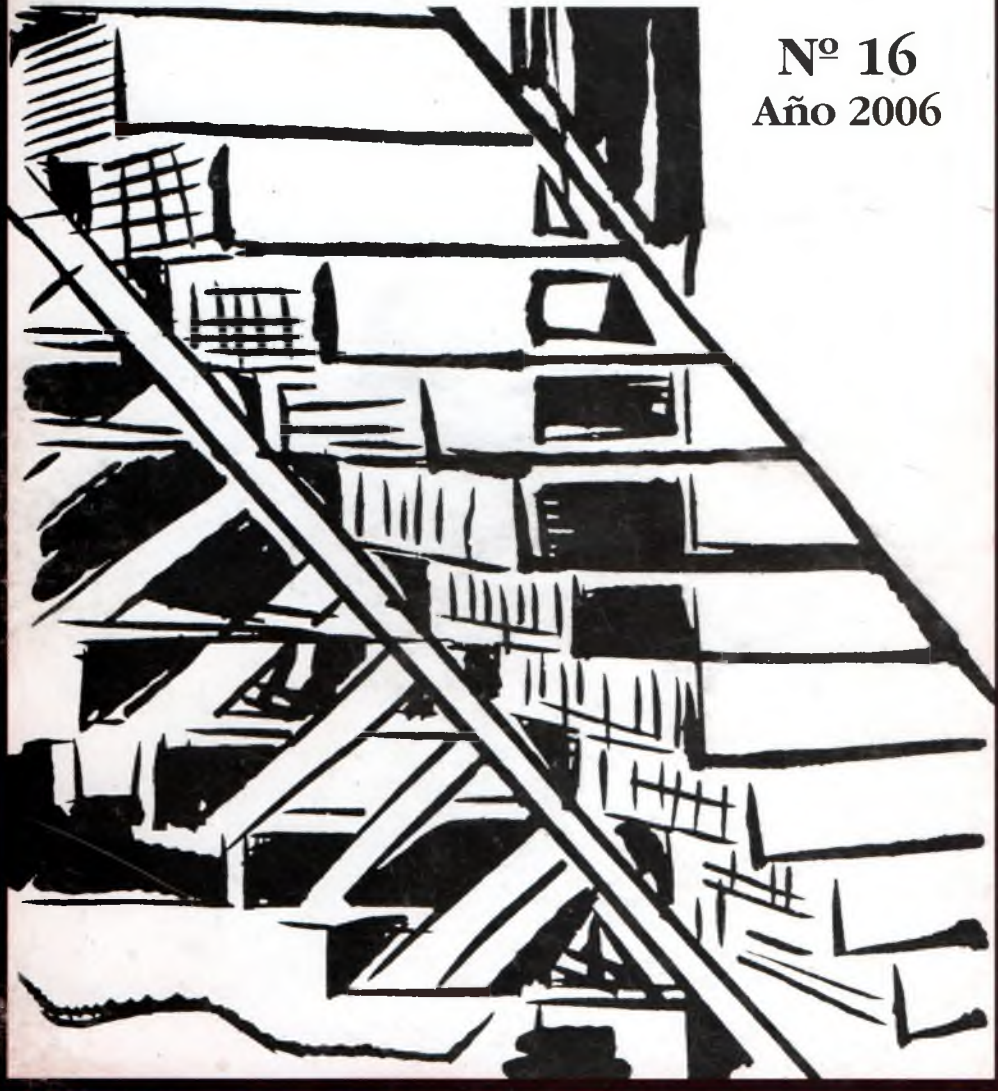


LA ESCALERA

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Nº 16
Año 2006



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**

AMERICAN

UNIVERSITY

LIBRARY



1911

LA ESCALERA

Anuario de la
**Facultad
de Arte**

Nº 16/2006

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

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

Rector de la U.N.C.P.B.A.
Néstor Auza

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

FACULTAD DE ARTE

Decano
Carlos Catalano

Vice Decano - Secretario de Investigación y Postgrado
Miguel Angel Santagada

Secretaria Académica
María Elsa Chapato

Area Administrativa
Valeria Arias

Area de Alumnos
Ana Funaro

Prensa y Difusión
Raúl Echegaray

Coordinador de Publicaciones
Pablo M. Moro Rodriguez

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

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Tandil - Buenos Aires - República Argentina

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

La Escalera: anuario de la Facultad de Arte / adaptado por Pablo M. Moro Rodríguez -
1a ed. - Tandil: Univ. Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2008.
v. 16, 340 p.; 22x17 cm.

ISBN 978-950-658-198-5

1. Teatro. 2. Artes Audiovisuales. 3. Artes Escénicas. I. Moro Rodríguez, Pablo M., adapt. II. Título
CDD 792.01

Fecha de catalogación: 14/12/2007

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: Diciembre de 2007

© 2007, 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: 978-950-658-198-5

ISSN: 1515-8349

Impreso en diciembre de 2007 en los talleres gráficos de



Independencia

GRAFICA & EDITORA

Sarmiento 293 - B7000GME 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 una nueva edición de La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Siempre es una alegría poder presentar ante la comunidad científica y el público interesado el resultado de los trabajos de investigación y análisis de los docentes e investigadores de dicha Unidad Académica. En este año, además, es de especial mención el hecho de haber sido incluidos en el catálogo Latindex. Este catálogo que recoge las publicaciones científicas de más alto nivel en Latinoamérica exige unas estrictas normas de calidad y presentación a las cuales se ha ido adaptando nuestro anuario con el correr de los años.

En el papel de secretario de redacción, rol que me ha tocado desempeñar en esta etapa, no me queda más que agradecer a todos los que, con su esfuerzo e ilusión, hicieron posible este reconocimiento. Para todos los que trabajaron en la edición, en la redacción, a los que colaboraron con sus trabajos, vaya esta enhorabuena y sirva la misma como acicate para seguir en la tarea de mostrar año a año, los resultados del estudio y de la investigación en las áreas de esta publicación.

Entrando ya en lo que es este número 16, en el apartado Artículos encontramos la colaboración de Emilia Deffis, de la Universidad de Laval, en Canadá, en su artículo la autora sobre Auschwitz, la novela de Gustavo Nielsen, en la que expone, desarticulándola con un lenguaje descarnado y directo, la mentalidad del torturador en el personaje de Berto, habitante de la ciudad de Buenos Aires.

Por otro lado, Jorge Dubatti parte de la redefinición del concepto de teatralidad incluida en el libro *Filosofía del Teatro I* (2007) para proponer una reconsideración de la producción de subjetividad en la actividad escénica. El estudio distingue diferentes tipos de subjetividad: la interna o immanente al ente poético; la del acto ético o la poíesis como morada habitable; la subjetividad de intermediación institucional y la que surge de la confrontación de la poíesis con la vida cívica del artista.

Por su parte, Nicolás Fabiani se plantea cómo el problema estético que propone el teatro se “pone en crisis” a partir de las posibilidades de acceso que se sustentan en tres ejes: a) el texto; b) la puesta en escena; c) el problema del soporte o, si se quiere, una *aisthesis* alternativa. Los dos primeros, en tanto posibilidades de experiencias autónomas o dependientes, según sea el caso. El tercero, como opción frente a la marginación sociocultural de muchos.

Carlos Fos profundiza en la tarea del titiritero Sansiez, que recorrió especialmente el litoral argentino con su creación el “Dr. Sinomiento”. Utilizó el monólogo para enseñar la doctrina ácrata y el compromiso que debía tomar quien la aceptara. Su propósito es rescatar la labor cultural de los anarquistas fuera de las grandes ciudades y su particular forma de producción.

Miguel Ángel Santagada discute, en sus páginas, la pretensión de responder qué hace humorístico a un constructo. Asumiendo que ningún constructo es humorístico por sí mismo, se propone la hipótesis de que es el juicio evaluativo de las personas lo que confiere carácter de humorístico a un constructo. Consecuentemente, se propone que el humor sea considerado un tipo de respuesta que los participantes de un encuentro social pueden consensuar. Los funda-

mentos de tal propuesta se derivan de una revisión crítica de las líneas académicas desarrolladas en torno a los ejes del humor, la risa y la comicidad

En el apartado dedicado a los estudios sobre expresión corporal, Gabriela Pérez Cubas centra su estudio dentro del campo del entrenamiento kinestésico expresivo del actor. Su objetivo es fundamentar, desde la óptica de la Neurobiología, la concepción de entrenamiento del actor como un proceso de autoconocimiento. A partir de las investigaciones del neurobiólogo Dr. António Damásio, se analizan las bases funcionales del sistema nervioso dentro de un proceso de sensibilización perceptivo motriz, propio de un entrenamiento corporal expresivo.

Gabriela González examina particularidades metodológicas de la observación sistemática del movimiento, instrumento fundamental de la investigación en el área de estudios del movimiento. Se estudia el proceso de observación así como el diseño de la herramienta fundamental para la observación y registro: la Hoja de Codificación.

Martín Rosso expone, en una primera parte, algunas discusiones filosóficas, que a su criterio, permiten intriducirnos en la visión occidental de la relación entre Alma y Cuerpo. En un segundo momento, basándose en los estudios del neurólogo evolucionista Antonio Damácio, describe cómo se produce esta relación entre el mundo intangible y el mundo tangible desde una mirada científica. Y por último, expone dos métodos opuestos de composición teatral, que ponen de manifiesto la influencia de las discusiones filosóficas y científicas, presentadas anteriormente, en la relación entre la forma expresiva y el contenido emocional del actor en su trabajo creativo.

Belén Errendasoro se refiere, en su trabajo, al abordaje teórico metodológico del contenido Espacio que se aplica en la Cátedra de Expresión Corporal I. Para ello se analiza la conceptualización del contenido, la secuenciación que la cátedra propone y su aplicación en las situaciones de enseñanza-aprendizaje.

En el apartado de estudios sobre dramaturgia, Daniela Ferrari, siguiendo algunas líneas abordadas para el estudio de nuevas dramaturgias argentinas, estudiará la dramaturgia de la mendocina Sonia De Monte, a través de su pieza Bairoletto, el pampero. Intentará establecer algunos rasgos de su poética, analizados en gran parte de sus obras, a través de su Bairoletto, en la que destaca el valor de los mitos y la historia.

Rómulo Pianacci, por su parte, pone en cuestión diferentes aproximaciones a las más modernas interpretaciones de mito de Antígona. Judith Butler es una de las más reconocidas especialistas que ha vinculado el tema del género y la política, y su influencia y consecuencias en la sociedad contemporánea.

Paula Fernández y Jerónimo Ruiz indagan el proceso creativo de la obra Cachetazo de campo (1997), del director y dramaturgo argentino Federico León, con el propósito de explicar cómo se genera una emoción y cuál es el mecanismo que garantiza su eficacia escénica. Esta problemática es analizada a partir de los aportes realizados por los autores Susana Bloch, Eugenio Barba y Richard Schechner.

Mariana Gardey se propone situar a Beckett en el contexto filosófico de Maurice

Merleau-Ponty, un fenomenólogo de esta segunda generación cuyos escritos se centran en la corporalidad y en la "corporización" de la conciencia. Este interés por el cuerpo en su facticidad problemática condujo a Merleau-Ponty (entre 1930 y su muerte en 1961) a una comprensión de la subjetividad que resuena fuertemente en la obra de Beckett. Este explora y radicaliza una aproximación al cuerpo similar a la de su contemporáneo filosófico, interés que estructura sus textos. La poética beckettiana representa una respuesta compleja a una serie de preguntas fenomenológicas relacionadas con la subjetividad, la corporalidad y la percepción

Pablo M. Moro Rodríguez y Valeria Arias hacen un seguimiento de la figura de Ifigenia, uno de los personajes míticos menos frecuentado por el teatro contemporáneo, a pesar de que fuera uno de los predilectos por el neoclasicismo francés. Se preguntan a qué se puede deber esta omisión del personaje femenino. Rastrear los orígenes del mito y observan la incorporación de nuevos valores a lo largo de sus recreaciones en diferentes épocas. En todas ellas el valor más destacable de Ifigenia es su silencio.

El apartado dedicado al teatro en las provincias se abre con el artículo de Julia Lavatelli, en el que aborda el análisis de cuatro piezas teatrales estrenadas en Documenta/Escénicas, un nuevo espacio de documentación, producción e investigación teatral de la ciudad de Córdoba. Las cuatro obras permiten acercarse a nuevas modalidades de producción teatral en las provincias al mismo tiempo que consolidan una nueva generación de autores. Si hasta el año 2002, el nuevo teatro cordobés se caracterizaba por textualidades surgidas de la dirección de escena, en algunos casos vinculada a la tradición de creación colectiva, a partir de esa fecha comienza a surgir una generación de autores, que si bien trabajan en una relación directa con la escena, realizan una producción dramaturgica de más en más importante

Graciela González de Díaz Araujo se centra en la figura de Chéjov y su puesta en escena en el teatro mendocino. Para ello, sintetiza sus aportes más significativos, da cuenta de la inserción de Galina Tolmacheva, actriz rusa, y posteriormente, de las variaciones en las puestas escénicas de textos teatrales y relatos en versión escénica en el espectáculo mendocino de diferentes épocas y, especialmente, de las efectuadas en década de los 90.

Liliana Iriondo expone los múltiples contextos dentro de los cuales se inició el Teatro Universitario en el municipio de Tandil. En este marco analiza la puesta en escena El reñidero (Sergio de Cecco), a cargo de Carlos Catalano.

Cecilia Gava, por su parte, describirá la actividad teatral en Mendoza durante los años 1976 a 1983. En este período se observó una disminución notable de la actividad teatral, debido a los cambios sociopolíticos. El microsistema del teatro independiente presentó un predominio del café-concert, el neogrotesco argentino propio del realismo crítico y la emergencia del teatro de género y de nuevos autores locales.

El apartado dedicado al teatro contemporáneo, a la formación actoral y a Educación de la voz.

Presenta el trabajo de Carlos Catalano, Guillermo Dillon, Roberto Landa y Teresa Domínguez en el que retoman el debate teórico entre los que sostienen la primacía de la acción sobre la emoción y los que argumentan todo lo contrario. Ante esta controversia plantean una

posición superadora desde los paradigmas conexionistas que postulan una estructura en rizomas- sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, definido sólo por una circulación de estados- que operan simultáneamente en un grado difuso en todo el sistema nervioso central.

Juan Manuel Urraco Crespo, por su parte, propone, frente a hegemonía de los modelos escénicos ligados al texto escrito como núcleo del acontecimiento teatral, vislumbrar las posibilidades que el “Imaginario Actoral” ofrece para romper con ella, en virtud de un concepto de teatralidad que se base fundamentalmente en la corporalidad de los actores y que permita concebir al actor como prisma de la creación escénica.

Julio Ciccopiedi en su trabajo analizó la utilización de la música en dos puestas en escena con poéticas totalmente diferenciadas. El puntapié inicial de dicho análisis se produjo al advertirse que el tratamiento musical en dichas puestas en escena, estaba fuertemente influenciado por la poética que atravesaba cada una de las piezas. Es así que en la primera obra se trabajó con el minimalismo como preponderancia musical y en la segunda se trató de acentuar, a través de la música, la credibilidad escénica.

Por último, Rubén Maidana y Mario Valiente intentan dar cuenta del trabajo vocal realizado para la puesta en escena del espectáculo “Dos poéticas, dos voces” que fuera estrenado el domingo 14 de Mayo de 2006 en la sala Estudio Teatral “La Red” de la ciudad de Tandil. El mismo estaba conformado por dos obras breves de poéticas diferentes: Cumbia Morena Cumbia, de Mauricio Kartun y Fuerte Leve, Leve Fuerte, de Ariel Barchilón

Incluimos en este número un apartado sobre estudios de comunicación, en el que Ana Silva discute algunas cuestiones pendientes en relación con los objetivos iniciales de las investigaciones inscriptas en el enfoque “etnografías de audiencia”, al tiempo que se propone una breve problematización acerca de qué se está entendiendo por etnografía cuando se la convoca para realizar investigaciones en comunicación. Por otro lado, analiza el desarrollo de un área de estudios mucho más reciente, aquella que desde la Antropología aborda el tema de la comunicación mediática.

