido) la misma, hace ya más de diez años. La razón de por la que se ha elegido este período es muy simple: nuestros proyectos anteriores habían dado comienzo en los inicios de la actividad teatral, a principios del siglo XX, y había tomado como límite el año 2000. Vale decir, nuestro primer intento fue rastrear dicha actividad en el siglo XX y, superado ese siglo, era prácticamente una obviedad proseguir con el registro de cuanto viene desarrollándose en este siglo XXI, a pesar de -como dijimos- no dejar cerrada por un lado la investigación acerca del siglo XX y, por otro, abrirse a la proximidad de cuanto acontece en el actual siglo.

Los viejos y nuevos interrogantes se acumulan a pesar de la aparente simplicidad de lo expuesto. Estos son de varios órdenes y, en nuestro caso particular, se relacionan con el marco teórico con el que dimos inicio a nuestra investigación en el GIE. Debemos, pues, señalar que el presente artículo (y las ponencias) nos proporcionaban la posibilidad de una nueva ocasión para reflexionar sobre y replantear la propuesta sistémica que intenta presidir nuestro proyecto de investigación. Intentaremos volver más extensamente sobre esta cuestión a medida que avance en la consideración de algunos problemas que proponemos considerar.

Por ahora sólo queremos adelantar nuestra convicción de que esa propuesta sistémica, reformulada para este cambio de siglo, planteará cuestiones acerca de quiénes son los nuevos actores de los procesos que se desarrollan ya en este período, en lo que concierne a los distintos subsistemas.

Como ya expusimos en otros trabajos este enfoque sistémico toma en consideración cuatro subsistemas: biológico, económico, político y cultural. Ahora bien, en lo que atañe al subsistema biológico, el cambio de siglo quizá no haya sido necesariamente una bisagra generacional, determinante de cambios más o menos profundos en la actividad Teatral en Mar del

³ Grupo de Estudios de Teatro Argentino que dirige el Dr. Osvaldo Pellettieri (UBA, Fac. de Filosofía y Letras)

Plata. Pero no obstante, aun considerado como un simple antes y un después, nos lleva a exponer un balance del siglo anterior y a preguntarnos qué ha sucedido en estos últimos años respecto de quiénes se incorporaron a la actividad teatral, cuáles fueron sus nuevas propuestas (si las hubo) para la escena en Mar del Plata, qué nuevos elencos y grupos se generaron.

Desde el punto de vista del subsistema económico la crisis del 2001 es un hecho (un hecho histórico ineludible, pese a quienes discrepen con este concepto), tanto como el proceso que se inicia a partir del 2003. Debemos, pues interrogarnos acerca de las repercusiones en el subsistema cultural.

Todo lo dicho nos conduce a su vez a interrogantes dentro del subsistema político en el ámbito local, nacional y, muy especialmente, de nuestra América del Sur. Están ocurriendo cosas muy significativas en esta parte del continente como para no preguntarnos acerca de las relaciones entre los subsistemas considerados y con relación a esta región del mundo que nos toca compartir. Valga, pues, esta introducción como un replanteo del enfoque sistémico que se intenta volver a considerar.

Por último cabe acotar en esta introducción que algo de cuanto se exponga en este trabajo surge de un panel que propusimos en el año 2008, en el marco de las XI Jornadas de Estética y Teatro marplatense. En dicho panel participaron los siguientes teatristas: Eduardo Alías, José Luis Britos y Eduardo Rodríguez Losano; integrantes del GIE: Prof. Gabriel Cabrejas, Prof. Eduardo Chiaramonte Mag. N. L. Fabiani. Nos basaremos fundamentalmente en algunas reflexiones que surgieron más tarde, al analizar lo expresado por los nombrados teatristas y por los integrantes del equipo en esa ocasión.

II.- El enfoque sistémico

II.1.- El subsistema económico

Resignamos, en esta primera aproximación al período en consideración (2001-07), el abordaje del subsistema biológico. Es muy pronto aún para considerar y evaluar medianamente quiénes son, sobre todo, los recién llegados y, con rigor, cuáles son sus poéticas; a los que vienen batallando desde hace algunos años ya los conocemos. Pero faltan más datos acerca de los nuevos protagonistas, de las continuidades o discontinuidades de sus creencias. Pasamos a ocuparnos entonces del subsistema económico.

Las instituciones teatrales

Mar del Plata ha visto surgir nuevas o remozadas salas teatrales a partir del presente siglo. Teatros como el **Mar del Plata** (nueva inversión del empresario Carlos Rottemberg), el **Güemes** (sala con capacidad para 560 espectadores, de los empresarios Javier Faroni y Pablo Pérez Iglesias, que reemplazó a **La Subasta**, un exitoso teatro-bar de fines de la década del 90),

las de los ex cines **Radio City** y **Roxy**. En este caso se trata de salas grandes, de la época de esplendor del cine. La primera con capacidad para 1340 espectadores y la segunda, 970. Marcelo Marán, autor y director local, desde hace dos años Coordinador de este Complejo Cultural, nos planteaba en una breve entrevista que, a pesar de estar abiertas todo el año, “el tamaño de las mismas limita la presentación de espectáculos con escasa producción, por lo que los artistas locales muchas veces se autoexcluyen por temor a no convocar la cantidad de público necesaria...” Estos constituyen, pues, los ejemplos más importantes. En resumen, con ellas se amplió fundamentalmente la oferta del microcentro, sumado ese apéndice que es la zona de la calle Güemes y alrededores, otro microcentro, en este caso orientado a un público de mayor poder adquisitivo.

Así persiste, del siglo pasado, aun desde el punto de vista de la constitución física urbana, la estructura de la Mar del Plata bifronte a la que se hiciera referencia en otros trabajos. Como se sabe, físicamente el espacio urbano parecería no tener barreras físicas y, en muchos casos, se puede circular por él libremente. Pero también sabemos de algunas restricciones aunque más no sea para esa simple circulación. Pero Mar del Plata sigue siendo básicamente bifronte desde el punto de vista estacional y desde el “biológico”: la de la temporada de verano y la invernal permanente, la de los locales y migrantes y la de los visitantes. El microcentro y sus actividades casi no son compartidos sino, al contrario, monopolizados por los visitantes, en temporada veraniega.

Ahora bien, cabe destacar la aparición de algunos nuevos centros culturales, con salas pequeñas, que se sostienen gracias, por un lado, al esfuerzo y el compromiso vocacional de quienes los gestionan, y, por otro, a los talleres, cursos y otras actividades culturales que en ellos se ofrecen. Pero se encuentran en los márgenes más o menos cercanos del microcentro.

Así pues, como bien podrá suponerse, la configuración urbanística no deja de tener repercusiones económicas. Está muy claro que cualquier intento de construir, adecuar o simplemente alquilar una sala en el microcentro implica una considerable inversión. También es muy evidente, para quien conozca un poco la realidad del teatro local, que la capacidad inversora de cualquier grupo dedicado al teatro es ínfima y que son poquísimos los empresarios teatrales locales que invierten en la construcción de alguna sala y menos aún en la producción de puestas marplatenses medianamente importantes (con elenco numeroso, escenografía, vestuario, iluminación).

“La producción local está absolutamente limitada por la posibilidad económica”, fueron precisamente las primeras palabras con las que el director Eduardo Losano inició su intervención en las XI Jornadas. La marginación económica del teatro local es un hecho. Creemos que no existen medias tintas al respecto. Se cuenta o no se cuenta con capital o con una sala medianamente importante. Y el teatro local no cuenta con ese capital como para encarar una producción que pueda tener aspiraciones, en primer lugar, para pagar el alquiler de una sala del microcentro en temporada de verano ni, en segundo término, para asumir los gastos de una puesta que atienda a un despliegue importante en cuanto a escenografía y vestuario, por

ejemplo. Mucho menos en invierno, cuando las posibilidades de recuperación económica son prácticamente nulas y el público no responde. Un empresario marplatense manifestaba que el teatro Güemes es alquilado en verano a las compañías visitantes; algunos espectáculos marplatenses que allí se presentaron no pudieron sostenerse económicamente ni siquiera en temporada veraniega. Sostenemos que esto es lo que hay que considerar en primer término antes que cualquier otra observación respecto del teatro de la ciudad. En apoyo de lo dicho está toda la trayectoria histórica de este teatro a lo largo del siglo pasado⁴. Si vamos a pensar en alguna excepción quizá alguno la encuentre. Pero no se trata de excepciones, sino de continuidades. Así pues, tenemos el primer gran condicionante de toda propuesta teatral de los locales -históricamente hablando-, antes y ahora. Es decir, un problema económico-institucional. De aquí en más podemos seguir refiriéndonos a lo que sea.

En este siglo XXI, insistimos, la situación no ha variado sustancialmente. Como señalaríamos: hay nuevas salas. Son las de la zorra y las uvas: lejos del alcance de los locales. Desde este punto de vista, el cambio de siglo -si pudiera haber aportado alguna transformación- no varió la situación de nuestro teatro, ni su relación con el teatro de los visitantes.

II.2.- El subsistema político

Para abordar un somero análisis de este subsistema se debe considerar un enfoque micro-macro. Valga como ejemplo, y al respecto permítasenos hacer un poco de historia. lo sucedido con la Escuela de Teatro ABC. En su momento se consideró especialmente esta institución, surgida hacia mediados de la década del 50 y fines del período peronista⁵. Valga este ejemplo para proponer la necesidad del enfoque micro-macro porque quedó un gran bache en nuestra investigación (pendiente debo aclararlo, no desconocido o eludido y que, por otra parte, nos concierne). Se refiere a una perspectiva de carácter más sociológico que estableciera los nexos entre el cambio que proponía ABC (apertura al teatro del mundo, al teatro de arte, a los estudios sistemáticos, etc.), el contexto de la ciudad (no muy partidaria del peronismo), el cambio en el país y su intelectualidad (en buena parte volcada al antiperonismo) y, por qué no, la situación de guerra fría, con la presencia de dos bloques hegemónicos (Estados Unidos y la Unión Soviética) que hacía prácticamente inviable una tercera posición. La pregunta obvia consiste en si es posible encontrar una explicación medianamente válida, para después intentar comprender qué factores intervienen en los cambios que suceden en el subsistema cultural. Hoy, como se dijo, algo muy significativo ocurre en esta parte del continente y las relaciones entre el subsistema político y el cultural son insoslayables. Esto implica, así-

⁴ Fabiani, Nicolás Luis y otros (2007) *Mar del Plata (1887-1955)* (En: Osvaldo Pellettieri editor. *Historia del teatro en las provincias*. Vol. II. B.A., Galerna)

⁵ Fabiani, Nicolás L. (2000) "La Escuela de Arte Escénico ABC al año de su creación". (En: AA.VV. *Estética e Historia del teatro marplatense*, Vol. II. Coord. Nicolás Luis Fabiani. Mar del Plata: Ed. Martín).

mismo, la necesidad de un enfoque multidisciplinario que el Grupo de Investigaciones Estéticas intenta consolidar.

Ahora bien, remitiéndonos a lo micro, en lo que va de este siglo, desde el punto de vista político, la relación entre locales y visitantes sigue generando tensiones. No hay que olvidar que además de la actividad privada (las "políticas" que propone), se deben tomar en cuenta las actividades promovidas por el Municipio, con las salas teatrales de que dispone, y la Provincia de Buenos Aires a través de los teatros y espacios relacionados con el complejo Casino, ambas directamente ligadas con los vaivenes políticos. De la Provincia dependen varias salas que se encuentran en el mencionado complejo (Nachman, Payró, Espacio La Nave); la más grande de ellas, la *Ástor Piazzolla*, con una capacidad de alrededor de mil localidades. Del Municipio dependen el tradicional Teatro Colón, con unas quinientas localidades y, por supuesto, las dos mucho más pequeñas del Centro Cultural Osvaldo Soriano (antes Juan Martín de Pueyrredón), las Villas Victoria Ocampo y Mitre, en la primera de las cuales se proponen espectáculos al aire libre o teatro de cámara dado los reducidos espacios con que se cuenta en su interior.

El problema fundamental, sin embargo, se centra en qué acceso tienen los grupos locales a dichas salas. En temporada de verano los elencos marplatenses pueden aspirar a algunas de los espacios más pequeños del edificio Casino (la sala Nachman, por ejemplo, lejos la más digna; la Payró se encuentra casi escondida en las entrañas del edificio) y, en contadísimas ocasiones, a la *Ástor Piazzolla*. Se agrega a esto que la programación correspondiente se resuelve en ámbitos ajenos a la propia ciudad. Por otra parte, de acuerdo con la opinión de un empresario entrevistado, la Provincia genera asimismo una desigual competencia respecto de la actividad privada. Los costos de producción son muchos más bajos para las compañías que acceden a las salas provinciales. Pero, según declaraciones del mismo empresario, algo atendible teniendo en cuenta las políticas de promoción cultural del gobierno de la provincia. En resumidas cuentas, sin ahondar ahora en problemáticas nacionales o continentales, pertinencia del enfoque micro-macro aunque sea en pequeña escala.

En otro orden de cosas, el premio Estrella de Mar, cuya dependencia fue alternativa-mente de Turismo municipal o de Cultura (según los vientos políticos), al momento de su creación tuvo carácter turístico-promocional. Así, este premio surgió en 1975, concebido en la Secretaría de Turismo municipal, en un deseo de elevar la calidad de las propuestas teatrales que llegaban cada verano a la ciudad. El decreto de su creación explicita que el premio: "constituye un incentivo al talento, la originalidad y la creatividad", y su creador Luis Martínez Tecco, señaló varios años después, en una entrevista, que "la proliferación de obras de poca relevancia [...] espectáculos demasiado comerciales y poco artísticos [...] fue lo que impulsó su creación, con el fin de jerarquizar las propuestas que recibía el público". Sin embargo en estas opiniones se pueden rastrear indicios de uno de los nudos de tensión que han acompañado a los premios a lo largo de su trayectoria. Como analizó Eduardo Chiaramonte, en una ponencia del año 2000, "El Estrella de Mar: conflictos y legitimaciones", el premio, que se ori-

ginó en Turismo, pasó, años después, a Cultura ya que se consideró que lo primordial era incentivar la calidad artística. Esto motivó no pocas críticas en los distintos medios periodísticos de la ciudad, promovidas en buena parte por elencos porteños que deseaban hacer valer las razones de mayor éxito taquillero y esfuerzo de producción (entiéndase mayor inversión en vestuario y decorados) como motivo para hacerse acreedores a esos premios.

El premio constituyó un factor que también generó y genera otras tensiones, dado que, cuantitativamente, promociona más a los elencos visitantes que a los locales y, como podemos constatar en las carteleras de la Capital Federal, su trascendencia excede el ámbito marplatense. Bastaría considerar la cantidad de premios que reciben los visitantes para comprender esas tensiones. Este premio plantea asimismo la bipolaridad: existen premios para los visitantes y premios para los marplatenses. Situación que provocó en incontables oportunidades la discusión acerca de si no fuera mejor unificar en lugar de separar. La casi eterna discusión acerca de si otorgar premios por separado a las producciones marplatenses no significa ya legitimar la propia marginación. Pero si bien, como ha ocurrido, desde el punto de vista de las actuaciones (sobre todo de reparto) hubo excepciones, la balanza se inclinó normalmente hacia el lado previsible. Asimismo cabe señalar que para calificar en algunos rubros los espectáculos marplatenses carecen de representación. Vale decir, hay rubros en los que *a priori* no se los premia. Y si bien es cierto que podría pensarse en compartir esos rubros con los visitantes (caso Revelación, Actuación de reparto -masculina o femenina-) otros, como producción, o muy vinculados con la posible inversión económica (caso vestuario, escenografía, iluminación), recaen casi sin excepción en los visitantes. Resulta significativo, por ejemplo, que en la edición 2007 del premio se explicitara: "producción artística", frente al muchas veces debatido tema de los alcances del concepto de producción y como expresión de deseo de no priorizar sólo lo económico⁶.

⁶ Entre el 2001 y el 2004 los premios asignados a los locales fueron:

Mejor espectáculo marplatense; Actuación femenina marplatense; Actuación masculina marplatense; Dirección marplatense.

En el año 2005 se agregaron:

Espectáculo de música y Espectáculo de danza marplatense; y se especificó "Espectáculo de teatro marplatense".

En el 2007, se volvió a los rubros del período 2001-04.

A continuación vemos la nómina de los otros rubros (año 2001) a los que también podrían aspirar los locales (aunque no ocurra a menudo, sobre todo cuando se trata de espectáculos con alto costo de producción):

Espectáculo para niños

Espectáculo circense

Danza

Coreografía

Vestuario

Escenografía

Iluminación

Espectáculo musical

Labor individual musical

Dirección

Producción

Actuación femenina de reparto

Actuación masculina de reparto

Revelación

Espectáculo de humor

Revista

Espectáculo unipersonal

Comedia

Drama o comedia dramática

Actuación protagónica femenina

Actuación protagónica masculina

A pesar de las polémicas, nunca ausentes, el premio Estella de Mar tiene, pues, implicancias económicas aun cuando no sean un factor determinante.

II.3.- El subsistema cultural

A lo largo de los años hubo algunas puestas que abordaron obras de mayor compromiso. Pero ya sabemos, Mar del Plata es bifronte. Esto llevará sin duda a interrogarse acerca del peso cultural de este tipo de producciones. Mucho más obliga aquello que singulariza a Mar del Plata porque, como gran ciudad turística, atiende, con buena parte de los espectáculos que concurren en temporada, al propósito de la diversión. No nos referimos aquí a un sentido etimológico de esta palabra sino simplemente, como ya se habrá comprendido, a algo mucho más superficial. Más de doscientos espectáculos se presentan en la temporada veraniega, propuestos en buen número por los elencos visitantes. Lo más extraño sería presuponer que no pensarán en recuperar los gastos de producción. Asimismo, igualmente extraño sería pretender que buena parte de los turistas apostaran, en tiempo de vacaciones, a un tipo de espectáculo que no les proporcionara diversión. También ésta es una cuestión cultural. Aquí cabe ahondar porque no siempre se trata del simple desahogo del pasatiempo. Algo que también debería hacer reflexionar a los teatristas locales.

Ahora bien, dicha situación provoca, respecto de la producción marplatense, una marginación cultural tanto como económica. Porque se enfrentan otros conceptos de cultura. Pensamos fundamentalmente en esta última determinada por la primera. Claro que al mismo tiempo, por el tipo de espectáculo, puede resultar también económica y hasta ideológica (y puntualizo que las ideologías no son una antigüedad); pero la economía puede llegar a encubrir lo cultural o lo ideológico.

Surge la pregunta acerca de si no deberíamos, a todo esto, replantearnos claramente cómo se produjo y se produce cultura. La cinematografía nos puso claramente el problema ante nuestras narices a lo largo de todo el siglo XX: ¿arte o industria? Por eso un enfoque sistémico es pertinente. Lo que tenemos ante nosotros es complejo. Quizá menos para quienes apuntan sólo al beneficio económico. Mucho más, estimamos, para quienes desde hace mucho tiempo intentan abordar el par economía-cultura. ¿Cómo integrarlas? Más aún: cómo integrarlas *desde* y *en* las ciudades periféricas para que lo económico no se convierta en sobredeterminación económica. Más allá de la producción teatral, en ciudades como la nuestra hay, a lo sumo, docentes de teatro que hacen teatro, no actores que vivan de su profesión. Esta situación, que recorrió todo el siglo XX, parece no haberse revertido.

III.- Conclusión

Estos son, pues, algunos de los componentes que, desde el punto de vista sistémico, deberemos abordar ante el nuevo período que abarca nuestra investigación acerca del teatro en Mar del Plata. Actividad que, subrayamos, no consideramos exclusivamente marplatense porque como tantas veces se ha dicho, la nuestra es una ciudad bifronte (o multifronte) que sólo puede comprenderse, mal que nos pese y moleste a quien moleste, como una ciudad dependiente y, al mismo tiempo, en desventaja económica permanente respecto de los espectáculos propuestos por los visitantes, aunque sea en el aspecto más “espectacular” y superficial que podamos concebir. Situación ésta que arrastramos, insistimos, desde los albores fundacionales de la ciudad.

Fuentes

- Entrevista al autor, actor y director marplatense Marcelo Marán.
- Entrevista al empresario marplatense Pablo Pérez Iglesias.
- XI Jornadas de Estética y teatro marplatenses.
- Diario La Capital (Mar del Plata)

Bibliografía

- AA.VV.(2007). Fabiani, N. L. (coord) *Estética e Historia del Teatro marplatense (Compilación ampliada y actualizada)*. Mar del Plata: Ed. Martín.
- Bunge, Mario, (2004). *Emergencia y convergencia*. Barcelona, Gedisa.
- Chiaromonte, Eduardo “El teatro de Mar del Plata y las temporadas de verano” En: AA.VV.(2007). Fabiani, N. L. (coord) *Estética e Historia del Teatro marplatense (Compilación ampliada y actualizada)*. Mar del Plata: Ed. Martín.
- Fabiani, Nicolás Luis, (1998). “Teatro, Estética y Poéticas. La Estética como campo de reflexión privilegiado”. (En: AA.VV. *Breviarios de investigación teatral*. B.A.: AITEA. Año 1, Nº 1)
- Fabiani, Nicolás Luis y otros (2007) “Mar del Plata (1887-1955)” (En: Osvaldo Pellettieri editor. *Historia del teatro en las provincias*. Vol. II. B.A.: Galerna).

Educación de la voz
Procesos creativos

Distinción entre corriente escandinava de narración oral y narración oral escénica

Dr. Rubén Darío Maidana¹

Resumen

Algunos docentes del sub-área vocal del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires -con sede en Tandil- nos encontramos tratando de sistematizar un modo de entrenamiento de la entonación vocal en el actor. Para ello utilizaremos en el corriente año a la narración oral como espacio de indagación vocal. Así, en este trabajo, reflexionaremos sobre dos posibles encuadres teóricos de abordaje de la narración oral. Uno, vinculado a la utilización de la narración oral para/con niños como actividad pedagógica y de acercamiento a la lectura, y otro; denominado por Francisco Garzón Céspedes como "narración oral escénica".

Palabras claves: *Narración Oral - Corriente Escandinava - Dora Pastoriza De Etchebarne - Narración Oral Escénica - Francisco Céspedes*

Abstract

Teachers of vocal sub-area of the Theatrical Department of the Faculty of Art of the Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - with base in Tandil - are trying to systematize a training mode of intonation in the voice of the actor.

For it we will use in the current year the oral storytelling like space of vocal indagation. Thus, in this work, we will reflect on two possible theoretical frames approach to storytelling. First, linked to the utilization of the oral storytelling for/with children like pedagogic activity and from approach to the reading, and another one; called by Francisco Garzón Céspedes like "Theatrical storytelling".

Key Words: *Oral storytelling - Scandinavian current - Dora Pastoriza De Etchebarne - Oral scenic storytelling - Francisco Céspedes*

¹ Doctor en Filología Española -Mención Teatro-, Departamento de Filología Española. Facultad de Filología. Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia, España. Actualmente es profesor de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos donde se desempeña en la cátedras: Educación de la Voz I y III. rmaidana@arte.unicen.edu.ar

Un poco de historia

La vida en sociedad ha requerido de un sistema eficiente de comunicación y ha sido precisamente el lenguaje lo que ha promovido la socialización. A la vez, es el lenguaje lo que distingue al hombre de los animales. Dentro de las formas de lenguaje es la oralidad la más remota,² y a la vez la que se adquiere primero individualmente en forma de habla³.

La oralidad es un sistema simbólico de expresión, es decir un acto de significado dirigido de un ser humano a otro u otros, y es quizás la característica más significativa de la especie. Fue durante largo tiempo el único sistema de expresión de hombres y mujeres y también de transmisión de conocimientos y tradiciones. Hasta que apareció la escritura, la transmisión cultural se hacía únicamente por la vía verbal. Y en este sentido, el narrar historias perseguía como objetivo principal el mantener viva la historia de la comunidad a través de los ancianos de las tribus, el chamán americano y el griot africano, entre otros.

Estos “**cuenteros de la tribu**” eran **cuenteros comunitarios** capaces de contar con toda la comunidad (y no para toda la comunidad), asumiendo para hacerlo diversos propósitos, espacios y circunstancias. El cuentero comunitario, presente en todas las épocas y culturas, ha contribuido desde entonces tanto a reinventar creadoramente la realidad, en unos casos, como a convocar y transmitir la realidad histórica, en otros.

Más adelante en el tiempo, **el juglar medieval**⁴, denominado cuentero por extensión, ha significado otra dimensión de ese griot africano o de ese chamán sudamericano, capaz de interrelacionar oficios⁵, y donde el cuento oral, sin perder jerarquía, se integra con otros modos artísticos.

Por su parte, **el narrador oral de la corriente escandinava**⁶ y sus seguidores, que desde fines del siglo pasado afirman que la narración oral es un arte, han sido otro paso ineludible en el crecimiento de esta modalidad expresiva. Paso decisivo porque esta corriente fundó la meto-

² Sin embargo, la escritura es el sistema de expresión que mayor prestigio tiene, sin tomar en cuenta que los conceptos de oralidad y escritura hacen referencia solamente a dos modos distintos de producción del lenguaje, cada uno con sus características y sobre todo con sus normas propias de funcionamiento. Oralidad y escritura son, según Ong (1987) dos formas de producción del lenguaje que se distinguen profundamente la una de la otra. La escritura es un sistema secundario en el sentido de que la expresión oral existe sin la escritura, pero la segunda no lo es sin la primera.

³ Desde Saussure podemos distinguir entre lengua y habla: la primera social en su esencia e independiente del individuo y la segunda, individual. La primera, un producto que el individuo interioriza pasivamente y la segunda, un acto de voluntad y de inteligencia, de creación.

⁴ Las primeras menciones del nombre *juglar* que aparecen en España datan del siglo XII, cuando aparecen juglares en Sahagún y en la corte de León. Pero ya en el siglo VI encontramos la expresión “*verba jocularia*” aplicada a dichos de bufón; y en el VII la palabra *jocularis* referida al histrión o *joculator* para designar “persona que divertía al rey o al pueblo” Pastoriza de Etchebarne, Dora (1986) *El arte de narrar -oficio olvidado-*, Editorial Guadalupe, Bs.As.; Pág. 24

⁵ La presentación del juglar como ejecutor de varias artes o habilidades es frecuente entre los historiadores de la literatura. Sin embargo es lógico suponer que no todos tuvieron condiciones para manejar varios instrumentos, oficiar de saltimbanquis, amarrar monos, imitar pájaros, y recitar al mismo tiempo, entre otras habilidades.

dología para formar no ya cuenteros sino, narradores orales profesionales -no intuitivos- capaces de contar tanto los cuentos de las tradiciones orales anónimas, como los cuentos de los escritores de cualquier época y estilo.

Finalmente, los narradores orales más próximos en el tiempo son los “narradores orales escénicos” pertenecientes a la corriente artística del mismo nombre creada por Francisco Garzón Céspedes en Cuba, en 1975. Éstos coexisten con los cuenteros comunitarios y con los familiares; coexisten con los narradores orales de la corriente escandinava y son deudores de todos ellos, pero a la vez significan una renovación del arte de narrar.

Dora Pastoriza De Etchebarne y El Club De Narradores del Instituto Summa

Dentro de la corriente de narración oral que Francisco Garzón Céspedes denomina como “escandinava”⁷ podemos ubicar la propuesta desarrollada en nuestro país por Dora Pastoriza de Etchebarne.