El apartado dedicado a los estudios de escenografía se completa con el trabajo de Marcelo Jaureguiberry, en el que hace un relevamiento de los escenógrafos teatrales argentinos más destacados en la etapa denominada “Escenógrafos creadores” (Luis Diego Pedreira, Gastón Breyer y Guillermo de la Torre), que abarca un período de tiempo que va desde la creación del Teatro Municipal General San Martín en 1960 hasta la década de 1990.

Como en los números anteriores dedicamos un espacio para consignar reseñas bibliográficas. En este número contamos con la colaboración de Beatriz Troiano que analiza el libro Silvia Kanter, *El juego del teatro es para todos*.

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

Dr. Pablo M. Moro Rodríguez
Diciembre, 2006

Indice

Editorial

Pablo M. Moro Rodríguez

Artículos

Odio, perversión y tortura en Buenos Aires: Auschwitz (2004) de Gustavo Nielsen.
Emilia I. Deffis17

Teatro de la subjetividad
Jorge Dubatti27

Estética y teatro: el soporte y la puesta en escena
Nicolás Luis Fabiani45

El objeto en la producción teatral ácrata
Carlos Fos55

El ceremonial del humor
Miguel Santagada69

Expresión corporal

El entrenamiento expresivo como proceso autocognitivo. Aportes de la neurobiología.
Gabriela Pérez Cubas93

Aspectos metodológicos de la observación y registro de movimiento. Consideraciones sobre un caso en formato audiovisual.
Gabriela González103

El Mundo interno y Mundo externo en el trabajo creativo del actor
Martín Rosso117

La complejidad del espacio un camino posible: del espacio interno a la kinesfera
María Belén Errendasoro125

Dramaturgia

Bairoletto, el pampero de Sonia De Monte: mitos y leyendas de los bandidos populares
Daniela Ferrari137

A propósito de El grito de Antígona de Judith Butler
Rómulo Pianacci143

La emoción en Cachetazo de campo.
Paula Fernández, Jerónimo Lucas Ruiz157

El teatro de Samuel Beckett: una aproximación fenomenológica
Mariana Gardey169

Ifigenia: metáfora de la omisión
Pablo Moro Rodríguez, Valeria Arias179

Teatro en las Provincias

La dramaturgia extremo-contemporánea en Córdoba. Nuevos espacios, nuevas obras, nuevas publicaciones.
Julia Lavatelli187

Las variaciones de Chejov en las puestas de los 90 en el teatro mendocino
Graciela González de Díaz Araujo193

Universidad y teatro. El reñidero, dirigido por Carlos Catalana
Liliana Iriondo203

Historia del teatro en Mendoza, período 1976-1983
Cecilia Gava215

Teatro contemporáneo y formación actoral. Educación de la voz.

Hacia un modelo rizomático de la relación acción-emoción en el trabajo del actor
Carlos Catalano, Guillermo Dillon, Roberto Landa, Teresa Domínguez227

Imaginario Actoral: en busca del actor prisma
Juan Manuel Urraco Crespo233

Dos poéticas, dos voces: El trabajo musical en "Fuerte leve, leve fuerte" de Ariel Barchilón y "Cumbia morena cumbia" de Mauricio Kartun
Julio Cicopiedi239

"Dos poéticas, dos voces" La construcción vocal en una propuesta moderna y en una propuesta postmoderna.
Rubén Maidana, Mario Valiente247

Comunicación

Etnografía y Comunicación: ¿una convergencia inconclusa? Apuntes con intención crítica acerca de las "etnografías de audiencias"
Ana Silva267

Escenografía

Luis Diego Pedreira, Gastón Breyer y Guillermo de la Torre: los escenógrafos creadores.

Marcelo Jaureguiberry283

Reseñas

Silvia Kanter (2005), El juego del teatro es para todos, Buenos Aires.

Editorial Astralib – Cooperativa Editora.

Beatriz Troiano295

Actividades 2006

I. Académicas y de Extensión

1. En la Unidad Académica299

2. Actividades de los docentes en otros ámbitos301

3. Participación docente en actividades académicas306

4. Presentación de trabajos científicos y técnicos315

5. Publicaciones320

II. Producciones Teatrales y Audiovisuales

1. Estrenos324

2. Reposiciones y Circulación326

3. Premios y nominaciones332

III. Investigación y Posgrado332

IV. Canje de Publicaciones334

V. Normas para la presentación y selección de artículos335

Artículos

Odio, perversión y tortura en Buenos Aires: Auschwitz (2004) de Gustavo Nielsen.

Emilia I. Deffis¹

*"... como a los nazis les va a pasar,
adonde vayan los iremos a buscar..."²*

Resumen

Auschwitz, la novela de Gustavo Nielsen expone, desarticulándola con un lenguaje descarnado y directo, la mentalidad del torturador en el personaje de Berto, habitante de la ciudad de Buenos Aires. Y lo hace, de modo muy explícito, en una suerte de "exposición" narrativa y lingüística del horror que opera como lugar social e ideológico de la Argentina reciente. Este trabajo pretende considerar en especial dos aspectos de la novela: uno ligado a la escritura, analizar la exposición narrativa del horror, y el otro relacionado con la lectura, establecer cuál es la interpretación ideológica del hecho histórico evocado llevada a cabo por el novelista y su aporte particular en el contexto de la rememoración colectiva.

Palabras clave:

Novela argentina contemporánea, violencia, memoria, historia, Gustavo Nielsen.

¹ Doctorada en Letras en la Universidad de Buenos Aires en 1991. Actualmente es profesora agregada y directora de programas de posgrado en literaturas hispánicas en el Departamento de literaturas. Facultad de Letras, Universidad Laval (Québec, Canadá). Sus actividades como investigadora se centran hoy en el estudio de la narrativa del exilio en la literatura argentina contemporánea y en el teatro español del siglo XVII. Ocupa el cargo de presidenta de la Asociación Canadiense de Hispanistas (ACH) desde mayo de 2006 hasta mayo de 2008.

Es autora de *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999. 170 p. ISBN 84-313-1696-9. También ha publicado numerosos artículos sobre la literatura española de los Siglos de Oro y sobre literatura argentina contemporánea en revistas especializadas (Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Filología, Anales cervantinos, Críticón, Rilce, Iberoamericana, Casa de las Américas). Emilia.Deffis@lit.ulaval.ca

² Texto coreado por los manifestantes presentes en la Plaza de Mayo, en el acto de repudio al golpe de estado, el 24 de marzo de 2006.

Abstract:

Auschwitz, novel by Gustavo Nielsen, depicts the workings of Berto's mind in the harsh and direct language. This explicit reconstruction of a Buenos Aires torturer's mentality is a sort of narrative and linguistic recollection of the "horror" pervading the social and ideological structures of Argentina's recent past. The present paper explores two particular aspects of the novel: discourse, as a narrative reconstruction of this horrific period, and reception; in order to establish the ideological recount of the historical events presented by the novelist and his personal contribution to collective "memory"

Key words: contemporary Argentina - violence - memory - history - Gustavo Nielsen.

Introducción

En el contexto de un proyecto de investigación sobre la memoria histórica en la novela argentina del exilio en los años 80, observo que en muchos textos es evidente que el relato de la violencia opta por los recursos del eufemismo y la elipsis. En un período más actual, *Auschwitz*, la novela de Gustavo Nielsen expone, desarticulándola con un lenguaje descarnado y directo, la mentalidad del torturador en el personaje de Berto, habitante de la ciudad de Buenos Aires.³ Y lo hace, de modo muy explícito, en una suerte de "exposición" narrativa y lingüística del horror que opera como lugar social e ideológico de la Argentina reciente.

Utilizo la noción de *lugar* en términos de lo que, al considerar la actividad crítica, E. Said define como una relación de proximidad a la realidad concreta, ya que:

(...) la inevitable trayectoria de la conciencia crítica es alcanzar cierto sentido agudo de lo que los valores políticos, sociales y humanos llevan consigo en la lectura, producción y transmisión de todo texto. Permanecer entre la cultura y el sistema es por tanto estar *cerca de* (...) una realidad concreta acerca de la cual hay que formular juicios políticos, morales y sociales, y no sólo formularlos, sino después exponerlos y desmitificarlos. (42)

Tomando como premisa que la novela tiene, en tanto representación artística, una función historiográfica, podemos pensar que *Auschwitz*, en su "estar cerca" de la

³Gustavo Nielsen (1962) es arquitecto y autor de cuentos y novelas. Entre sus obras figuran: *Playa quemada*, 1994 (Primer premio, Bial del Arte Joven en 1989); *La flor azteca*, 1996; y *El amor enfermo*, 1997. *Marvin*, 2003, es una colección de relatos ganadora del Segundo Premio del Fondo Nacional de las Artes y de la que existe también una versión cinematográfica. En 2006 ha publicado *Adiós, Bob y Bailo empapado sobre la tumba del dinero*. Cf. <http://milanesaconpapas.blogspot.com/>

realidad concreta de la violencia, replantea la cuestión de los mecanismos represivos en la relación victimario - víctima y asume una postura ideológica determinada.

Desde su título, y muy especialmente teniendo en cuenta el epígrafe inicial, la infaltable cita de Theodor Adorno, "No puede haber poesía después de Auschwitz", la novela de Nielsen enfrenta al lector con la problemática ética que genera la narración del ejercicio de la violencia. Dominick LaCapra ha estudiado ampliamente esta cuestión y, entre otros procedimientos narrativos de la escritura traumática, considera el papel de la hipérbole como "síntoma discursivo del impacto del trauma" (19)⁴. Dado que "la literatura (o el arte en general) es el terreno original en el cual el trauma hace oír su voz y en el cual se puede explorar simbólicamente el papel del exceso" (19), me parece pertinente analizar en el texto elegido los modos narrativos de la violencia en un ambiente social y cultural preciso: la ciudad de Buenos Aires. Luego volveré a esta cuestión.

Al estudiar la novela argentina de la década de los 80, Carmen Perilli reconoce la existencia de una "poética de la destrucción":

Si la literatura argentina del siglo veinte se construye como una reflexión sobre la falsificación, el imaginario textual de nuestras narraciones trabaja las fracturas del discurso histórico y cultural. El efecto predominante es lo siniestro – el vacío, el asco frente al horror y la muerte. Se trata de decir lo que no se dice, dar lugar a lo que se oculta como vergonzante insistiendo en su existencia. (98)

Más de veinte años después, Auschwitz reactualiza la narración de la tortura y eliminación del otro que tiene como referentes históricos uno inmediato, la represión ejercida por la dictadura militar argentina de 1976, y otro mediato, el genocidio judío ejecutado por el régimen hitleriano⁵.

Mi comunicación pretende considerar en especial dos aspectos de esta novela: uno ligado a la escritura, analizar la exposición narrativa del horror, y el otro relacionado con la lectura, establecer cuál es la interpretación ideológica del hecho histórico evocado llevada a cabo por el novelista y su aporte particular en el contexto de la rememoración colectiva.⁶

⁴ En la hipérbole, el trauma queda registrado de una manera que se evita o se reprime con el complaciente objetivismo razonable y tibio.» (19). LaCapra ha estudiado el papel del trauma en la historia desde una perspectiva multidisciplinaria que incluye el psicoanálisis y la teoría derrideana combinada con Bajtin y Marx. *CF. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994; *History and memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

⁵ Ambos hechos históricos han sido considerados por A. Huyssen (2004), quien subraya "la fuerte presencia del discurso del Holocausto en el debate argentino" (6).

⁶ Desde el acceso al poder en 2003 de Néstor Kirchner, quien inmediatamente hiciera gestos institucionales claros de reivindicación de la memoria histórica, en especial ante los organismos de derechos humanos, los argentinos han comenzado a discutir colectivamente cuáles son los espacios y los modos de recuperación del pasado. Escribo estas páginas a pocos días de la conmemoración del 30° aniversario del golpe militar del 24 de marzo de 1976, momento en que se actualizan las reflexiones sobre este tema.

Un porteño normal que amaba el Obelisco (150)

La acción de la novela transcurre en Buenos Aires, a principios de enero, y es posible reconocer que se ubica en el período posterior a la crisis socioeconómica del 2001.⁷ El protagonista, Alberto "Berto" González, es contador en una empresa del centro de la ciudad, vive en el barrio de Palermo, tiene un coche Torino, color "verde esperanza militar", y un vecino hindú que participará aún sin quererlo en sus aventuras violentas. Berto, racista convencido, padece una repulsión marcada ante la suciedad y la enfermedad.⁸ Al comienzo del relato acaba de mantener una relación sexual con una judía, Rosana Auschwitz, quien guarda el preservativo usado y se niega a devolvérselo. Esto desencadena una serie de acontecimientos violentos, alimentados por las fobias y paranoias de Berto, que incluyen: la persecución de Rosana, el secuestro, tortura y asesinato del niño de 10 años que vive con ella, la pérdida del trabajo de Berto y, finalmente, la reaparición del niño y de Rosana como si nada hubiera pasado.

En medio de todo esto aparecen personajes que encarnan la diferencia (social, étnica y cultural) y que también serán víctimas del comportamiento agresivo de Berto: Luis, el hindú, el portero paraguayo, el policía "cabecita negra", Dominique, la secretaria francesa de la empresa para la que trabaja, y Xanih, la obesa novia hindú de Luis.

La contracara de Berto es Tito, o sea él mismo visto por sus padres, un personaje más o menos fracasado, porteño de clase media "con el doloroso e indeclinable sentimiento de ser un criollo hijo de inmigrantes dueños de un almacén en Villa Crespo" (152). Aunque Rosana sugiere que no logró hacerla gozar durante la relación sexual que han mantenido (e incluso al final le dice que ha hecho analizar su semen y que es estéril), Berto se jacta internamente de su potencia sexual. Así, en su mente se entremezclan la virilidad agresiva y los slogans violentos, que llegarán a ser abiertamente nazis.⁹

El relato del horror va ganando violencia progresivamente, desde el encuentro sexual hasta las escenas de tortura, pasando por los desplazamientos del protagonista por la ciudad de Buenos Aires, que se transforma en escenario del crimen:

⁷Para esto es decisiva la presencia de los personajes que buscan qué comer en la basura, como la « paragua cabeza = paraguaya, cabecita negra » que busca con qué alimentar a sus hijos (64 y ss.).

⁸« Berto odiaba los desperdicios. (...) El semen fuera del cuerpo era como la caca, el pis, los mocos o los gargajos : había que desecharlo de inmediato. Kleenex, inodoro, bidet, ducha o basura.» (50)

⁹«*Odio esto*» (9) son las primeras palabras de la novela, que presentan la mentalidad prepotente de Berto en su registro lingüístico más vulgar: "(...) mientras pensaba en cómo le iba a meter [a Rosana] su soldado tieso en el aro de cuero y ojalá le doliera, y gritara, y sangrara. Deseaba ver esa sangre de Auschwitz en las sábanas de ella; (...) " (11). Entre sus slogans nazis figura este: « LA PERDIDA DE LA PUREZA DE SANGRE DESTRUYE PARA SIEMPRE LA FELICIDAD INTERIOR. *sabelo bien, purrete*, DEGRADA AL HOMBRE DEFINITIVAMENTE Y SON FATALES SUS CONSECUENCIAS FISICAS Y MORALES.» (77 Mayúsculas e itálicas en el original)

Siempre había pensado que, en la cuneta que formaba el muro de contención con el terraplén ascendente del Ferrocarril Mitre, a mitad de camino entre la estación Tres de Febrero y Ministro Carranza, se podía ocultar el cuerpo de un hombre muerto. (58)

Pero la ciudad también se asimila al cuerpo de la mujer, objeto potencial de violación.¹⁰ En una de sus calles Berto secuestra al niño, regodeándose en la impunidad de su gesto: “¡Cometía su primer secuestro con una víctima que se dejaba secuestrar! Nada mejor para comenzar el año” (62). Una vez llegado a su casa, Berto descarga todas sus pulsiones sádicas sobre el cuerpo del chico, del que se sospecha es un extraterrestre. En efecto, éste no sólo soporta cortes y quemaduras con una sonrisa en los labios, sino que además carece de genitales, sus heridas cicatrizan solas rápidamente y llega al extremo de resucitar, después de haber sido carbonizado por un shock eléctrico¹¹. El clímax se alcanza, como ya he señalado, en estas escenas, en las que aparecen como fuentes de inspiración del torturador dos intertextos: el libro de Adolfo Hitler, *Mein Kampf*, y el Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), *Nunca Más*:

Entre las torturas del *Nunca Más* había algunas que a Berto le parecieron interesantes (...) A Berto le pareció atractivo el delgado cordón con bolitas metálicas para darle de tragar a la víctima. Cada bolita era un electrodo; a eso se le daba voltaje y... !zum! Por lo que los damnificados contaban en el libro, debía ser una montaña rusa de flagelaciones internas, con desprendimiento de órganos y derrames. ¡*Qué imaginación estos milicos!*, pensó Berto, mientras se palmeaba la frente. (106-107 *Itálicas del original*)

En este contexto resulta obvio el uso, por parte del narrador, de la referencia directa y la hipérbole. Berto suma al sadismo del castigo la perversión sexual:

Tenía que lograr otra erección, para repetir el ejercicio. Tenía que intentar más torturas para excitarse. Regresó hasta los pies de la cama. Frente al estropicio de cobijas manchadas, herramientas por el suelo, ropa tirada, olor a sexo fuerte, a sexo de verdad, no como el que le habían regalado tantas “chancletas”; frente al charco en que estaba convertido su dormitorio; frente al cuerpo del delito tan

¹⁰ Las cunetas de esta ciudad son zanjas, conchas abiertas en cada esquina. Y el coche se tiene que meter, la trompa se tiene que inclinar levemente para besar ese suelo.” (60)

¹¹ Otra lectura posible es que todo esto sea fruto de la imaginación enfermiza de Berto. Es muy poco probable, ya que el relato se construye según los pormenores de la preparación de la víctima y los instrumentos de tortura, las sesiones de castigo y la posterior estrategia para hacer desaparecer el cadáver. Pero, incluso, aunque fuera imaginario, persiste el efecto ideológico apuntado en este trabajo sobre la pasividad de la víctima.

satisfecho, aunque atado; tan dulce, aunque callado; Berto se preguntó dónde había visto muchas torturas juntas, descriptas paso a paso.” (100)

La manipulación de las citas de estos textos queda así justificada por la conducta perversa del personaje y, al mismo tiempo, establece la relación directa entre la ideología que sustentó el genocidio nazi y el recuento que hicieron las víctimas de la dictadura ante la CONADEP.

Finalmente, a las autojustificaciones del protagonista (raciales, como persona de piel blanca; sexuales, como macho potente; y sociales, como porteño de clase media) se suma la connivencia social que sostiene la amnesia colectiva. Así, al ir en el tren rumbo a su trabajo, después de una noche de excesos ominosos, Berto se pregunta cómo volver a su rutina y cree entender, en la sonrisa de “la gente bien vestida”, la siguiente respuesta:

“No te hagás problemas, nosotros también guardamos terribles secretos y viajamos apretados en el mismo vagón. Y nos ponemos ropa fina, y somos vecinos sensibles, preocupados por las noticias de los diarios. Y desayunamos tostadas untadas con manteca, a la europea. Cada mañana, el clac de los gemelos y los collares al abrocharse nos avisa que nuestros muertos han quedado atrás. Todas las opciones están cerradas: a sonreír, a caminar, a trabajar de nuevo. La ciudad nos espera. **Dejaremos la memoria en casa, escondida en los placares, pegoteada contra la mancha de sangre en la pileta del baño, esa mancha que nunca pudimos quitar**”. (148. Las negritas son mías)

Auschwitz falla en su estructura narrativa, ya que el desenlace muestra la reaparición del niño completamente regenerado, a pesar de haber sido electrocutado y descuartizado. La escena final de la novela cierra el relato con un diálogo anodino entre Berto y Rosana, que deja entrever que él sigue imbuido de un “tibio entusiasmo que comenzaba a inundar su espíritu joven, fuerte, ágil, inteligente y sagaz, de gladiador.” (190)

Oblivion: desde un lugar de cuyo nombre nadie quiere acordarse

Vuelvo a reconsiderar aquí la noción de lugar invocada al comienzo de mi exposición, partiendo del supuesto de que *Auschwitz* forma parte del corpus novelesco que analiza, de un modo u otro, las secuelas que la violencia represiva ha dejado en la sociedad argentina.

Tal como señala LaCapra, hay que ver de qué manera un libro (u otro artefacto

cultural) mantiene vivo un tema en la conciencia pública, cómo lo hace y “qué aporta al debate público de temas delicados y explosivos que tienen una poderosa influencia sobre la política y la autocomprensión contemporáneas” (137). Tal como el libro de Daniel J. Goldhagen sobre la shoa¹², la novela de Nielsen “pone en acto los problemas o vuelve sobre ellos de modo repetitivo y compulsivo, en lugar de aportar nuevas maneras de elaborarlos” (131). En este sentido, las escenas de tortura, expresadas con un lenguaje explícito y crudo, no logran elaborar artísticamente una lectura comprensiva del fenómeno de la victimización y aniquilación del otro. ¿Cuál es el sentido de presentar una ficción narrativa que muestra la conducta de un victimario convertido en monstruo sobre una víctima transformada en extraterrestre? ¿De qué manera conciliar el registro pormenorizado de las sevicias cometidas con la desaparición completa de sus rastros?

Es dable suponer que uno de los efectos será el de desdibujar ideológicamente el conflicto entre la reivindicación de las motivaciones de los victimarios (léase el filonazismo de las fuerzas armadas y paramilitares durante la dictadura del Proceso y después)¹³, que eran “hombres comunes” educados en la convicción de que el poder político les correspondía y justificaba cualquier conducta, por un lado. Por el otro, el reconocimiento de las secuelas colectivas que deja el terror institucionalizado, mediante la deshumanización de las víctimas (un extranjero, una mujer y un niño), a los que la tortura y el sadismo no les dejan huellas ni les permiten reacción alguna. En este sentido, es emblemática de las conductas sociales ante el miedo, la parálisis a la que queda reducido Luis, el amigo hindú, en la secuencia del descuartizamiento y desaparición del cadáver.

La ambigüedad del narrador, que se limita a “poner en escena” estos actos omisos desde una perspectiva hiperbólica, me lleva a pensar que la novela pierde claridad en el sentido de que apuesta ideológicamente, y a su manera una vez más, a algo bastante semejante a la teoría de “los dos demonios”. Lo hace porque plantea, por una parte, la pasividad e inocencia de la víctima no-humana, lo que borra la dimensión histórica de las víctimas reales¹⁴. Y por la otra, insiste en la exhibición desmesurada del sadismo del victimario, quien parece resumir todos los lugares comunes de la perversión (es machista, violador, racista y paranoico), lo que lo aleja de los referentes históri-

¹²Daniel Jonah Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners : Ordinary Germans and the Holocaust*. Nueva York :Alfred A. Knopf, 1996.

¹³Cf. A. Avellaneda y F. Reati.

¹⁴Huyssen señala que el informe *Nunca Mas* al convertir “los 30000 *desaparecidos* en víctimas pasivas, borra la historia política del conflicto junto con las filiaciones políticas individuales. La figura del *desaparecido* se transforma en una *idée reçue*, un cliché de la memoria social que al final, puede convertirse en la forma de olvidar de la propia memoria”. (6) Esto dió como resultado que fuera ganando fuerza “la figura purificada de la víctima inocente apolítica”. (7) Cf. H. Vezzetti, 109 y ss.

cos de los planes represivos que las instituciones militares del cono sur orquestaron disciplinada y racionalmente durante la aplicación del conocido Plan Cóndor.

Apostar a la teoría de los dos demonios, desde el punto de vista ético, es mucho más grave que el regodeo más o menos efectista de las escenas de tortura¹⁵. Porque si el victimario es un monstruo y la víctima un extraterrestre, también se borra de la memoria colectiva la idea de que tanto unos como otros solían ser hombres y mujeres de carne y hueso sumergidos en una compleja relación política y social, que solía incluir, por parte de los detentores del poder estatal, la aniquilación sistemática e impune de los ciudadanos. Desde esta perspectiva, dicha manipulación ficcional no haría más que reforzar, insisto, por la negación de su estatuto histórico particular en la Argentina de los setenta (e incluso todavía hoy), los argumentos justificatorios de la legitimidad del terrorismo de estado, que se expresara colectivamente en frases del tipo "Por algo será", clausurando así toda posibilidad de comprender el pasado.

Si consideramos, como lo hace Huyssen, que es posible localizar el olvido en las estrategias de la desarticulación, la evasión y la erosión, constatamos que la novela de Gustavo Nielsen opera en este campo de procedimientos narrativos, en los que, tras la exhibición de lo violento por exageración y acumulación, se consolida la amnesia por no poner en relación la mentalidad del torturador con las circunstancias históricas que le den sentido. Frente a otras novelas, que también han explorado los mecanismos de la violencia de la gente común, como *Siempre es difícil volver a casa* (1985) y *Bosque* (2001) de Antonio Dal Masetto, *Villa* (1995) de Luis Guzmán o *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini, en las que el análisis de la violencia deja múltiples espacios en blanco y pone en evidencia las fracturas, la falta de relación entre los hechos y la verdad, *Auschwitz* se agota en la desarticulada denotación de lo ominoso.

En el contexto de las actuales discusiones sobre la memoria histórica argentina, Auschwitz se coloca, pues, en una encrucijada ideológica de la que no consigue sacar provecho. Se queda en un intento de análisis que, "desde cerca" de la realidad concreta, o sea desde un lugar crítico como quería Said, afirma la impunidad del victimario y la pasividad de sus víctimas. Esto, que en principio podría verse como un acierto histórico, es decir como una denuncia de la inmovilidad social ante la consolidación de las leyes de Punto final y Obediencia debida durante los años 90, pierde eficacia al cerrar las puertas a la necesaria articulación de lo novelesco con las complejas coordenadas históricas que permitan entender los hechos evocados y su impacto en el pre-

¹⁵Actualmente se ha desatado un debate con las asociaciones de derechos humanos ante la decisión del Gobierno de incorporar un nuevo prólogo a la última edición del informe "Nunca más". Esto abrió una polémica por la supuesta defensa de la "teoría de los dos demonios", que figuraba en la versión original del trabajo realizado en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep). http://www.lanacion.com.ar/politica/nota.asp?nota_id=807208 (19 de mayo de 2006)

sente.

Por último, se podría afirmar de *Auschwitz* de Gustavo Nielsen, lo que señala Maristany acerca de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís:

La novela, transgresora a un nivel superficial, está atravesada por los mismos ideogramas que estructuraban el discurso oficial y reproduce el carácter unívoco de las narraciones del Estado, basadas en una estricta axiología que no acepta la duda o la ambigüedad en el mensaje. (156)

Bibliografía

- Asís, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. Buenos Aires:Planeta, 1988.
- Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL, 1986.
- Dal Masetto, Antonio. *Bosque*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Siempre es difícil volver a casa. Buenos Aires:Emecé, 1985.
- Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- Huysen, Andreas. "Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público". Intercom-Porto Alegre, 31 de agosto de 2004. XXVII Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação, PUC-RS- Porto Alegre, 30 de agosto a 3 de setembro de 2004. www.intercom.org.br/congresso/congresso2004/conferencia_andreas_huysen.pdf - (21 de marzo de 2006)
- La Capra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2005. (Writing History, Writing Trauma, 2001)
- Maristany, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires:Biblos, 1999.
- Martini, Juan. *Puerto Apache*. Buenos Aires:Sudamericana, 2002.
- Nielsen, Gustavo. *Auschwitz*. Buenos Aires:Alfaguara, 2004.

- Perilli, Carmen. "Un mapa del infierno: la novela argentina entre 1982 y 1992". *Hispanamérica* XXIV,70 (1995), 95-101.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004. (The World, the Text and the Critic, 1983).
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Teatro de la subjetividad

Jorge Dubatti¹

*Allí donde otros ponen obras
yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu.
La vida consiste en arder en preguntas.
No concibo la obra separada de la vida.
Antonin Artaud (1972: 9)*

*La poesía entendida como una manera
de organizar la realidad, no de representarla.
Alberto Girri (1967)*

*Creo que se trata de crear una máquina poética.
Una máquina de elaborar sentidos alejados de la lógica.
Una máquina del $2 \times 2 = 5$
Daniel Veronese (2005)*

Resumen

*El artículo parte de la redefinición del concepto de teatralidad incluida en el libro *Filosofía del Teatro I* (2007) para proponer una reconsideración de la producción de subjetividad en la actividad escénica. El estudio distingue diferentes tipos de subjetividad: la interna o inmanente al ente poético; la del acto ético o la poésis como morada habitable; la subjetividad de intermediación institucional y la que surge de la confrontación de la poésis con la vida cívica del artista. El artículo distingue una semántica de la enunciación externa, así como una producción de sentido político que puede ser pensada como macropolítica o micropolítica. Finalmente se sostiene la necesidad de estudiar el pensamiento teatral que surge de la consideración del artista/teatrista como intelectual específico.*

Palabras claves: teatro – subjetividad – producción de sentido político
filosofía del teatro - intelectual

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

Abstract

*The present article starts with the redefinition of the concept theatricality provided in the book *Filosofía del Teatro I* (2007) in order to suggest a re-conceptualization of the production of subjectivity on stage. This research distinguishes different kinds of subjectivity: internal or particular of the poetic entity, and the one of the ethical act or the poiesis as inhabitable space; the subjectivity of institutional mediation and the one arising from the confrontation of the poiesis against the civic life of the artist. The article highlights the semantics of the external enunciation, as well as a production in the political sense, which can be considered as macro or micro-political. Finally, we assert the need to research theatrical thought arising from the consideration of the artist/theatrist as a particular intellectual*

Key words: *Theatre- Subjectivity- Production of political content- Philosophy of Theatre- intellectual*

Zona de subjetivación. Macropolítica y micropolítica

Vamos al teatro a construir, esperar y experimentar-vivir subjetividad(es)². La zona de experiencia que constituye el teatro es un *espacio de subjetivación*, o en términos de Félix Guattari una “máquina de producción de subjetividad” (Guattari-Rolnik, 2006: 37). Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos (Dubatti, 2002a: 3-72 y 396). Subjetividad es un concepto más abarcador que el de ideología, en tanto involucra o atraviesa todas las dimensiones de la vida humana porque opera como

“la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc” (Guattari-Rolnik, 2006: 41).

Según Beatriz Sarlo (*Tiempo pasado*, 2005), en los últimos treinta años se verifica un “giro subjetivo” que, desde diferentes disciplinas o actividades, recupera la instancia de la subjetividad como instauradora de mundo y de verdad. Para Sarlo,

“la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera ‘ideología’ o ‘falsa conciencia’” (2005: 22).