Según Céspedes esta corriente concibe a la narración oral no como un fin en sí mismo, sino como un medio para favorecer la imaginación del oyente e incentivar a la lectura. Por ello, este tipo de narración está dirigido exclusivamente a niños y realizada en un ámbito educativo (salón de clase, bibliotecas) El hecho de utilizar a la narración oral como un instrumento pedagógico fue rápidamente aceptada por docentes y bibliotecarios que comenzaron a formarse como narradores. Sus materiales narrados provienen básicamente de cuentos tradicionales orales anónimos que fueron transcritos o de la literatura.

En el caso de Dora Pastoriza de Etchebarne estos postulados se cumplen a rajatabla.

En 1960 crea en Capital Federal *El Club de Narradores* con el objetivo de rescatar la palabra como forma de acercamiento al libro. La actividad de este Club, pionera desde esos años en Hispanoamérica, fue incorporada dentro del Instituto Summa, en el que la narración y la educación fueron desde entonces uno de los ejes fundamentales del planteo pedagógico.

El principal aporte a la narración oral de Dora Pastoriza lo representa su libro *El arte de narrar -oficio olvidado-* donde plantea una didáctica de la narración o como enseñar a narrar para niños y adolescentes.

⁶ “Los antecedentes de la narración oral como arte se han situado en la Eolia, Grecia, donde surge el juglar, y en la península escandinava, con los escaldos del norte. Algunos investigadores señalan que durante la expansión romana existieron dos importantes escuelas de contadores de cuentos, una en Irlanda —la de los *ollams*— y otra en el país de Gales —la de los bardos”. Navarro, Mayra: “El arte de narrar cuentos”, La Habana http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n308_04/308_07.html

⁷ Según se desprende de un artículo publicado por Beatriz Trastoy denominado “Neonarración y teatro”, *Espacio de crítica y producción*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 17, diciembre 1995; pp. 11-17 la denominación de “escandinava” se refiere a que la iniciativa de instrumentar una metodología adecuada para formar narradores letrados provino de un grupo de educadores, escritores para niños y bibliotecarios escandinavos, quienes a fines del siglo pasado XX estudiaron las prácticas de los cuenteros tradicionales (en su mayoría analfabetos) e instrumentaron una metodología adecuada para formar narradores letrados.

Su motivación principal es revalorizar el lugar de la palabra y aquello que en la imaginación del niño produce, como una forma de reacción al auge de la imagen en sus diversos formatos cine, T.V., historietas, diapositivas, etc. que coartarían el imaginario infantil.

Así, educar y recrear y despertar en los niños el interés por la lectura son sus principales objetivos. Para ello plantea la necesidad de institucionalizar dentro de las escuelas "La hora del cuento" como un espacio dedicado exclusivamente a la narración oral.

Además de estos postulados el libro avanza en determinar qué condiciones deben poseer los cuentos a narrarse y ejemplifica sobre como se deben adaptar los cuentos literarios de acuerdo al público destinatario⁸; reseña ejercicios previos para entrenar al narrador⁹, qué condiciones debe poseer todo buen narrador, y señala como habrá de proceder el mismo en el momento de la narración.

De este conjunto de prescripciones nos gustaría señalar las siguientes:

- El narrador debe poseer "amor al prójimo, don de simpatía, y un total olvido de sí mismo ya que el narrador olvidándose de su lucimiento personal, se entrega a dar vida a sus personajes para que aquellos los gocen"¹⁰
- Sencillez en la vestimenta para no distraer al auditorio y con el pelo recogido para que se le vea la cara.
- Los cuentos no se deben aprender de memoria, aunque si deben ser ensayados para tener clara la línea argumental.
- El narrador debe *narrar sentado*¹¹ puesto que esta postura contribuye a lograr confianza y participación de los chicos y un clima de mayor intimidad.
- El público se debe sentar en semicírculo.
- No utilizar material visual al momento de narrar: como lo que se busca es la valoración de la palabra debe estar libre de todo aditamento visual (ni láminas, ni diapositivas, ni cuadros) No a la "ilustración" plástica.
- Se puede "ilustrar" el cuento a partir de lo musical. O bien que el narrador utilice un instru-

⁸ Así plantea una clasificación en: 1) cuentos para niños de Jardín de Infantes, que suelen ser gozados por niños de 6 y 7 años; 2) cuentos para niños de 8 años en adelante, que pueden ser escuchados por niños de 6 y 7 años y 3) cuentos para adolescentes.

⁹ Ejercicios para quitar la timidez, dar fluidez al lenguaje oral, afianzar la elaboración de imágenes -más aún, la vivencia interior de esas imágenes-, reforzar la memoria, ejercitarse en el manejo del gesto y del ademán, entre otros.

¹⁰ Pastoriza de Etchebarne, Dora (1986) Op. Cit.; p. 31

¹¹ "Suele creerse, erróneamente, que el hecho de estar sentado impide al narrador el movimiento necesario para su actuación. Pero, ¿qué clase de movimientos son *necesarios* para narrar? ¿Caminar, saltar, trepar, galopar, caerse, etc.? De acuerdo; y todos pueden darse sentado; y muy bien." Ibid., p. 120.

mento, que se valga de un asistente para que interprete la música o que éste accione un reproductor en los momentos en que el narrador así se lo haya indicado.

- Respecto del manejo de la voz: dicción clara, acertada modulación cuyos tonos vayan dando a los niños la característica de cada personaje, de cada situación, ya que todo contribuirá a que los oyentes *vean* a los protagonistas; el empleo de la *onomatopeya* juega un papel importante en la credibilidad del relato -ya que todo debe estar "vivo" y "presente" para el niño- Por otra parte, el empleo de determinadas onomatopeyas contribuye eficazmente a crear el *suspense*, pausa afectiva cuyas gradaciones estarán dadas por la modulación de la voz. Mantenerse relajado favorecerá una armoniosa respiración.
- El gesto y el ademán son elementos que junto con la voz, contribuyen a "crear" las imágenes del cuento.
- Ubicación clara de las imágenes en el espacio: cada narrador al preparar el cuento debe crear sus propias imágenes y darle a cada una de ellas un lugar en el espacio. Así, si él las ve, se las hará ver al auditorio. Importa entonces que, durante la narración, se mantenga la ubicación que le ha dado a cada una de las imágenes porque de lo contrario desubicará al oyente.

Francisco Garzón Céspedes de *La Peña De Los Juglares a la Cátedra Iberoamericana Itinerante De Narración Oral Escénica* -CIINOE-

Desde mediados de los años '70, se advierte en Latinoamérica una fuerte voluntad de revitalizar el arte de narrar, entendido como proyecto escénico, como práctica artística y posible comunicación alternativa. En este proceso, Francisco Garzón Céspedes, escritor, investigador y teatrero cubano, tiene un rol fundamental. Sin renegar de las otras corrientes de narración oral vigentes en Cuba en ese momento, Céspedes buscó corregir algunas limitaciones de los precursores escandinavos al concebir, por un lado, la narración oral no como un fin en sí mismo sino como un arte escénico dirigido a la comunidad y no sólo a los niños; y, por otro, al desprender la narración oral del lastre de la literatura (escrita), a fin de encontrar un equilibrio entre lo verbal y lo no verbal.

Inició así una experiencia de creación, investigación y extensión cultural de integración de las artes, para la búsqueda de un público más activo en *La Peña de los juglares* del Parque Lenin. Allí, junto a la trovadora cubana Teresita Fernández, dio sus primeros pasos como narrador y comenzó una tenaz labor por el rescate de este arte en plazas, parques y espacios teatrales. Dedicado luego por entero a extender la narración de cuentos por Iberoamérica y contando con el apoyo del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) comienza en 1975 con los *Talleres de la Palabra, la Voz y el Gesto Vivos*. El dictado de estos seminarios, junto con la conformación de grupos de narradores orales y la organización de Encuentros y Festivales nacionales e internacionales de narración oral, le permite rejerarquizar el arte del cuento oral.

En la Argentina, durante 1987, el CELCIT promovió la creación del grupo "Los Cuenteros" (integrado por siete mujeres) que, formado en los seminarios de Daniel Mato, del italiano Marco Baliani y del propio Garzón Céspedes, difundió la propuesta en diferentes ámbitos, no siempre específicamente teatrales, como escuelas, bibliotecas, radio y televisión.

En 1989 Garzón Céspedes lleva la narración oral escénica a España a propuesta del CELCIT, en el Festival del Sur (Canarias) y en el Iberoamericano de Teatro de Cádiz. En la península no se contaba aún con técnicas orales de narración para adultos, ni desde los escenarios profesionales; sí existían los cuenteros comunitarios y los maestros y bibliotecarios que contaban para niños y niñas. Las instituciones oficiales acogieron a Céspedes a su llegada, y en 1992 el *Centro Cultural de la Villa* con sede en Madrid pasa a convertirse en el espacio de los cuentos orales y su vanguardia. Espacio y movimiento generados antes de que los cuentos orales llegaran a los pubs y cafés y que estuvieran presentes en los más importantes Festivales de la escena como por ejemplo el de Otoño de Madrid; Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Internacional de Teatro de El Cairo o el Cervantino de México.

En 1992 también crea la *Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica* (CIINOE) institución propulsora de la narración oral escénica en España y en Iberoamérica a través de seminarios, talleres, encuentros, festivales y publicaciones destinadas a la narración oral escénica. Tanto estos eventos, como las giras de sus dos emblemáticas compañías, *Compañía de la Imaginación* y *Compañía La Aventura de Contar Oralmente*, en festivales y encuentros contribuyen a difundir el arte de narrar oralmente¹².

Ahora bien, llegado este punto nos preguntamos: ¿En qué se diferencia esta modalidad expresiva denominada por céspedes *narración oral escénica* de la corriente escandinava de narración? ¿En qué consiste su especificidad? ¿En qué se diferencia de un monólogo teatral?

Para dar respuestas a estos interrogantes primero debemos definir qué se entiende por oralidad, qué tipos de oralidad podemos identificar, dónde se ubicaría la narración oral escénica dentro de esos tipos de oralidad y luego sí estaremos en condiciones de definir narración oral escénica.

Céspedes parte de definir oralidad como "el proceso de comunicación -verbal, vocal y corporal o no verbal- entre dos o más interlocutores presentes físicamente todos en un mismo espacio"¹³ en virtud de esta definición distingue distintos tipos de oralidad: 1) la prototípica: conversación interpersonal; 2) conversacional: dos o más interlocutores; 3) oralidad doctrinaria: orador y público interlocutor; 4) la docente: maestro o profesor y alumnos interlocutores; 5) oralidad histórica: testigo o "cronista" y comunidad interlocutora; 6) terapéutica: terapeuta y pacien-

¹² Para más información sobre las actividades actuales y pasadas desarrolladas por la CIINOE invitamos al lector a visitar el blog: <http://ciinoe.blogspot.com/>

¹³ La oralidad debe ser diferenciada del simple hablar en voz alta, porque hablar es una forma de expresarse pero no implica necesariamente comunicación.

te interlocutor; 7) difusora: conferenciante o periodista y público interlocutor; 8) oralidad comercial: vendedor cara a cara y compradores interlocutores y; entre otras formas 9) **la oralidad artística**: artista oral -poeta narrador, narrador oral artístico- y público interlocutor.

Dentro de la oralidad artística ubica las tres corrientes de narración oral que describimos al comienzo de este trabajo: 1) el cuentero comunitario o de la tribu 2) el narrador oral de la corriente escandinava y 3) el narrador oral escénico cuya propuesta le pertenece.

A cada uno de estos tipos de narración oral le corresponde, desde la oralidad, un tipo específico de sociedad. Así, el cuentero comunitario o de la tribu se desarrolló en sociedades ágrafas -denominadas de oralidad primaria- de formación intuitiva o formado dentro de la oralidad de la tribu de manera consciente y sistemática por su antecesor. Los narradores de la corriente escandinava y el oral escénico ya pertenecen a una sociedad que pasó de la oralidad primaria a la escritura, y de la escritura a lo audiovisual, denominadas de oralidad secundaria.

La oralidad artística -a diferencia de los otros tipos de oralidades más "utilitarias"- nos permitió desde nuestros orígenes y nos permite en la actualidad, mayores presencia de la invención y de la reinención, del uso de la imaginación y de la verdad, de los aconteceres, de las indagaciones y de la crítica, mayor presencia de la sensibilidad y del humor, del asombro y de la emoción.

Ubicando a la narración oral escénica dentro del campo de la narración **artística**, para céspedes su propuesta funda un nuevo arte oral que se distingue por ser:

comunicador, pues al tomar como referencia la conversación interpersonal como modelo oral se propone generar feed-back con el auditorio;

escénico, pues saca a la narración oral del espacio que le había adjudicado la corriente escandinava -escuelas y bibliotecas- y lo ubica de los escenarios -espacio donde no se contaba desde la oralidad sino desde el teatro y/o la declamación-

amplio en sus destinatarios, ya que cuenta con todos los públicos¹⁴ y no sólo para niños y adolescentes;

abierto a contar desde todas las fuentes, y no sólo desde las de las tradiciones orales o la literatura para niños.

En su intento de especificar aún más qué es y qué no es narración oral escénica, el autor menciona: "El centrismo que sufre la oralidad desde la escritura, lo sufre la narración oral escénica desde el teatro, ya que es éste el referente escénico generalizado, aunque este centrismo va cada vez más en disminución." Así, esta modalidad expresiva es para Céspedes, "como la danza o la pantomima, una de las artes escénicas, ya que cuenta con una fuerte presencia de lo literario

¹⁴ Céspedes remarca que no se narra "para" el público sino "con" el público, adjudicándole a éste un rol más activo que el de simple espectadores de la narración.

y lo comunicacional y que si bien tiene en común con el teatro lo lingüístico, lo paralingüístico, los desplazamientos del cuerpo en el espacio (Garzón Céspedes, a diferencia de otros, narra de pie), una peculiar utilización de la mirada, ademanes, gestualidad del rostro, etc., no puede considerarse teatro"¹⁵

Desde este punto de vista, **las mayores diferencias con el teatro aparecerían**, por un lado, porque la interiorización del cuento requiere de una mecánica distinta de la que se pone en práctica para llevar a escena un texto dramático: "donde el actor casi siempre memoriza y caracteriza, el narrador oral escénico improvisa. donde el actor crea imágenes en un espacio distinto del público, el narrador oral lo que hace es compartir el mismo espacio con el público y sugerir imágenes para que el público cree en su imaginación las de cada quién."¹⁶ Por otro lado, los rasgos particulares de la narración oral escénica consistirían en: "unir el arte de narrar con el de la conversación, el del decir y el de lectura en voz alta, a fin de revivir la tradición oral desaparecida en nuestra cultura urbana. Para ello utiliza en sus espectáculos textos provenientes de muy diversas fuentes. este intento de sintetizar diversas modalidades expresivas, el equilibrio entre la intimidad y la espectacularidad es, por consiguiente, el gran desafío que debe enfrentar todo narrador oral"¹⁷

Conclusiones:

A lo largo de este trabajo hemos intentado acercarnos a dos encuadres teóricos de abordaje de la narración oral. Abordajes teóricos que consideramos necesarios identificar puesto que, a partir de sus objetivos, se postulan determinadas prácticas de narración oral que nos serán de gran utilidad a los fines de nuestro proyecto de investigación "Hacia una entonación orgánica en la voz del actor y su posible sistematización".

Evidentemente de las dos corrientes de narración oral expuestas en este artículo, y a los fines de nuestra futura investigación, nos sentimos más cercanos a la propuesta de Francisco Garzón Céspedes.

Consideramos que si bien las teorizaciones de Dora Pastoriza de Etchebarne son sumamente valiosas, por ser una pionera en la aplicación pedagógica del cuento oral y en la formación de narradores en nuestro medio, nos aparecen un tanto dogmáticas. Incluso queda claro en su libro que la narración oral y su didáctica se ajusta solamente al ámbito escolar y a un público infantil. Esta reducción del entorno narrativo y del público destinatario la obliga a elegir un

¹⁵ Trastoy, Beatriz (1999) "La narración de cuentos como práctica escénica: técnicas y procedimientos", en Teatro y Artes II - Cuadernos de Teatro N° 13; Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p.32

¹⁶ Trastoy, B. (1999) Op. cit., p. 32

¹⁷ Ibid.: p. 32

determinado tipo de material a narrar, circunscribiendo aún más las posibilidades expresivas/creativas de la narración.

Por su parte la narración oral escénica de Francisco Garzón Céspedes -que toma como base las experiencias de los cuenteros comunitarios y de la corriente escandinava- adolece de estas limitaciones. Es más, rompe con determinados parámetros de público, espacios de narración, materiales a narrar y formas de abordaje de los mismos apareciendo como un intento de democratizar las prácticas narrativas.

La mayor dificultad que se nos aparece al intentar comprender con mayor profundidad cuáles son las características específicas de la narración oral escénica es, la imposibilidad de acceder de primera mano al material teórico elaborado por Céspedes, puesto que su primer libro se encuentra agotado¹⁸ y el segundo no está disponible en nuestras librerías de Argentina¹⁹. Así, sólo el acceso a los blogs de la *Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica* y *Los libros de las gaviotas* nos permitió, en parte, acercarnos al marco conceptual desarrollado por el autor y que justifica más de treinta años de práctica.

Queda para otro trabajo analizar con mayor profundidad las diferencias y similitudes que presenta la narración oral escénica y el teatro (si es que hay diferencias o son todas similitudes) puesto que una de las formas de comunicación artística más antigua, la narración oral, se contamina de características y circunstancias teatrales y se coloca en un sitio híbrido que produce atracción y polémica.

Bibliografía

Ong, Walter J.: (2006) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Padovani, Ana: (2000) *Contar cuentos. Desde la práctica hacia la teoría*, Buenos Aires, Paidós.

Pastoriza de Etchebarne, Dora: (1986) *El arte de narrar -oficio olvidado-*, Buenos Aires, Editorial Guadalupe.

Trastoy, Beatriz (1995) "Neonarración y teatro" en *Espacio de crítica y producción*, Facultad de Filosofía y Letras, Nº 17.

----- (1999) "La narración de cuentos como práctica escénica: técnicas y procedimientos", en *Teatro y Artes II - Cuadernos de Teatro Nº 13*; Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Páginas web

¹⁸ Nos estamos refiriendo a *El arte (oral) escénico de contar cuentos*, publicado, en 1991, por la madrileña editorial Frakson, en su colección Biblioteca Encantada de Juan Tamariz, con prólogo del propio Tamariz.

¹⁹ Garzón Céspedes, Francisco (1995) *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Madrid, Ediciones Laura Avilés.

Navarro, Mayra: "El arte de narrar cuentos", La Habana
http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n308_04/308_07.html

Blogs

<http://ciinoe.blogspot.com>

<http://invencionart.blogspot.com>

<http://loslibrosdelasgaviotas.blogspot.com>

<http://genialamor.blogspot.com>

La Estampa Folklórica: Análisis de un proceso de creación integrador de Danza y Teatro

Lic. María Belén Errendasoro

Resumen

La articulación entre la Danza y el Teatro ha sido abordada desde diferentes ópticas para avanzar, fundamentalmente, en el conocimiento del género Teatro-Danza. No obstante, existen otras prácticas artísticas que sin pertenecer al género citado, se encuentran caracterizadas por dicha mixtura disciplinar. Específicamente, hacemos referencia a la Estampa Folklórica; manifestación que goza de larga trayectoria en el marco de las prácticas artísticas de raíz folklórica.

El presente artículo tiene como propósito dar a conocer la investigación denominada "La Estampa Folklórica: articulación entre la Danza y el Teatro" que fuera presentada como Tesina de Licenciatura en la Facultad de Arte de la UNCPBA, a fines de 2008.

Dado su objeto de estudio, la investigación constituye la apertura a un nuevo campo de conocimiento. En esta presentación se exponen los aspectos teórico-metodológicos, el análisis llevado a cabo y las conclusiones a las que se arribó.

Palabras Clave: Danza, Teatro, Proceso Creativo, Escenificación, Estampa Folklórica.

Abstract

The joint between Dance and Theatre has been approached from different perspectives to make an advance, fundamentally, in the knowledge of Theatre- Dance gender. However, exist other artistic practises that are not belonging to the mentioned gender; they are characterized by that mixture discipline. We specifically refer to the Folk Stamp, manifes-

¹ Licenciada en Teatro por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Profesora Nacional de Danzas Nativas y Folklore por el Instituto Nacional del Profesorado de Arte de Tandil. Ayudante de Primera Ordinario en Expresión Corporal I. Área Teatral. Facultad de Arte, UNCPBA. Auxiliar en el proyecto de investigación "Experimentación y análisis de procesos creativos en artes escénicas". Centro de Investigación Dramática (CID). Facultad de Arte. UNCPBA. berrendasoro@hotmail.com

tation that has a long history in the context of the root folk art practises.

This article aims to make known a search called: "The Folk Stamp: linkages between Dance and Theatre" it was presented as a Degree thesis in the Art Faculty at the end of 2008.

By its studied object, the investigation establishes the opening to a new field of knowledge. In this introducing outlines theoretical and methodological issues, the analysis and conclusions that were reached.

Key words: Dance - Theatre- Creative Process - Stamp - Performance.

Introducción:

Distintas manifestaciones artísticas tienen como eje el campo folklórico. Basta advertir que innumerables artistas -músicos, poetas, cuentistas, cantantes, artistas plásticos, por citar sólo algunos- encuentran en la arena del folklore la fuente de inspiración para llevar adelante sus propuestas. A ellos se suman también bailarines, directores y/o coreógrafos quienes suelen definirse como artistas de '*danza folklórica*'.

La danza de carácter folklórico se presenta en la actualidad como una práctica caracterizada por la mixtura. Esta mixtura muchas veces es el resultado de la innovación que se busca provocar en el movimiento y en este sentido, los artistas incorporan elementos provenientes de otros estilos de danza -clásica, contemporánea, flamenca- para transformarlos, adaptarlos o recrearlos en movimientos de carácter folklórico. En otras ocasiones, la mixtura se da como resultado de la incorporación de recursos, herramientas o técnicas no ya de la danza sino de otras disciplinas artísticas.

En este panorama de mixtura entre artes escénicas es donde se asentó la investigación, resuelta a reflexionar puntualmente sobre el cruce entre la Danza y el Teatro en el objeto artístico Estampa Folklórica y su creación.

Puntos de partida:

Al considerar la Estampa Folklórica como objeto de estudio surgió la necesidad de explicitar algunos puntos respecto de la misma: 1) la inexistencia de construcciones teóricas que la abordaran como objeto de conocimiento y 2) la necesidad de una mirada multidisciplinar que permitiera el análisis de su carácter híbrido.

La Danza como disciplina, en Argentina, se encuentra en camino de construir una teoría general, sin embargo la imposibilidad de cuestionarse a sí misma, de teorizarse, ha anclado

el conocimiento dejándolo circunscrito sólo al territorio de la praxis. La necesidad de pensar la danza desde un conocimiento científico ya había sido planteada en los albores del siglo pasado, pero recién en las últimas décadas ha comenzado a sistematizarse. Tal vez sea ese el motivo por el cual la danza de carácter folklórico no ha sido abordada teóricamente, y menos aún la Estampa Folklórica como una de sus manifestaciones.

Los estudios teatrales, por su parte, cuentan con una importante trayectoria en investigación. Sin embargo en lo que respecta a la mixtura entre el Teatro y la Danza las investigaciones que se han desarrollado se circunscriben al Teatro-Danza, género profundamente alejado de la danza de estilo folklórico.

La inexistencia de bibliografía específica sobre el tema Estampa Folklórica obligó a conformar un corpus teórico desde las disciplinas intervinientes. Bajo una mirada interdisciplinaria la investigación propuso un diálogo teórico-técnico entre la Danza, la Folklorística y el Teatro para dar cuenta de la mixtura en la Estampa Folklórica.

De esta manera, la investigación se posicionó como esencialmente exploratoria. En este sentido, no se propuso hacer un análisis exhaustivo de los elementos inherentes al Teatro y a la Danza, sino más bien favorecer una mayor comprensión de una expresión híbrida que incluye a ambos.

En este contexto se analizó el proceso de creación y la instancia de escenificación de una Estampa en particular, un caso, haciendo hincapié en el análisis del aspecto técnico subyacente en la articulación de la Danza y el Teatro con bailarines sin experiencia teatral.

Puntualmente se estudió la Estampa Folklórica "*Los Picapedreros de Tandil*", llevada a escena en el *XX Encuentro Folklórico de la Sierra* (2003)² por el *Ballet Centro Cultural "Latir Pampa"*.

Analizar la articulación entre la Danza y el Teatro en "*Los Picapedreros de Tandil*" tuvo una complejidad metodológica particular dado que quien escribe participó en dicha Estampa como autora y directora.

La investigación abordó por tanto la propia práctica artística y en este sentido, exigió disociar el punto de vista del artista (autora-directora de la obra) del de investigador (autora del estudio crítico).

Sin embargo la reflexión sobre el propio trabajo artístico también presentó ventajas, entre las que se destacan la experiencia directa y el acceso a la documentación del proceso y de la puesta en escena. En este sentido, se contó con las fuentes que testimoniaban el acto de

² El *Encuentro Folklórico de la Sierra* es un certamen competitivo de carácter nacional que organiza anualmente la Peña Tradicionalista "El Cielito" en Tandil (Prov. de Bs.As.). La obra en cuestión compitió en el rubro Estampa, obteniendo el Primer Premio.

creación -tales como el registro escrito acerca de la tarea dramática y el archivo del proceso de ensayos³- y la instancia de escenificación -a través del registro filmico-.

La tarea consistió en analizar los aspectos técnicos que sustentaban la articulación entre la Danza y el Teatro. Sin embargo, dichos elementos no estaban explicitados en las fuentes en términos de conceptos, procedimientos ni de técnicas. Los mismos surgieron del análisis llevado a cabo al aplicar construcciones teóricas desde una mirada interdisciplinaria sobre el objeto de estudio.

Marco teórico y revisión interdisciplinaria:

Del Folklore se analizó el desarrollo de la Folklorística argentina cuyo paradigma nacionalista sentó ciertas bases acerca de 'lo folklórico'. En el desarrollo de la investigación, esta teoría permitió comprender la oposición tradicional-moderno: impronta de lo 'folklórico' que sustenta el *Encuentro Folklórico de la Sierra* específicamente en el rubro *Estampa*.

De la Danza se consideró las maneras de arribar a la creación dancística. El coreógrafo en la práctica con bailarines puede aplicar métodos distintos: crear la pieza y transmitirla a sus bailarines a través del método de conocimiento por medio de la descripción (basado fundamentalmente en la observación e imitación de movimientos) o por el contrario, partir de la creación original del bailarín.

Esta mirada desde la Danza permitió estudiar la metodología aplicada en la composición dancística de "*Los Picapedreros de Tandil*" encontrando un correlato con la técnica Danza Libre creada por Rudolf Laban. También de éste coreógrafo e investigador se aplicó el Sistema de Análisis del Movimiento con el que fue posible vislumbrar los elementos del movimiento presentes en la instancia de escenificación.

De los estudios teatrales se analizaron conceptos técnicos, procedimientos y herramientas propios de la dramaturgia, de la actuación y del entrenamiento actoral.

La teoría teatral permitió estudiar la composición dramática llevada a cabo en la Estampa analizada, así como también comprender aquellos elementos teatrales que sustentaron tanto la creación como la puesta en escena de "*Los Picapedreros de Tandil*". En este sentido, se pudieron establecer correlatos con las técnicas de entrenamiento actoral (Grotowski), de actuación (Stanislavski y Serrano) y de construcción escénica (Barba).