²Para contextualizar estas reflexiones en el marco de una redefinición del teatro como zona de experiencia y producción de subjetividad, véase Dubatti 2007.

Al margen de la crítica que Sarlo ejecuta sobre este “verdadero renacimiento del sujeto” (2005: 49), hacemos nuestro su diagnóstico para pensar los problemas de la teatrología:

“El sujeto no sólo tiene experiencias sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto (...) Si ya no es posible sostener una Verdad (sic), florecen en cambio unas *verdades subjetivas* (...) No hay Verdad, pero los sujetos, paradójicamente, se han vuelto cognoscibles” (2005: 51).

En su práctica el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelec- ción permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimen- sión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo. La subjetivación teatral puede ser macropolítica o micropolítica. Puede pro- ducir una subjetividad que ratifica el *statu quo* y los imaginarios colectivos más exten- didos y arraigados, un teatro del conformismo y la regulación social en la ratificación de la subjetividad macropolítica, es decir, la que se expresa en todos los órdenes de la vida cotidiana y se sintetiza en los grandes discursos sociales de representación/ide- ología con un extendido desarrollo institucional (por ejemplo, la subjetividad del capi- talismo o el neoliberalismo en la Argentina actual). En sentido contrario, el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas: por ejemplo, las prácticas de los nuevos sujetos sociales de la postdictadura y su configu- ración -entre otras- en la poética del teatro comunitario. Las macropolíticas suelen tener también su incidencia micro, “a escala”: macrofascismo/microfascismo; Videla en el gobierno, “videlitas” en los hogares (Pavlovsky, 1999). Pero llamaremos preferente- mente micropolíticas, por oposición o divergencia de lo macro, a aquellas que consti- tuyen territorios alternativos, ya estén militantemente “contra” la macropolítica y aspiren a tomar el lugar de una macropolítica alternativa representativa, o asuman una actitud de convivencia pacífica. Pueden distinguirse así al menos cuatro modalidades fundamentales de formación de subjetividad desde lo micropolítico teatral, con sus respectivas combinatorias e hibridaciones:

1. el teatro que recrea o reinscribe la subjetividad macropolítica dominante “a escala” micropolítica, teatro del conformismo, de la regulación social y la ratifi- cación del *statu quo*. Casos: el teatro comercial, *Sweet Charity* (Dimeo, 2007); la comedia española de honra, *El castigo sin venganza*³; cierta zona de *Un tran- vía llamado Deseo* y su educación del espectador en la depresión según el director Frank Castorf (2005);

³Tomamos la idea de un teatro conformista de Amado Alonso, “Lope de Vega y sus fuentes” (1967: 196 y ss.).

2. el teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa sólo *compensatoria* ante la insatisfacción o las dificultades que produce la macropolítica, una micropolítica liberadora de presiones. Se trata de una subjetividad diversa de lo macro, pero a su vez complementaria, no confrontativa, que se ofrece como "oasis" momentáneo de autopreservación, evasión y distracción, relajación y catarsis, compensación indirecta, territorio de desvío de la macropolítica pero que convive pacíficamente con ella, se equilibra en su diferencia y, aunque de manera indirecta, también la ratifica al asumirse micro (esta vez en el sentido de "menor", "pequeño"). Casos: el teatro asumido como un lugar de placer, de energización, de quiebra de la rutina, pero no de ruptura con la macropolítica. Sucede con las expresiones del teatro oficial o del teatro comercial de arte;

3. el teatro como fundación de subjetividad micropolítica alternativa *confrontativa*, que desafía radicalmente la macropolítica desde un lugar de oposición, resistencia y transformación, y que provee una morada, una zona de habitabilidad diversa de lo macro y constante en el tiempo, *otra manera de vivir* y pensar, articulada como *contrapoder* (AAVV., 2003a), que no aspira a convertirse en una macropolítica alternativa. Casos: lo mejor del teatro independiente actual, Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, el mencionado teatro comunitario y muchos otros;

4. el teatro como fundación de subjetividad micropolítica *beligerante* "contra" la macropolítica, que aspira a convertirse a su vez en macropolítica alternativa, subjetividad de choque con fuerte articulación ideológica, visión binaria y parametración de valores y modelos, que lucha por la toma del poder. Casos: expresiones del teatro militante de izquierda, el teatro de representación de los movimientos sociales de Vicente Zito Lema.

Subjetividad interna: las estructuras del ente poético

En el teatro se produce, espera y experimenta subjetividad de maneras diversas. En *Filosofía del Teatro I* (2007, cap. VII) nos referimos a una subjetividad arquetípica -amistad, hermandad- que genera la relación de compañía. Hay además una *construcción inmanente* o poética de la subjetividad en el sistema interno de la pieza teatral o el espectáculo, al que se accede por análisis e interpretación de sus estructuras poéticas. La poética instala esas concepciones desde cada uno de sus niveles textuales y en su interrelación: la historia que cuenta, la articulación de los acontecimientos ficcionales, sus personajes, lo que hacen y dicen, el "entre" que generan, la constitución de "sujetos" sin personaje -que exceden el modelo compositivo de personaje-, las

unidades temáticas, los procedimientos verbales, etc⁴. Hay subjetividad en la construcción de la poética misma, por eso Umberto Eco afirma que toda creación artística opera como una *metáfora epistemológica*:

“El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja -a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984: 88-89).

En una de sus modalidades, la *poiesis* es autónoma del creador. Recuérdense las observaciones de Mauricio Kartun sobre la autopoiesis (Kartun, 2005: 101): piénsese hasta qué punto la subjetividad interna puede ser ajena al creador, incluso opuesta a sus concepciones y visión de mundo. Hemos hablado en *Filosofía del Teatro I* (párrafos 42, 46 y 47) de la *de-subjetivación* del creador en el ente poético y la capacidad de *re-subjetivación* (al margen del creador) que es propia de la *poiesis*. Afirma Borges en el prólogo a su *Obra poética*:

“Toda poesía es misteriosa: nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir. La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconciencia o, lo que aun es menos hermoso, de lo subconsciente; los griegos invocaban la musa, los hebreos el Espíritu Santo; el sentido es el mismo” (1977: 16).

Esa autonomía del creador puede ser *absoluta* (la *poiesis* depende exclusivamente de sí misma) o *vincular* con otras presencias constitutivas de lo real. Autonomía absoluta o autonomía vincular constituyen los fenómenos más plenos y misteriosos del *teatro-jeroglífico*. Por un lado, una *subjetividad de la teatralidad en sí*; T. S. Eliot sostiene que en el arte la emoción es impersonal (“La tradición y el talento individual”, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, tomo I, s.f.: 23). Por otro, una *subjetividad de la alteridad, extra-humana*, el cuerpo poético como la *escritura de Orfeo* (Detienne, 2002). Afirmó Ricardo Monti en la Escuela de Espectadores al reflexionar sobre aspectos de la composición de *No te soltaré hasta que me bendigas*: “No sé quién escribe mis obras”. Esta *subjetividad otra* coloca a creadores y espectadores en un lugar de infrasciencia: la subjetividad interna debe ser descifrada, está escrita en un alfabeto que desconocemos o que hemos olvidado, y la experiencia a la que refiere (su campo referencial) nos es desconocida hasta que podamos inteligirla. La composición del ente poético asume la función del dictado de otro: *dictado de la teatralidad en sí o dictado de la alteridad órfica*; por necesidad su

⁴Véase *Filosofía del Teatro II: Análisis Teatral, Poética Comparada* (Atuel, 2007, en prensa).

intelección es, tanto para el artista (en los ensayos y sucesivas funciones) como para el espectador, *a posteriori* de la experiencia de contacto con el ente poético. En estos casos los procesos de composición no se rigen por una lógica de justificación realista o racionalista *a priori*, sino por el progresivo descubrimiento de las exigencias y reclamos que la *poiesis* va estableciendo desde su peculiar elocuencia. ¿Qué me pide esto que ha aparecido ante mí? Al no poder recurrir a una lógica realista o racionalista, los artistas se manejan con una lógica interna, intuitiva, en la que los orienta el valor de la *inexorabilidad*: aunque nunca se sabe bien por qué, las cosas deben hacerse así y no de otra manera, el sentido de inexorabilidad equivale a la percepción de una *necesidad poética* opuesta a una contingencia (el “podría ser así o de otra manera”). Esto se advierte en los límites de la planificación del trabajo poético: muchas veces la zona programada o planificada no se complementa con las exigencias de la zona de *autopoiesis*; siempre existe (y debe existir) un marco de planificación en los procedimientos y plazos de composición, pero el material poético no necesariamente ajusta sus tiempos a ese marco. Pavlovsky, Bartís, Monti, Kartun, Spregelburd suelen referirse a los extensos períodos de trabajo que les demanda un material, períodos no subsumibles totalmente a las imposiciones de los organismos patrocinantes (el San Martín o el Cervantes, el acuerdo con un empresario, una beca, un subsidio internacional...) que imponen fechas de culminación. Ese espesor histórico, temporal de trabajo se inscribe en la poética y el espectador lo advierte (y lo agradece)⁵. La lógica temporal interna se lleva mal con el *repentismo* o con las necesidades de producir en serie o rápidamente para cumplir compromisos y garantizar plusvalía⁶. Podemos distinguir de esta manera un *teatro de ilustración o tautológico*, que parte de la “puesta” de saberes previos; un *teatro de revelación programada*, en el que se cumple un esquema conceptual *a priori* pero que arrastra o genera un campo de saberes específicos *a posteriori*; un teatro jeroglífico o teatro interno autopoético, puro régimen absoluto del cuerpo poético en su mismidad y develación de saberes *a posteriori*. Se observan de esta manera diferentes grados y calidades de pre-determinación de la *poiesis*: una *poética determinada y conducida* por la presión de exponer/ilustrar una tesis, un problema, un régimen de experiencia *a priori* del régimen específico del cuerpo poético; una *poética orientada* por un programa de investigación *a priori*; una poética de autodescubrimiento, con marcas de determinación *a posteriori*. A cada modalidad le corresponde un modelo de actividad artística: el artista conductista; el artista constructivista; el artista como *medium*. ¿Invención o descubrimiento en la *autopoiesis*? La respuesta dependerá de la entidad que se le otorgue al origen y la materialidad del cuerpo poético.

⁵El tiempo que el artista se ha tomado redonda en la intensidad y carácter definitivo de la obra. El espectador siente que la obra ha sido hecha exactamente a su propia medida, de acuerdo a sus tiempos particulares, como una artesanía, y que el artista no ha hecho concesiones a presiones externas.

⁶Un caso notable: el del director Rubén Szuchmacher, que en una temporada concreta numerosos estrenos. Muchas veces el rendimiento de sus puestas es objetable o desparejo.

La subjetividad del *acto ético* o la *poíesis* como morada habitable

Sin embargo, en las estructuras internas de la poética se cifra también un orden subjetivo del artista, así como un orden subjetivo de la expectación por la compañía y por la creación de *poíesis* del espectador (ver *Filosofía del Teatro I*, capítulos tercero, cuarto y quinto, especialmente párrafos 26, 43 y 51). Se trata de la paradójica concreción de una objetividad autónoma subjetivada por el artista y el espectador. Más allá de las estructuras de cada obra, el teatro constituye subjetividad en la configuración de formas de habitabilidad del mundo, sea en la territorialidad individual (del artista o del espectador) o en la territorialidad grupal (el equipo de artistas entre sí, de artistas-técnicos, el órgano intersubjetivo convivial de artistas-técnicos-espectadores, de los espectadores entre sí, etc.). El teatro es un *acto ético* (Bajtín, 1997), implica un régimen de asociaciones y afecciones para la vida cotidiana, que involucra la totalidad de la existencia, y que se transmite, se “contagia” en el convivio a través de la *poíesis*. Véase la idea bartisiana de la poética como “incisión” o “perforación”, como revelación de otros espacios existenciales (Ricardo Bartís, *Cancha con niebla*, 2003: 147). La *poíesis* teatral –trabajo, cuerpo poético, semiotización- regresa en el acontecimiento teatral sobre su creador y sobre su espectador, los modeliza, los constituye, organiza su estar en el mundo. Vamos al teatro, en suma, a construir nuestro vínculo con el arte y con la vida. El artista frecuentemente se “descubre” a posteriori en su creación, en el análisis de su hacer, y en la mirada de los otros sobre ese hacer y su persona. Las predicaciones de otros sobre su *poíesis* son directa o indirectamente una herramienta de conocimiento de sí. La obra le permite calibrar el tamaño de su voz, saber qué puede llegar a hacer, pensar y ser, saber quién es y quién puede ser. La obra lo moldea, lo configura, lo limita e incluso lo condena. Le permite ordenar-organizar la realidad, darle consistencia, y ofrecer un espacio de control de lo que en la vida nos parece descontrolado o en la inminencia del desborde: el inconsciente, el ritmo social, la muerte. Ponerse a salvo de la locura, ordenar provisoriamente el caos, como sucede con la obra de todo gran artista. Fugarse de las presiones, para inventar otras territorialidades de subjetividad y regresar con nueva fuerza: la *poíesis*, trayecto de creación y obra creada, como una máquina de aire en un mundo irrespirable⁷. El del teatrista es un oficio-vida, el teatrista es tomado por su trabajo. Santiago Kovadloff analiza la función configuradora de la escritura ensayística y recuerda una feliz expresión de Sartre: “el escritor por dentro es queso derretido” (*Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, 1998). Girri afirma en su metapoesía: “Soy lo que hago,/ lo que hago me cambia/ y adviene entonces/ un reverbero, una descarga, desde alguien presente en mí,/ alerta y llamado/ del mismo hombre que soy,/ de la misma gravitación/ que hacia lo bajo tira. // No reniega,/ no frena el alma ese caudal,/ y aspirándolo / fija un instante mi contorno” (*Examen de nuestra causa*,

⁷Recuérdese el excelente espectáculo *Trika Fopte* del grupo *Vuelve en Julio*, de La Plata.

1956, incluido en 1977, tomo D. “El teatro me curó”, afirma Eduardo Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (2001). “El teatro me salvó”, dice Bartís:

“[En los años de la dictadura] el teatro fue un territorio casi sustitutivo de esa otra actividad [la militancia política] que había quedado nítidamente obturada. Me relacioné con el teatro a través de códigos de la militancia: la sensación de poder volcar en el grupo, en la expresión, en el campo asociativo, no exactamente ideas sino algo de los procedimientos más primarios: la desolación, la confusión, el dolor... y la bronca, el odio. Dolorosamente, sin orgullo, un odio innombrable. Algo muy liberador, que en principio coloca el Estado como enemigo, definitivo y para siempre (...) Cierta sensación de poder volcar en el territorio nuevo del teatro algo de esas sensaciones... En momentos de tanta negatividad, las expresiones de afirmación de la cultura, o afectaciones de índole vibrante, como ver algunos espectáculos, me permitieron comprender de a poco que uno podía tener un gran compromiso ideológico y político con el campo de la producción estética. Que no tiene que ver con lo político tradicional, sino el compromiso de producir un arte revolucionario, poético (...) El teatro se me apareció como un canal afirmativo libertario, de actos de pasión y creencias en el hombre (...) Por un lado, en el plano afirmativo de las posibilidades de creer en otra cosa, en una época donde por afuera de las Madres de Plaza de Mayo y de algunos signos de los organismos de Derechos Humanos o de algunas personalidades, era difícil creer. El teatro me dio signos muy vitales de creencia, una gran cantidad de gente estuvo firme en sus convicciones; pudiendo haber pasado con armas y bagajes al campo enemigo y hacer tonterías, se mantuvieron absolutamente ajenos a todo eso.” (Dubatti, 2006: 18-19).