De este modo, fue posible identificar los aspectos técnicos de la articulación que durante el proceso de creación y en la instancia de escenificación de la obra no habían sido

³ El archivo de ensayos contenía: organización de las etapas de ensayos, planificación de los encuentros con la descripción de los ejercicios y/o actividades aplicadas, y comentarios o apuntes realizados al finalizar cada ensayo.

⁴ Dado que quien escribe no contaba en ese momento con la formación teórica que posee actualmente y que le permitió concretar la investigación.

evidenciados⁴. Específicamente el aporte de ese trabajo consistió en revisar la relación implícita entre la desestructuración de lo 'naturalizado' durante una práctica artística y la reestructuración de significaciones a partir de su sistematización teórica.

Aspectos relevantes del proceso creativo:

El análisis permitió comprender que el proceso creativo en su totalidad fue permeado por tres factores fundamentales:

1. Los condicionantes del rubro *Estampa* (cuadro argumental, danza en su forma estilización, tiempo de duración, caja a la italiana y tipo de iluminación).
2. El suceso histórico a representar, basado en "Los Picapedreros" (una investigación del periodista y profesor Hugo Nario sobre la industria de la piedra en Tandil y la vida de sus trabajadores).
3. La vinculación entre la Danza y el Teatro que se construye precisamente durante el proceso con un elenco integrado por bailarines sin experiencia teatral.

La teoría teatral fue fundamental al momento de analizar la creación dramática de la Estampa.

Durante el proceso, el relato histórico de Nario fue objeto de profundas modificaciones para organizar el mundo dramático de la obra.

El análisis hizo visible los procedimientos dramáticos aplicados sobre el relato histórico. El suceso Huelga Grande fue la acción dramática de la construcción textual y a partir de ella, se establecieron los puntos de inflexión que se indagaron poéticamente surgiendo así personajes, situaciones, objetivos, etc.

El análisis también permitió entender que esta construcción textual tomó la forma discursiva de guión, texto esencialmente mutable que respondía a los requerimientos creativos de la Estampa: contener la línea argumental como así también la virtualidad escénica -de acuerdo a los condicionantes del rubro- y la imprevisible vinculación entre la Danza y el Teatro que surgiera en el trabajo creativo del elenco.

De este modo, la labor dramática de la Estampa concretó una primera versión textual que fue mutando permanentemente hasta lograr su versión definitiva.

Avanzando sobre el trabajo creativo llevado a cabo con el elenco, la teoría teatral -aplicada al analizar el archivo de ensayos- permitió identificar, siguiendo a Grotowski dos procesos: el de Entrenamiento y el de Ensayo. En tanto que el primero permitió durante el trabajo reconocer el 'material vivo' -movimientos dramáticos, duración, sonoridad de las escenas, etc.-; el segundo moldeó dicho material en vistas a la representación.

En ambos procesos, la labor creativa vinculó empíricamente el territorio de la Danza y del Teatro, construyendo escénicamente *"Los Picapedreros de Tandil"* de acuerdo a las pautas del rubro.

Teniendo en cuenta que los bailarines de *"Latir Pampa"* no tenían experiencia teatral, el Proceso de Entrenamiento fue orientado hacia el conocimiento expresivo y dramático de no-actores.

Formados en el método de conocimiento por medio de la descripción, los bailarines se hallaban habituados a la observación, la imitación y la repetición de movimientos pero no a la creación. El Entrenamiento por lo tanto albergó una transformación de la noción de cuerpo, de danza y de labor escénica.

Durante los encuentros no se danzaba ni se ejecutaban movimientos pautados de antemano, 'despojando' a los bailarines de aquello a lo que se encontraban muy ligados. En este sentido, se pudo encontrar en esta línea de trabajo un correlato con la "vía negativa" gro-towskiana.

Los ejercicios proponían reducir y suprimir gradualmente las inhibiciones y bloqueos como condiciones indispensables para la emergencia del 'estado creativo'.

Se trató entonces de un trabajo en que autoconocimiento y técnicas dancísticas y teatrales fueron materializándose en el acontecer del proceso, promoviendo progresivamente en los bailarines una experiencia distinta en y desde el cuerpo: el de la espontaneidad en sus repuestas corporales.

El cuerpo, por lo tanto, asumió el protagonismo de la experiencia al aplicarse específicamente las técnicas de sensibilización e improvisación.

La sensibilización se promovió con ejercicios de concentración, relajación y senso-percepción abordando nociones tales como postura, centros de Levitación y de Gravedad, apoyos, peso, contacto, zonas de iniciación del movimiento.

El cuerpo sensible era puesto improvisar, proponiendo al bailarín ser generador de movimientos propios dentro de un contexto determinado por la situación dramática.

A través de la improvisación el bailarín fue contactándose con la experiencia subjetiva y dramática del movimiento. En esta línea del proceso se pudieron establecer asociaciones con el trabajo de Laban, Stanislavski y Serrano.

La improvisación permitió encontrar el impulso del movimiento, en el que -según Laban- se aloja la creación. Pero dado que se desarrollaba en función del como si, circunstancias dadas, situación dramática y objetivos, pudo establecerse que la improvisación del movimiento era a la vez improvisación teatral. De esta manera, los elementos técnicos de la actuación modificaban corporal, mental y emocionalmente a los bailarines: surgiendo así la experiencia orgánica de movimientos dramáticos.

Todo el trabajo fue complementado con instancias de exposición en las que los bailarines debían mostrar ante un público conocido –que estaba integrado por sus mismos compañeros- el fruto de sus improvisaciones.

Puntualmente, cada bailarín mostraba su partitura. Para ello, seleccionaba movimientos y los establecía en una secuencia de acuerdo al tránsito que había registrado durante la improvisación.

El análisis permitió comprender que el acto de mostrar desarrollaba en los bailarines la 'presencia viva en escena' al promover un momento de síntesis entre la espontaneidad y la línea de impulsos –de Grotowski-, o entre el control y la entrega –según Serrano-.

De este modo, el Proceso de Entrenamiento desarrolló la sensibilización del cuerpo, la improvisación dramática del movimiento y la organización de un comportamiento cercano al oficio del actor.

Siguiendo a Grotowsky, el 'material vivo' reconocido durante el Proceso de Entrenamiento se manifestó dinámica y estructuralmente: movimientos dramáticos –como secuencias y partituras- que intrínsecamente articulaban **movimiento e interpretación**: como así también duración, sonoridad y momentos principales de cada escena o escenas específicas que en el guión original se habían delineado como breves pasajes.

Ahora bien, este 'material vivo' exigía un tratamiento especial para ser escenificado. Aquí radica el paso hacia el Proceso de Ensayo del que habla Grotowsky.

El Proceso de Ensayo implicó la construcción escénica de "*Los Picapedreros de Tandil*" teniendo en cuenta las pautas del rubro *Estampa* exigidas por el *Festival*. Sin embargo, continuando con la línea de investigación, el estudio hizo hincapié fundamentalmente en el trabajo expresivo desarrollado con los bailarines.

En líneas generales, este proceso se centró en la construcción e internalización de una partitura como base estable del comportamiento vivo y orgánico de los bailarines en escena.

A través del análisis se pudo observar una suerte de correspondencia con el trabajo de 'dilatación' barbiano. Por medio del montaje se 'aislaron y seleccionaron' los movimientos dramáticos creados por los bailarines, construyendo nuevas secuencias de movimiento organizadas coreográficamente (poniendo énfasis en los fraseos expresivos, el ritmo, las formaciones grupales y el empleo de dispositivos coreográficos).

Estas secuencias fueron reiteradas e internalizadas por el bailarín volviéndose permanentemente sobre la situación, las circunstancias, los objetivos, el conflicto. De este modo, el bailarín fue encontrando su propia línea de impulsos y la fluidez del movimiento, indispensable en la manifestación de emociones y sentimientos.

Los elementos técnicos de la actuación –cuya apropiación fuera registrada en el proceso anterior- le permitieron al bailarín comprometerse con la situación conflictiva que atravesaba, conformando así su partitura.

Específicamente, el Proceso de Ensayo moldeó escénicamente la articulación **movimiento e interpretación** como el sustento para que en situación de representación, los bailarines pudieran expresarse dramáticamente.

Aspectos relevantes de la puesta en escena:

Al abordar la puesta en escena “*Los Picapedreros de Tandil*”, el estudio permitió advertir una ruptura con las escenificaciones ‘naturalizadas’ en el rubro *Estampa* al poner en escena un argumento nunca antes representado y un sujeto colectivo como protagonista de la pieza, interpretado por el elenco en su conjunto.

En líneas generales, el tratamiento dramático de los recursos escénicos y la expresividad de los bailarines dotaban a la *Estampa* de una estética particular transmitiendo una sensorialidad característica basada en la articulación de la Danza y el Teatro.

Puntualmente, el análisis de la puesta consideró medios expresivos, estructuras compositivas y labor del elenco.

En cuanto al primer aspecto, las situaciones dramáticas representadas, la corporeidad de los bailarines comprometidos con la escena y el empleo de los elementos visuales y sonoros operaron simultáneamente conformando distintas atmósferas⁵ como medios expresivos, articulando lo teatral y lo danzado.

La puesta permitió observar un sistema orgánico que escenificaba la acción dramática Huelga Grande a través de las siguientes atmósferas: histórica, de alegría, de opresión, de dolor, de rebelión, de espera, de cacería, de coraje y de victoria. Cada una de ellas sustentaba una situación dramática, y en la sucesión de una a otra se desarrollaba el argumento de la obra y la progresión dramática del espectáculo.

En cuanto al segundo aspecto y considerando danza como “*expresión visible del movimiento*” (Laban, 1984, p. 155), el ordenamiento sensible o composición coreográfica permitió observar el empleo de una composición de tipo narrativa⁶, a través de la cual se des-

⁵ Según Michael Chejov, “*Las atmósferas son medios sensoriales... En el escenario, la intensidad de las atmósferas llena el teatro... Aunque no pueden verse,... pueden sentirse intensamente y constituyen un medio fundamental de comunicación teatral*” (Chejov, 2002, pp. 60-61).

⁶ La estructura “...*narrativa permite el uso del material que no necesariamente encajaría en una historia continua de tiempo lineal. Como la danza no es literal, acomoda fácilmente complejas yuxtaposiciones...*” (Blom y Chaplin, 1996, p. 127).

plegaban en escena dispositivos coreográficos, formaciones grupales, espacio escénico, tiempo escénico -relacionado con lo sonoro- y movimiento.

A través del análisis se observó que la estructura narrativa se encontraba fusionada con la acción dramática al escenificar la Huelga Grande.

La estructura narrativa en Danza se compone de secciones sustanciales por las que avanza la 'narración' hasta llegar a ser una pieza completa. Cada sección es "*una forma unificada y total*" (í.d., p. 121). En la puesta analizada, la sección mostraba correspondencia con la situación dramática.

De este modo, se advirtieron distintas secciones o situaciones dramáticas, cada una de las cuales poseía identidad propia dentro del conjunto. En ellas, la estructura narrativa o acción dramática presentaba o alternaba dos formas coreográficas: una danzada⁷ y otra, no danzada⁸, traducándose en movimientos visibles⁹.

Por lo expuesto, en las atmósferas el componente coreográfico vinculaba estructura narrativa con acción dramática, secciones danzadas con situaciones dramáticas y las formas coreográficas danzada-no danzada, haciendo visible la articulación de la Danza y el Teatro desde una mirada estructural.

En cuanto al tercer aspecto, las atmósferas como medio expresivo se encontraban constituidas fundamentalmente por el accionar de los bailarines.

Se observó una expresividad distintiva, asociada con lo dramático. Ya sea que la escena privilegiara la forma danzada o no danzada como opción coreográfica, era indudable que los bailarines interpretaban psíquica, emocional y físicamente los movimientos, dando presencia sensible a las atmósferas, e influenciados por ellas, las irradiaban hacia el público.

Por lo expuesto y durante la totalidad de la representación, los bailarines se hallaban implicados interpretativamente en el movimiento. Aún al danzar, se observó que se relacionaban 'viva' y orgánicamente con los demás y con la situación en el desarrollo de la acción dramática.

En la expresividad de los bailarines se encontraban amalgamados **movimiento e interpretación**. En esta dirección, la investigación resolvió estudiar dicha articulación con el fin de explicitar las nociones teatrales y dancísticas subyacentes.

⁷ La forma coreográfica danzada pone en escena una danza en el sentido convencional del término, puesto que "...los movimientos de los bailarines manifiestan, en general, tales transformaciones ensoñadas de las acciones y el comportamiento cotidiano, que su sentido simbólico no puede confundirse" (Laban, 1984, p. 156).

⁸ La forma no danzada resuelve la composición coreográfica haciendo hincapié en lo interpretativo como elemento estructurante, observándose que los movimientos muestran una cercanía hacia lo cotidiano.

⁹ Avanzada la exposición, se podrá observar la manera en que las formas coreográficas se manifiestan en la puesta al identificarse espacio escénico, formación grupal, dispositivo coreográfico y recurso sonoro -cuando éste actúa "*como mecanismo impulsor*" (Bloni y Chaplin, p. 202) del tejido coreográfico-.

Para los fines de ese análisis y teniendo en cuenta su complejidad, se realizó un estudio comparativo entre las atmósferas a través del cual se seleccionaron dos: la de dolor y la de rebelión. Estas atmósferas fueron escogidas por exhibir notables diferencias en el tratamiento de los componentes coreográficos incluyendo también el sonido¹⁰. El gráfico 1 las expone.

Gráfico 1: Cuadro comparativo sobre el tratamiento de los componentes coreográficos

Componentes	Atmósfera de Dolor	Atmósfera de Rebelión
Forma coreográfica	Danzada. Canción y música sirven de apoyatura al movimiento. Existe variación de niveles. Una protagonista -Madre- lleva adelante la acción. Ella es quien realiza la ruptura con la cuarta pared.	No danzada. Realizan la acción de golpear y con ella generan el sonido de la escena. No hay variación de niveles. El grupo total -Picapedreros- lleva adelante la acción. Aparece el Patrón como antagonista. Ruptura de la cuarta pared por parte de todo el grupo.
Dispositivos coreográficos	Canon, eco y detención del movimiento.	Motivo rítmico, repetición, incorporación de nuevos elementos y ejecución en distintos sectores del escenario. También se utiliza el silencio.
Formación grupal	Variada: solos, dúos y subgrupos.	Se privilegia formación en masa.
Espacio dramático	Más de un espacio ficcional.	Único espacio ficcional.
Fuente sonora	En off, reproducción de la canción "Mama deja que entren por la ventana los siete mares" interpretada por una cantante. La música presenta variaciones rítmicas.	Visible, producida por los bailarines (golpes) y motivada por la ficción. Empleo de la voz. El ritmo es constante y objetivo -sólo se interrumpe una vez-.

Fuente: Elaboración propia

Al focalizar la atención en la forma coreográfica, la diferencia se hizo notoria. Exponiendo aquella articulación fundamental de **movimiento e interpretación** que involucraba ineludiblemente la labor del intérprete, cabía preguntarse cómo a pesar de sus rasgos disímiles -forma danzada y no danzada- ambas concretaban expresivamente dicha articulación.

Un análisis riguroso, hacia el 'interior' de cada atmósfera¹¹, permitió observar los mecanismos y nociones que operaron en esta articulación.

El análisis evidenció que la situación dramática que la atmósfera sustentaba estaba constituida por "*modos de acción definidos*" (Laban, 1975, p. 51) claramente identificables. Estos 'momentos' fueron analizados desde la especificidad teatral y del movimiento.

De esta forma se discriminaron los elementos teatrales (circunstancias dadas, situación, objetivo, personajes, acciones) y aquellos propios del movimiento (acción básica de esfuerzo, kinesfera, niveles, estados e impulsos, elementos del movimiento, etc.) que estaban presentes en la articulación **movimiento e interpretación** constitutiva de la expresividad de los bailarines.

Con todo, el análisis permitió comprender que la particularidad expresiva de "*Los Picapedreros de Tandil*", es decir su teatralidad, se comunicó por medio de atmósferas en las que la expresividad de los bailarines se acercaba a la del intérprete.

Conclusiones:

A partir de todo lo expuesto, la investigación permitió dar cuenta que la vinculación técnica entre **movimiento e interpretación** fue el pilar fundamental en la creación y puesta en escena de la Estampa Folklórica "*Los Picapedreros de Tandil*".

Si bien son necesarios otros estudios antes de hacer afirmaciones acerca de la práctica en general, corresponde señalar que la investigación permitió identificar en la Estampa analizada -en tanto creación y producto escénico- ciertos indicios cuestionadores de otras prácticas ya 'naturalizadas'. En cuanto al proceso creativo, según los cánones instaurados en la *danza* de carácter folklórico, el coreógrafo-director es el único creador de la danza, quien la transmite a los bailarines aplicando el método de conocimiento por medio de la descripción. Formados en estos preceptos los bailarines del *Centro Cultural "Latir Pampa"* habitaban imitar y repetir movimientos. Ya lo dijo Elina Matoso "*Se puede ser un bailarín... y estar totalmente alejado [del]... movimiento creativo...*" (Matoso, 1996, p. 129). Contrariamente al caso

¹⁰ Se observó que el tratamiento coreográfico se da por contraste; es decir, a través de una "*manipulación radicalmente diferente*" (Blom y Chaplin, op. cit., p. 139) de sus componentes.

¹¹ Vale aclarar que si bien en la atmósfera convergen todos los recursos escénicos, el análisis -aunque a veces advierte otros componentes- se centra fundamentalmente en la relación escénica Interpretación y Movimiento.

antes descrito, la Estampa “*Los Picapedreros de Tandil*” fue el resultado del trabajo expresivo y creativo no sólo de la directora sino también de los bailarines.

En tanto producto artístico, y en el contexto del rubro *Estampa*, fue posible señalar que la pieza analizada se diferenció de otras escenificaciones similares por varias razones, siendo una de ellas el tratamiento dramático de los componentes escénicos, como así también la labor interpretativa de todos sus bailarines.

Finalmente, se pudo concluir que en el proceso analizado la ruptura con lo ‘naturalizado’ generó la reestructuración de significaciones: Estampa como *creación colectiva* con una *interpretación orgánica* donde la *teatralidad* caracteriza la puesta.

La investigación presentada hasta aquí constituye un primer paso en el estudio de la Estampa Folklórica que merece ser analizada en mayor profundidad y extensión. En este sentido, el estudio de un caso no puede de ninguna manera dar cuenta de un género de larga trayectoria en el marco de las prácticas artísticas de raíz folklórica. Sin embargo, su principal aporte ha residido precisamente en inaugurar un nuevo campo de estudio.

Bibliografía:

- Barba, E. y Savarese, N. (1990) *El arte secreto del actor*, Diccionario de Antropología Teatral, México, Escenología A. C.
- Barba, E. (2005) *La canoa de papel -Tratado de antropología teatral-*, Buenos Aires, Catálogos.
- Blache, M. (1991) “Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y desvinculación actual”, *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N° 6, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Blom, L. y Chaplin, L. (1996) *El acto íntimo de la coreografía*, México, Serie de Investigación y Documentación de las Artes.
- Chejov, M. (2002) *Sobre la técnica de la actuación*, Barcelona, Alba Editorial.
- Chion, M. (1993) *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.
- Colombres, A. (1997) *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Cortazar, A. (1965) *Esquema del Folklore*, Buenos Aires, Columba.
- Féral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- Fernandes, C. (2002) *O corpo em movimento: o sistema Laban/Batarnieff na formação es pesquisa em artes cênicas*, São Paulo, Annablume Editora - Comunicação.
- García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas -Estrategias para entrar y salir de la modernidad-*, México, Grijalbo.

González, G. (2004) "Indicios de un modelo para la aplicación del análisis del movimiento Laban en la práctica del entrenamiento del actor", *La Escalera*, Nº 14, Anuario de la Facultad de Arte, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Grotowski, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI.

Kartun, M. (1993) "Fragmentos iniciales del libro inédito -Apuntes de dramaturgia creativa-", *La Escalera III, Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

(2001) "Una concepción ordinaria para el dramaturgo criador", *Escritos Mauricio Kartun 1975-2001*, Libros del Rojas, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Laban, R. (1975) *Danza educativa moderna*, Buenos Aires, Paidós.

(1987) *El dominio del movimiento*, Madrid, Fundamentos.

Lábatte, B. (2006) *Teatro-danza Los pensamientos y las prácticas*, Cuadernos de Picadero, Instituto Nacional del Teatro, Año 3, Nº 10, Septiembre, Buenos Aires.

Matoso, E. (1996) *El cuerpo, territorio escénico*, Buenos Aires, Paidós.

Nario, H. (1997) *Tandil, historia abierta II -Los picapedreros-*, Tandil, Ediciones del Manantial, Tandil.

Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos -teatro, mimo, danza, cine-*, Barcelona, Paidós.

(2005) *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós.

Pellettieri, O. (2000) *Teatro argentino del 2000*, Cuaderno del GETEA, Nº 11, Galerna/Fundación Roberto Arlt, Buenos Aires.

Peña, E. (1986) "Reflexiones sobre el texto teatral", *Espacio de crítica e investigación teatral*, Año 1, Nº 1, Septiembre, Buenos Aires.

Serrano, R. (1996) *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, México, Escenología A.C.

Stanislavski, K. (1977) *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal S.A.

(1986) *El trabajo del actor sobre sí mismo -El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias-*, Buenos Aires, Quetzal S.A.

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997) *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Villegas, J. (1982) *Interpretación y análisis del texto dramático*, Canadá, Girol Books.

(1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Canadá, Girol Books.

*Educación
Artística*

El adulto mayor como sujeto de aprendizaje artístico

Lic. Guillermo Alejandro Dillon¹

Resumen

Las instituciones universitarias se encuentran inmersas en un fenómeno de crecimiento sostenido de una población de alumnos denominados “adultos mayores”, lo cual nos enfrenta a un debate teórico que debe acompañar la construcción de este nuevo sujeto pedagógico. Se utilizan aportes de la psicogerontología para el análisis de algunas de las variables intervinientes en estos programas que incluyen múltiples actividades artísticas.

Se parte de una exploración de la construcción social de la vejez y las consecuencias de los modelos de sujeto pedagógico artístico imperantes, que ubicarían al adulto mayor en situación de aprendizaje universitario como cliente, paciente o agente.

Palabras clave: Adultos Mayores - Arte - Educación - Psicogerontología - Universidad

Abstract

The academic institutions are engaged in a phenomenon of growth sustained by a population of students denominated older adult, which confront us to a theoretical discussion that must accompany the construction of this new pedagogic subject. Psychogerontolics contributions are used to analyze some intervening variables on these programs which include multiple artistic activities.

We analyze the social construction of old age and the consequences of the different models of prevailing pedagogic artistic subject thus would place the elderly in a situation of academic art learning as a client, patient or agent.

Keywords: Seniors - Art - Education - Psychogerontology - University

¹ Licenciado en Psicología, Universidad Nacional del Centro, Facultad de Arte. Jefe de Trabajos Prácticos Departamento de Educación Artística y Departamento de Teatro. gdillon@arte.unicen.edu.ar

"El hombre no vive jamás en estado de naturaleza; en su vejez, como en cualquier edad, su condición le es impuesta por la sociedad a la que pertenece."

SIMONE DE BEAUVOIR, LA VEJEZ.

Este trabajo es parte del proyecto de investigación denominado "La Enseñanza Artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación: prácticas, formatos, sujetos y saberes", radicado en el TECC (Teatro y Consumos Culturales), Facultad de Arte de la UNCPBA.

Introducción

Las instituciones universitarias se encuentran inmersas en un fenómeno de crecimiento sostenido de una población de alumnos denominados "adultos mayores". Los programas universitarios para adultos mayores nos enfrentan a un debate teórico que debe acompañar su "constitución como sujetos pedagógicos emergentes en el contexto universitario" (Duschatzky 2008:12).

Teniendo en cuenta que la oferta educativa de estos programas incluye múltiples actividades artísticas, analizaremos desde la psicogerontología algunas variables que se ponen en juego al considerar al adulto mayor como sujeto de aprendizaje artístico.

Aspectos Psicosociales del Envejecimiento

Cuando se intenta hablar de "vejez" resulta difícil conceptualizarla y definir su extensión. El habitual parámetro numérico que pretende delimitar esta franja etaria resulta insuficiente, ya que se considera que cada grupo cultural configura su propia representación de envejecimiento. Nos encontramos, por lo tanto, con una producción socio-histórico-política de la vejez en la que se amplifican las tensiones y contradicciones presentes en la sociedad actual. *"...la nominación del envejecimiento, se convierte así en un campo de luchas de significados en el que se juega la ampliación o reducción de oportunidades para las personas mayores."* (Duschatzky 2000, p. 213).

Tal vez por estas características se trata, asimismo, de un categoría humana que en el imaginario social actual se resiste a su nominación: tercera (o cuarta) edad, viejos, ancianos, adultos mayores, abuelos, seniors, edad madura, clase pasiva, jubilados, por nombrar algunos, entran en una cadena significativa que siempre nos deja una sensación de insatisfacción.

Consideramos que ninguna designación da cuenta de la heterogeneidad que presenta este grupo etario, ya que las diferencias individuales -tanto biológicas como psicosociales- se ven acentuadas en el transcurso del envejecimiento. Se tolera una homogeneización forzada cuando se habla de los ancianos que borra la historia de los sujetos y que no tiene

antecedentes en otras etapas del ciclo vital.

Si observamos el tema desde un punto de vista demográfico y delimitado solamente por edad cronológica, nos encontramos con que las personas mayores son actualmente el grupo poblacional que está creciendo más rápidamente en todo el mundo. Los avances en el campo científico - técnico de la biología han logrado que se prolongue la expectativa de vida y, según las proyecciones, para el 2050 una de cada cinco personas tendrá más de 60 años y se calcula que -por primera vez en la historia- los ancianos superarán en número a los niños.

En particular la Argentina es uno de los países con mayor tendencia al envejecimiento demográfico en toda América Latina, ya que la expectativa de vida se acerca a los 80 años de edad promedio y presenta comparativamente una menor tasa de natalidad.

Viejismos y Biomedicalización

El especialista en psicogerontología Leopoldo Salvarezza (1986) ha difundido el concepto de "viejismos" (también llamado "edaísmo" o "gerontofobia"), para enmarcar las actitudes discriminatorias y la desvalorización social consecuencia de un modelo cultural que reduce a la vejez a una etapa de decadencia física y mental. Estos prejuicios que asocian a la vejez con la enfermedad, el deterioro, la rigidez cognitiva, la dependencia y lo asexuado (entre otras calamidades), tienden a ubicar a la vejez como algo ajeno al propio devenir, obstaculizando la necesaria preparación para enfrentar el propio proceso de envejecimiento.

También se advierte sobre una creciente biomedicalización del envejecimiento, aludiendo a la interpretación social del envejecimiento como un problema médico, actitud que favorece prácticas y políticas acordes a una concepción economicista de la medicina. Esta medicalización atenta contra la autonomía de los adultos mayores al impedirles desplegar conductas independientes ante los acontecimientos propios del ciclo vital, vulnerando muchas veces la posibilidad de ejercer sus derechos ciudadanos.

Asimismo, podemos encontrar en algunos discursos de la psicogerontología una definición del envejecimiento exitoso o satisfactorio que muchas veces porta en su seno los "viejismos" anteriormente citados al postular variables que implican una valoración positiva de la juventud, evitando asumir los aspectos relacionados con el devenir temporal. Un emergente de estas concepciones se observa en quienes proyectan su cuerpo a la medida de sus deseos y no de la realidad. A raíz de esto se habla de una identidad emergente: el "transetario" (Iacub, 2006), nueva categoría social que nomina a los que - en procura de una imagen más adecuada a la idea que tienen de sí mismos- modifican su cuerpo por medio de tecnologías quirúrgicas y cosméticas.

Enseñanza, Arte y Vejez

Una vez bosquejado algunos de los aspectos que presenta el complejo contexto de negociación simbólica en el que transcurre el devenir anciano en nuestra sociedad, analizaremos bajo que orientaciones se despliegan las estrategias de enseñanza artística con estas poblaciones.

El enfoque didáctico:

Desde algunos escritos sobre psicogerontología se hace alusión a destacados artistas de todos los tiempos que desarrollaron o transformaron su obra en esta etapa vital. Se pone el acento en la madurez y la introspección desarrollada por estos creadores, lo que les permitió aportar en la vejez obras significativas para la sociedad. Artistas como Miguel Ángel, Goya, Cervantes, Verdi, Picasso, entre muchos otros se estudian y citan a modo de ejemplo.

En esta asociación de la vejez y los logros que algunos sujetos han podido realizar en su madurez, se observa un intento de fomentar una imagen positiva hacia los ancianos y crear conciencia acerca de las posibilidades de desarrollo en la vejez. Resulta inevitable percibir simultáneamente la imagen negativa subyacente sobre la que intenta influir.

Tal vez no queda tan clara la relación directa de este enfoque didáctico con la educación artística asociada a la vejez, pero daría cuenta de argumentos que sostienen ciertas prácticas relacionadas.

Resulta importante señalar la necesidad de considerar la continuidad del ciclo vital - la vejez no es un espacio fuera de la propia vida- por lo tanto en los creadores citados nos encontraríamos con una madurez artística fundada en recorridos anteriores. Ante este enfoque surge el interrogante sobre ¿Qué pasa con los que se inician en actividades artísticas en esta etapa de sus vidas?

El enfoque recreativo:

Representa una de las miradas más tradicionales en la vinculación del arte con las personas ancianas. Este enfoque está relacionado con el uso del tiempo libre y destinado mayormente a los estratos medios de la sociedad, ubica a la experiencia artística más en el orden del entretenimiento que de una producción cultural con sentido. Predomina generalmente la recepción más o menos pasiva y, en caso de derivar en una producción, ésta queda desvinculada de una reflexión estética, priorizando el momento de esparcimiento grupal y goce estético que promueve la actividad.

Al desplegar la enseñanza artística como recreación el hincapié está puesto en el hacer, dejando de lado el trabajo intelectual implicado, el deseo que se juega en la creación y

la construcción de una búsqueda estética singular. En cuanto al rol del coordinador no se espera mayor especialización y las actividades generalmente solo se encuentran ligadas al aprendizaje de técnicas.

Ante estos enfoques se puede reflexionar sobre el escaso valor de enriquecimiento subjetivo que ofrece la reproducción de actividades de este tipo que tienden a obturar las potencialidades creativas y las posibilidades de continuar expresándose en consonancia con la propia experiencia vital.

El enfoque terapéutico:

Tal vez el más difundido en la actualidad, implica la utilización del arte y de determinados procesos artísticos en la prevención de la enfermedad y la promoción de la salud.

Estos recursos son utilizados por diversos profesionales relacionados con de la salud en función de objetivos de estimulación de funciones cognitivas, emocionales o sociales que se estiman en retroceso.

Además de los propósitos puntuales mencionados, se espera que las actividades artísticas eviten el aislamiento social, considerado uno de los factores de riesgo principales del deterioro de la calidad de vida en la vejez.

Esta visión propone un recorte que afecta la mayoría de las veces los modos de producción y el sentido de la actividad artística. Los coordinadores pueden provenir tanto del campo de la salud como del arte, y en este último caso deben sostener un proceso de negociación constante para mantener los objetivos artísticos en paralelo a los intereses extra artísticos de la tarea.

Dentro de este enfoque se debería diferenciar a los adultos mayores en general, de aquellos que atraviesan un proceso patológico y necesitan una acción terapéutica determinada.

El enfoque cultural:

Surge conjuntamente a los movimientos que ponen de manifiesto la igualdad de derechos de las personas ancianas. Promueve el acceso igualitario a los recursos culturales, acentuando el potencial de lo que tienen para aportar los adultos mayores a la trama simbólica de la sociedad. Se podría resumir enunciando (irónicamente) que la actividad artística como "producto cultural" no tiene fecha de vencimiento.

Este enfoque cultural se puede respaldar en los marcos legales que promueven los derechos de las personas mayores, como los "*Principios de las Naciones Unidas en favor de las Personas de Edad*". Entre ellos destacamos los de:

-Independencia. Las personas mayores deberán: tener acceso a programas educativos y de formación adecuados.

-Autorrealización. Las personas de edad deberán poder aprovechar las oportunidades para desarrollar plenamente su potencial, tener acceso a los recursos educativos, culturales, espirituales y recreativos de la sociedad.

Se advierte, asimismo, la posibilidad de acentuar el aislamiento ante el diseño de "ghettos" educativos que reproduzcan y potencien en su seno los prejuicios sociales señalados; sin dejar de lado la búsqueda de ciertas especificidades que deben contemplar los diseños de actividades artísticas con adultos mayores.

"Reducir la vulnerabilidad y promover su inclusión no es crear servicios especiales para las personas mayores sino más bien asegurarse que tengan acceso igualitario a los servicios generales junto con otros grupos vulnerables." (HelpAge International 2000: 6)

Las actividades inspiradas en este enfoque cultural estimulan la circulación de un aprendizaje intergeneracional, fomentando una fructífera transmisión de los valores culturales y humanos más allá de las edades.

Conclusiones

Intentaremos una articulación de estos enfoques que relacionan arte y vejez con los debates sobre educación con poblaciones de adultos mayores que plantea el investigador José Yuni (Duschatzky 2000).

Consideramos que el tipo de enseñanza artística descrita en los enfoques didácticos y recreativos es funcional con un modelo de alumno adulto mayor que responde al discurso personalista existencialista de base cristiana. Bajo esta mirada filosófica-antropológica el accionar educativo busca que el adulto mayor construya su sentido existencial. De esta postura se desprende un sujeto pedagógico individual, universal, abstracto, a-histórico y descontextualizado.

Desde una perspectiva institucional, este modelo de alumno resulta congruente con el diseño de algunos programas universitarios destinados a adultos mayores. En nuestro ámbito académico predomina el modelo clientelar derivado de las concepciones de extensión universitaria generada en los años '90. Bajo la influencia del diseño jerárquico académico francés, los programas siguen un modelo de interacción basada en la relación profesor/alumno con mínima participación de los destinatarios adultos mayores en el diseño, planificación y gestión, en una interacción que se podría resumir -como expresa Hübner Wolff (Duschatzky 2000:196)- "El anciano como cliente".

La enseñanza artística con adultos mayores que responde a un enfoque terapéutico, en tanto, implica un sujeto pedagógico pasivo y en crisis al que se debe estabilizar y com-

pensar. Continuando con la cita de Hübner Wolff, en este caso nos encontramos con un modelo que se podría sintetizar como: "El anciano como paciente".

Alertados sobre la tendencia hacia una biomedicalización de la vejez -o sea considerar a la ancianidad como "enfermedad a ser curada"- deberíamos pensar si los talleres artísticos que se implementan con adultos mayores no son funcionales a dichos prejuicios, teniendo como único objetivo una estimulación de tinte terapéutico desligado de lo que implica cabalmente la actividad artística.

Por supuesto que estos procesos artísticos muchas veces obtienen resultados terapéuticos "por añadidura", ya que pueden colaborar en una transformación subjetiva del modo de atravesar el envejecimiento y a una articulación entre la imagen interior y exterior de su "nuevo" cuerpo expresivo. Asimismo los vínculos grupales que se establecen son susceptibles de promover intercambios positivos en función de la tarea, posibilitando la reconstrucción de lazos sociales.

Por último, la perspectiva que plantea el enfoque cultural tiene puntos de contacto con los modelos educativos que proponen una educación permanente en busca de una mejora en la calidad de vida. En este caso la educación es considerada como una herramienta para el proceso adaptativo que atraviesa el adulto mayor. El sujeto pedagógico emergente es activo, político y contextualizado. Finalizando con las categorías expresadas por Hübner Wolff en este caso nos encontraríamos con "El anciano como agente".

Consideramos que hacia el interior de los equipos de coordinadores de actividades artísticas con adultos mayores se deberían revisar los "viejismos" que en función de la propia historia y contexto operan en las representaciones sobre el adulto mayor como alumno. Asimismo, propiciar espacios de reflexión institucional sobre las lógicas que sustentan el diseño de los programas universitarios de adultos mayores, procurando un mayor intercambio con los diferentes ámbitos que intervienen en la Universidad (Facultades, grupos de investigación, etc.)

Se advertía anteriormente que la creación de espacios específicos para los adultos mayores podría acentuar procesos de aislamiento con relación a otros agentes sociales. Al respecto podríamos reflexionar el transcurso que han tomado estas actividades universitarias en Francia, lugar de origen en los años '70 del concepto de "Universidad de la Tercera Edad". En la actualidad nos encontramos con la *Union Française des Universités de Tous Âges*, (Unión francesa de Universidades de Todas las Edades) destinada a toda persona que disponga de tiempo libre, sin condición de edad ni de diplomas.

Bibliografía

Beauvoir S. (1980) *La vejez*. México, Hermes.

Csikszentmihalyi, M.(1998) *Creatividad*. Barcelona, Paidós.

Duschatzky, S. (2000) *Tutelados y asistidos. Programas sociales, políticas públicas y subjetividad*. Bs.As, Paidós.

HelpAge International (2000) *Informe sobre el envejecimiento y el desarrollo: un resumen*. - (en línea <http://www.helpage.org> - consultado 14/08/09).

Iacub, R. (2006) *Erótica y Vejez. Perspectivas de Occidente*. Buenos Aires, Paidós.

Molina, S./Comp.(2004) *Aspectos Psicosociales del Adulto Mayor. Salud comunitaria, creatividad y derechos humanos*. Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLA.

Salvarezza, L. (1986) *Psicogeriatría*. Bs.As., Paidós.

Enseñanza del Teatro y procesos regulatorios

*María Cristina Dimatteo*¹

Resumen

En este artículo se proponen algunas observaciones sobre la enseñanza del teatro en las escuelas. Particularmente, vamos a discutir la constitución e incorporación de esa actividad educativa en las escuelas de la Provincia de Buenos Aires. Consideremos dos factores sociopolíticos complementarios para que pudiera ocurrir tal incorporación. Por un lado, qué función fue asignada por los diseñadores del currículo al teatro como materia de estudio. Por otro lado, cómo fue recibida esta incorporación por los sujetos del campo educativo: supervisores, directivos, docentes de Teatro y alumnos. Estamos interesados en analizar algunos mecanismos de regulación social, especialmente, los de apropiación simbólica.

Palabras clave: Enseñanza del Teatro – área curricular- sujetos de determinación curricular – regulación social.

Abstract

Some remarks about teaching of theatre in schools are proposed in this paper. We, particularly, we will discuss the formation and incorporation of that educational activity in schools in the Province of Buenos Aires. We consider two complementary socio-political factors that may occur of that incorporation. First of all, the role that was assigned by curricular designers of theatre as study subject. On the other hand, how this incorporation was received by the subjects in the field of education: i.e. supervisors, school directors, teachers and students of Theatre. We are interesting in analyzing some devices of social regulation, especially those symbolic appropriations.

Key words: Teaching Theatre - curricular areas- subjects of curricular determination - social regulation.

¹ Magíster en Educación con Orientación en Ciencias Sociales. Profesora Adjunta. Cátedras: Introducción a la Educación. Planeamiento y Conducción de la Enseñanza Superior. Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte. Integrante del Departamento de Educación Artística. Investigadora del TECC (Teatro y Consumos Culturales). Dirección electrónica: cdimatteo@arte.unicen.edu.ar

Enseñanza del Teatro y procesos regulatorios.

“¿Será esta libertad, la libertad de elegir entre esas desdichas amenazadas, nuestra única libertad posible? El mundo al revés nos enseña a padecer la realidad en lugar de cambiarla, a olvidar el pasado en lugar de escucharlo y a aceptar el futuro en lugar de imaginarlo: así practica el crimen, y así lo recomienda. En su escuela, escuela del crimen, son obligatorias las clases de impotencia, amnesia y resignación. Pero está visto que no hay desgracia sin gracia, ni cara que no tenga su contracara, ni desaliento que no busque su aliento. Ni tampoco hay escuela que no encuentre su contraescuela”.

EDUARDO GALEANO EN PATAS ARRIBA. LA ESCUELA DEL MUNDO AL REVÉS.

El proceso de incorporación de la enseñanza del Teatro en el ámbito escolar.

La inclusión de Teatro como asignatura en el área de Educación Artística comienza en el marco de la Reforma Educativa iniciada en Argentina en la década de 1990, contexto en que la modalidad neoliberal que asume el Estado impacta sobre las instituciones educativas. Es así que se impone el libre mercado en el ejercicio de la economía, y el Estado se desvincula de la actividad económica y social, generando políticas de privatización y la conversión de los derechos sociales en servicios mercantiles (Ornelas Delgado, J; 2009). Esta década significó el desarme del potencial educativo de la escuela como institución social como efecto de las políticas del neoliberalismo. En esta modalidad, “... el Estado se presenta a sí mismo como un gran articulador, un conductor que busca en la comunidad el compromiso y a quien le asigna el lugar de responsabilidad, incluso de la sustentabilidad de la formación” (Grinberg; 2008; 152), desligándose así de su papel central en las políticas públicas, entre ellas, la política educativa. De este modo el Estado se desentiende de las escuelas y abandona la Educación Artística.

Las reformas, entendidas como procesos de regulación social (Popkewitz; 1994) “procuran instalar nuevos ordenamientos para el conjunto social (...) focalizan su atención e interés en las escuelas, como los espacios privilegiados para iniciar y quizá garantizar los cambios propuestos”. Por ello, atender a los procesos de reforma permite entender los efectos del poder en la producción de prácticas y disposiciones sociales. Por medio de este poder los agentes educativos juzgan lo bueno, lo malo, lo razonable, lo normal, lo anormal. Resulta relevante, en nuestro caso, tener en cuenta la perspectiva de los sujetos del currículo y en particular, de los de Educación Artística, a partir del ingreso de Teatro en la oferta educativa del área.

En otros trabajos (Chapato - Dimatteo; 2003), (Dimatteo, 2004) y (Dimatteo; 2006) nos hemos referido a la dispar distribución de la asignatura Teatro en los ciento treinta y siete distritos educativos que componen la Provincia de Buenos Aires, a partir de la citada reforma educativa. A la vez que se aprecia este heterogéneo despliegue del Teatro como asignatura en las escuelas comunes de las regiones y distritos educativos de nuestra jurisdicción, en la recientemente sancionada Ley Nacional de Educación, Educación Artística es una de las modalidades del Sistema Educativo Nacional. En dicho instrumento legal encontramos que "Las provincias garantizarán una Educación Artística de calidad para todos los alumnos del Sistema Educativo, los que tendrán la oportunidad de desarrollar su sensibilidad y su capacidad creativa en el transcurso de su escolaridad obligatoria" y allí también refiere a que estas garantías tendrán vigencia "en al menos dos disciplinas artísticas ...". Hasta el presente, las disciplinas artísticas con mayor tradición en nuestra jurisdicción son Música y Plástica². En un relevamiento realizado durante el año 2006, encontramos que se dictaba Teatro como asignatura del área de Educación Artística en sesenta y siete distritos educativos de la Provincia de Buenos Aires (casi el 50%), y dentro de cada distrito existía una muy dispar distribución de cargos para la enseñanza de esta disciplina artística.

Transcurridos más de quince años a partir de la sanción de la Ley Federal de Educación advertimos que no se han creado los cargos docentes para dictar Teatro en todos los distritos escolares de la Provincia de Buenos Aires, tal como se había acordado inicialmente en los acuerdos federales entre los organismos educativos centrales y provinciales para las nuevas disciplinas que integran área de Educación Artística (Teatro y Expresión Corporal).

En su escasa incorporación en algunos distritos observamos una lógica de distribución dispersa tanto regionalmente como en la distribución según años de la Educación General Básica (ahora Educación Secundaria Básica). Las poblaciones escolares a la que se orienta son heterogéneas en cuanto a edades, en condiciones institucionales adversas tanto por la falta de espacios adecuados de trabajo, con una precaria valorización de las tareas y un relativo desconocimiento sobre las características de los procesos que se llevan a cabo en el aula de Teatro por parte de directivos, docentes de otras áreas curriculares y docentes de las otras disciplinas artísticas. Encontramos una alta concentración de cargos de esta asignatura en distritos del 1º y 2º cordón urbano³.

² Podemos encontrar información acerca del ingreso del campo de la Música y de la Plástica al campo escolar en la Provincia de Buenos Aires entre las décadas de 1940 y 1960 en: Dimatteo, María Cristina: "La "forma escolar" del arte en la Provincia de Buenos Aires (1940-1960)". Tesis de Maestría en Educación con Mención en Ciencias Sociales presentada en el mes de abril de 2002. Programa de Maestría y Doctorado en Educación. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

³ Primer cordón y segundo cordón indican una subdivisión que realiza la Encuesta Permanente de Hogares (EPH) de los Partidos del Gran Buenos Aires según un criterio de homogeneidad de ciertas variables de tipo social y económico. El Primer cordón comprende distritos como Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora, parte de La Matanza, Morón, Tres de Febrero, San Martín, Vicente López, San Isidro. El Segundo Cordón, densamente poblado y más pobre, abarca distritos como Malvinas Argentinas, José C. Paz, San Miguel, Moreno, Merlo, La Matanza, Ezeiza, Esteban Echeverría, Florencio Varela, Berazategui, Alte. Brown, San Fernando y Tigre.

Nos interesa considerar los determinantes socio-políticos de la incorporación de esta disciplina en el área curricular artística, es decir, la función asignada a un determinado campo del conocimiento por parte de los sujetos que intervinieron en el proceso de elaboración de las propuestas curriculares, así como la de quienes intervinieron e intervienen en la puesta en marcha de tal asignatura en los espacios escolares: supervisores, directivos, docentes de Teatro y alumnos de los distintos niveles del Sistema Educativo Provincial.

La función asignada al Teatro en la escuela por parte de los sujetos del currículo.

En la normativa escrita se destaca lo relevante, lo deseable, lo que se “debe hacer”, lo que debe ser considerado en la cotidianeidad de la escuela. Pero la relación entre lo que se dice (“oficialmente” o en otros espacios discursivos) y lo que efectivamente se hace constituye un núcleo de tensión que se presenta en las prácticas cotidianas de maestros y alumnos como “sujetos del currículo”. Según Alicia de Alba (1994) los sujetos de la determinación curricular actúan en momentos y contextos históricos específicos, pero son los sujetos del desarrollo curricular quienes *“convierten en práctica cotidiana un currículum. Nos referimos principalmente a los maestros y alumnos. (...) Son los sujetos del desarrollo curricular los que retraducen, a través de la práctica, la determinación curricular”* (p. 93). Sin embargo, existen otros sujetos interesados en determinar los rasgos básicos de un currículo particular y que no tienen presencia directa en el ámbito escolar; por ejemplo, los gremios, el Estado. Y también encontramos a *“los sujetos del proceso de estructuración formal del currículum”* (A. de Alba; p. 92) representados por los técnicos que intervienen en la elaboración del currículo.

Desde la normativa curricular, tanto a nivel nacional como jurisdiccional, se establecen objetivos e intencionalidades ligados al teatro como práctica grupal, enriquecedora por los recursos expresivos, que contribuiría al desarrollo de una mirada crítica por parte de los alumnos y superadora de sus propias producciones. A la vez como camino para propiciar el gusto por espectáculos teatrales. Pero por afuera de las finalidades didácticas del teatro, en las escuelas encontramos “otras” funciones asignadas al Teatro por parte de los *“sujetos sociales del currículum”* involucrados en las decisiones curriculares a través de sus distintos niveles de materialización: desde los técnicos en currículum, los supervisores provinciales regionales y distritales, los directivos escolares, los maestros y los alumnos. Para considerar la acción de dichos sujetos no podemos dejar de contextualizar la educación artística en la última década. Con la crisis del 2001 se acentúan los “imperativos de la ampliación escolar” que ya se habían iniciado en el proceso de reforma educativa en los años noventa: retención, inclusión y extensión de la obligatoriedad escolar⁴. En la política educativa provincial se destaca una intención “retentista”, inclusora y enfrentada, a la vez, a diversas situaciones de violencia,

⁴ Martignoni, Liliana: “Estrategias de inclusión en la educación pública argentina” en Corbalán, María Alejandra (comp). Enredados por la educación, la cultura y la política. Biblos, Buenos Aires, 2005.

intemperancia, intolerancia, agudización de manifestaciones de agresividad y mayores umbrales de agresividad en niños y jóvenes en edades cada vez más tempranas. En esa disyuntiva entre la retención, la democratización, la "inclusión", los responsables educativos van intentando diversas estrategias para socializar y educar en el ámbito de la escuela. Pero también se advierte la asignación de una función supuestamente catártica a la enseñanza del Teatro, es decir, la incorporación del Teatro como posible instrumento para canalizar reacciones catárticas de los alumnos, asunto que nos permitiría mirar a la inclusión del teatro en la escuela como una estrategia de regulación social.

Para los supervisores de Educación Artística -tanto de distrito como de región -la presencia de Teatro como asignatura curricular en escuelas de zonas desfavorables mejoraría la expresión de los alumnos, la exteriorización de situaciones dolorosas de su vida familiar y podría ser visualizado como un valioso medio para "detectar" problemáticas diversas, casi siempre vinculadas con la violencia doméstica y las carencias materiales y simbólicas. Algunos directores de escuela, aún reconociendo escasa familiaridad con "lo teatral", estarían reconociendo únicamente finalidades expresivistas y terapéuticas en la enseñanza del Teatro, relegando los aspectos artísticos y educativos propiamente dichos, en desmedro de otros objetivos expresamente planteados en los diseños curriculares. La escuela fortalecería así algunas formas de regulación individual y social a través de la adopción de prácticas educativas "novedosas" como el Teatro en el ámbito formal.

Mecanismos de regulación social y enseñanza del Teatro

Existe una cierta concepción de Teatro en el imaginario social, en las representaciones y creencias de los sujetos educativos que visualiza al mismo como un instrumento posible de acciones catárticas por parte de los alumnos. Esto facilitaría nuevas formas de regulación y control de "la población", nuevos dispositivos pedagógicos a través de los cuales los sujetos son individualizados y direccionados. Este supuesto está enmarcado en un escenario en el que se han acentuado los procesos de marginalidad, exclusión, desigualdad y pobreza de amplios sectores sociales que forman parte de la población escolar del sistema educativo de la Provincia de Buenos Aires. En esta jurisdicción educativa, y como producto de la aplicación de las reformas estructurales de los '90, la política educativa debió orientarse a atenuar y dar respuesta a las secuelas que la aplicación de dichas medidas originaron. Comienzan a desplegarse una serie de líneas de acción de manera reactiva, orientadas a atenuar estos efectos de las reformas del Estado y de políticas económicas y sociales erráticas. Un ejemplo de estas acciones lo constituye la implementación del Plan Educativo 2004-2007

El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación presenta dentro de sus "Planes y proyectos por provincia" la propuesta 2004 para la Provincia de Buenos Aires. Allí se expresan las siguientes consideraciones:

"La provincia comprende a la educación como una responsabilidad social donde

se decide una parte sustancial de las posibilidades de inclusión de niños y jóvenes en la sociedad y donde se definen sus futuras oportunidades o fracasos. De este modo se asume la inclusión en el sistema educativo como un mandato central.

En consecuencia, la prioridad de la política educativa de la Provincia de Buenos Aires consiste en sostener e incrementar los logros en torno a los alumnos incluidos en el sistema educativo, asumiendo también el desafío de mejorar la calidad del servicio educativo” (MECyT, DNGCyFD:2004).

El proyecto provincial se centra en extender la obligatoriedad de la enseñanza, ampliar la matrícula, incorporar a los excluidos para integrarlos al mundo contemporáneo, a los conocimientos de la innovación tecnológica y de la ciencia. En ese sentido, la provincia plantea sus líneas de acción alrededor de los siguientes ejes:

1. La escuela del proyecto nacional.
2. Cultura, ciencia y tecnología para un nuevo modelo de país.
3. Educar para el trabajo y la producción.
4. Todos en la escuela aprendiendo.
5. Escuela exigente.
6. Mejores maestros y profesores.
7. Programas para adolescentes.
8. Administración eficiente del sistema educativo provincial.

En la línea de acción N° 4 propuesta en las Bases para el Plan de Educación 2004-2007 denominada *“Todos en la escuela aprendiendo”* encontramos una serie de proyectos dirigidos a garantizar el derecho a la educación de niños, jóvenes y adultos, “donde se integren las diferencias y se respete a la infancia”.

La extensión de la escolarización de los niños a partir de los 5 años y de la cobertura de salas de 4 y 5 años, así como la creación de condiciones para llegar a la obligatoriedad de la escuela secundaria (“más años de escolaridad”) muestran la preocupación del gobierno provincial por mantener en la escuela a amplios grupos de edad, entre ellos, los niños.

Dentro de este propósito enunciado en *“Todos en la escuela aprendiendo”* encontramos el que anuncia el “Fortalecimiento de Escuelas de EGB con alta matrícula y alto índice de NBI”. Allí se manifiesta que:

“Las escuelas de EGB con matriculas superiores a los 700 alumnos en situación de pobreza y/o indigencia son organizaciones de alta complejidad en términos de gestión y de logros curriculares a alcanzar.

La capacitación de los equipos de conducción y docentes en el ámbito ins-

titucional, como así también en el nivel regional y provincial, es fundamental para mejorar los procesos de enseñanza y de aprendizaje de los alumnos en mayor situación de vulnerabilidad socio-educativa” (MECyT, DNGCyFD; 2004).

En escuelas con poblaciones escolares con estas características parecieran concentrarse las solicitudes y aperturas de cargos de Teatro en la Provincia de Buenos Aires. Estamos ante un creciente predominio de estrategias regulatorias, destinadas a implementar espacios curriculares de Educación Artística - en particular de Teatro - en contextos sociales caracterizados por la exclusión económica, social y cultural. En esos casos, la atención estuvo puesta en la contención social, el disciplinamiento y la expectativa de distintos actores educativos sobre las actividades artísticas promovidas por las escuelas y sus posibles efectos en la atenuación de prácticas de los alumnos, signadas por la violencia, la apatía, la falta de motivación y la agresividad. Desde esta perspectiva, *“la conducta humana es concebida como algo que puede ser regulado, controlado, modelado y vuelto hacia objetivos específicos”*.(Grinberg, 2008).

Suponemos que una de las formas de regular la pobreza que caracteriza a amplias poblaciones escolares es encerrando a los alumnos en la “escuela contenedora” y con estrategias reguladoras, entre ellas, con Teatro tal como se lo está visualizando desde las instancias macropolítico- educativas.