La condición de posibilidad de la obra está también en el reconocimiento de sí, como explica Mauricio Kartun:

“A cierta edad, lo ideológico está en el cuerpo. Salvo que uno sea muy hipócrita... Llega un momento en el que no podés diferenciar entre lo que sos y lo que creés. Tengo -es verdad- un pensamiento nacional y popular. Pero no es una especulación estratégica. Ni una toma de posición. Se inscribe en un fenómeno mayor: mi pertenencia física, social, humana a ese espacio cultural. En toda la extensión del concepto cultura: desde la política a lo estético. Qué se yo, un ejemplo: A comienzos de los ochenta fui comprando toda la discografía de la Mona Jiménez. Cuando no era todavía solista sino el cantante, el vocalista del Cuarteto de Oro. Me iba a revisar las bateas de la Estación Retiro y de Estación Constitución, porque eran los únicos lugares donde se vendían esos discos en Buenos Aires. Aquí no lo conocía nadie. Me encantaba. Yo disfrutaba y mis hijos

se criaron bailando con la Mona Jiménez en casa. Llegaba, ponía el longplay y le dábamos duro al cuarteto. El recuerdo de una fiesta en unas vacaciones, yo bailando cuarteto con mi hija de cinco años es una de las imágenes más bonitas que tengo de su infancia. Algunos de mis amigos se pasaban. Yo era el tipo excéntrico al que le pedían en las fiestas que pusiera esos discos que vos comprás. Se reían a los gritos y me decían que no se podía entender. Tuve un gran amigo, músico, Jorge Valcarcel, trabajó en varias obras mías. Con Jorge íbamos de gira por Latinoamérica y siempre compartíamos la habitación. Jorge me decía: A ver, mostrame los cassettes, yo se los mostraba y él se cagaba de risa. Me decía: ¡Y lo peor es que no es una postura!. Al fin y al cabo esto soy yo. Y cuando escribo no soy otro. Me gusta Sandro, el de la primera época. Lo escucho con mucho placer. Y un día me cuelgo con música minimalista y me mato con Wim Mertens que fue un gran camote de los '90. O le doy al Klezmer, a Martirio, a Tom Waits o a Hermeto Pascual. Y otro día vuelvo a la discografía de la Mona en los ochenta. Yo soy esa mezcla. Y si a la hora de escribir no puedo aceptar esa mezcla, nunca encontraré la felicidad en la escritura. Yo me escapé muchos años de San Martín [su pueblo natal, en el Gran Buenos Aires] cuando vine a la Capital a formarme. Quise dejar atrás San Martín. Porque en San Martín yo era un chico de barrio, burro, que repetía el colegio secundario. Pero un día el pasado te alcanza. Te agarra del forro del culo: flaco, la única manera que vos tenés de reconciliarte con vos mismo, es entender que vos sos aquél y no otro. Eso no quita que estudies filosofía. Que leas toda la narrativa contemporánea. Que veas cine independiente coreano. El horror es cuando haciendo eso creés que esto debe borrar signos de otra cosa. Escucho a Yupanqui. Y me conmueve. Escucho las letras y las redescubro. Los Tres Chiflados, son grosos de verdad. Wittgenstein es goso. Barthes es goso. Los cómicos del Balneario, son grosos de verdad. Marrone. Un tipo que enfrenta un auditorio como el del Balneario, mil personas tomando cerveza y comiendo sandwichitos y hay que hacerlos reír, disfrutar, si no tenés el don no lo conseguís. Era guaso, ¿y cómo vas a hacer reír a mil tipos? Era guarango, pero además era él. Era él. Nunca quiso ser otra cosa" (2006a: 181-182).

En tanto formador de subjetividad, en tanto proveedor de moradas habitables, el teatro instaura un conjunto de afirmaciones, de "verdades subjetivas" (para el artista, para los técnicos, para el espectador, para todos ellos entre sí) que resulta indispensable conocer en el acceso a una consideración de lo que llamamos el "teatro de la subjetividad". Detengámonos en el caso del artista-trabajador.

Semántica de la enunciación externa y signo-cero. La habitabilidad como entidad

Como señalamos más arriba, la poíesis puede ser analizada en abstracción relativa (aunque nunca absoluta) de su instancia de producción, como subjetividad interna, pero el trabajo –y el trabajador- la configuran. Si bien toda poíesis puede ser de-subjetivada, también puede ser puesta en diálogo con el sujeto artista-trabajador. La subjetividad compleja y mutable del creador y su ejecución se inscriben en la poética y remiten a una enunciación externa (Reisz de Rivarola, 1985: 41-60) situada histórica y culturalmente, que comprendemos como el acto humano de creación de la obra, acto humano de trabajo (en términos marxistas). Esa enunciación –o al decir de Agamben “el autor como gesto” (2005: 79-94)- produce una consecuente modalización de la pieza o el espectáculo por esa presencia asociada del creador, por la remisión referencial que, como signo-cero o a través de signos con significante, hace el objeto creado a los procesos de su creación y al ejecutor de esos procesos. Borges lo dice precursoramente en “Pierre Menard autor del Quijote”: basta con cambiar la enunciación externa –creación productiva- del texto, para que el texto no sea el mismo⁸. El mismo texto “Las barcas surcan las negras aguas” cambia según se lo atribuya a contextos y épocas diversas. Hágase el ejercicio de pensar que lo escribió un sacerdote egipcio en el siglo X a.C., o un poeta japonés del siglo XVII o un letrista de tangos hacia 1940. El texto muta radicalmente al referenciarse con regímenes de experiencia histórica, cultural, literaria, etc. diversos. Una mirada postestructuralista habilita, entonces, a hablar de *semántica de la enunciación y fundamento de valor*⁹ como articuladores de las poéticas. Retomando a Agamben, si descubro que Shakespeare no ha escrito las tragedias que se le atribuyen y que sí ha escrito el *Organon* que creíamos de Bacon, no muta sólo una mera atribución autoral, sino todo un sistema de relaciones y de lectura. Lo que no quiere decir –como señalamos- que literalmente el autor sea la obra. La *poíesis* cumple una función ontológica sustentada en la autonomía y la soberanía (véase Dubatti 2007, parágrafo 40). Dice Agamben:

“El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso” (2005: 90-91).

Pero el autor hace cosas con su obra, entre otras, se define a sí mismo en sí, para

⁸Es importante destacar que Menard “escribe” el Quijote, no lo lee, por lo que Borges habla de la enunciación de la poíesis productiva, no de la poíesis receptiva. A diferencia de Menard, yo puedo leer mil veces el Quijote, pero no puedo escribirlo, sólo puede implementar sobre él una poíesis receptiva.

⁹Temas que presentamos en nuestro *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, 2002b.

los otros y para lo otro. Vamos al teatro de la subjetividad a observar cómo los otros construyen su relación con la realidad, consigo mismos y con los otros, con lo otro. Uno de los espectáculos más gratificantes para el espectador es observar cómo los artistas organizan otras maneras de estar en el mundo a través de su trabajo: el *espectáculo de la micropolítica*, el espectáculo del territorio de subjetividad compartido en el “entre”. Lúcido director, Daniel Veronese lo sabe y exhibe las marcas de esos territorios, incluso como señal de gratitud y cariño a las posibilidades fundadoras de esos territorios de habitabilidad micropolítica. Por eso en *Espía a una mujer que se mata* utiliza la escenografía de *Mujeres soñaron caballos*, y comienza con una situación que recuerda la escena final de *Mujeres...* Por eso los títulos conectados de las dos obras basadas en textos de Chéjov: *Un hombre que se ahoga/ espía a una mujer que se mata*. Por eso la extraña inclusión del ensayo de *Las criadas* de Jean Genet en la reescritura de *El Tío Vanía*: no es la territorialidad chejoviana lo que constituye la materia del espectáculo, sino los vínculos micropolíticos de los actores y el director. La subjetividad Núñez-Llosa¹⁰, el “entre” no de los personajes sino de los actores, que alguna vez imaginaron hacer juntos *Las criadas*. Y no es ésa justamente la subjetividad que construye el mismo director en *El método Grönholm*¹¹. El teatro de la subjetividad revela que la *poiesis* también está hecha de micropolítica humana: un grupo de hombres que trabajan y se relacionan y encuentran en esa actividad una forma de organizar la realidad, una morada habitable. Lo mismo puede decirse de la experiencia del espectador: se “contagia” de esas moradas, se alegra de su existencia, participa de ellas en forma vicaria, las habita también, o funda sus propios campos de habitabilidad. Para Veronese “los espectáculos son máquinas de producir sentidos”, esto es no mera semiotización, sino producción de subjetividad. Máquinas de subjetividad, como afirma Guattari en el texto citado.

“En cada uno de nosotros debe elaborarse una máquina propia. El espectáculo podrá ser la máquina total, la sumatoria”,

agrega Veronese (2005). ¿Cómo no contagiarse de la afectación, de la pasión y la felicidad que transmite Pavlovsky mientras habita los territorios de la teatralidad? Pavlovsky no re-presenta ni presenta, produce un campo de subjetividad a compartir. El teatro como zona de experiencia, el teatro como subjetividad. Por su base arquetípica de compañía, el espectador se siente hermano del artista en su capacidad igualitaria de compartir la subjetividad o crearla. Como espectadores vamos al teatro a habitar zonas de subjetividad alternativa, que ponemos en juego dentro y fuera del teatro¹².

¹⁰Osmar Núñez y Fernando Llosa, dos de los actores de *Espía a una mujer que se mata*.

¹¹Véase a continuación “Subjetividad de intermediación institucional”.

¹²Un hermoso espectáculo teatral, Budín inglés, biodrama escrito y dirigido por Mariana Chaud, hablaba indirectamente de este tema: tematiza qué hacen los lectores con la literatura en sus vidas, es decir, cómo construyen subjetividad con los libros. Jostein Gaarder recomienda para la literatura de ficción: “Cámbiale el nombre y hablaráde ti”. Cámbiese libro y literatura por teatro y, mutatis mutandis, la creación de Chaud hablará de la materia que nos ocupa.

Campos de habitabilidad que organizan nuestra política cotidiana. Por su pertenencia a la cultura viviente (el convivio como principio de la teatralidad), por su naturaleza oximorónica como acontecimiento, el teatro convierte la habitabilidad en entidad. Las moradas que provee la subjetividad micropolítica configuran el movimiento contrario a la catarsis: no se trata de expulsar sino de habitar. Lo expulsado es -por abandonado, por desplazado- la subjetividad macropolítica rechazada. Las verdades subjetivas, a partir del ejercicio de atribución de valor, generan un campo axiológico, un mundo humano entendido como cartografía de valores. La posibilidad histórica de confrontar subjetividades macropolíticas y micropolíticas, calificarlas y elegirlas (tanto en sí mismas por su cualidad como en la dosificación cuantitativa de su relación y pasajes) constituye uno de los desafíos más estimulantes de la vida cotidiana contemporánea.

Subjetividad de intermediación institucional

No se experimenta la misma subjetividad en las pequeñas salas independientes que en las grandes salas comerciales o en las oficiales, en tanto se percibe en el convivio el funcionamiento de una subjetividad institucional intermediante que se instala de diversas maneras como presencia de autoridad, como marca del “dueño de casa”, como responsable de las condiciones de posibilidad del espectáculo, a través de la organización del espacio, la autopromoción de la sala y los mecanismos de construcción de imagen de sí misma que diseña. Por ejemplo, en el Teatro San Martín una cinta en off grabada por Betty Elizalde le recuerda al espectador segundos antes del comienzo del espectáculo que está en la sala oficial, que ésta le da la bienvenida y que depende de las autoridades de la Ciudad, se le indica al espectador qué no debe hacer bajo tácito peligro de punición, que además puede comprar la revista de la institución y otros objetos, etc. El programa de mano incluye las autoridades municipales, empezando por el Jefe de Gobierno. En el teatro comercial sucede algo parecido: el programa de mano de Muerte de un viajante en el Paseo La Plaza le indica al espectador que Alfredo Alcón y Diego Peretti han sido reunidos gracias a las iniciativas de los productores Adrián Suar y Pablo Kompel, y que si podemos ver la obra en tanto espectadores es gracias a Suar-Kompel. En el Multiteatro de Carlos Rottenberg, junto con el programa del excelente espectáculo Yo soy mi propia mujer (Julio Chávez dirigido por Agustín Alezzo, 2007), se entrega un folleto de promoción de El champán las pone mimosas, con una nota de Gerardo Sofovich; oímos al público que ironiza en las butacas: “Qué buena recomendación, salimos de acá y nos vamos derecho al Tabarís. Cambian las condiciones de producción y convocatoria del espectador, y las poéticas se resignifican. Las condiciones de producción y el espacio son componentes definitorios en materia de subjetividad. En las salas independientes la subjetividad institucional no suele recurrir al ejercicio de la ostentación de poder y propone un vínculo más llano, menos jerárquico. Amistad y hermandad, decíamos en Filosofía del Teatro I (parágrafo 60), como vínculos horizon-

talizados de poder (hermanos sin privilegios de mayor o menor o diferencias testamentarias: sostenidos por una ley de igualdad en el derecho a los bienes). El artista sale a la búsqueda del espectador porque lo necesita; el espectador sale a la búsqueda del artista también por necesidad. En la base de ese vínculo no rige un contrato mercantil, de dealer-cliente (en términos de Bernard-Marie Koltés, *En la soledad de los campos de algodón*), ni de jerarquías sociales o religiosas. Ninguno de los dos está condenado a ser "quien golpee primero", ni a ser quien se imponga sobre el otro: no hay uno por encima del otro, no hay uno que saque ventaja del otro subordinándolo. Por el contrario los une el deseo de construcción de una zona de experiencia en la que ambos se constituyen en otro(s), en la que se origina una nueva subjetividad que los modifica y que no es la suma de sus subjetividades individuales sino otra(s); fuera de esta zona dicha subjetividad ni pre-existe ni perdura. Es el "entre" teatral (Pavlovsky): la multiplicación de artista y espectador a través del catalizador del cuerpo poético (retomando la imagen de T. S. Eliot) que genera un tercer campo subjetivo, que no marca la dominancia del primero (el artista) ni del segundo (el espectador) sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero¹³. Éste se constituye en y durante la zona de experiencia. En la compañía hay más experiencia que lenguaje. Si Babel condujo a la división lingüística y, a través de ésta, a la misantropía y el solipsismo, la infancia¹⁴ teatral conduce en su zona de acontecimiento al tiempo anterior a Babel.

Doble subjetivación: *poïesis* y vida cívica

Así como sostuvimos que toda *poïesis* puede ser de-subjetivada y re-subjetivada (en su dimensión interna), o puede ser *puesta en diálogo* con el sujeto artista-trabajador y con el sujeto-espectador (la *subjetividad como acto ético*), agreguemos ahora que dicho acto ético puede ser confrontado con la *vida cívica* del artista. Llamamos así a su desempeño social como ciudadano, sus vínculos políticos, sus declaraciones públicas, sus amistades y respuestas ante los hechos sociales, sus negocios, sus alianzas, sus silencios y sus complicidades, sus virtudes y sus defectos en el plano estricto de la socialidad. Algunos artistas contradicen su subjetividad teatral con los hechos de su vida cívica. Caso: hacen un teatro ideológico de izquierda pero llevan una vida cívica integrada al capitalismo. ¿Es compatible semejante escisión en el plano de la subjetividad? ¿Es

¹³Justamente el teatro que reenvía a una situación de poder económico (el llamado "teatro comercial") o social (el teatro de propaganda política para ganar adeptos a una causa) o religioso (el teatro de evangelización y fundamentalismo) frustra o descuida el acceso a esa zona de experiencia que fusiona a los hombres en una nueva subjetividad no comercial ni jerárquica. En Buenos Aires los ejemplos más notables de generación de esta tercera subjetividad se encuentran frecuentemente en las prácticas del llamado teatro independiente o de autogestión.