A partir de estas políticas educativas “retentistas” e “inclusoras” se naturalizó la responsabilización directa de las escuelas, de los sujetos. La administración de lo social oscila entre la centralización del Estado y la forma descentralizada y desregulada de lo local, de lo comunitario. Este aparente “retiro” del Estado no implica que como agencia de gobierno no actúe conduciendo. Junto con estos cambios en la acción del Estado en materia educativa, advertimos una mutación en los dispositivos institucionales de producción de la subjetividad orientados al disciplinamiento y al gobierno de la conducta. De acuerdo con Foucault (1991), estaríamos ante un nuevo tipo de “gubernamentalidad”, entendida como *“la conducción de la conducta, las formas en que somos educados para controlarnos y gobernarnos a nosotros mismos”*.

Este análisis nos permitirá ubicar las distintas instancias por las que atraviesa la Enseñanza Artística, en particular, el Teatro, hasta su materialización en las aulas de las instituciones educativas, y es en las prácticas docentes de Teatro donde se indagará en los mandatos de los niveles centrales.

Asumimos como hipótesis que, si bien con la enseñanza teatral pareciera aminorarse la carga punitiva de la regulación social y lograr un trabajo basado en la expresividad, el placer, el disfrute del arte, el Teatro también puede tomarse como un instrumento simbólico de dominación y disciplinamiento.

El recorrido por las decisiones que ese toman en torno a la enseñanza del Teatro en la escuela posibilitará conocer algunos criterios, recursos, orientaciones, situaciones de enseñanza y estrategias por las cuales puede configurarse en un dispositivo de regulación para amplios sectores de la población escolar, como forma a la vez visible e invisible de contención de la pobreza, como modo de "ordenar" la conducta y disciplinar a los sujetos escolares. Es importante considerar la vinculación existente entre control social y pobreza, y a su vez, las estrategias, dispositivos y prácticas a través de los que se articula el gobierno de la conducta. Rose (1999; p: 19) señala que "(...) *la conducción de la conducta, modos de hablar sobre la verdad, personas autorizadas para decir verdades son modalidades para decretar la verdad y los costos de hacerlo. Se trata de la invención de dispositivos y aparatos particulares de ejercicio del poder y de intervenir en problemas particulares*".

Algunos avances en la comprensión de los sentidos asignados a la enseñanza del Teatro en la escuela.

Luego del análisis de algunas entrevistas realizadas a docentes de Teatro de los dos distritos educativos seleccionados en esta oportunidad (Tandil y Lanús) encontramos algunas similitudes en cuanto al tipo de instituciones en las que enseñan Teatro, las características de la población escolar, los logros esperados en relación al Teatro, las expectativas de los directivos hacia la enseñanza del Teatro, lo que esperan los alumnos/as de la clase de Teatro, las dificultades en el trabajo cotidiano de los docentes, las competencias que ellos desarrollan y estimulan en sus alumnos, entre otros aspectos relevados:

- La asignatura Teatro ingresa en la modalidad "Jornada Extendida" (Programa de Doble Jornada de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia) cuyos propósitos son, entre otros: "*aumentar el tiempo real de permanencia de los alumnos en las unidades educativas*" y "*evitar la deserción y el fracaso escolar*". Entre las condiciones institucionales, se les pide a las escuelas con dicha modalidad que diseñen estrategias de retención, inclusión y desarrollo escolar para los alumnos de 3º ciclo.
- Las expectativas de los directivos son heterogéneas. Casi todos coinciden en no saber qué es lo que quieren del Teatro. Lo solicitan para cursos aislados, sin continuidad desde las primeras edades. Algunos directivos proponen "*tener mucho Teatro como salida al medio violento que hay en la comunidad escolar*"
- En cuanto a las condiciones institucionales, sostiene una docente que "*ni siquiera se piensa en tener un aula para desarrollarlo con seriedad*". La falta de infraestructura parece ser una constante para desarrollar la materia, "*no se cuenta ni con grabadores que anden bien, ni enchufes en los salones*", "*Todos los materiales los tengo que garantizar yo*".

- Acerca del lugar institucional de la enseñanza del Teatro, una entrevistada sostiene que *“hay falta de proyección institucional en las actividades teatrales...es un trabajo aislado, que no tendrá continuidad alguna”*.
- En cuanto a los objetivos, una de las docentes se propone *“incentivar a los alumnos para que se sientan protagonistas del decir, pensar y accionar”*. Otra sostiene que *“el teatro desarrolla una idea muy importante para mí respecto a la idea de construir algo para expresar algo”*.

Nos hemos referido a las expectativas acerca de la enseñanza del Teatro por parte de los “sujetos sociales del currículo” que representan distintos niveles de determinación curricular fuera del aula. Cobra importancia también la recuperación del valor y el papel del sujeto como mediador de las políticas curriculares oficiales. Esta mediación que realizan los docentes del currículo oficial supone un proceso de reinterpretación en el que se halla la posibilidad de desafiar la lógica de las propuestas dominantes.

Es de esperar que tanto alumnos como docentes de Teatro puedan ser partícipes activos en el proceso de enseñanza y aprendizaje, en la construcción de los significados de lo que acontece dentro de las aulas y en la producción de nuevas prácticas educativas más reflexivas.

Bibliografía

Chapato, María Elsa - Dimatteo, María Cristina: “La Educación Artística en la Educación General Básica: la inclusión del Teatro como disciplina artística”. Ponencia presentada en: COLOQUIO NACIONAL A diez años de la Ley Federal de Educación. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, junio de 2003.

De Alba, Alicia (1994) Currículo: crisis, mito y perspectivas. Buenos Aires, Miño y Dávila.

Dimatteo, María Cristina: Relevamiento de cargos de Teatro en los distritos educativos de la Provincia de Buenos Aires. Mimeo, Tandil, noviembre de 2006.

Dimatteo, María Cristina (2004) “Las intencionalidades regulatorias del Teatro en la escuela: una mirada macropolítica de la enseñanza del Teatro” en Anuario La Escalera. Facultad de Arte. N° 14, Año 2004, p.201-210).

Foucault, Michel (1991) Espacios de poder. Ediciones La piqueta. Madrid.

Grinberg, Silvia Mariela (2008) Educación y poder en el Siglo XXI. Miño y Dávila, Buenos Aires.

Martignoni, Liliana: “Estrategias de inclusión en la educación pública argentina” en Corbalán.

María Alejandra (compiladora) *Enredados por la educación, la cultura y la política*. Buenos Aires, Biblos., 2005.

Ornelas Delgado, Jaime: *Neoliberalismo y capitalismo académico en Gentili, Pablo y otros (compiladores): Políticas de privatización, espacio público y educación en América Latina*, 2009.

Rose, Nicolás (1999) *Powers of freedom. Reframing political thought*. Cambridge University Press, United Kingdom.

Prácticas artísticas y distintos contextos de enseñanza e intervención socio cultural

M Judit Goñi¹

Juana M Peters²

Resumen

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "La enseñanza artística en contextos de diferentes grados de formalidad de la educación: prácticas, formatos, sujetos y saberes". Este trabajo intenta ordenar y definir algunas categorías conceptuales que consideramos necesarias para orientar el proceso de investigación, en su etapa inicial.

Luego de la realización de un rastreo de información básica sobre experiencias de educación artística en contextos no escolarizados, consideramos imprescindible establecer algunas de las características que los identifican. Estos nuevos contextos educativos presentan nuevas exigencias para el trabajo del docente/coordinador e interpelan a la formación profesional convencional.

Por este motivo creemos que se hace necesario detectar, caracterizar y analizar estos contextos para conocer sus especificidades, evitando reducirlas a los parámetros con que generalmente conceptualizamos las experiencias de enseñanza escolarizada y también evitando forzarlas en su desarrollo desde un perfil genérico de docente/coordinador de aprendizajes. Sostenemos que las herramientas profesionales que el trabajo de enseñar en cada uno de estos contextos requiere son diferentes y que es necesario definirlas, discutir las y reflexionar sobre ellas, evitando las simplificaciones.

Palabras claves: Cultura, contextos socioculturales, intervención docente, prácticas artísticas, formación docente.

¹ M Judit Goñi. Maestra de Música. Profesora en Ciencias de la Educación. JTP del Departamento de Psicología en la Facultad de Ciencias Humanas y del Departamento de Educación Artística en la Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Investigadora desde el año 1994. judigo@arte.unicen.edu.ar

² Juana M Peters. Estudiante avanzada de las carreras de Profesor de Juegos Dramáticos en la Facultad de Arte UNCPBA, y Profesor de Educación Especial. Discapacidad Intelectual en el ISFD N° 166, Tandil. Ayudante alumna de la asignatura Psicología del Aprendizaje, Departamento de Educación Artística, Facultad de Arte UNCPBA. jpeters@arte.unicen.edu.ar

Abstract

This work is part of a research project that inquires about arts education in contexts of varied degrees of formality: practices, formats, subjects and knowledge. As the project is actually in an initial stage, this work tries to define some conceptual categories which we considered are involved in the investigation work.

A preliminary search about new experiences in artistic education developed in social contexts not attended by schools carried us to analyze their main characteristics. These new educational contexts present new demands to the teachers work that, we believe, challenge the traditional professional abilities. For this reason we believe it is necessary to identify, investigate and analyze these new contexts, finding their specific characteristics, avoiding reduce them to the generalist approaches of the scholar work or forcing them to general profile of teaching. The professional tools that each of these new contexts and roles require are very different and it is necessary to know, to discuss and to reflect on them in order to produce an adequate professional action.

Key words: Culture, socio cultural contexts, art education, intervention, artistic practices, teachers training.

Introducción

Desde mediados del siglo XX se vienen generando cambios cada vez más acelerados respecto a la construcción de contenidos culturales, las vías de acceso a ellos y las formas en que se aprenden. La sociedad actual, lejos de mantener las características propias de la modernidad, promueve “lo efímero”, “la inmediatez”, “lo descartable”, “el aquí y ahora”. Según Lyotard (1979), la cultura posmoderna otorga al saber un status diferente al atribuido en el proyecto moderno. Vivimos en un tiempo donde la circulación y apropiación de información ocupa un lugar central en la organización política y económica de las sociedades, tanto que se suele denominar a este momento histórico como sociedad de la información o sociedad red (Castels, 1999). Sin embargo, en ese contexto amplio de fenómenos comunicacionales globales, es posible observar que las relaciones de los sujetos con la información pueden consistir sólo en la acumulación acrítica de la misma o de contenidos culturales escasamente seleccionados o sometidos a validación, con los que se suele establecer un vínculo poco duradero y frágilmente procesado. Se trata de relaciones superficiales con el conocimiento, cuya lógica suele ser la del consumo. Incluso, el conocimiento y el saber se llegan a convertir en productos del mercado. La dominante cultura de la imagen, el discurso mediático mercantilizado, la hiperestimulación y la velocidad de producción y cambio de los medios tecnológicos, han generado y continúan generando nuevas relaciones del sujeto con la cultura, los conocimientos y los otros sujetos sociales. En palabras de Zygmunt Bauman (2002) se podría sostener que se está estableciendo un nuevo orden cultural, que transforma nuestras relaciones y la construcción de las subjetividades individuales y colectivas. Se ha licuado el orden de la modernidad y se están estableciendo nuevos

vínculos entre las elecciones individuales y los proyectos o acciones colectivas -entre las estructuras de comunicación y las coordinaciones de las políticas de vidas individuales y las acciones políticas colectivas.

Esta complejización de las matrices culturales incide en la constitución de nuevas formas de organización social y de aprender en ellas.

Es decir, esta matriz de la vida post moderna enfrenta al sujeto a un ritmo por demás acelerado y exigente, ya que se encuentra con sobreabundancia de conocimientos, diversificación de los medios de distribución y de soportes con gran variedad de formatos. Esta situación requiere de permanentes adaptaciones por parte del sujeto para poder apropiarse de las posibilidades cognitivas que tales dispositivos supuestamente ofrecen, resultando paradójica la relación entre la infinita apertura de posibilidades y las reales oportunidades de acceso de los públicos, notoriamente diferenciados. No todos los sujetos sociales tienen las mismas oportunidades para acceder a la información, no sólo por carecer de los medios económicos sino por no disponer de las herramientas simbólicas para hacerlo.

En las últimas décadas y en vinculación con estos profundos cambios se ha producido una transformación en el concepto tradicional de educación, ligado a la formación escolarizada durante una etapa de la vida, hacia las concepciones de "educación permanente" que se dirigen tanto a incluir otras experiencias educativas que exceden lo escolar como a la continuidad del aprendizaje durante toda la vida.

Ya en 1964 la UNESCO definió a la educación permanente como "la educación en la plenitud de su concepto, en la totalidad de sus aspectos y dimensiones, en la continuidad interrumpida de su desarrollo, desde los primeros momentos de la existencia hasta los últimos, y en la articulación íntima y orgánica de sus diversos momentos y de sus fases sucesivas"

En relación con estas transformaciones, en la actualidad se han constituido una variedad de nuevos contextos y prácticas vinculados con la enseñanza artística, como por ejemplo la diversificación y multiplicación de cursos y talleres privados o estatales, la creación de espacios recreativos y/o terapéuticos que integran o complementan otras formaciones y se vinculan a prácticas artísticas.

La palabra contexto significa según el diccionario de la Real Academia Española: "Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho"

Emplearemos aquí término contexto en su acepción como situación, ya sea política, histórica o cultural, que le otorga sentido a una práctica artística allí desarrollada.

Es precisamente la consideración de las prácticas artísticas y educativas como acciones sociales y culturales situadas en contextos específicos que les otorgan significado lo que nos lleva a considerar que los objetivos que persigue cada uno de ellos son diferentes así como las

necesidades y expectativas a las que responden, en virtud de las características propias de cada enclave social.

Advertimos del mismo modo, que cada uno de esos contextos requiere de nuevas y distintas habilidades para su gestión, coordinación y promoción, a la vez que para la atención de las necesidades que se expresan en ellos. Como estos nuevos espacios de productividad se están definiendo bajo el imperativo de las nuevas reglas de participación social impuestas por el neoliberalismo durante la década de los 90 y las rearticulaciones societales producidas en el transcurso de este nuevo siglo, recién comienzan a ser estudiados y a incluirse en las carreras de formación el estudio de sus dinámicas. (Svampa, 2000; 2005; 2008)

Las actividades artísticas no son ajenas a esta diversificación de prácticas e intereses. En su concepción más tradicional el arte parecía ser considerado como una actividad destinada sólo a algunos sujetos privilegiados, ya sea por la posesión de un capital cultural y económico consonante con la selección de un arte culto o por la posesión de unas capacidades excepcionales en el caso de los artistas reconocidos. En los últimos años se verifica una creciente demanda de participación en actividades artísticas por parte de un público ampliamente diversificado. La gente ha encontrado en la actividad artística un refugio y un lugar de encuentro consigo mismo, de vínculo con otros, una posibilidad de creación que no puede ser manifestada otros planos de la vida social.

Consecuentemente, se ha abierto un abanico de prácticas de enseñanza artística que presenta nuevas exigencias para el trabajo de enseñanza y que, consideramos, interpelan al profesional docente ya que se demandan propuestas educativas “nuevas”, nuevas formas de abordar el conocimiento artístico que han sido escasamente estudiadas en su especificidad. Por esto, desde los profesorado de arte nos encontramos interesados en repensar las características tanto de las prácticas convencionalmente ligadas a la enseñanza artística en el sistema educativo y sus dispositivos estructurantes, como aquellas ligadas a estos nuevos escenarios, en tanto de ambos depende la posibilidad de una auténtica democratización del acceso al arte como producción simbólica y de su apropiación, significación y apreciación.

En muchos de los nuevos contextos conciben a las actividades artísticas como formas de recreación, de diversión, de relajación, de satisfacción de inclinaciones vocacionales postergadas y su quehacer en este sentido está muy lejos de generar las condiciones de disciplina y entrenamiento propios de la formación del artista profesional. El arte parecería entenderse como una alternativa de orientación de la sensibilidad individual, una forma de resolver problemas expresivos o un modo vocacional de representar sin responder a las exigencias constructivas e interpretativas del artista.

El reconocimiento de este conjunto inicial de características de las prácticas de promoción artística que hemos registrado nos lleva a advertir que en los distintos contextos, el vínculo con el arte no siempre persigue las mismas finalidades y se sostienen diferentes objetivos.

La formación especializada y profesional, necesaria para abordar el trabajo de enseñan-

za en estos nuevos ámbitos de desempeño, requiere conocer sus propósitos, sus formas de concebir la práctica artística y sus dinámicas internas, entre otros aspectos.

Realizando una primera aproximación teórica que nos permita sistematizar las características específicas de algunos de estos contextos, organizamos el análisis considerando inicialmente dos tipos de prácticas: las que se incluyen al interior del sistema educativo y las que se desarrollan por fuera de éste, en otros ámbitos societales.

Dentro del primero tipo incluimos la enseñanza artística provista en los planes curriculares de la escuela primaria y secundaria y las propuestas de formación profesional de los niveles superiores. En el segundo grupo reconocemos a las actividades de enseñanza artística, tanto privadas como públicas, dirigidas a sujetos de diferentes grupos etarios y las actividades artísticas incluidas en ámbitos terapéuticos.

1. La enseñanza al interior del sistema educativo

Durante más de 15 años, el grupo de investigación del Departamento de Educación Artística de la Facultad de Arte de UNCPBA se ha dedicado a estudiar las características de estos espacios de enseñanza, buscando sistematizar el conocimiento didáctico y epistemológico relativo al arte en los contextos escolarizados, procurando mejorar las prácticas de enseñanza y la formación de sus graduados como docentes de arte. Los resultados de estas investigaciones se han difundido ampliamente en el ámbito nacional y desde allí en los contextos escolarizados en que los profesores se insertan laboralmente.

Procuraremos en lo que sigue destacar algunas de las características propias de los contextos señalados, a los efectos de registrar sus diferencias y las necesidades específicas, así como las dificultades que se observan en el despliegue de sus prácticas.

En el contexto escolar, el arte y su enseñanza adquieren características propias del dispositivo escolar. Es decir, la institución escuela se organiza y sostiene en una lógica ordenadora, donde se pautan los tiempos, los espacios, las expresiones que pueden ser consideradas legítimas, las relaciones interpersonales en una estructura jerárquica y, por sobre todo, atravesando las prácticas institucionales, el ejercicio del control y la evaluación. La escuela de la modernidad ha sido creada con unos fines formativos específicos, los cuales han generado "reglas de juego" para regular el comportamiento de los sujetos y las actividades desarrolladas en la institución. Según varios autores (Perrenoud, P: 1990; Baquero, R: 2001; Rivière, A: 1983; entre otros), el trabajo escolar podría caracterizarse básicamente por la delimitación de espacios de trabajo, la definición de roles, la promoción de aprendizajes descontextualizados, el control de los tiempos, entre otras aspectos que definen la singularidad de la organización escolar.

Advertimos entonces una distinción importante y profunda entre las prácticas artísticas y la enseñanza del arte en la escuela. Entre los atributos que las diferencian debe destacarse que el arte se convierte en un contenido a ser enseñado y aprendido por destinatarios específicos,

niños y/o adolescentes en edad escolar. De este modo, la enseñanza y el aprendizaje del arte tienen las características de “trabajo escolar”; es decir, una actividad impuesta y regida por el control normativo institucional, donde se definen los roles específicos, en un tiempo y espacio delimitados para llevar adelante la tarea de enseñar y aprender. Lo que suele predominar en lo artístico escolar es una rutinización de las tareas, generada por la descontextualización que rige al conocimiento escolar, con el riesgo siempre presente de pérdida de significatividad del contenido que se pretende transmitir, descuidándose el sentido profundo de las prácticas artísticas. Es decir, se le impone a la práctica del arte la sistematicidad y organización propias del contexto escolar.

La práctica artística, en cambio, implica una producción simbólica, generalmente con un alto compromiso del artista en cuanto a las características propias de los procesos de producción de la obra, como por ejemplo los tiempos necesarios de elaboración y materialización de los proyectos. Las propuestas de trabajo y producción en los ámbitos profesionales, sean individuales o colectivas, generan procesos de autoconocimiento y reflexión y, sobre estos procesos las instancias de revisión y reformulación de los proyectos. Cada sujeto tiene sus posibilidades de exploración, sus tiempos de elaboración y construcción de las obras, así como tiempos para la puesta en circulación de las mismas y contrastación con los procesos de apreciación y crítica.

Desde un punto de vista más sociológico es de destacar que en las sociedades modernas es en la escuela donde se adquieren las primeras aproximaciones al campo del arte, antes excluidas del patrimonio de los conocimientos generales acercados al conjunto de la población.

En nuestro caso, es recién en medio de las reformas curriculares llevadas a cabo en los 90 que se han generado algunos cambios relacionados con la inclusión de disciplinas artísticas como el teatro y la expresión corporal, ampliando las tradiciones escolares que sólo habían legitimado a la música y la plástica como disciplinas a ser enseñadas en la escuela.

La enseñanza escolar del arte suele ser criticada cuando toma características rígidas propias de la organización sistemática, incluyendo como tradiciones de trabajo la expresiones individuales, o la organización de grupos que realizan actividades en forma homogénea, sin tener en cuenta los procesos singulares de creación o los tiempos de personales de elaboración y el “predominio de una estética escolar que se impone desde los cuadernos, uniformes, cuerpos, decoración” (...) “como parte de las rutinas de la vida cotidiana escolar” (Chapato, Dimatteo, 2002 p: 192). Estas características suelen generar una pérdida de significatividad del conocimiento artístico, desconectándolo tanto de las prácticas de producción artística como de la subjetivación individual o colectiva.

Nos preguntamos entonces, qué construcción significativa del contexto puede favorecer el docente para que no se pierdan o desvirtúen las características propias de una producción artística que tendrá sentido sólo si se relaciona con el medio social y si se interesa por buscar medios de expresión propios de cada sujeto y del lenguaje artístico que se pretende utilizar.

Hoy se cuestiona la mirada tradicional y se intenta la búsqueda de un vínculo entre sujeto educador y sujeto aprendiz, desde los que se puedan producir vínculos con la cultura, de manera que el sujeto que aprende pueda iniciar sus propias construcciones. Es decir, se intenta un acercamiento entre la práctica artística y la enseñanza del arte en la escuela, atenuando los grados de formalidad impuestos a la enseñanza por la dinámica intrínseca a los contextos escolares.

1-2. Entendemos que en *el contexto académico de formación profesional especializada*, cada una de las artes es abordada como una disciplina, con reglas de sintaxis específicas de cada lenguaje que requieren de la indagación y de la sistematización para concretizar en una obra la intención comunicativa del artista. Así, el teatro que es la disciplina que nos interesa en particular, pero no la única es un hecho artístico, estético y comunicativo que debe abordarse considerando el abanico de manifestaciones simbólicas de un determinado momento histórico y social.

De este modo, el quehacer artístico especializado está signado por la indagación activa del sujeto en cada lenguaje y en el trabajo sistemático que permita la materialización de la idea del artista en una obra de arte, así como el desarrollo de su visión crítica y estética del mundo.

Por lo tanto, el artista requiere de conocimientos-herramientas específicas de la disciplina y experiencias culturales para la creación y la producción de obras de arte. Su producción se convierte en un modo de reflexión y proyección para presentar la sociedad, su sincretismo, su originalidad y cultura. Ya Vigotsky (1982) definía que la actividad creadora es específicamente humana. La primera conclusión que se obtiene de su postura socio histórica es que todo sujeto es creador. Crear implica, poner en juego una serie de procesos que superan al orden biológico, constituyéndose por esta acción el sujeto psíquico. El hombre no copia al mundo, aunque se valga de la imitación en los inicios de su desarrollo. El mundo de la cultura debe ser reconstruido para ser internalizado, debe ser significado

El teatro en particular es un arte efímero y convivial. Efímero porque la materialización de la intención comunicativa del artista se da en el desarrollo de la obra y concluye con el final de ésta. Y, para que el acto teatral realmente exista como tal, además de los actores, es indispensable la presencia de al menos un espectador que apruebe, que pacte con ellos, que acepte su ficción. Se crea así un espacio donde actor y espectador participan del mismo acto creador, donde conviven durante la puesta en escena, generando una inter-creación o inter-significación. Esto es lo que hace del teatro un arte convivial (Dubatti, 2002).

El soporte de la materialización de la intención comunicativa del teatro es principalmente el cuerpo mismo del actor, su gestualidad, su voz y sus movimientos en un espacio determinado. Para ello es necesario un trabajo sistemático de indagación, estudio, reconocimiento y ampliación de las posibilidades expresivas de ese instrumento; el cuerpo, entendido como un todo orgánico, físico y psíquico.

Pero, además de este trabajo con el propio cuerpo y la propia interioridad, el teatro como actividad profesional requiere de determinados materiales, técnicas y saberes específicos,

así como del desarrollo de capacidades relacionadas con la creación, interpretación, formación de valores estéticos, búsqueda de la propia identidad y desarrollo de la visión crítica.

La metodología de enseñanza del teatro en contextos de formación profesional específica se fundamenta en la educación del artista por medio de estrategias que permitan descubrir y potenciar la creatividad a través del desarrollo de las percepciones y las capacidades de interpretación y análisis, preparando al estudiante para abordar autónomamente los procesos creativos. Esta formación individual y personal se complementa, en la mayoría de los casos y según la perspectiva teórica e ideológica de la formación, con espacios de intercambio y trabajo colectivo. Así mismo, la indagación y la búsqueda de los propios procesos de creación necesitan de reglas de juego específicas, que conlleven a la generación de un clima de trabajo óptimo, caracterizado por la sistematización de la indagación poética y el compromiso estético asumido en la producción.

Por lo tanto, la enseñanza del arte en contextos de formación profesional necesita de un marco formativo especializado, de un pleno manejo de las formas y medios de producción de cada disciplina artística que, consideramos, no se alcanzaría cabalmente con sólo algunos años de formación académica. En ella se adquirirían, de ser así la propuesta educativa, las primeras herramientas conceptuales y técnicas ya que, luego, traspasando la formación inicial, debería tener continuidad en las instancias de educación permanente.

2. Propuestas de enseñanza artística no escolarizadas.

Tal como hemos definido al comienzo de este artículo, en la actualidad se han constituido nuevos y variados espacios de educación artística en contextos no escolarizados. Las condiciones de vida se han modificado y las necesidades de los sujetos en el campo educativo exceden ampliamente las ofertas del sistema escolar.

La educación, como toda práctica social, es productora de una pluralidad de sentidos y susceptible de ser producida desde marcos histórico sociales distintos que le imprimen entonces objetivos y particularidades a los nuevos contextos de educación. Es decir, el surgimiento de estos nuevos contextos suelen presentar características muy diversas, en función de sus orígenes societales, de los intereses o necesidades de las poblaciones o comunidades que los conforman o a los que dirigen sus acciones.

Muchas de las nuevas propuestas son desarrolladas por organizaciones que surgieron en distintos momentos históricos y responden a diferentes intereses en cuanto a sus propósitos, formas de organización, destinatarios y concepciones formativas.