¹⁴Retomamos el término de acuerdo a Giorgio Agamben, *Infancia e historia* (2001).

posible tanta distancia entre las afecciones cotidianas y la ideología para las representaciones simbólicas? Otros artistas contradicen las ideas y las tesis de sus poéticas desde adentro mismo de la producción de *poiesis*. Caso: la obra expone ideas políticas avanzadas, pero sostiene el trabajo sobre la “proletarización” de un sector de los miembros de la cooperativa. Otros artistas realizan una poética de pura autonomía abstracta y la complementan con una militancia política radicalizada. Caso: Raúl Lozza, artista plástico. O politizan el acontecimiento poético desde la militancia cívica: Beckett enrolado en la resistencia contra los nazis; Osvaldo Pugliese, militante del Partido Comunista. Recordemos el caso de Augusto Boal (véase su análisis en *Filosofía del Teatro I*, especialmente parágrafo 58). ¿Qué hace un espectador con el acontecimiento teatral, luego del acontecimiento, en la vida cotidiana? ¿Qué hace un teatrista con sus saberes teatrales cuando termina la función? Actividad artística y actividad cívica pueden correr por carriles específicos separados, pero eso no quita que sean puestos en relación por superposición o fusión, por disyunción u oposición (o alteridad, que no es lo mismo), por yuxtaposición, por multiplicación, por superación crítica. La “ética del cuerpo”, afirma Pavlovsky, consiste en sostener con el comportamiento cívico lo que se sostiene con el arte. Formas de coherencia, o de complementariedad, o de multiplicación. Subjetividad artística y vida cívica se iluminan mutuamente. En la expectación teatral es imposible reprimir la puesta en juego de esa aproximación contrastiva. La diferencia entre una obra menor y una gran obra está, sin duda alguna, en su construcción interna de subjetividad, en la relevancia de la cosmovisión que porta, en su articulación de mundo inscripta en el cuerpo poético. Esa subjetividad puede abstraerse de la figura del creador-trabajador, de la instancia de producción y por supuesto de su vida cívica. Podemos desconocerlo todo del artista. Podría tratarse, como en la literatura, de un acontecimiento anónimo, sin firma. Sin embargo, hasta Beckett –cuyos textos afirman la disolución del yo– firma sus textos. Los teatristas firman los espectáculos. ¿Qué entraña la firma? Lo cierto es que a la hora de construir acontecimiento teatral el actor, el director, el dramaturgo, etc. portan consigo sus vidas cívicas y la relación de éstas con la *poiesis* generan afectación y multiplicación. La dialéctica, la mutua iluminación entre acto ético de subjetividad y vida cívica, constituyen una variable fundante del convívio teatral en el diverso entramado de su complejidad.

El artista, intelectual específico

De acuerdo con los versos de Alberto Girri (*Envíos*, 1967, incluido en 1977, tomo I) citados en la apertura de estas reflexiones, la *poiesis* es una forma de organizar la realidad, no de representarla. Nada menos. El teatro está lejos de ser, entonces, mero “museo de la representación” o “mercantilización de la nostalgia” o “reservorio de un legado pasado” (Ponnuswami, 2002 : 603-607). Posee una vitalidad renovada, resigñifi-

cada. No se vincula sólo al pasado: por el contrario, algunas obras parecen acontecer en el futuro, como *teatro-oráculo*, *teatro-esfinge* que habla de lo porvenir y fascina como paradójica presencia del futuro en el presente. El teatro sabe: tiene saberes específicos -técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos-, sólo accesibles en términos teatrales. Saberes necesarios. Verdades "subjetivas" para la existencia. Los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes, hasta hoy desatendido. Nadie considera a los teatristas intelectuales. Sin embargo, hay muchos intelectuales que no son artistas, pero no hay artista que no sea intelectual. El artista es un intelectual específico. A la vez semejante y diferente del resto de los intelectuales. El artista piensa todo el tiempo. El artista *piensa a través de los mundos poéticos*. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una metáfora epistemológica: la metáfora piensa. El artista *piensa los mundos poéticos*. Autoanaliza los objetos que produce -mientras los produce o luego de producirlos-, así como las prácticas, sus fundamentos, su política. Descubre así iluminaciones profanas (de acuerdo al sentido que Walter Benjamín otorga a esta expresión; véase Sarlo 2000), un tipo de saber que sólo es perceptible bajo la condensación formal y semántica de la imagen poética, y cuya condición de existencia y acceso es sólo a través de lo artístico. El artista *piensa para crear los mundos poéticos*. Piensa antes de crear, teoriza, investiga, reflexiona antes e independientemente de la creación. Cómo explicar, de lo contrario, el auge del arte conceptual en las últimas décadas. El artista *piensa más allá de los mundos poéticos*. El artista es también hombre cívico, y como tal, realiza paralelamente actividad política, a veces militancia. Relación entre actividad artística y actividad cívica: superposición o fusión, disyunción u oposición o alteridad, yuxtaposición, multiplicación, superación crítica. Pensar la vida cívica desde el arte y el arte desde la vida cívica. El artista como *intelectual político dentro de la esfera del arte y dentro de la esfera cívica*. El intelectual, dice E. Said, es quien le dice la verdad al poder. La verdad del arte y la verdad cívica. De todas sus formas de ejercer el pensamiento, el artista genera discursos: expositivo, analítico, argumentativo, narrativo, descriptivo y directivo. Casos: *El teatro y su doble* (Artaud), *El espacio vacío* (Brook), *Hacia un teatro pobre* (Grotowski), *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Boal), *Micropolítica de la resistencia* (Pavlovsky), *Cancha con niebla* (Bartís), *Escritos* (Kartun), *Procedimientos* (Sprengelburd), *Juego y compromiso* (Daulte), *Automandamientos*, *Las máquinas poéticas* (Veronese). Del aforismo al tratado, de la nota breve al ensayo extenso. Pero si el artista no escribe, también piensa: habla, o sólo rumia. Intelectual silencioso, de palabra interna. Negar al artista como intelectual es no sólo desconocer la historia, es asumir la operación ideológica de la dictadura y también del neoliberalismo: *vaciar el arte de sus políticas*. Aceptar que el teatrista es un intelectual implica concebir el teatro como cantera de pensamiento y experiencia, como campo de subjetividad habitable e indagable en sus afirmaciones.

Bibliografía

- AAVV., 2003a, *Contrapoder. Una introducción*, Buenos Aires, Ediciones De mano en Mano.
- AAVV., 2003b, *Clases Magistrales de Teatro Contemporáneo*, coord. Jorge Dubatti, Coedición del Festival Internacional de Buenos Aires y Editorial Atuel.
- Agamben, Giorgio, 2001, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- , 2005, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Alonso, Amado, 1967, "Lope de Vega y sus fuentes", en AAVV., *El teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Eudeba, 193-218.
- Artaud, Antonin, 1972, *El ombligo de los limbos, El pesa-nervios*, Buenos Aires, Aquarius.
- Bajtín, Mijail, 1997 *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, y Universidad de Puerto Rico.
- Bartís, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- Boal, Augusto, 2003b, 11-26. 2003, "Teatro del Oprimido: métodos y técnicas", en AAVV.,
- Borges, Jorge Luis, 1977 *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.
- , 1978 *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- Castorf, Frank, 2003, "El trabajo del actor con el texto", en AAVV., 2003b, 29-35.
- , 2006, Entrevista en la Escuela de Espectadores, FIBA.
- Daulte, Javier, 2005, "Juego y compromiso. El procedimiento", *Conjunto*, n. 136 (abril-junio), 51-56.
- , 2006, "Juego y compromiso. Responsabilidad y libertad", *Conjunto*, n. 140 (abril-junio), 47-59.
- Detienne, Marcel, 2002, *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Ediciones 62.

- Dimeo, Carlos, 2007, "Producción teatral, industria cultural y prácticas culturales", en *Actas del Seminario "Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano"*, Santa Cruz, Bolivia, Edición de APAC y VI Festival Internacional
- Dubatti, Jorge, 2002a, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura 1983-2001*. Micropoéticas I, coord., Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- , 2002b, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2006, "El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar", *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro, n. 16 (enero-abril), 16-21.
- , 2007, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- Eco, Umberto, 1984, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- Eliot, Thomas Stearns, s.f., *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé, dos tomos
- Girri, Alberto, 1977, *Obra poética I, II y III*, Buenos Aires, Corregidor.
- Guattari, Félix, y Rolnik, Suely, 2006, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.
- Kartun, Mauricio, 2005, *La Madonnita*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2006a, *El Niño Argentino*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2006b, *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue.
- Kovadloff, Santiago, 1998, *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Emecé.
- Pavlovsky, Eduardo, 1999, *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/CISEG.
- , 2001, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel.
- Ponnuswami, Meenakshi, 2002, "Teatro", en Michael PAYNE (comp.), 2002, *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, comp., Barcelona, Piados, 603-607.

- Reisz de Rivarola, Susana, 1985, "¿Quién habla en el poema?", *Filología*, XX, 1, 41-60.
- Sarlo, Beatriz, 2000, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, FCE.
- , 2005, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Sprengelburd, Rafael, 2001, "Procedimiento", en su *Fractal. Una especulación científica*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 111-125.
- Veronese, Daniel, 2000, "Automandamientos" en su *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 309-315.
- , 2005, "Las máquinas poéticas" (original cedido por el autor).

Estética y teatro: el soporte y la puesta en escena

Mag. Nicolás Luis Fabiani¹

Resumen:

El problema estético que propone el teatro se "pone en crisis" a partir de las posibilidades de acceso que se sustentan en tres ejes: a) el texto; b) la puesta en escena; c) el problema del soporte o, si se quiere, una aisthesis alternativa. Los dos primeros en tanto posibilidades de experiencias autónomas o dependientes, según sea el caso. El tercero, como opción frente a la marginación sociocultural de muchos.

Palabras claves: Estética - Teatro - Texto - Puesta en escena - Soporte alternativo

Abstract

The problem of theatre aesthetics is examined from a critical perspective considering three basic notions: a) text; b) production; c) actual supports, or in other words an alternative aisthesis. The first two can be viewed as possibilities for dependent or independent experiences, while the third could function as an alternative answer to social exclusion.

Key words: Aesthetics - Theatre - Text - Production - Actual supports

Introducción

En algún trabajo en el que abordara el problema de la puesta en escena manifestaba esa cierta desazón que me provoca lo efímero. Quizá resabio de los años en que estudiaba crítica cinematográfica y no contábamos aún con el video ni con el DVD, es decir, un soporte que nos permitiera volver sobre fragmentos de la película proyectada -sobre tal o cual secuencia o fotograma-, retroceder, avanzar, detenernos, etc., magníficas operaciones para el análisis de las que disponemos en la actualidad. Desazón que

¹ Profesor en Letras por la Universidad de Mar del Plata. Master en Historia del Arte por la Universidad de Poitiers, Francia. D.E.A. en Études Ibériques et Ibéroaméricains por la Universidad de Poitiers en Francia y D.E.A. en Filosofía, Ética y Política por la Universidad de Barcelona en España. Profesor Titular de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Nacional de Mar del Plata y Profesor Titular de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Área de Historia y Teoría del Arte. Cátedra Historia del Arte. fabiani@mdp.edu.ar

empeoraba cuando asistía a una representación teatral. Claro que respecto de mi experiencia cinematográfica, ¡por lo menos podía jactarme de haber visto una película en siete oportunidades! Así, pues, ¿cómo no considerar que, antes que nada, el teatro, en tanto se manifiesta como puesta en escena, reivindica para sí, desde hace siglos, el carácter de efímero? De ahí que planteara, en aquel trabajo, lo siguiente: “Si como espectadores de una puesta sólo tenemos acceso, supongamos, a *una* (y sólo una) representación de tal o cual obra, ¿cómo pretender, a partir de ésta, elaborar un juicio cuya validez supere mínimamente *mi* única experiencia estética?” En rigor, lo que estaba planteando era la validez de toda pretensión de reconstrucción de una puesta en escena, discutible sólo en términos absolutos. Pero muy ardua tarea para un investigador que trabaje en soledad.

Y dejaba planteado, al finalizar aquel trabajo, el problema que hoy me ocupa: el problema del soporte. Sabemos que, históricamente, el texto teatral aseguró la huella, dejó un hito reconocible frente a lo efímero de la representación. Lamentamos, respecto de la consideración de la historia del teatro, cuánto nos hubiera gustado conocer, por ejemplo, aquellas representaciones de la *Commedia dell'arte*. Y tantas otras puestas famosas que sólo llegan hasta nosotros a través de diversos relatos o críticas. Por otra parte, sabemos asimismo que el teatro no es la única manifestación artística que haya enfrentado lo efímero. Ahora bien, con referencia a la propia y pretendida “esencia” del teatro, mucho se ha dicho en contra de cualquier desnaturalización de esa misma “esencia”, por el recurso a un soporte “extraño” –¿extraño?– que deje huella. Qué importa la huella se preguntará alguno en estos tiempos que corren. Por mi parte no me resigno. Sigo creyendo que vivimos disfrutando un patrimonio cultural heredado y me parece totalmente insensato pensar que ni vale la pena atesorarlo, ni debe ser preocupación nuestra contribuir en algo a su acrecentamiento. El presente artículo propone sólo algunas reflexiones respecto de estos temas y tiene más un carácter ensayístico antes que un riguroso y pormenorizado estudio de los problemas que se abordan.

El texto y los multimedia

El siglo XX proporcionó unos cuantos desarrollos tecnológicos que “alteraron” los medios de transmisión y conservación de textos, imágenes y sonido. Son bien conocidos por todos pero, para que no queden dudas conviene nombrar algunos: el cine, la radio, la televisión, la grabación en sus diferentes variantes. Precisamente son aquellos que me interesa menos poner en consideración en este trabajo. Dejando de lado el caso particular del cine, la radio y la televisión siguen participando, en buena parte de lo efímero, siempre y cuando dejemos de lado acciones individuales y particulares: algunas grabaciones de archivo y aquellas que cada cual puede realizar por su propia cuenta. No es que estas últimas carezcan de interés; simplemente el documento registrado

no es responsabilidad de quienes producen el programa que se emite.

Debo decir que acabo de introducir la palabra “documento” de ex profeso; lo destaco por más que haya sido evidente. Esta mención me remite a un texto de Marco De Marinis, referente importante para avanzar sobre la reflexión acerca del teatro. Su libro es lo suficientemente estimulante como para que uno vuelva sobre él (aunque este elogioso comentario carezca de importancia). Y bien, de las consideraciones que el autor expone en el capítulo VIII (“Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo”), me interesa detenerme precisamente en lo atinente a la palabra citada y a su “familia” (ya en el título citado: “documentación”, por ejemplo).

Ante todo convendría hacer hincapié en un estado de situación que tiene su origen en la relación del teatro y los medios (soportes) señalados: teatro llevado al cine (en este caso se puede hablar con toda propiedad de “registro”); teatro en emisiones radiales y televisivas (el registro y su conservación son aleatorios). Quisiera anticipar, al respecto, que me importan las consecuencias en cuanto a la recepción. Que nadie las desconozca no significa que no merezcan una reflexión, aunque eso sí, variando el ángulo. Mal que nos pese si nos enrolamos en una actitud purista, estos dos últimos modos de transmisión, mucho contribuyeron a la difusión del teatro; bastaría recordar la transmisión radial desde los teatros, o el consagrado ciclo “Las dos carátulas”, emitido por Radio Nacional. En cuanto a la televisión, ya desde sus comienzos entabló una bastante estrecha relación –cuestionable o no– con el teatro y, en muchos casos, aún hoy se guardan registros de esas emisiones. Pero, insisto, esto no constituye el centro de la cuestión, es decir, las alternativas de los soportes y su importancia ante los cambios que los propios nuevos soportes pueden introducir (si alguno cree que no lo hicieron ya) en las tradicionales formas y modos de comunicación artística.

Ahora bien, el abordaje de esta situación no pasa, como fue anticipado antes, por una cuestión de “esencias”. Tampoco atiende a que el registro sea, como propone De Marinis (De Marinis: 187), algo que sólo tenga que ver con la función documental y su relación *específica* con el estudioso interesado en el teatro.

Que el teatro quedara registrado como texto fue un logro, aunque sólo fuera parcial. Que muchas obras actuales no nos permitan contar –por decisión de sus productores²– con un texto, es una notable pérdida. Y éste es precisamente el punto. ¿Se necesita de un texto? Si tanto evolucionaron las puestas, sabemos que un texto no bastó en el pasado, y muchos menos en el presente. Quiero decir: la puesta fue siempre algo más que el texto (en distintos trabajos he venido considerando las puestas como un *emergente* de muchos *componentes*, dentro de un enfoque sistémico). ¿Necesitamos,

²Vuelvo a utilizar aquí la palabra “productor” no en el sentido habitual de “productor teatral”, sino en el de aquella persona que crea un *producto* artístico.

realmente, otros soportes? ¿Acaso les importa a los teatristas? Respuestas afirmativas como negativas son posibles. Lejos estoy de lanzar propuesta alguna. Me desautoriza, estimo, el hecho de no ser hombre de teatro. De ahí que insista en que sólo son reflexiones ante una situación que, eso sí, no deja de inquietarme.

Como señalé antes, con un sentido mucho más acotado, el tema que me ocupa –el soporte– puede circunscribirse a consideración de tres aspectos: el texto, la puesta en escena y, por último, específicamente el problema del soporte. El *texto* en su validez actual como disfrute, y también en tanto dejó rastro y es rastro que permitió y posibilita ese disfrute. La *puesta en escena* como hecho efímero, cuyo rastro quizá sea el recuerdo imborrable de una velada teatral, o una crítica limitada, o una reconstrucción siempre aproximada. Otras tantas posibilidades de fruición estética. Por último, el *soporte* “alternativo” –otro rastro– en cuanto apertura a una reflexión sobre una pretendida esencia del teatro y al desafío de la “reproductibilidad técnica”, para usar conceptos benjaminianos.

El texto

No podemos negar que si de “reproductibilidad técnica” se trata, el texto impreso fue y es una de sus manifestaciones más evidentes. El texto se incluye en este artículo como rescate de una fruición estética (*aisthesis*) que también tiene que ver con el teatro, aun cuando sea un tema controvertido.

El recorrido que hace Catherine Naugrette por la historia del teatro –me referí a esta obra en otras oportunidades– corresponde sólo a una *historia de las poéticas*, de los programas de arte, como diría el filósofo italiano Luigi Pareyson³. Sería interesante poder consensuar acerca de esta distinción entre las poéticas, en el sentido al que aquí se alude (programas), y la estética; esta distinción constituye mi particular punto de vista. Aquello que parece más satisfactorio, en el texto de Naugrette, es lo esbozado en el capítulo tercero, cuando señala que hoy en día “se puede hacer estética teatral a partir de todos los aspectos del teatro: hacer que todo sea estética.” (Naugrette, 2004: 24). Sólo que al no estar presente una distinción entre *aisthesis* y *poiésis*, acaba por transformarse, en un recorrido habitual por las distintas y tradicionales definiciones de la “estética teatral”. En definitiva, no otra cosa que un resumen de las *poéticas* que se han sucedido a lo largo de la historia del teatro. Esa distinción me parece, entonces, fundamental.

Pero retengamos aquello de “hacer que todo sea estética”, que bien viene a cuento para recuperar al texto –y al disfrute del mismo– en tanto teatro. Porque, llega-

³Remito al lector a otros trabajos míos que encontrará en la referencia bibliográfica.

do a este punto, quiero señalar, respecto del texto, algo tan obvio como esto: el texto teatral es fuente de placer estético: el consagrado y tradicional placer por la lectura. Esto lo sabe cualquiera y resulta hasta grosero tener que reivindicarlo. Valga la reivindicación como oposición frente a quienes piensan sólo en la puesta en escena como experiencia teatral determinante o quienes fueron responsables del opacamiento del texto. No quiero decir más al respecto... excepto: permítaseme seguir disfrutando del texto.

La puesta en escena

En trabajos anteriores había dejado un tema pendiente que ni siquiera se concretó en las colaboraciones más recientes publicadas en **La Escalera**. Una puesta en escena –esbocé en más de una oportunidad– se nos presenta, por simple que sea, como un sistema complejo. Un análisis de la recepción estética no podría dejar de lado esta peculiaridad, dado que la recepción teatral está movilizando percepciones que involucran obviamente a varios de nuestros sentidos, al tiempo que interesa también a nuestra propia poética *inmanente*, cultural, presupuesta en todo espectador. Esta problemática se hizo evidente en el siglo pasado, a partir del paso al costado del texto teatral y el consiguiente paso al frente de lo espectacular. De ahí la insistencia en la *aisthesis*, y en el complejo disfrute que implica una puesta.

Ahora bien, sabemos de las propuestas del denominado arte efímero en el siglo XX. ¿Cómo no considerar que, antes que nada, el teatro, en tanto puesta en escena, reivindica para sí, desde hace siglos, el carácter de efímero? Un análisis desde el punto de vista de la *aisthesis*, como vengo proponiendo, no deja de aparecérsenos como utópico, según dije antes. Si como espectadores de una puesta sólo tenemos acceso a *una* (y sólo una) representación de una obra, ¿cómo pretender, a partir de ahí, elaborar un juicio cuya validez supere mínimamente *mi* experiencia estética? Experiencia que, por la misma razón de ser efímera se limita, insisto, a una representación, a todo el inestable contexto que le dio marco, etc., etc. Cosa archisabida, por supuesto. Vieja historia que cualquier crítico teatral conoce desde siempre. ‘Así –señala el filósofo Mario Perniola–, ante el continuo e imparable transcurrir del tiempo, la llamada a la forma manifiesta la pulsión de superar el carácter efímero, caduco, perecedero de la vida’ (Perniola: 61). Noción de forma que, según destaca el mismo autor, constituyó, junto con el concepto de vida, una de las polaridades de la estética del siglo XX. ¿Cabe superar el carácter efímero?

La puesta en escena es *casi* la esencia misma del teatro. Casi. Se nos impone como una *aisthesis* compleja y, sobre todo –y es lo que aquí me importa subrayar– limitada y, reitero, efímera. En tanto hombre de provincia –aun cuando de una ciudad que, como Mar del Plata, ofrece la oportunidad de más de doscientos espectáculos por temporada, sean o no específicamente teatrales– no puedo dejar de preocuparme y por eso

apelo a la crisis, al enjuiciamiento, a la “crisis de una relación”. Espero poder aclararlo en lo que sigue.

Una *aisthesis* alternativa: acercar el teatro al público

Retomo aquí también un tema que sólo quedó planteado más arriba y, -como señalaba en aquel momento- “desde el lugar de mi absoluta incompetencia”. Me refería entonces al “problema del soporte”, al tiempo que subrayaba la importancia del texto teatral que, como bien sabemos, constituyó “el reaseguro frente a lo efímero del hecho teatral”. Me pregunto si no sería necesario pensar -con referencia al teatro- en utilizar con más frecuencia y mayor difusión otros soportes que permitieran acceder a un tipo de perduración que la puesta en escena no asegura sea desde el punto de vista ya mencionado de su permanencia, sea desde el de una mayor llegada a espectadores marginales y marginados. Dicho esto no en el sentido en que lo plantea De Marinis en el capítulo sobre la “documentación audiovisual del espectáculo”. No se trata sólo de documentar. Eventualmente “documentar” sólo cumpliría con el objetivo de dejar registro, y esto quizá limitado sólo al ámbito de los estudios teatrales. En rigor, mi reflexión apunta a un doble objeto: a) un soporte que nos permitiera disfrutar de una experiencia estética, aunque diversamente; b) un soporte que acercara las puestas en escena que, de otra manera, jamás podríamos apreciar; y esto aun cuando no constituyera -como es manifiesto- una participación en términos de espectadores estrictamente teatrales. Este es el punto. Insisto: lejos estoy de poder proponer una solución siquiera adecuada a la cuestión. Por lo demás soportes alternativos existen (filmaciones, videos, etc.). Pero no pasa por ahí mi preocupación. Lo que me ocupa es más bien un tema de carácter sociológico, -de socioestética, diría- una cuestión de ensanchamiento de la base espectacular que posibilite el acceso a ciertos bienes culturales que, de otra manera, continuarán siendo inaccesibles para una buena parte de los posibles interesados: los espectadores, en plural, como señalé al comienzo. Y el disfrute “otro”, diferente. Si bien es verdad que la alternativa presenta, quizá, algunas dificultades para ser llevada a la práctica (por razones de orden técnico, económico, de distribución, etc.), podría resultar “saludable” considerarla y aun desde el punto de vista de una política cultural. Sabemos que la música aceptó el desafío hace ya casi un siglo: coexisten el concierto y las grabaciones; existen las óperas grabadas en video o DVD. Cuestionadas o no, mucho antes las partituras nos legaron una herencia cultural incuestionable. Los mencionados registros, que los puristas (sean músicos o público melómano, en general) aún se resisten a admitir al menos plenamente, se impusieron indiscutiblemente y sería inaudito pensar la música, y su considerable peso cultural adquirido a lo largo del siglo XX, sin esos aportes. Por otra parte, no ya desde el punto de vista del soporte, pero sí en consideración a poner al alcance de públicos alejados de las grandes ciudades, existieron y existen las emisiones radiales. Y de éstas participó alguna vez el teatro. Fue

una manera de acercar el "teatro" al público (Fabiani, 1996). Porque de eso se trata. Lo que se pone aquí en consideración será una *aisthesis* en cierta medida diversa, alternativa; pero, si se me permite, menos elitista. ¿Cómo romper los límites que imponen los grandes núcleos urbanos (aun en su propio interior), algunos de cuyos habitantes (y no todos) pueden disfrutar de espectáculos en sus más o menos imponentes salas, con sus producciones considerables en términos económicos y de puesta en escena, con sus actores y directores famosos, etc., etc.? La *aisthesis* alternativa no es necesario inventarla; ya está instalada entre nosotros. La impuso el cine, la televisión, el *home theatre*, o lo que esté en ciernes.

El soporte alternativo

Apliquemos un esbozo de enfoque de pretensión sistémica⁴ a las tres opciones consideradas: texto, puesta en escena, "soporte alternativo" (y digo esbozo porque una presentación completa escaparía a los límites de este trabajo y a mis propios alcances). Si consideramos que los componentes de una perspectiva de sistema social podrían limitarse a cuatro (los componentes de los subsistemas biológico, económico, político y cultural⁵) señalaría que:

a) aquello que tiene que ver con el *texto* es una relación de orden individual (entiéndase aquí la relación *texto* -subsistema cultural- / *individuo* -subsistema biológico). Pero como no se puede dejar de lado la difusión de los textos, por lo tanto, también debe considerarse lo social, vale decir la instancia *superior* del sistema social.

b) en lo atinente a la *puesta en escena*, atenderíamos al subsistema biológico en tanto pluralidad de individuos (una puesta se justifica en tanto haya productores y espectadores) y asimismo al subsistema cultural. En otra oportunidad consideré a la puesta en escena en tanto sistema complejo.

c) la tercera instancia (llamémosla de "soporte alternativo") alude tanto a lo individual como a lo social: supongamos un soporte en video o DVD, la posibilidad de acceder a su posesión individual o, por ejemplo, su proyección ante un grupo de espectadores. La "alternativa" presenta, pues, un doble atractivo, valga la reiteración: lo individual y lo social. Esto aporta interés.

⁴Al respecto remito al lector a diversos trabajos de Mario Bunge en los que se aborda la perspectiva sistémica.

⁵En trabajos posteriores Bunge introduce el concepto de dinamismo, en orden a la dinámica del sistema. A título de ejemplo, el último libro de este autor en que aborda estos temas y que ha llegado a mis manos: Bunge, Mario. *Mitos, hechos y razones*. Ver referencia en la bibliografía.

Desde el punto de vista del subsistema económico destacaría:

a) en el caso del texto todo cuanto es conocido respecto de su producción, difusión y accesibilidad.

b) respecto de las puestas, también estamos en un terreno conocido, pero me permito señalar algunos inconvenientes: gastos de producción que, en el caso del teatro "profesional", suelen ser considerables y que, como sabemos, establecen una importante diferencia respecto de elencos no profesionales de escasos recursos; acceso a salas, sea para quienes generan el espectáculo como para quienes deben abonar una entrada en salas importantes (cito el caso concreto de Mar del Plata, en donde, en la temporada de verano, los elencos locales carecen de medios para acceder a las salas céntricas más importantes, y a las que tampoco tienen acceso de invierno porque permanecen cerradas); gastos de desplazamiento sea para los elencos (no siempre las grandes producciones llegan al interior), sea para el público de las provincias que, salvo aquel de mayor poder económico, nunca tendrá acceso a una puesta en los grandes centros urbanos; y digo etcétera para no fatigar. No cabe sino pensar, en muchas circunstancias, en una verdadera marginación económica (con o sin connotación ideológica, según los casos).

Consideremos ahora el componente político. Aquí cabría establecer una distinción que sólo menciono a título de ejemplo: me refiero a políticas públicas y privadas.

a) tanto desde el punto de vista del texto cuanto desde los soportes alternativos, es muy factible establecer políticas de difusión cultural -a través de un soporte alternativo- que permitan llegar a un amplio sector de la población. Sabemos de las bibliotecas, de las videotecas, cinematecas, etc. Esto es posible a un costo quizá no muy elevado, o por lo menos a los fines de una recomendable inversión en política pública.

b) desde el punto de vista de las puestas y su posible circulación (barrios, ciudades del interior, otros países), todo esto significa un costo mucho mayor y disminuye notablemente las posibilidades de generar políticas culturales en países como los nuestros. Sabemos, en lo que concierne a las instituciones oficiales, lo difícil que es desplazar elencos (elencos y puestas como se proponen en el Teatro San Martín, el Nacional Cervantes, el de la Comedia de la Pcia. de Buenos Aires, etc., bastarían como ejemplos).

Respecto del componente cultural podría extenderme mucho más en cuanto a sus consecuencias, pero creo que los ejemplos citados bastan como para sacar a luz las

más que evidentes. De ahí entonces que haya puesto en consideración en el presente trabajo esto que denominé “alternativa”; una crisis de la relación entre la habitual fruición estética y el teatro, entre la *aisthesis* individual y social, entre el modo de producir bienes culturales y la posibilidad de disfrutarlos. Dejé expresamente de lado consideraciones económicas más específicas acerca del “soporte alternativo”. No es campo de mi competencia. En rigor, tampoco lo son las políticas. Sólo quería, hoy y aquí, plantear el problema.