Realizando un rastreo bibliográfico en revistas educativas de amplia difusión nacional hemos encontrado relatos de experiencias de educación artística que muestran la gran diversidad de contextos no escolarizados en que ellas tienen lugar. Esta diversidad de propuestas

podría relacionarse con el momento histórico en que surge cada una de ellas y con el tipo de demandas que las generó. Por ejemplo, algunas propuestas educativas surgen de iniciativas de agentes de instituciones sociales formalizadas tales como sociedades de fomento, bibliotecas populares, cooperativas de trabajo, iglesias, entre otras. Otras, en cambio, surgen en respuesta a demandas de la comunidad y son provistas o atendidas por particulares, por organizaciones sociales o por organismos ejecutivos de diversas instancias estatales. Algunas de estas organizaciones cuentan con regulación legal; otras aún no. Algunas tienen autonomía para tomar sus propias decisiones según la interacción con la comunidad atendida, mientras que otras dependen de instituciones más grandes (programas sociales a escala provincial o nacional, casas matrices, o aun directivas internacionales).

A su vez, la diversidad de ofertas educativas que proponen se relacionaría con distintas formas de entender los objetivos sociocomunitarios y los distintos grados de sistematicidad³ en cuanto a la organización de la enseñanza que se establece en cada caso y a la definición de secuencias de aprendizaje más o menos establecidas en su gradualidad.

En cuanto a los objetivos, las posibilidades abarcan tanto aquellos contextos o ámbitos sociales que sólo pretenden el disfrute del tiempo libre -en tanto mera recreación- como otros destinados a la educación o promoción comunitaria, al trabajo terapéutico y contextos donde las propuestas están más cercanas a un proyecto "compensatorio", entre otras finalidades posibles.

Entendemos por proyectos compensatorios a aquellos que intervienen en situaciones de desventaja derivadas de factores sociales, económicos, geográficos, étnicos, etc. Al interior del entramado social existen diferentes culturas cuyas fronteras son difíciles de conceptualizar. A su vez, existen algunas que se imponen por sobre otras. Cuando los grupos sociales se vinculan con un sistema que hegemoniza valores culturales por sobre otros, se producen desventajas que para algunos sujetos es necesario compensar. Entonces, la educación compensatoria es un proceso sistemático y planificado, dirigido a aquellos sujetos que expresan dificultades en el contexto escolar para adecuarse a las pautas dominantes.

Dada la variedad de posibles finalidades educativas o sociales asignadas a las propuestas artísticas, en esta oportunidad sólo recortaremos para analizar dos contextos de educación artística no escolarizada, con el fin de definir algunos aspectos que los caracterizan. Hemos elegido los contextos que vinculan el arte y el uso del tiempo libre, en primera instancia, y la utilización del arte con finalidad terapéutica, en segundo lugar.

³ Gvirtz y otros (2007) señalan que se pueden encontrar distintos autores que en lugar de educación no formal, prefieren hablar de diferentes grados de formalidad de la educación. Los grados de formalidad se relacionan con los grados de sistematización que los proyectos educativos pudieran tener.

2.1. *El arte y el tiempo libre.*

La educación social no escolarizada ha venido marcada por necesidades culturales y/o comunitarias y, por tanto, se ha constituido a partir de la impronta de la acción.

Desde estos "nuevos contextos", que se constituyen como educación social no escolarizada, se trata de recuperar espacios que en la cultura actual muchos sujetos necesitan. Entre ellos suele mencionarse el campo artístico como un campo apropiado para un uso productivo del tiempo libre.

En este apartado nos referimos al concepto de tiempo libre como opuesto o contrastante al tiempo laboral. Esta acepción del concepto de tiempo libre u ocio se caracteriza por la libertad de elegir la forma de uso y por la diversión que implica la búsqueda de un estado de satisfacción personal del usuario. Es una concepción ya clásica que incorpora, a la vez que oculta, el debate referido la satisfacción personal por la realización de la tarea cotidiana, a la necesidad de reposición de la energía consumida en el tiempo de trabajo, a la enajenación emergente de la realización de tareas sin compromiso con el producido.

Según los autores del documento CONTECBAIRES 2000,⁴ se "asimila el tiempo libre al ocio haciendo especial hincapié en el concepto de libertad de elección de uso y de distinción con el tiempo o necesidad laboral. Es decir que el ocio más que una actividad es una actitud frente a ella" (p. 16). El tiempo libre, entonces, puede tener las siguientes finalidades: recuperar el esfuerzo del trabajo, perfeccionamiento o desarrollo personal y diversión.

Dado que las definiciones corrientemente aceptadas del concepto proceden por oposición al concepto de trabajo, resultaría difícil atribuir una necesidad de uso del tiempo libre a poblaciones excluidas del mundo del trabajo. Podríamos así considerar que esta problemática afectaría principalmente a sectores sociales con una inserción laboral actual o pasada cuya realización reclamaría un uso librado del tiempo libre, asignado a unas funciones de recreación de sí mismo.

Ya en 1979 los autores del documento citado advierten sobre la relación entre el nivel socio económico de la gente y la libertad de uso de tiempo libre, ya que a mayores medios más posibilidades de acceso y participación en este tipo de propuestas. En la actualidad, observando la amplitud de ofertas privadas y públicas, consideramos que es aún más acentuada esta relación -tanto por recursos económicos, capitales culturales, hábitos sociales o físicos y disponibilidad de tiempo-. El sujeto, a lo largo de su historia va teniendo experiencias sociales y culturales que le permiten construir un marco de interacciones que posibilitarían la participación en estos contextos recreativos.

Desde esta conceptualización de tiempo libre se redefine también el concepto de recreación. Entendemos por recreación entonces, a "un conjunto de prácticas de índole social realiza-

⁴ CONTECBAIRES 2000. Desarrollo modernización y cambio tecnológico. Conferencia técnica sobre Baires 2000. Comisión 6. tiempo libre. Del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Secretaría de Planeamiento y desarrollo. La Plata, 1979.

das colectiva o individualmente en el tiempo libre de trabajo, enmarcadas en un tiempo y un espacio determinado, que otorgan un disfrute transitorio sustentado en el valor social otorgado y reconocido a alguno de sus componentes (psicológico, simbólico o material) al que adhieren como satisfactor del placer buscado por los miembros de una sociedad concreta” (Gerlero, 2005 p: 5).

El propósito de los contextos de recreación suele ser, sólo que la gente disfrute de momentos divertidos o de relax, sino relativos a la realización de actividades o prácticas vinculadas en diverso grado con lo artístico. No obstante, nos preguntamos si a estas propuestas se las podría denominar enseñanza artística ya que sostenemos una definición más amplia de lo recreativo, en tanto su propósito sería la recreación pero además la cualidad artística. En estos contextos de recreación, la expresión artística en tanto lenguaje, orienta en la construcción de la propia identidad, no sólo como sujeto individual sino también como sujeto colectivo o sujeto social.

“Los códigos que utiliza el lenguaje artístico y la manera de comunicar son particulares, las prácticas artísticas tiene que ver con un “poder comunicar lo propio”, lo singular, lo interno, lo que no entra dentro del consenso social y que necesita ser expresado, y justamente es a partir del lenguaje artístico que ésta posibilidad queda abierta. aquí radica su gran importancia para el desarrollo pleno de un individuo” (Oscar Zelis y Paula Llompart 2002).

En este sentido, las prácticas que se van ampliando en este sesgo de las actividades producidas o generadas desde los nuevos contextos deberían ser analizadas en cuanto al alcance que asignan al divertimento, la distracción, o la posibilidad de que los participantes adquieran herramientas para posibilitar una auténtica expresión artística personal.

2.2. El arte en el contexto terapéutico tiene como eje de las propuestas el abordaje de una patología en el área de la salud, por medio de actividades de orden artístico-expresivo. Estos “espacios de trabajo” suelen ser propuestos en ámbitos hospitalarios, instituciones terapéuticas y/o de rehabilitación.

A partir de la lectura de autores como Sara Pain, Eduardo Pavlosky, Judith Rubin, advertimos que la combinación arte- terapia es compleja y que surge una diversidad de interpretaciones sobre la especificidad del campo de acción. No obstante, Oscar Zelis y Paula Llompart encuentran un rasgo en común de las diversas posiciones y es que subordinan las actividades artísticas a un fin último terapéutico. “Donde el dispositivo terapéutico queda limitado, aparece el dispositivo artístico brindando la posibilidad de encontrar y desarrollar el potencial expresivo que cada ser humano posee y desde allí crear con sus marcas personales, únicas e irrepetibles un modo de ‘aparecer’”. (Zelis y Llompart 2002 p: 4)

“El arte otorga a quien lo practica, la oportunidad de internarse en la aventura de poder hacer algo desde uno mismo, permite al sujeto “inventarse” y desplegar en su acto artístico. Es a partir de éstas ideas que planteamos la importancia de la necesidad que tienen los talleres artísticos en las instituciones dedicadas a la atención de personas con discapacidad y a la educación especial” (Zelis y Llompart 2002 p: 5)

Por otra parte Elsa Scanio (2000) sostiene que cualquier sujeto está expuesto al desafío de poner la realidad bajo la "mira" de la autoría, revelando aquellos aspectos subjetivos que permitirán transformarla y constituir composiciones originales. Para emprender un tránsito hacia esta originalidad debe producirse una movilidad dialéctica entre el deseo del sujeto y la zona en donde habría de consumarse la transformación.

"Esta zona es la denominada 'zona arte' entendiéndola como una producción subjetiva equivalente al 'espacio transicional' de Winnicott, que resulta de echar sobre la realidad alguna investidura, un modo de mirar. (...) entonces sí, en esa zona, el deseo podría transitar comprometiendo la autoría de su sujeto". (Scanio, 2000 p: 51)

De este modo, el arte puede ser el lugar donde se produce un doble proceso, el de deconstrucción para la reconstrucción. "Descifrar lo que hubo para resignificar lo que hay y desde allí devenir en algún proyecto comprometiendo al sujeto en tanto autor" (Scanio, 2000 p: 55). La zona arte sería el espacio donde reciclar el sufrimiento para transformarlo en obra. La función de la obra artística en una psicoterapia por el arte se relaciona con la posibilidad de que el sujeto aparezca en su expresión.

Entonces, se podrían pensar al menos dos abordajes posibles: uno que acentuaría un tipo de trabajo centrado en la expresión como medio para la manifestación de síntomas, de perturbaciones, de inhibiciones y de futuros tratamientos y otro que acentuaría el trabajo en el desarrollo del potencial expresivo de los sujetos, interviniendo en la posibilidad de que el sujeto logre inventar-se y desplegar-se en su expresión artística. Cada abordaje implica un proceso diferente, con propósitos también diferentes pero consideramos que ambos son importantes en el marco de un trabajo interdisciplinar.

El primero de los abordajes se encontraría más relacionado con los fines terapéuticos quedando como objetivos secundarios los relacionados al potencial subjetivo del acto creativo-expresivo. Se intenta, a través del arte, que el sujeto exteriorice síntomas o manifestaciones como parte de la terapia. Se parte de las expresiones de autoría en los diferentes lenguajes del arte para, con la experiencia clínica en atención de grupos, con un oído entrenado en el discurso del inconsciente, interpretar los emergentes y trabajar a partir de ellos.

El segundo abordaje se relaciona con la educación y la producción artística. Cada disciplina artística, en este caso el teatro, puede trabajar tanto en el desarrollo del potencial estético expresivo de los sujetos como en la formación de individuos artísticamente cultos que puedan percibir comprender y criticar obras artísticas. El teatro posibilita a quien lo practica, la oportunidad de producción desde sí mismo, permite al sujeto inventar-se y desplegar-se en su expresión artística, la posibilidad de expresión y de encuentro. Estas posibilidades serán importantes para los sujetos, ya que con frecuencia, éstos han estado marcados por el "no poder hacer", "no poder aprender", han sido relegados y se han silenciado. Desde esta mirada, resulta altamente valioso el trabajo de la educación artística en el ámbito terapéutico. En este

abordaje el sujeto necesita un espacio de libertad, socialización, comunicación, expresión y, a la vez de seguridad, compromiso, estimulación y educación.

El profesional de la educación artística que se requiere en estos espacios es alguien dispuesto tanto a trabajar en relación con un experto en el área de la salud como la disposición a trabajar con alguien posicionado en el rol de paciente. Cada espacio que se constituye dentro de este contexto requiere de profesionales especializados con formación específica.

Algunas reflexiones finales.

Hemos descrito algunas características generales de los distintos contextos de intervención educativa y socio cultural en los que se puede requerir la intervención profesional de docentes de arte. Definimos dos ejes de abordajes: uno que se relaciona a las propuestas incluidas en el sistema educativo y otro, que involucra a las propuestas no escolarizadas. En ambos abordajes hallamos distintos contextos donde se desarrollan prácticas artísticas. Estos contextos presentan características que los identifican. Las características distintivas se vinculan tanto a los propósitos o finalidades propuestas como a los distintos grados de formalidad de su organización.

Por esto, consideramos que cada contexto requiere de una práctica profesional y de una formación particular, que supera en mucho la formación genética. Creemos que se hace necesario ser conciente de los distintos propósitos que se podrían definir en cada espacio en relación al contexto social que lo ha generado.

Como profesionales, los docentes/coordinadores necesitan reflexionar sobre la especificidad del contexto en que están inmersas estas prácticas y sobre los compromisos teóricos y técnicos de sus intervenciones a fin de posicionarse como profesionales comprometidos, como responsables de la función educativa promovida en cada contexto. Consideramos, por lo tanto, necesario recuperar el sentido político y ético de las experiencias educativas, sosteniéndolo con la más profunda formación.

Para esto se hace clara la necesidad de resignificar la formación y la tarea docente. La formación en las carreras de profesorado de arte, que tradicionalmente se orientaban a los espacios del sistema educativo, tiene que posibilitar un posicionamiento reflexivo en estos contextos actuales ya que observamos que son opciones laborales cada vez más fuertes. Consideramos entonces, que se hace necesario detectar, investigar y analizar las distinciones para no reducirlas y forzarlas creyendo que cualquier contexto es idóneamente abordable desde un perfil general de formación docente. Las herramientas profesionales que cada uno de estos contextos requiere son diferentes y es necesario investigarlas para conocerlas y discutir las, sistematizando algunos ejes de futuras formaciones específicas.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2002) *Modernidad líquida*. México. Fondo de cultura económica.
- Chapato, M Elsa y Dimatteo, Cristina (2002) "Significatividad, integralidad y contextualización como ejes de aproximación a la actividad artística: la experiencia teatral en EGB y Polimodal" En *Revista la Escalera. N° 11*. Escuela superior de Teatro UNCPBA. Argentina. p: 191-200
- Dubatti, Jorge (2002) "La teatralidad y el ser. El acontecimiento teatral". En *El teatro jeroglífico. Herramienta de poética teatral*. Buenos Aires. Atuel.
- Gvirtz, Silvina; Grinberg, S; Abregú, V (2007): *La educación ayer, hoy y mañana. El ABC de la pedagogía. Argentina*. Argentina. Aiqué Educación.
- Gerlero, Julia (2005) "Diferencias entre ocio, tiempo libre y recreación: lineamientos preliminares para el estudio de la recreación". Ponencia presentada en *I Congreso Departamental de recreación de la Oriniquía Colombiana*. Villavicencio. [www.redcreacion.org / documentos/cmeta1/JGerlero.html](http://www.redcreacion.org/documentos/cmeta1/JGerlero.html)
- Goñi, M Judit (2008) "*Diferentes contextos y enseñanza del arte*". Ponencia presentada en: *II Congreso Nacional de producción y reflexión sobre educación. XII Jornadas de producción y reflexión sobre educación. Entre el contexto actual y las necesidades ¿Hacia dónde va la educación? ¿Hacia dónde podría ir?* Universidad Nacional de Río Cuarto Córdoba. 28, 29 y 30 de mayo de 2008.
- Najmanovoch, Denisse (2002) Clase 18 Pensar la subjetividad. Complejidad, vínculos y emergencias. En *Seminario virtual de epistemología. Una mirada post-positivista*. Programa de seminarios por Internet Psicomundo.
- Ortega Esteban, J (2002) "La escuela como plataforma de integración. La educación social y la escuela ante los desafíos de una sociedad en transformación (violencia, racismo, globalización...)" En Núñez, V (Coord) *La educación en tiempos de incertidumbre: las apuestas de la Pedagogía Social*. España. Gedisa.
- Perrenaud, Philippe. (1990) "Cuando la Excelencia Constituye Verdaderamente la Norma" en *La Construcción del éxito y el fracaso escolar*. Madrid. Morata
- Scanio, Elsa (2000) "Arte, zona y verbo del deseo". En Bin, L; Diez, A; Waisburg, H (Comps) *Tratamiento psicopedagógico. Red interinstitucional en el ámbito de la salud*. Argentina. Paidós.
- Svampa, M. aristella (2000) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*", Buenos Aires. Biblos.
- (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires. Taurus
- (2008) *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Zelis, Oscar y Llompart, Paula (2002) Seminario virtual: "Arte, expresión y subjetividad: valor y eficacia de los talleres artísticos en escuelas de educación especial y dispositivos terapéuticos". Programa de seminarios por Internet Psicomundo.

Escenografía

Historia de la escenografía argentina: Los escenógrafos ilustradores

Dr. Marcelo Jaureguiberry¹

Resumen

Estas páginas pretenden hacer un aporte a la historia de la escenografía en Argentina. En particular nos referiremos a lo que podemos denominar la "prehistoria" de la escenografía argentina, ya que presentamos la concepción de la escenografía heredada de las tradiciones europeas y su inserción en el teatro argentino. Esta primera etapa dará paso a la primera generación de escenógrafos argentinos.

Palabras clave: Escenografía, Historia de la Escenografía argentina

Abstract

This article tries to make a contribution to the history of the scenography in Argentina. We refer in particular to the period that we call "prehistory" of the Argentine scenery because in that time the different ideas on scenery were taken from European traditions and then were included in the Argentine Theatre. This first period of stagecraft will influence the first generation of Argentine set-designers.

Key words: Scenography, History of the Argentine scenery

El Teatro a la italiana y la escenografía en Argentina.

El diseño de los edificios teatrales, sus escenarios, la forma de su platea etc., constituye el punto más importante para pensar de antemano una escenografía para un espectáculo. Así Patris Pavis define como Espacio teatral "...el espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores durante la representación..."² Anne Ubersfeld, por su parte, señala que el espacio teatral se construye "a partir de una arquitectura, de un punto de vista sobre el mundo (pictórico)"³.

¹ En Filología (mención Teatro) por la Universidad de Valencia (España). Obtuvo su doctorado con una tesis sobre la escenografía en el grottesco criollo. Profesor Titular Exclusivo de las Cátedras Escenografía y Práctica Integrada de Teatro III. Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Director del INDEES (Instituto de Estudios Escenográficos www.indees.com.ar). mjauregui17@hotmail.com

² PAVIS, Patric, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Edit. Paidós, Barcelona, 1998, pág. 175.

³ ÜBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Edit: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997, pág. 85.

Haciendo un poco de historia, los teatros en que se desarrollaban los espectáculos en las primeras décadas del siglo XX en Argentina eran los denominados teatros a la Italiana. Los edificios heredados desde el Renacimiento y construidos en nuestro país no escapaban a la similitud de los construidos en el siglo XIX en toda Europa y de la concepción del teatro de la época. Alberto Romero Ferrer dice en el artículo "El siglo XIX: La era del teatro burgués. Un espacio para la vista"

El teatro se convertía, pues, en el gran medio de distracción de la burguesía, además de configurarse como uno de los símbolos más emblemáticos de la cultura del siglo XIX en toda Europa. así la imagen teatral del período es la que ha pervivido hasta la actualidad, a pesar de los importantes cambios estéticos del siglo XX.

(...) el siglo XIX institucionaliza el teatro a la italiana como fórmula de concepción escénica que más y mejor se adapta a las necesidades de entretenimiento y de simbolización social de la emergente sociedad burguesa.⁴

Este diseño ideal fue diseminado como modelo en toda Europa, con más o menos lujos en la decoración, pero tendía a que la experiencia de ir al teatro resultara familiar en cualquier ciudad y que el espectador encontrara un espacio conocido. Así

(...) el extranjero -como bien experimentaría Stendhal- se sentiría como en su casa, estuviese en el Liceo de Barcelona, en el Teatro Argentina de Roma, en la Opera de París, en el San Carlos de Nápoles o en el Teatro Real de Turín.⁵

O en cualquier teatro de América y por ende en cualquiera de Buenos Aires.

Los rasgos que caracterizaban a estos teatros son: la embocadura arquitectónica, en la que se destaca el *arlequino* y el bambalín regulable, el piso de madera, la parrilla, los puentes, el vestido (patas, bambalinas), el telón de boca, el proscenio y la escotilla o concha del apuntador. El escenario está siempre en un nivel mayor que el nivel de la platea. El proscenio y, en muchos casos, el foso de la orquesta (entre la platea y el escenario) establecen una clara separación entre actores y espectador.

Este teatro donde el espectador y la escena están bien diferenciados, y donde el espectáculo del público también era parte del evento (las funciones se desarrollaban con iluminación en la sala) tenían un escenario provisto de una importante sistema de procedimientos para cambiar de decorados destinado a que los artistas del *trompe-l'oeil* se lucieran con cambios que eran

⁴ ROMERO FERRER, Alberto, *Espacios Escénicos, lugar de la representación en la historia del teatro occidental*. Colección Cuadernos Escénicos N° 8. Edit. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. España 2004. Pág. 220

⁵ *idem*. Pág. 222

posibles gracias a las facilidades técnicas que ofrecía la caja a la italiana concebida como una

(...) férrea estructura -foso, telar y escena- donde dar ilusión de realidad -verosimilitud- a un mundo de ficción literaria, bajo las normas ópticas y arquitectónicas de la perspectiva italiana y el punto de fuga. Se conseguía con ello dar sentido bidimensional a una realidad tridimensional, que el espectador, gracias al juego de perspectivas aceptará como verosímil.⁶

Héctor Calmet, en su libro *Escenografía*, por otra lado, agrega:

A estas construcciones se le fueron sumando diferentes técnicas de *trompe-l'oeil* y se le incorporó maquinaria escénica, que inventaba nuevos efectos y servía a la perfección al concepto de espectacularidad y complacencia -es decir, el deseo de deleitar al espectador-, y se dejaba de lado el arte dramático.

A lo largo de varios siglos, los escenógrafos-pintores se apropiaron del escenario. Lo utilizaron para desarrollar grandes temas pictóricos, sin llegar nunca a la esencia de la obra. Eran profesionales que tomaban los trabajos por encargo y que se guiaban únicamente por el tema general, para el cual desarrollaban grandes telones pintados con técnicas magistrales, que, sin embargo, ponían al actor delante de espacios intransitables.⁷

Los escenógrafos ilustradores

Nada más lógico, entonces, que la producción escenográfica exigida para las producciones teatrales de una etapa de florecimiento del teatro argentino⁸, en la cual se estrenan las obras de Armando Discépolo, respondiera a los procedimientos heredados descritos anteriormente y que habían traído las compañías extranjeras que presentaban sus espectáculos en la cartelera porteña

Con estas compañías habían llegado escenógrafos y pintores diestros en la técnica de pintura y el manejo de la tramoya que más adelante serían los formadores de la primera generación de escenógrafos argentinos.

⁶ *idem*. Pág. 227, 228

⁷ CALMET, Héctor. *Escenografía, escenotecnia, iluminación*. Edit. De la Flor. Buenos Aires 2003, pág. 25.

⁸ "En el período 1880 -1930, se abren en el centro de Buenos Aires sesenta salas. Si en 1906 existían 13 salas, en 1911 habrá 21; en 1925, treinta y dos y en 1928, cuarenta y tres..." "(...) se trataba además de locales con una capacidad promedio de trescientas butacas. También las había en barrios periféricos del centro: Boedo, Once, Villa Crespo, Flores, Belgrano, La Boca -fuerte reducto de la inmigración genovesa, poseía siete salas, incluso una dedicada al espectáculo lírico..." PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Edit. Galerna. Buenos Aires. 2002

Remitiéndonos a las investigaciones realizadas por el Prof. Miros Martelli y por el autor de este trabajo para el grupo de Investigación "*Raíces y permanencias del teatro Nacional 1910-1930- Hacia una reconstrucción histórica de los elementos de la puesta en escena del teatro porteño*"⁹ en el que se relevaron 1563 críticas¹⁰ de espectáculos en ese período, de las cuales el 10% contiene información sobre el espacio escénico de acuerdo al siguiente desglose: 149 se refieren a la escenografía, 5 se refieren a la iluminación, 15 se refieren al vestuario y 4 se refieren a la utilería. Se pudo indagar sobre los profesionales responsables de la realización escenográfica en el período de estudio. Según los relevamientos los más citados son: COLI, Armando; VIVO, Alfredo; DIAZ, Cesáreo, CASTASUS, Pedro. Por comentarios de las críticas se deduce que el Sr. Mignoni (no existe referencias de su nombre) era pintor. Por otra parte: FRANCO, Rodolfo; MAZZA, Raúl; VIGO Abraham eran argentinos perfeccionados en dibujo y pintura en Francia e Italia que, indudablemente, traerían también las técnicas europeas de pintura de escenografías a los teatros porteños.

Por su parte, es importante destacar algunos párrafos de la entrevista realizada el 24-06-97 a Arturo Puig, de profesión utilero y empresario teatral de Buenos Aires, que nos amplía el panorama de la época¹¹. Dice que todo comienza en España con su abuelo hace más de 100 años.

El padre de María Guerrero¹², Ramón Guerrero, era escenógrafo decorador pero fundamentalmente utilero, y mi abuelo Oscar Puig era su ayudante; por razones políticas (época de los "carlistas") andaban de un lado para otro, porque eran medio revolucionarios; entonces mi abuelo decide venir a Buenos Aires con los hijos y con algunos materiales que le facilitó Guerrero..

En la entrevista también Puig habla de los modos de producción de la escenografía de la época diciendo:

Los materiales que se usaban eran papel de escenografía: se tiraban en el piso del taller, que era de madera, se dibujaban y luego se pintaban (eran maestros pinto-

⁹ El proyecto estuvo dirigido por el Dr. Carlos Catalano y se llevo a cabo en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires con financiamiento de la Secretaría de Ciencia y Técnica de dicha universidad entre los años 1994-1996. El grupo de investigación estuvo formado por diez profesores correspondientes a las áreas de actuación, expresión corporal, educación de la voz y escenografía

¹⁰ MARTELLI. Miros. "La escenotecnia en el sainete y grotesco criollo, período 1910-1930". *La Escalera* N°8. Facultad de Arte, Universidad nacional del Centro de la Pcia de Buenos Aires, Tandil. 1998, pág 125- 137

¹¹ MARTELLI. Miros. *op.cit.*, pág. 131.

¹² María Guerrero (actriz) y Fernando Díaz de Mendoza (actor). En 1918 con motivo de la inauguración del Teatro Odeón de Buenos Aires deciden invitarla, dada su fama internacional, para estrenar la sala con *La Dama Boba* de Lope de Vega. Dada la empatía de la empresa Guerrero-Díaz de Mendoza con el público argentino deciden construir un teatro en Buenos Aires eligiendo para la fachada una reproducción de la fachada del teatro de la histórica Universidad de Alcalá de Henares, que se inauguro el 5 de Septiembre de 1921 como Teatro Cervantes. Hoy depende de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y en ella se encuentra el INET -Instituto Nacional de Estudios del Teatro.

res); se recortaba, se le pegaba una tela (liencillo) a los costados denominada grilla, luego se entaperolaba (con estoperolas)¹³. Los decorados corpóreos se realizaban con cartón o cartapesta con una estructura de madera o bastidor. El estiramiento del papel se obtenía humedeciéndolo.

Explica que los decorados servían para diferentes obras. Ejemplifica diciendo que:

Un patio de conventillo, se lo disfrazaba, agregándole alguna jaula, algunas otras cosas, macetas etc, se convertía en otro conventillo..."Los decorados se alquilaban, porque no es cómo ahora que cada compañía tiene sus propias escenografías.

Este comentario de Don Arturo Puig es coincidente con la cita del escenógrafo Mario Vanarelli cuando afirma: "Los empresarios seguían adquiriendo o alquilando los decorados en los archivos del extranjero, por lo que pagaban fuertes sumas de dinero y por lo general no compraban lo mejor"¹⁴.

Prosigue diciendo Arturo Puig:

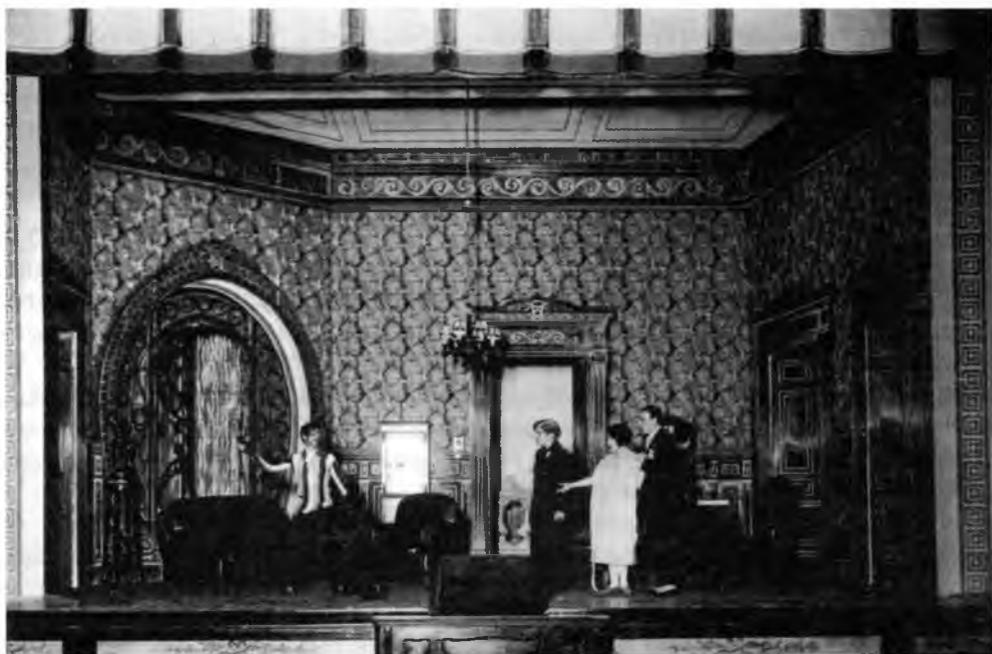
Existían los denominados archivos. Sus dueños contrataban a los realizadores (...pintores)...; era muy simple esta cosa: los maestros realizadores que trabajaban para estos archivos, sabían que el decorado era para El Apolo¹⁵ y sabían que El Apolo tenía 8.30 de boca por 10 de fondo y con esto se arreglaban. No es como ahora que le presentan el boceto, el color por el traje de las actrices, el clima que quieren darle..., se hacía todo muy *standard*. Los practicables eran de 1x1 de 2x1 y de 20cm en 20cm. Los decorados se sujetaban con tornapuntas. La técnica que se usaba antes no ha variado, la parrilla, las varas con tres sogas- la larga, la corta y la mediana-

Uno de los dueños de los denominados archivos fue Mariano Hornos, bocetista y realizador escenográfico que en 1915 fundó una de las más prestigiosas empresas de este tipo. Proveyó a las mayores compañías de teatro porteño de decorados pintados hasta mediados del siglo XX. Primeramente se dedicó a pintar decorados para las revistas, luego a las compañías de radioteatro que realizaban sus giras por el interior del país hasta realizar escenografías de grandes formatos.

¹³ Especie de clavos pequeños

¹⁴ VANARELLI, M. "50 años de escenografía en el Teatro Colón", Revista Lira, Bs.As. 1950

¹⁵ Teatro Apolo ubicado en la calle Corrientes al 1300 de Buenos Aires. Demolido. Fue inaugurado en 1892 por la compañía española de Concepción Aranaz y Juan Robles con la obra *Divorcémonos* de Victoriano Sardou para tener varias etapas de abandono. En 6 de Abril de 1901 lo reinaugura la compañía José P. Podestá. Se convierte al poco tiempo en el teatro más exitoso del momento mediante la representación de un repertorio popular basado en la temática gauchesca-policíaca. Estrenan sus obras dramaturgos de la talla de Martín Coronado, Roberto J. Payró, Enrique Butaro, Pedro E. Pico, Enrique García Velloso, entre otros.



- Escenógrafos ilustradores (escenografía de un interior): Obra: *Una chica en la Calle*, de J. Escobar. 1923. Teatro de la Comedia.



- Escenógrafos ilustradores (escenografía de un exterior). Obra: *Jesús Nazareno*, de García Velloso. 1901. Teatro Apolo

Por su parte, Raúl Castagnino comenta en un artículo sobre escenografía argentina aparecida en la revista del INET -Instituto Nacional de Estudios del Teatro¹⁶:

La estandarización de los decorados hizo factible la aparición de establecimientos que los alquilaban de acuerdo a patrones convencionales, anticipados en las acotaciones de las piezas teatrales: sala rica, sala pobre, bosque, jardín con surtidor, patio, rancho, conventillo, cabaret, etc. Las más de las veces sin molestarse siquiera en verlos, el empresario teatral telefónicamente contrataba el servicio de decorados. Y no fue raro para los *habitués* reconocer un mismo decorado en distintos teatros para distintas piezas.

La confección de tales decorados, estaba realizada por personal enviado a nuestro país por empresas europeas para decorar y pintar mansiones, iglesias o teatros, quienes luego se afincaron aquí y ampliaron sus actividades dedicándose a la realización de trastos escenográficos.

Por otro lado agrega Puig que:

Otro motivo de atracción eran los cambios: en el primer acto un patio; en el segundo, una sala y en el tercero, un juzgado, por ejemplo. Con el tiempo, fue desapareciendo, los autores fueron buscando que la escenografía fuera una sola, al menos en Argentina.

Se podría decir, entonces, que la escenografía de la época¹⁷ constituía un marco referencial del texto a representar, tomaban el carácter de decorado. El origen del término (pintura, ornamentación, embellecimiento) indica, dice P. Pavis

(...) suficientemente la concepción mimética y pictórica de la infraestructura decorativa. En consecuencia ingenua, el decorado es un telón de fondo, por lo general en perspectiva e ilusionista, que inserta al lugar escénico en un medio dado¹⁸.

Con este concepto escenográfico para la construcción de la puesta en escena y basado en estos modelos exitosos de recepción por parte del público, Armando Discépolo construye una literatura escenográfica significativa y que escapa, en el caso de los grotescos criollos, a estos modelos, agregando indicaciones de climas, vestuario y escenografía que definían criterios esté-

¹⁶ CASTAGNINO, Raúl H. "La escenografía en Argentina", Revista del INET Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Edit. Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Buenos Aires. 1959. Pág. 29-34

¹⁷ El período en cuestión es calificado por Pelletieri como Subsistema de Emancipación Cultural (1884-1930) y las obras estudiadas en este trabajo pertenecen al Microsistema del grotesco criollo (1923-1934). PELLETIERI, Osvaldo, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. la emancipación cultural (1884-1930)* Volumen II. Edit. Galerna- Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2002. Pág. 19 y 20

ticos del grotesco en la Argentina. Esto se puede comprobar en la foto del estreno de *Stéfano* en 1928 donde, más allá del marco escenográfico pintado, hay indicios de corporalidad en el diseño de la puerta que pareciera que es de abrir y cerrar. Es importantísimo, también, destacar el maquillaje, el vestuario y la corporalidad manifiesta de los personajes de acuerdo a las indicaciones del autor que fue también el director de esta puesta en escena.

En cuanto a la utilería y el vestuario se usaban elementos cotidianos, o se hacían elementos en papel maché con moldes por parte de los utileros.



■ Año 1928. Teatro Cómico "*Stéfano*" de Armando Discépolo.
En la foto: Luis Arata, Lalo Bouhier, Teresa Serrador, Jorge y Berta Cancloff, Pepe Arias y Leonor Rinaldi.



■ Luis Arata en "*Stéfano*" de Armando Discépolo. Teatro Cómico. Año 1928

En cuanto al vestuario Puig apunta:

El actor cuando, se lo contrataba, tenía que llevar su equipo de ropa. Un actor en el "Teatro Nacional" tenía su traje de gaucho, su *smoking*, su traje de calle. Eso era propiedad del actor. Llevaba su baúl, su ropita, sus sombreros. Ahora se lo da la empresa. Entonces los actores - de acuerdo con el personaje que hacían- tenían que vestirse ellos. Ahora, con los figurines... la empresa se los hace. Antes, andaban con sus valijas a cuestas; casi todos viviendo en pensión. Más adelante aparecen las sastrerías teatrales, que tenían sus archivos de uniformes, de ropa de época como Machado, Gindre. (...) con el maquillaje era lo mismo, tenían su propia caja de

maquillaje, el maquillador aparece con el cine, como profesión para el espectáculo. Entre los primeros podemos nombrar un tal Fornos que las empresas contrataban.

Por su parte, Arturo Puig apunta indicios sobre la futura evolución de la concepción de la escenografía realizada por el maestro Rodolfo Franco, quien sería el que formaría la primera generación de escenógrafos argentinos...

Es recién en 1925, cuando Rodolfo Franco es nombrado director escenográfico del Teatro Colón, que se crea el taller de escenografía. Llegado hacía poco de Europa, de perfeccionarse en la Academia Vitti, de París, en el curso de Anglada Camarassa, realizando práctica de grabado con Eduard León y decoración en el estudio de Iolle (...) traía una visión nueva y renovadora (...) a partir de ese entonces el escenario de nuestro teatro máximo se llena de nuevas formas y colores. Franco realiza la modificación de la instalación eléctrica, pues comprende claramente la importancia de la luz en el espectáculo. En el taller de escenografía establece la importancia de la fusión de lo corpóreo y lo pictórico (...) y revoluciona, "la técnica y el concepto del decorado moderno en nuestro país."

Ante las nuevas exigencias de las nuevas concepciones de la puesta en escena, los "archivos" se fueron cerrando poco a poco subsistiendo hasta la década del 60.

Es importante cerrar este apartado sobre la escenografía en Argentina con los conceptos de Arturo Puig:

De ahí han partido las exigencias distintas a lo que venían siendo los decorados... las escenografías tradicionales. Se empezaron a poner colores (a coordinar los colores) se comenzó a realizar las nuevas escenografías bajo los diseños de estos grandes escenógrafos; inclusive en cuestión de iluminación, que era muy primitiva, se comenzó con otros colores, otros palcos (*se estima que el entrevistado hace referencia a la utilización de los palcos para colocar artefactos eléctricos exteriores al escenario*), para darle otra vida al escenario. Aquí hubo un vuelco y los escenarios comenzaron a lucir de otra manera..."

A partir de los años 40 tomo una formalidad la cuestión escénica, bastante rígida, bastante cuidada. Antes venía el director o el transpunte al depósito de utilería y decía, "che, mandáme el juego (*de sillones*) verde, ése que tenés ahí; y era siempre verde, y la generación de estos grandes escenógrafos, influyó para que ahora nosotros tengamos otro tipo de actitud¹⁹ frente a las exigencias de ellos.

¹⁹ Habla en su rol como empresario teatral y de productor teatral

Como lo anticipa Puig la escenografía teatral argentina realizará una transformación importante a través de los próximos 40 y 50 años, en los que se consolida, a su vez, la primera generación de escenógrafos formados en la Argentina a la que denominaremos "escenógrafos pintores"²⁰.

Según Osvaldo Pelletieri, en su periodización del teatro porteño, el período del subsistema teatral moderno abarca desde 1930 a 1990 y contiene en su interior algunos subsistemas en los cuales no nos extenderemos en su explicación, ya que consideramos que no son objeto de esta investigación. De todas maneras, realizaremos -a los efectos de clasificar dentro del período indicado por Pelletieri- dos etapas en la evolución de la escenografía en nuestro país, teniendo como criterio para esta división el diseño de los edificios teatrales y las características de los espacios escénicos planteados en los mismos y la transformación sustancial que sufrió la caja escénica (escenario) a la luz del avance de la tecnología, así como también el rol del escenógrafo en el equipo creativo

A los efectos de la clasificación se aclara que espacio escénico es el lugar donde el actor lleva a cabo su acción, o sea, la escena, el escenario como lugar físico y concreto y a todo aquello que en su interior está destinado a acoger el espectáculo, bambalinas, artefactos lumínicos, etc.

Como conclusión apuntamos que para el estudio de la historia de la escenografía en argentina llegamos a determinar la posibilidad de establecer cuatro etapas: **primera etapa:** ESCENÓGRAFOS ILUSTRADORES hasta 1930, (entre 1924 y 1931 comienza la enseñanza de la escenografía en el Taller del Teatro Colón y del Teatro Odeón), objeto de estas páginas; **segunda etapa:** ESCENÓGRAFOS PINTORES -primera generación de escenógrafos argentinos- comprende los diseños realizados a partir de la década del 30 hasta 1950/60; **tercera etapa:** ESCENÓGRAFOS CREADORES se inicia con la inauguración del Teatro Municipal General San Martín, en la ciudad de Buenos Aires. Este teatro cuenta con un avanzado mecanismo escénico para la época. Fue diseñado por el arquitecto Mario Roberto Álvarez e inaugurado en el año 1960. Esta etapa abarca hasta la década de los 90. Y la **cuarta etapa**, que abarca desde la década del 90 hasta nuestros días, en la que la labor es compartida por un equipo creativo (diseñador especialista en iluminación, diseñador especialista en vestuario etc.). A esta etapa la denominaremos ESCENÓGRAFOS ESPECIALISTAS.

²⁰ Sobre la importancia de estos escenógrafos ver: ORDAZ, Luis, *La escenografía de Guillermo de La Torre*, Edit: Fondo Nacional de las Artes, Bs. As. 1996, pág. 11.

Actividades 2008

I. ACADÉMICAS Y DE EXTENSIÓN

1. En la Unidad Académica

Encuentro de Graduados de la Carrera Teatro

El 8 de marzo

Fue coordinado por el Decano: Carlos Catalano, el Vice Decano: Lic. Mario Valiente, la Secretaria Académica: Lic. Cristina Dimatteo y la Secretaria de Extensión: Lic. Teresita María Victoria Fuentes.

Talleres de Guión y Realización en la Unidad Nº 37 de Barker

El 24 de septiembre se inauguraron. La tramitación pudo concretarse junto al Programa "Cultura en contextos de encierro" del ICPBA. Fueron dictados por Carolina Cesario y José Iarussi, graduada y alumno respectivamente de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales.

Concurso de Proyecto de Fortalecimiento de la Extensión Universitaria

Se ganó, presentado ante la Secretaria de Políticas Universitarias junto a representantes del área de Extensión de las distintas UUAA de la Universidad.

Expoempleo

Organizada por el Programa de Desarrollo Profesional de la Facultad de Ciencias Económicas. En este marco los alumnos de la Carrera de Teatro realizaron Dramatizaciones de Entrevistas Laborales.

Acta Acuerdo entre la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de l Provincia de Buenos Aires y el área de Desarrollo social de la Municipalidad de Tandil

Se gestionó la firma para la realización de Prácticas de la Enseñanza de la Carrera de Profesor de Juegos Dramáticos en el Centro Comunitario del Barrio Las Tunitas de Tandil, junto a Secretaria Académica.

Concurso de Logo de la Facultad de Arte.

El jurado seleccionó el trabajo de Cecilia Martínez.

8vo. Tandil Cine

Se llevó a cabo conjuntamente con la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, las Secretarías de Cultura y Comunicación estratégica de la UNICEN y la Biblioteca Rivadavia entre el 23 y el 28 de junio de 2008.

La Facultad de Arte contó con representantes en el Jurado de todas las secciones del Festival. Entre ellos estuvieron representantes de los primeros graduados de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales.

En el staff desarrollaron tareas, docentes y alumnos de la Facultad, en los equipos de Producción ejecutiva, Producción artística, Prensa, Producción Cine en Benito Juárez y Barker: Sección Juan Carlos Sallenave, Coordinación de la sección Oficinas del Cine, Coordinación de Jurados, Comunicación interna, Informes, Acreditaciones, Realización Audiovisual, Ambientación, Logística, Técnica de Salas, Tránsito de copias. Las diversas actividades se constituyeron en instancias de aprendizaje e intercambio entre alumnos, docentes, realizadores, técnicos y la comunidad.

Proyecto "Universo..."

Se continuó colaborando con la Secretaría de Cultura de la Universidad.

20 años de la Facultad de Arte

Junto a Directores de Departamentos, alumnos, graduados, docentes y no docentes.

Programación:

MIÉRCOLES 22

- 10.00 a 10.30 hs. Presentación de Cortometraje o Teatro de Pequeño Formato
- 10.30 hs. Proyección de Largometraje: "El Toro Por Las Astas" Dirección: Susana Nieri
- 14.00 a 14.30 hs. Presentación de Cortometraje o Teatro de Pequeño Formato
- 14.30 hs. Proyección de Largometraje: "El Arca" Dirección: Juan Pablo Buscarini
- 16.30 hs. Exposiciones Varias: Escenografías, Vestuarios, Fotografías
- 17.00 hs. Presentación Escenas Teatrales
- 18.30 hs. Presentación Escenas Teatrales
- 20.30 hs. Espectáculo Teatral: El Capitán y Moby Dick de Carlos Alsina, Dirección: Manuela Pose
- 22.30 hs. Proyección de Largometraje: "La Película del Rey" Dirección: Carlos Sorín

JUEVES 23

- 10.00 a 10.30 hs. Presentación de Cortometraje o Teatro de Pequeño Formato
- 10.30 hs. Proyección de Largometraje: "Tocando en el Silencio" Dirección: Luciano Zito
- 14.00 a 14.30 hs. Presentación de Cortometraje o Teatro de Pequeño Formato
- 14.30 hs. Proyección de Largometraje: "Fierro" Dirección: Liliana Romero y Normán Ruíz
- 16.30 hs. Exposiciones Varias: Escenografías, Vestuarios, Fotografías
- 17.00 hs. Presentación Escenas Teatrales
- 18.30 hs. Presentación Escenas Teatrales

LA ESCALERA Nº 18 - Año 2008

20.30 hs. Espectáculo Teatral: Mare Nostrum de Carlos Carrique, Dirección: Vanesa Salas

22.30 hs. Proyección de Largometraje: "Imaginadores" Dirección: Daniela Fiore

VIERNES 24

10.00 a 10.30 hs. Presentación de Cortometraje o Teatro de Pequeño Formato

10.30 hs. Proyección de Largometraje: "Cautiva" Dirección: Gastón Birabent

14.00 a 14.30 hs. Presentación de Cortometraje o Teatro de Pequeño Formato

14.30 hs. Proyección de Largometraje: "Ratón Pérez" Dirección: Juan Pablo Buscarini

16.30 hs. Exposiciones Varias: Escenografías, Vestuarios, Fotografías

17.00 hs. Presentación Escenas Teatrales

17.00 hs. Proyección y Debate Documental: "Gaviotas Blindadas" de Grupo Mascaró

18.00 hs. Panel: Formación Docente y Políticas Culturales en contexto de crisis. Coordina: Lic. María Elsa Chapato

18.30 hs. Presentación Escenas Teatrales

20.30 hs. Espectáculo Teatral: Práctica Integrada II. Dirección: Alejandro Páez

22.30 hs. Proyección de Largometraje: "Lluvia" Dirección: Paula Hernández

SÁBADO 25

16.30 hs. Exposiciones Varias: Escenografías, Vestuarios, Fotografías

17.00 hs. Proyección Especial Largometraje: "Invasión". Dirección: Hugo Santiago. Guión: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Hugo Santiago

20.00 hs. Espectáculo Teatral: Julito. Versión Libre de un cuento de Fontanarrosa. Dirección Mary Boggio

21.00 hs. Espectáculo Teatral: Stéfano de Armando Discépolo. Dirección: Marcelo Jaureguiberry

Ciclos

Ciclo Carne Fresca 2008: nuevas directoras teatrales:

El capitán y Moby Dick, de Carlos Alsina. Dir: Manuela Pose.

Floresta, de Guillermo Yanicola. Dir: Yamile Amad

El miembro ausente, de Ariel Barchilón. Dir: Jesica Montagna

Mare nostrum, de Carlos Carrique. Dir: Vanesa Salas

Tutoría: Dr. Marcelo Jaureguiberry, Lic. Juan Manuel Urraco - Cátedra: Práctica Integrada de Teatro III

Jurados

Comisión Evaluadora en el Concurso para la provisión de un Ayudante Alumno Ad-Honorem de la Cátedra Expresión Corporal I

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Facultad de Arte - UNCPBA

Tandil, 2008

2. Actividades de los Docentes en otros ámbitos

Seminarios

Seminario Proyecto CIBA 2007/2008 “Cine Digital Nuevos formatos audiovisuales”

Docente: Mag. Cristina Dimatteo

Institución: CIBA-CILECT - ENERC - Escuela Nacional de Experimentación Cinematográfica

Buenos Aires, 28,29 y 30 de abril de 2008

Carácter de la participación: asistente

Seminario de Posgrado: “Danza aérea”

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Seminario de Posgrado: “Transferencia de lenguajes escénicos”

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Seminario de Posgrado: “Danza incidental: cuerpo y sonido”.

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Seminario de Posgrado: “Teatro físico”.

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Seminario de Posgrado: “Semiología de la Danza”.

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Seminario de Posgrado: “Butoh”.

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Seminario de Posgrado: “Teoría del Happening y la Performance”.

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Seminario de Posgrado: “La Danza en el marco de la posmodernidad y la globalización”.

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Departamento de Artes del Movimiento (I.U.N.A.)

Res. C.O.N.E.A.U. 1º 613/05 - Res. Ministerial 1º 539/06

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Alumna.

Simpósitos

Dr. Rómulo Pianacci

XXº SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS. Discurso, imagen y símbolo. El mundo clásico y su proyección.

Docente: Dr. Rómulo Pianacci

Institución: Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, 23 al 26 de setiembre de 2008.

Carácter de la Participación: Ponente. Ponencia: *Así es la vida...* Medea en tierra de los aztecas.

Muestras

Muestra de escenografía “Antología” de Guillermo de la Torre

Docente: Lic. Juan Urraco

Institución: XVIII Fiesta Nacional de Teatro

Formosa, 2 al 11 de Mayo de 2008

Carácter de la Participación: Productor Ejecutivo

DISEÑAR PARA EL CINE. HORACE LANNES

Docente: Rómulo Pianacci

Institución: Centro Cultural Victoria Ocampo

Mar del Plata, 17 al 30 de Noviembre de 2008

Carácter de la participación: Organizador de la Muestra

XIII° MUESTRA ANUAL DE DISEÑO DE INDUMENTARIA

de los estudiantes del TALLER DE DISEÑO DE INDUMENTARIA del Departamento de Diseño Industrial

Docente: Dr. Rómulo Pianacci

Institución: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño - Centro Cultural Victoria Ocampo

Mar del Plata, 17 al 30 de noviembre de 2008.

Carácter de la participación: Invitado

Talleres

Taller Anual de Puesta en Escena II a cargo de Rubén Szuchmacher

Docente: Lic. Juan Urraco

Espacio teatral El Kafka.

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Asistente

Encuentros

Encuentro de universidades latinoamericanas: “Hacia la construcción de un mayor compromiso social de las Universidades”.

Docente: Mag. Cristina Dimatteo
Institución: Universidad Nacional de Mar del Plata
Mar del Plata, 10, 11 y 12 de Abril
Carácter de la Participación: Expositora

Jurados

Jurado de tesis doctoral

Tesis: “El sistema misceláneo de representación en los géneros populares: sainete y cine sonoro argentino”

Tesista: Alicia Aisemberg

Director: Dr. Osvaldo Pellettieri.

Jurado: Juan Carlos Catalano

Facultad de Letras de la UBA

Octubre 2008

Miembro del Comité de selección para cubrir cargos de Jurados Calificadores de Proyectos.

Docente: Juan Carlos Catalano
Institución: Instituto Nacional del Teatro
Buenos Aires, diciembre de 2008.

VI° Foro Marplatense del Diseño de Indumentaria y la Moda

Docente: Dr. Rómulo Pianacci
Institución: Centro Cultural Victoria Ocampo
Mar del Plata, 29 de noviembre de 2008.

Carácter de la participación: Creador y Presidente del jurado del Premio Diseño Joven 2008.

Becas

Lic. Juan Urraco

2008- Seleccionado por el *Fondo Nacional de las Artes* como único suplente para el programa de Becas de formación de artistas del Interior. Mayo.

Jornadas

XIª Jornada de Estética e Historia del Teatro marplatense

Docente: Mag. Nicolás Luis Fabiani

Institución: GIE (En el marco de la 4ª Feria del Libro “Mar del Plata puerto de lectura”)

Mar del Plata, 30 de noviembre del 2008

Carácter de la participación: Presentación y coordinador de mesas redondas. Organizador

VIII Jornadas Nacionales Agora Philosophica. “Paz, Naturaleza y Sociedad”.

Docente: Mag. Nicolás Fabiani

Institución: Asoc. Argentina de Inv. Éticas (regional B.A.) y Agora Philosophica; y con el auspicio de la UNMDP Mar del Plata.

Mar del Plata, Septiembre de 2008

Carácter de la participación: Ponente. Tema de la Ponencia: Estética, paz, sociedad y naturaleza. El giro de fines del siglo XVIII.

I Jornadas de Literatura Infantil y Juvenil.

Docente: Rubén Maidana

Institución: PROICO 22/H 606 (Proyecto de investigación consolidado), CEDDIFLIJ (Centro de Documentación, Difusión e investigación en Literatura Infantil y Juvenil), Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis

San Luis, 11 al 13 de Diciembre de 2008

Carácter de la participación: Autor y Expositor. Título del Trabajo: “Teatro para niños. Del autor al director”

Primeras Jornadas “El ingreso a la universidad en estado de debate”

Docente: Rubén Maidana

Institución: UNCPBA

Sede Central de la UNCPBA, 20 al 22 de Octubre de 2008

Carácter de la participación: Coautor y Expositor. Título del Trabajo: “El ingresante a teatro y su voz”

Primeras Jornadas “El ingreso a la universidad en estado de debate”

Docente: Lic. Belén Errendasoro

Institución: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Tandil, Buenos Aires. 20 al 22 de Octubre de 2008

Carácter de la Participación: Expositora y Coautora junto a Gabriela González de “Territorio en definición. Ingreso: Puente y Ruptura”

Primeras Jornadas “El ingreso a la Universidad en estado de debate”

Docente: Mag. Cristina Dimatteo

LA ESCALERA Nº 18 - Año 2008

Institución: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Tandil, 20 a 22 de Octubre de 2008

Carácter de la Participación: Coordinadora de la Comisión: "Competencias para el acceso a la educación superior. Competencia específica en arte"

III Jornadas Nacionales "Prácticas y residencias en la formación docente".

Docente: Mag. Cristina Dimatteo

Institución: Facultad de filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, 13, 14 y 15 de Noviembre de 2008

Carácter de la Participación: Expositora

Conferencias

Ciclo de Extensión Cultural del Shopping Los Gallegos

Docente: Mag. Nicolás Luis Fabiani

Mar del Plata, 2008

Carácter de la participación: Conferencista. (total: 5 conferencias sobre arte)

4º Feria del Libro - Mar del Plata Puerto de Lectura

Docente: Dr. Rómulo Pianacci

Mar del Plata, 1 de Diciembre de 2008

Carácter de la participación: Presentación por la Mg. Mónica Bueno de su libro *Antígona: una tragedia latinoamericana*.

Reuniones

Primera Reunión Científica: "Teoría Crítica de la Sociedad, Educación, Democracia y Ciudadanía"

Docente: Mag. Cristina Dimatteo

Institución: Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Bs.As y NEES (Núcleo de Estudios Educativos y Sociales, Facultad de Ciencias Humanas).

Tandil, 16 al 19 de abril de 2008.

Carácter de la participación: asistente.

Otros

IVº DESFILE DEL TALLER DE DISEÑO DE INDUMENTARIA.

Docente: Dr. Rómulo Pianacci

Institución: Centro Cultural Victoria Ocampo

Mar del Plata, 29 de noviembre de 2008.

Carácter de la participación: Realización junto a los estudiantes del Taller e invitados especiales, a beneficio de la Escuela Municipal N° 1 Intendente Alfredo Dessein

DESFILE PLAZA DEL AGUA 2008

Docente: Dr. Rómulo Pianacci

Institución: Cámara Textil de Mar del Plata

Mar del Plata, 14 de enero de 2008

Carácter de la participación: Participación por invitación con estudiantes del Taller de Diseño de Indumentaria

Congresos

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

Docente: Mag. Nicolás Luis Fabiani

Institución: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

Buenos Aires, 5 al 9 de Agosto de 2008

Carácter de la participación: Integrante de Plenario; Tema desarrollado: "La Estética teatral: reflexiones, precisiones y desarrollos a partir de la propuesta de Catherine Naugrette en su Estética del teatro"

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

Docente: Rubén Maidana

Institución: Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Buenos Aires, 5 al 9 de Agosto de 2008

Carácter de la participación: Coautor. Título del Trabajo: "Hacia una entonación orgánica en la voz del actor: Pretendiendo que la narración oral y el radioteatro nos brinden un espacio propicio para la experimentación didáctica."

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

Docente: Juan Urraco

Institución: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, 2008

Carácter de la Participación: Expositor. Título del Trabajo: "*Concepción del espacio escénico en el teatro posmoderno: espacios hermenéuticos*".

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

Docente: Juan Urraco

Institución: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, 2008

LA ESCALERA Nº 18 - Año 2008

Carácter de la Participación: Expositor. Título del Trabajo: *“La energía en el entrenamiento del actor. Bases conceptuales y metodológicas para su análisis”*

IIIº Congreso Internacional Celehis de Literatura

Docente: Rómulo Pianacci

Institución: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata
Mar del Plata, 7 al 9 de Abril de 2008

Carácter de la Participación: Ponente. Ponencia: *Antígona, una pasión argentina*

Seminarios

Seminario en la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana

Docente: Rómulo Pianacci

Institución: Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara
México, 4 de Septiembre de 2008

Carácter de la Participación: Disertante. Título del Trabajo Expuesto: Pervivencia De Los Modelos Clásicos En América Latina: Literatura Y Cine

Conferencias

Conferencia en la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Institución: Departamento de Artes de la Universidad de las Américas de Puebla
México, 4 de Septiembre de 2008

Carácter de la Participación: Conferencista. Título del Trabajo Expuesto: La Historización Del Espacio Escénico

Conferencista: Rómulo Pianacci

La literatura escenográfica: el camino del texto a la escenografía.

Fiesta Nacional del Teatro. Instituto Nacional del Teatro.

Grupo de Investigación: “Hacia una historia de la Escenografía Argentina”. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Formosa (Argentina). 09 de mayo de 2008.

Conferencista: Dr. Pablo M. Moro Rodríguez

Actividades formativas

INTRODUZIONE ALLA MÉTRICA GRECA - Prof. Luigi Enrico Rossi (Università di Roma)

Docente: Dr. Rómulo Pianacci

Institución: Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, 23 al 26 de Septiembre de 2008

Carácter de la participación: Asistente

LA CULPA SILENDA DI OVIDIO: NEL BIMILLENARIO DELL'ESILIO - Prof. Aldo Luisi.
(Università degli Studi - Bari)

Docente: Rómulo Pianacci

Institución: Facultad de Cs. Económicas. UNMDP

Mar del Plata, Junio de 2008

Carácter de la participación: Asistente

Título: Master Oficial Interuniversitario en Estudios Teatrales

Instituciones: Universidad Autónoma de Barcelona. Universidad Pompeu Fabra. Institut del Teatre. Barcelona. España.

Docente: Lic. Juan Urraco

Título: Master Oficial Interuniversitario en Estudios Teatrales

Instituciones: Universidad Autónoma de Barcelona. Universidad Pompeu Fabra. Institut del Teatre. Barcelona. España.

Docente: Lic. Sebastián Huber

Coloquios

IV Coloquio Internacional de Teatro

Lic. Belén Errendasoro

Institución: Universidad de la República de Montevideo

Uruguay, 2008

Carácter de la Participación: Expositora. Título del Trabajo: "Aportes de la Crítica Genética en la creación y reflexión sobre los procesos creativos teatrales. Un ejemplo en desarrollo en el proyecto de investigación *Experimentación y Análisis de Procesos Creativos en Artes Escénicas*. Coautor: Jerónimo Ruiz.

Becas

Becas MAEC - AECI

Docente: Lic. Juan Urraco

Institución: Agencia Española de Cooperación Internacional, Programa de Becas MAEC - AECI (Capítulo II-A Becas para extranjeros Iberoamericanos para Estudios de Postgrado, Doctorado en Universidades y Centros Superiores de España) para la realización de estudios de Postgrado en la Universidad Autónoma de Barcelona en Cataluña. 2008/2009

Presentación de Trabajos Científicos y Técnicos

“Hacia una economía de la energía en el entrenamiento del actor”

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. GETEA.

Ponentes: Carlos Catalano, Gabriela Pérez Cubas

Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, agosto 2008.

“Emoción, energía y pre-expresividad en el entrenamiento del actor.”

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. GETEA.

Ponentes: Carlos Catalano, Gabriela Pérez Cubas

Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, agosto 2008.

“La energía en el entrenamiento del actor. Bases conceptuales y metodológicas para su análisis.”

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. GETEA.

Ponentes: Carlos Catalano, Manuela Pose, Juan Urraco, Gabriela Pérez Cubas

Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, agosto 2008.

“Compromisos socio - comunitarios en la promoción de la Educación Artística”

Encuentro de universidades latinoamericanas: “Hacia la construcción de un mayor compromiso social de las Universidades”

Ponente: Mag. Cristina Dimatteo

Universidad Nacional de Mar del Plata.

Mar del Plata, 10, 11 y 12 de abril de 2008

“Gestionar la institución para fomentar el compromiso social universitario. El caso de graduados de la FA de la UNC” (en colaboración)

Encuentro de universidades latinoamericanas: “Hacia la construcción de un mayor compromiso social de las Universidades”.

Ponente: Mag. Cristina Dimatteo

Universidad Nacional de Mar del Plata

Mar del Plata, 10, 11 y 12 de abril de 2008

“La función asignada al Teatro en el Sistema Educativo Provincial desde la perspectiva de los supervisores escolares”

II Congreso Nacional de Producción y Reflexión sobre Educación. XII Jornadas de producción y reflexión sobre educación.

Ponente: Mag. Cristina Dimatteo

Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Ciencias de la Educación.

Río Cuarto, Córdoba, 28, 29 y 30 de mayo de 2008

"Nuevas infancias y juventudes, nuevos sujetos educativos, nuevos retos en la formación de docentes" (en colaboración)

III Jornadas Nacionales "Prácticas y residencias en la formación docente"

Ponente: Mag. Cristina Dimatteo

Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

Córdoba, 13, 14 y 15 de noviembre de 2008

"Entre el grotesco y el absurdo: el teatro de Rafael Bruza".

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino

Ponente: Mariana Gardey

Buenos Aires, 5 al 9 de Agosto de 2008.

"Lee Strasberg y los frutos de su viaje: la verdad en la actuación".

V Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal

Ponente: Mariana Gardey

Buenos Aires, 26 al 30 de Agosto de 2008

"La semiótica del discurso audiovisual y el análisis de films: el camino al saber hacer".

Primeras Jornadas: "El ingreso a la Universidad en estado de debate".

Ponente: Mariana Gardey

Tandil, 20 al 22 de Octubre de 2008.

"Maeterlinck, el teatro del poema".

XIV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado: "25 años de teatro en la posdictadura 1983-2008"

Ponente: Mariana Gardey

Buenos Aires, 25 al 30 de Noviembre de 2008.

"Reflexiones en torno a una metodología de análisis para la escenografía".

XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: 4 al 7 de agosto de 2008.

Autores: Dr. Marcelo Jaureguiberry y Dr. Pablo M. Moro Rodríguez

Stéfano, de Armando Discépolo y la tragedia como relato para la inmigración. Apuntes para una puesta en escena.

Simposio: El Teatro Latinoamericano y Argentino en vísperas del Bicentenario de nuestras naciones. XI Congreso Internacional de la SOLAR (Sociedad de Estudios Latinoamericanos y Caribe). Bahía Blanca, 21 de noviembre de 2008

Autor: Dr. Pablo M. Moro Rodríguez

Publicaciones

Libros

La *atstbesis*. Perspectiva de la estética en la formación de la persona.

AA.VV.: *Anuario. Estética y Artes*. (N.L. Fabiani, coord.). Mar del Plata: Editorial Martín). (En prensa).

Autor: Nicolás Luis Fabiani

Mar del Plata, 2008

Antígona, una tragedia latinoamericana

Gestos, 2008. ISBN 978-0-9749239-3-2, Library of Congress Control Number 200893864

Autor: Dr. Rómulo Pianacci

EE.UU, 2008

Antígona, una tragedia latinoamericana

Gestos Ediciones electrónicas (www.hnet.uci.edu/gestos)

Autor: Dr. Rómulo Pianacci

EE.UU, julio de 2008

"Hacia una entonación orgánica en la voz del actor y su posible sistematización"

El Peldaño. Cuaderno de Teatrología N° 7, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Bs.As. I.S.S.N. 1666-9460

Autor: Rubén Maidana

Tandil, Noviembre de 2008

"Literatura, política y ética en el teatro de José Luis Arce"

Cuadernos de Picadero. Dramaturgia en las provincias, Instituto Nacional del Teatro, año V, n° 15.

Autora: Mariana Gardey

2008

"La dramaturgia de Jorge Accame: lo local, lo marginal, lo universal"

Cuadernos de Picadero. Dramaturgia en las provincias, Instituto Nacional del Teatro, año V, n° 15.

Autora: Mariana Gardey

2008

“Tío Vania según Griselda Gambaro: *Penas sin importancia*. Del ‘podría haber sido’ al ‘puede ser’.”

Palos y Piedras, Centro Cultural de la Cooperación, n° 4, año 2.

Autora: Mariana Gardey

2008

“Lee Strasberg y los frutos de su viaje: la verdad en la actuación”

Historia del actor, Buenos Aires, Colihue, Serie Análisis Teatral.

Autora: Mariana Gardey

2008

En Revistas

“La función asignada al Teatro en el Sistema Educativo Provincial desde la perspectiva de los supervisores escolares”.

Revista Pedagogía y Saberes. Facultad de Educación. Universidad Pedagógica. Bogotá. Colombia. N° 28.

Autora: Mag. Cristina Dimatteo

2008

“Escenografía y Arte efímero”

Maná azul. Revista cultural. Año 1. N° 2 (2008). Azul (Argentina); pp. 19-22.

Autores: Dr. Marcelo Jaureguiberry y Dr. Pablo M. Moro Rodríguez

Publicaciones en Actas de Congresos

Así es la vida... Medea en tierra de los aztecas.

XX° SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS. Discurso, imagen y símbolo. El mundo clásico y su proyección.

Autor: Dr. Rómulo Pianacci

Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba

Córdoba, 23 al 26 de setiembre de 2008. En prensa.

Antígona, una pasión argentina

III° Congreso Internacional Celehis de Literatura. Facultad de Humanidades, UNMDP

Autor: Dr. Rómulo Pianacci

Actas en CD. ISBN 978-987-544-282-5

Mar del Plata, 7 al 9 de abril de 2008

“Teatro para niños. Del autor al director”

Actas de las I Jornadas de Literatura Infantil y Juvenil. (En prensa) ISBN Nro.: 978-987-1031-75-7

PROICO 22/H 606 (Proyecto de investigación consolidado), CEDDIFLIJ (Centro de Documentación, Difusión e investigación en Literatura Infantil y Juvenil), Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis

Autor y Expositor: Rubén Maidana

San Luis, 11 al 13 de diciembre de 2008

Mito y tradición en el teatro de Alejandro Tantanian.

Teatro comparado. Poéticas, Redes internacionales y recepción. BURGOS, Nidia y KILLMANN, Márcia (Comp.) Bahía Blanca: Ediuns (Editorial de la Universidad Nacional del Sur), 2008. ISBN: 978-987-655-002-4; pp.295-304.

Autor: Dr. Pablo M Moro Rodríguez.

II. PRODUCCIONES TEATRALES

1. Estrenos:

Ulf. (Juan Carlos Gené) Dirección: Carlos Catalano. Grupo: *Comedia Universitaria del Centro*. 8° Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil. Sala de la Confraternidad Ferroviaria. 4 de Abril 1371. Mayo.

Huatehr (Jerónimo Ruíz, Sergio Valeriano Sansosti y otros) Dirección: Jerónimo Ruíz. 8° Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Psicosis 4.48. (Sarah Kane, pseudónimo de Marion Weiss) Dirección: Juan Manuel Urraco. Grupo: *El Aguijón*. Sala La Fábrica UNC. Julio.

Muestra hastío. (Creación colectiva Alumnos de la Cátedra de Práctica Integrada de Teatro I) Dirección: Mauricio Kartun. Grupo: *Alumnos de la Cátedra de Práctica Integrada de Teatro I*) Sala La Fábrica UNC. Julio.

El pasajero. (Alan Darling) Dirección: Valeria Sigampa. Sala La Fábrica UNC. Julio.

La escala humana. (Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián) Dirección: Alejandro Páez. La Fábrica UNC. Agosto.

Notorio. (Julia Lavatelli) Dirección: Daniela Ferrari. Grupo: *Orson Peralta*. Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

La casa de Bernarda Alba. (Federico García Lorca) Dirección: Yanina Crescente. Grupo: *Sumergi 5 Teatro*. Sala "A" ex - Cine Plaza UNC. Septiembre.

El capitán y Moby Dick. (Carlos Alsina) Dirección: Manuela Pose. Ciclo Carne Fresca 2008. Cátedra de Práctica Integrada de Teatro III. Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Mare Nostrum. (Carlos Carrique) Dirección: Vanesa Salas. Ciclo Carne Fresca 2008. Cátedra de Práctica Integrada de Teatro III. Sala La Fábrica UNC. Octubre.

El miembro ausente. (Ariel Barchilón) Dirección: Jessica Lucía Montagna. Ciclo Carne Fresca 2008. Cátedra de Práctica Integrada de Teatro III. Sala La Fábrica UNC. Octubre.

De chicos y espantapájaros. (Versión teatral de Raúl O. Echegaray, basada en el cuento "Mocho y el espantapájaros" de Álvaro Yunque) Dirección: Alejandro Páez. Grupo de la Facultad de Arte. En el marco del evento "Universo Yunque", organizado por la Secretaría de Cultura de la UNICEN, Biblioteca Bernardino Rivadavia y Facultad de Arte. Sala: Auditorio del Centro Cultural Universitario UNC. Octubre.

Bello. (Mariana Chaud) Dirección: Daniela Ferrari y Sebastián Huber. Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Como si fuera esta noche la última vez. (Creación colectiva. Alumnos de la Cátedra de Práctica Integrada II. Dirección: Paula Fernández. Grupo: *Alumnos de la Cátedra de Práctica Integrada II*) Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Floresta (Reunión de cosas agradables y de buen gusto) (Guillermo Yanícola) Dirección: Yamile Amad. Grupo: *Lila Teatro*. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Muestra Cátedra de Dirección. (Escenas de Harold Pinter, Arthur Miller, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Rodrigo García y Copi) Dirección: Daniel Beratz, Ignacio Ansa, Matilde Tisnes, Laura Allthabegoiti, Mariano Rótolo, Sofía Hidalgo, Agustina Fitipaldi, Agustina Gómez, Daniela Gau, Milagros Cianciarulo, Belén Serré Suárez, Catalina Landívar, Pehuén Gutiérrez, Camila Dalera, Javier Lester, Lis Iun, Belén Rubio y Diego Baretta. Docentes: María G. González y Paula Fernández. Sala La Fábrica UNC. Diciembre.

2. Reposiciones y Circulación.

Tricircus. (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: "*Trío Tri Tri*" - Sala: Club de Teatro. Rodríguez 550 Tandil. Febrero.

Hay que cool el musical. Show de salsa, tango, Hip Hop y Axé. Sala La Fábrica UNC. Febrero.

Disparate. (Guillermo Yanícola) Dirección: Alejandro Páez. Sala La Fábrica UNC. Marzo.

Monopatrip. (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: "*Trío Tri Tri*". Sala: Teatro Municipal del Fuerte. Fuerte Independencia 360. Tandil. Marzo.

Numerosos intentos para acabar con la desdicha. (Inspirada en textos de Samuel Becket) Dirección: Julia Lavatelli. Grupo: "*Orson Peralta*". Sala La Fábrica UNC. Marzo.

La botella, la rueda y el alambre. (Creación grupal) Dirección: Alan Darling. Grupo: "*Colectivo Circo*". Sala La Fábrica UNC. Abril.

Gravedad. (Sergio Bizzio) Dirección: Gustavo Lazarte. Grupo: *“Los Cuatros”*. Sala La Fábrica UNC. Abril.

Monopatrip. (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: *“Trío Tri Tri”*. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. 4 de Abril 1371 y Club de Teatro. Rodríguez 545. Tandil. Abril.

Sucedió en la vía. (Raúl O. Echegaray) Dirección: Rubén Maidana. Grupo: *“Los Escrucchantes”*. “8° Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, Facultad de Arte e Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Sala: Teatro Municipal del Fuerte. Fuerte Independencia 360. Tandil. Mayo

Quieren de mí. (Julio Muzzio) Dirección: Julio Muzzio. Grupo de teatro de la Capital Federal. “8° Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, Facultad de Arte e Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo *“Los Escrucchantes”*. “8° Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, Facultad de Arte e Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Sala: Teatro de la Confraternidad Ferroviaria. 4 de Abril 1371. Tandil. Mayo.

Epitafio para un zapato enterrado vivo. (Jorge Díaz) Dirección: Alan Darling. “8° Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, Facultad de Arte e Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Numerosos intentos para acabar con la desdicha. (Inspirada en textos de Samuel Becket) Dirección: Julia Lavatelli. Grupo: *“Orson Peralta”*. “8° Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, Facultad de Arte e Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Disparate. (Guillermo Yanícola) Dirección Alejandro Páez. “8° Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, Facultad de Arte e Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Monopatrip. (Creación colectiva) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: *“Trío Tri Tri”*. “8° Mayo Teatral”, organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, Facultad de Arte e Instituto Cultural de la Pcia. de Buenos Aires. Sala: Teatro Municipal del Fuerte. Fuerte Independencia 360. Tandil. Mayo

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo: *“Los Escrucchantes”*. En Circuito Nacional de Teatro, organizado por la Cooperativa de Trabajo Artístico “La Hormiga

LA ESCALERA Nº 18 - Año 2008

Circular” de Villa Regina – Río Negro. Auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro, Canal 10 y Secretarías y Direcciones de Cultura de los municipios de Neuquén, Cipoletti y Villa Regina (14 al 18 de mayo) en salas: “Cada loco con su tema”. Juan B. Justo 646. Neuquén. Centro de la Cultura de General Roca. Centro Cultural y Municipal. Toschi y Tres Arroyos. Cipoletti. “La Hormiga Circular”. Villa Regina y Teatro de la Banda. Río Colorado. Río Negro. Mayo.

Julito. (Versión libre de un cuento de Roberto Fontanarrosa) Dirección: Mary Boggio. Grupo Teatro La Red. Sala La Fábrica UNC. Junio.

Cuesta abajo. (Gabriela Fiore) Dirección: Amalia Martini. En el marco de la “Semana de Carlos Gardel”, evento organizado por la Secretaría de Cultura de la UNICEN. Sala de la Confraternidad Ferroviaria. 4 de Abril 1371. Tandil. Junio.

Encantado de conocerme. (Sergio Saltapé y Javier Lester) Dirección: Javier Lester. Sala: Club de Teatro. Rodríguez 545. Tandil. Julio.

Arrabal payaso. (Creación del grupo) Dirección: Federico Godfrid. Grupo: Errática Banda Clown”. Sala Ex - Cine Plaza. UNC. Octubre.

Julito. (Versión libre de un cuento de Roberto Fontanarrosa) Dirección: Mary Boggio. Grupo Teatro La Red. Sala Ex - Cine Plaza. UNC. Octubre.

Stéfano. (Armando Discépolo) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: “Cero Grupo Teatro”. Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Primer varieté de humor a la gorra en Tandil. Actuación de actores y grupos varios, monólogos, rutinas y escenas de humor. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Tartufo. (Moliere) Dirección: María Molina. Grupo de Teatro La Red. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Muestra hastío. (Creación colectiva) Dirección: Mauricio Kartun. Grupo: “Pasta Ballina”. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro “La Fábrica”. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Príncipe Azul. (Eugenio Griffiero) Dirección: María Susana Massón. Grupo: Cooperativa Teatral “Candilejas” de Necochea. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro “La Fábrica”. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Una sociedad secreta. (Adrián Canale y Oliva Diab) Dirección: Adrián Canale. Grupo: “Castas

Estrellas" de Mar del Plata. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

La señora Macbeth. (Griselda Gambaro) Dirección: Jorge Nayach. Grupo: "*Teatro Talía II*" de Bahía Blanca. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Ulf. (Juan Carlos Gené) Dirección: Eduardo Melfi. Grupo: "*Teatro del Mar*" de Pinamar. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

La razón blindada. (Aristides Vargas) Dirección: Jorge Bedini. Grupo: "*Mendiondo y asociados*" de Bahía Blanca. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

La revolución silenciada. (Andrés Lizarraga) Dirección: Eduardo Lozano. Grupo: "*Los Chisperos*" de Mar del Plata. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Llanto de perro. (Andrés Binetti) Dirección: Mario Carneglia. Grupo de la ciudad de Mar del Plata. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Rápido Nocturno, aire de foxtrot. (Mauricio Kartun) Dirección: Jorge García. Grupo: Taller Actoral Henderson - Henderson. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Llanto de perro. (Andrés Binetti) Dirección: Paula López. Grupo: "*Eclostón*" de Bahía Blanca. Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Psicosis 4. 48. (Sara Kane, pseudónimo de Marion Weiss) Dirección: Juan Manuel Urraco. Grupo: "*El Agujón*". Festival Regional de Teatro – Zona Sur. Organizado por la Comedia de la

LA ESCALERA N° 18 - Año 2008

Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

El cruce de la pampa. (Rafael Bruzza) Dirección: Roberto Leguizamón. Grupo: "*Fulanos de tal*". Festival Regional de Teatro - Zona Sur. Organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro y Asociación Amigos del Teatro "La Fábrica". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Real. (Leonel Giacometto) Dirección: Leonel Giacometto. Actuación: Nancy Barbero. Jornada de Difusión sobre Dramaturgias de Provincias, organizada por Proyecto de Biblioteca de Dramaturgos de Provincias y Centro de Documentación e Investigación en Dramaturgia, contando con el auspicio de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires e Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Sala La Fábrica. UNC. Noviembre.

Prefabricados. (Adaptación de textos de Harold Pinter) Proyecto de Autogestión. Alumnos de las Cátedras de Interpretación III y Educación de la Voz III. Salas: Edificio de la Facultad de Arte - 9 de Julio 430 UNC. "El Patio de Sarmiento". Sarmiento al 700. Tandil. Noviembre.

2º Variedad de humor a la gorra. Grupos de alumnos de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte. Sala La Fábrica UNC. Diciembre.

Muestra Cátedra de Dirección. (Escenas de Harold Pinter, Arthur Miller, Rafael Spregelburd, Daniel Veronesse, Rodrigo García y Copi) Dirección: Daniel Beratz, Ignacio Ansa Etcheto, Matilde Tisnes, Laura Althabegoiti, Mariano Rótolo, Sofía Hidalgo, Agustina Fitipaldi, Agustina Gómez, Daniela Gau, Milagros Cianciarulo, Belén Serré Suárez, Catalina Landivar, Adrián Pehuén Gutiérrez, Camila Dalera, Javier Lester, Lis Iun, Belén Rubio y Diego Baretta. Docentes a cargo: Profesoras María Gabriela González y Paula Fernández. Sala La Fábrica UNC. Diciembre.

Monopatrip. (Creación Grupal) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: "*Trío Tri Tri*". Sala La Fábrica UNC. Diciembre.

Premios, nominaciones:

Obra seleccionada para participar en el Circuito Nacional de Teatro, ¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo: "*Los Escruchantes*". Organizado por Cooperativa de Trabajo Artístico "La Hormiga Circular" de Villa Regina (Río Negro). Evento auspiciado por el Instituto Nacional del Teatro, Canal 10 y Secretarías y Direcciones de Cultura de las Municipalidades de Neuquen, Cipoletti y Villa Regina (Río Negro). Mayo.

Reconocimiento a la trayectoria artística los actores Gladys Carnevale y Julio Lester, integran-

tes de la Comedia Universitaria del Centro, en el Acto de Homenaje brindado en el marco de la Jornada de Apertura del "8° Mayo Teatral", organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil. Sala: Teatro Municipal del Fuerte. Fuerte Independencia 350. Tandil. Mayo.

Obra seleccionada para participar en el Programa 2008 - 2009 "El Teatro y la Historia hacia el Bicentenario" y ganadora del Programa de Selección de Dramaturgos 2008 de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires: Caballadas (Juan Santilli) Dirección: Anabel Paoletta. Grupo: "Munduan". Junio.

III. INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Área de posgrado.

En 2008 continuaron sus respectivos cursos de maestría y doctorado los profesores Claudia Castro, Teresita María Victoria Fuentes, Daniela Ferrari, Mariana Gardey, Rubén Maidana, Cristina Dimatteo y Nicolás Fabiani.

Marcelo Jaureguiberry defendió su tesis doctoral en la Universidad de Valencia titulada: *Imágenes del fracaso: particularidades escenográficas en los grotescos de Armando Discépolo*.

Silvio Torres finalizó la Especialización en Dirección y Producción de Cine, Video y Televisión, en la Fundación Universitaria Iberoamericana.

Se presentó a CONEAU el proyecto de *Maestría en Teatro: Mención Actuación, Dirección Escénica y Diseño Escénico* para su acreditación.

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:

- ✓ *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 Dr. Marcelo Jaureguiberry.

- ✓ *Teatro y público: indagaciones conceptuales y metodológicas para el estudio del consumo teatral.* Dirigido por el Dr. 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 Dr. 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.
- * *Celebis*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata.

En el exterior

- * *Étuds Théâtrales*, Centro d'étuds théâtrales. 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 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 currículum 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

lo 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 n° 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