En pocas palabras: quedarnos con que el teatro, en su supuesta “esencia”, debe ser entendido y disfrutado siempre como “puesta en escena”, acotada a un lugar y tiempo determinados, condena a muchos a la marginación estética y cultural. En los tiempos que nos tocan vivir seguimos asombrándonos con las nuevas tecnologías, entiéndase aquellas que nos brindan posibilidades artísticas y de comunicación de productos artísticos. Por ahora, sólo el texto sigue rescatándonos parcialmente de lo efímero del teatro, proporcionándonos una *aisthesis* menos limitada (en lo que concierne a su difusión), una difusión más vasta y un acceso siempre posible a las distintas culturas.

Bibliografía

- Benjamin, Walter 1991. *La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus.
- Bunge, Mario 2004. *Mitos, hechos y razones*. B.A., Sudamericana,
- De Marinis, Marco 1997. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. B.A. Galerna.
- 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, N° 1)
- Fabiani, Nicolás Luis 2005. *Nuevas reflexiones sobre la estética y la puesta en escena*. (En: “La Escalera”, Anuario N° 14/2004, de la Facultad de Arte, Univ. Nac. del Centro de la Pcia. de Buenos Aires, pp. 17-28, ISBN 950-658-164-9; ISSN 1515-8349).
- Fabiani, Nicolás Luis 1996. “Acercar el público al teatro o el teatro al público. (En: A.A.V.V. *El teatro y sus claves*”. (*Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*). Coord. Osvaldo Pelletieri. B.A., Galerna).

- Jauss, Hans Robert, [1972] 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós.
- Naugrette, Catherine, 2004. *Estética del teatro*. B.A.,: Ediciones Artes del Sur.
- Pareyson, Luigi, 1988. *Estetica*. Milano, Fabbri, Bompiani.
- Pavis, Patrice, 1984. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.
- Perniola, Mario, [1997] 2001. *La estética del siglo XX*. Madrid, A. Machado libros, S.A.

El objeto en la producción teatral ácrata

Carlos Fos¹

Resumen

El teatro fue un instrumento de gran importancia para el movimiento anarquista. En este caso se profundiza la tarea del titiritero Sansiez, que recorrió especialmente el litoral argentino con su creación el "Dr. Sinomiento". Utilizó el monólogo para enseñar la doctrina ácrata y el compromiso que debía tomar quien la aceptara. Mi propósito es rescatar la labor cultural de los anarquistas fuera de las grandes ciudades y su particular forma de producción.

Palabras clave: anarquismo- teatro de objetos

Abstract

Theatre was a very important instrument for the anarchist movement. The puppeteer Sanzies travelled along the argentinian coast with his work "Doctor Sinomiento". He used the monologue to teach anarchist doctrine and the compromise it aroused. My intention is to recover the cultural work of the anarchists away from the big cities and their particular cultural production.

Key words: anarchism; theater of objects

Una sociedad popular, amorfa, fluida y heterogénea como era la argentina de los primeros años del siglo XX, fue estructurándose en torno de las organizaciones celulares propiciadas por el anarquismo. Para esta sociedad la posibilidad de destruir el orden existente y hacer una sociedad nueva sin ley ni autoridad, sin patrones y sin Estado era tan atractiva como aquella propuesta más amplia de construir un mundo cultural paralelo, centros de discusión, periódicos y escuelas, donde se forjara la cultural y la moral de unos trabajadores capaces de rechazar las apelaciones cada vez más enérgicas del Estado.

La cultura (en su sentido más general) será para el anarquismo una cuestión medular, al punto de que algunos autores han sostenido que "nunca, ningún movimiento le otorgó tanta importancia". Subsidiaria de esta especificidad fue la intensa labor educativa, literaria, periodística y propagandística desarrollada desde ámbitos como los centros y

¹Historiador y Antropólogo. Subdirector del Centro de Documentación Teatral del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. cfos@teatrosanmartin.com.ar

círculos sociales, bibliotecas, escuelas racionalistas y grupos filodramáticos, y difundida a través de folletos, libros, periódicos y publicaciones varias. Una labor que acompañó aquella otra más estrictamente política y a partir de la cual los anarquistas construyeron un aparato simbólico y ritual con una identidad bien definida y vinculada al mundo del trabajo cuya función fue fundamentalmente crear-inventar una tradición histórica (las luchas del pueblo oprimido) y determinar cuál era el espacio propio y cuales los límites; quiénes los aliados y quiénes los enemigos

Como expresaba Malatesta: "somos -casi holgaría repetirlo-partidarios de la instrucción integral del hombre. Estamos firmemente convencidos de que ella es la base más firme de la evolución, la que hará posible la vida anárquica y que será el acicate principal de la revolución. Cuanto más sepan los hombres, más se liberrarán de sus atavismos y se emanciparán unos de otros".

Sin embargo, este intento de generar un espacio cultural alternativo no alcanzó el grado de radicalización que los libertarios sí consiguieron a través de las huelgas, las movilizaciones y la lucha ligada inmediatamente al mundo del trabajo; lugar desde donde la propuesta identitaria por ellos propiciada cristalizó en una forma más definida, pero no por eso, menos efímera. Tanto la propuesta cultural como la ideológica y la política movilizadas por las vanguardias ácratas rioplatenses (y con ella los valores, las representaciones, las actitudes y las opiniones por estas movilizadas) se vieron afectadas por los límites y las presiones hegemónicas a medida que desde las clases dominantes los mecanismos de gestación de consenso se fueron articulando por sobre el dominio como coerción o represión estatal.

Es necesario entender cómo las elaboraciones doctrinales del anarquismo en el campo de la política fueron perdiendo peso a medida que el mensaje del Estado se hizo más orgánico y coherente y con él las instituciones encargadas de transmitirlo, al mismo tiempo que nuevos actores, como la industria cultural y los medios de comunicación, se fortalecían en el campo cultural ofreciendo nuevos modelos de integración a aquella sociedad multiforme y fragmentada.

Un papel fundamental en la producción cultural libertaria tuvieron los titiriteros. La mayoría de ellos provenían del ala no acuerdista española y se habían formado pedagógicamente en la tradición de Ferrer Guardia y Malato. Su accionar se intensificó a partir de las represiones sistemáticas que los gobiernos de la reacción llevaron a cabo desde los últimos años de la década del veinte. Hemos encontrado sus rastros en el camino de las viadas convirtiéndose en peregrinos de la fe ácrata. El monólogo era usado como vehículo de formación del obrero que se acercaba a la improvisada tarima que montaba a base de latas y maderas fácilmente plegables y de múltiples y originales funciones. En el mono cabían los enseres que se convertían rápidamente en objetos que enriquecían la función, no concebida como representación pasatista sino como un ritual de transmisión

de vida, una vida entendida como entrega al otro y a la causa revolucionaria.

Emilio Juárez Sansiez fue una de estas figuras anónimas que dedicó treinta años a transitar los pueblos del litoral y del norte de Buenos Aires creando un títere que trocó en alter ego y que animó cuánta causa revolucionaria requiriera su presencia.

Sansiez había sido abogado en su Barcelona natal pero dejó su cómo estudio para defender a los obreros de las minas agredidos por la prepotencia patronal. Rápidamente pasó a formar parte de las filas libertarias de la zona integrando el plantel de la Escuela Moderna de Tarragona. Cuando tres de sus compañeros de lucha fueron ahorcados y exhibidos en el camino real como ejemplo para el campesinado en armas debió huir y México fue su primer destino. Allí fundó una escuela racionalista y se inició en el arte de la construcción y manipulación de objetos.

Con Rafael Cinto, un compañero de lucha, decidió dirigirse a Buenos Aires con la esperanza de ingresar en la escuela racionalista de Berisso que era reconocida en el movimiento por su tarea formadora y la calidad ética de sus docentes.

Ya en Argentina se desempeña en la citada institución creando el área de dramaturgia de los objetos. Más de doscientas piezas son representadas bajo su dirección y varias de ellas son producto de la creación colectiva de los alumnos guiados por su inspiración.

Desatadas las luchas portuarias en el litoral abandona la zona platense para radicarse en Rosario, donde fundará tres círculos de efímera vida y finalmente se unirá a la FORA local.

Desde el centro obrero desempeñará un papel trascendental en la difusión del ideal anarcosindicalista en la región del litoral a través de monólogos de claro contenido teórico que expondrá mediante el personaje surgido de su imaginación: el doctor Saturnino Sinomiento.

Este títere de mediano porte lo acompañó en los pequeños villorrios y en las salas de los centros y sindicatos libertarios desplegando con una voz aguardentosa y estridente a la vez los conceptos más complejos del movimiento.

Es mi deseo en este ensayo recuperar esas palabras perdidas por la desidia de los que celebran modelos hegemónicos y silencian la voz de las expresiones que escapan a los mismos. Y en este caso quiero sumar mi admiración por Sansiez que ya anciano me dio la oportunidad de compartir largas charlas en las que no sólo se transportó a un distante pasado sino que se mostró dispuesto a seguir ofreciendo su arte en pos de cambiar la realidad que describía como "excremento de la burguesía lacaya"

Pero antes de seguir avanzando en este análisis es necesario precisar la visión ácrata.

Para comprender la propuesta anarquista es indispensable tomarla en la especificidad de sus rasgos constitutivos. Más que un sistema de ideas absoluto, un corpus doctrinario cerrado o una teoría sistemática de la sociedad, puede definirse como un “principio o teoría de la vida y la conducta” cuyo fundamento axiológico es la libertad. El historiador anarquista Rudolf Rocker (quien desarrolló una concepción sistemática de la evolución del desarrollo del pensamiento anarquista hacia el anarcosindicalismo) afirma que el anarquismo no es “un sistema social fijo, cerrado, sino una tendencia clara del desarrollo histórico de la humanidad, que, a diferencia de la tutela intelectual de toda institución clerical y gubernamental, aspira a que todas las fuerzas individuales y sociales se desenvuelvan libremente en la vida” (Rocker, 1988:p.31). Ni siquiera la libertad es un concepto absoluto, sino sólo relativo, ya que constantemente trata de ensancharse y de afectar a círculos más amplios, de las más variadas formas. Para los anarquistas, la libertad no es un concepto filosófico abstracto, sino la posibilidad concreta de que todo ser humano pueda desarrollar plenamente en la vida las facultades, capacidades y talentos de que la naturaleza le ha dotado, y ponerlas al servicio de la sociedad. Cuanto menos se vea influido este desarrollo natural del hombre por la tutela eclesiástica o política, más eficiente y armoniosa se volverá la personalidad humana, dando así buena muestra de la cultura intelectual de la sociedad en que ha crecido.

Unas de las expresiones más claras que definen el comportamiento ácrata lo dijo Bakunin:

“Soy un amante fanático de la libertad, considero que es la única condición bajo la cual la inteligencia, la dignidad y la felicidad humana pueden desarrollarse y crecer; no la libertad puramente formal concedida, delimitada y regulada por el Estado, un eterno engaño que en realidad no representa otra cosa que el privilegio de algunos fundado en la esclavitud del resto; no la libertad individualista, egoísta, mezquina y ficticia ensalzada por la Escuela de J.J. Rousseau y otras escuelas del liberalismo burgués, que entiende que el Estado, limitando los derechos de cada uno, representa la condición de posibilidad de los derechos de todos, una idea que por necesidad conduce a la reducción de los derechos de cada uno a cero. No, yo me refiero a la única clase de libertad que merece tal nombre, la libertad que consiste en el completo desarrollo de todas las capacidades materiales, intelectuales y morales que permanecen latentes en cada persona; libertad que no conoce más restricciones que aquellas que vienen determinadas por las leyes de nuestra propia naturaleza individual, y que no pueden ser consideradas propiamente restricciones, puesto que no se trata de leyes impuestas por un legislador externo, ya se halle a la par o por encima de nosotros, sino que son inmanentes e inherentes a nosotros mismos, constituyendo la propia base de nuestro ser material, intelectual y moral: no nos limitan sino que son las condiciones reales e inmediatas de nuestra libertad”. (en Chomsky,1970)

En sentido negativo anarquía puede comprenderse como lo “contrario a la autoridad” o, en una primera aproximación más compleja, como “la ausencia de poder”, como

una serie de relaciones sociales autoritarias permanentemente asimétricas". Ahora bien, esta asimetría se convierte en poder cuando se institucionaliza en estructuras y códigos de comportamiento jerárquicos, es decir, cuando la autoridad relativa pasa a ser una función separada de la sociedad, mediada e impuesta por grupos sociales particulares y no un "intercambio simbólico" general y equitativo entre los individuos en y con la comunidad "por el cual nadie se ve determinado en su comportamiento más de lo que puede determinar él mismo el comportamiento del otro, y así recíprocamente". (Zemelman, 2000:p.109)

La anarquía se presenta como un principio organizativo basado en la reciprocidad generalizada y la autonomía del sujeto de la acción radicalmente opuesto a la estructuración jerárquica de la sociedad cuyo principio sería la dominación y su núcleo específico la relación política mando/obediencia. La cultura política anarquista se constituye así formando parte de un imaginario antijerárquico que, a lo largo de la historia, ha actuado como contrapeso individual o colectivo frente a la imaginación hegemónica.

Y será la lucha contra el pensamiento jerárquico uno de los temas más frecuentes en los monólogos de Sansiez. En 1923, en pleno debate sobre la intelectualidad en el seno del anarcosindicalismo, se presenta el doctor Sinomiento en la sala "Dignidad" del sindicato de portuarios en Rosario. Luego de una payada que se refirió a las recientes huelgas el silencio respetuoso ganó el local y comenzó el monólogo titulado "No digas dedícate a la acción directa". El punto elegido no fue azaroso ya que se interpretaba equivocadamente y los líderes sindicales solían instruir con dubitativos y esquivos principios a los militantes y éstos expresaban su descontento ante el desconcierto que habilitaba la aparición de la violencia. Finalizó Sansiez los saludos de rigor y su complemento-objeto arremetió con lógica irrefutable: "La acción directa es la simbolización del sindicalismo actuante. Esta fórmula es representativa de la batalla librada a la explotación y a la opresión. Proclama, con nitidez, que lleva en ella el sentido y la orientación del esfuerzo de la clase obrera en el asalto librado por ésta, sin respiro, al capitalismo.

La acción directa es una noción de una nitidez tal, de una evidencia tan límpida, que ella se define y se explica por su propio enunciado. Significa que la clase obrera en reacción constante contra el medio actual, no espera nada de los hombres, de las potencias o de las fuerzas externas a ella misma, sino que ella crea sus propias condiciones de lucha y saca de ella misma sus medios de acción. Significa que contra la sociedad actual que no conoce más que el ciudadano se yergue desde ahora el productor. Este, habiendo reconocido que un agregado social está modelado sobre su sistema de producción, decide atacar directamente el sistema de producción capitalista para transformarlo, eliminar el patrón y conquistar así su soberanía en el taller, condición esencial para gozar de la verdadera libertad.

Ustedes deben comprender con claridad lo que digo. Muchos encantadores de ser-

pientes vendrán a venderles cuentas de colores instándolos al espontaneísmo pero no se tentarán.”

Era la primera vez que muchos de esos rostros curtidos estaban en presencia de un titiritero y la sorpresa inicial trocó en admiración ante el discurso sin grietas que escuchaban. Por primera vez y sin recurrir a textos que no todos podían consultar (ya que algunos no sabían leer y escribir aún) la definición de acción directa les llegaba nítidamente. Sinomiento siguió: “La acción directa desarrolla el sentimiento de la personalidad humana al mismo tiempo que el espíritu de iniciativa. En oposición a la flojedad democrática, que se satisface de los gregarios y los borregos, ella sacude la modorra de los individuos y les despierta la conciencia. No regimenta ni matrícula a los trabajadores. Por el contrario, despierta en ellos el sentido del valor y de su fuerza, y las agrupaciones que se constituyen bajo su inspiración son conglomerados vivos y vibrantes donde, por su propia gravedad, de su inmovilidad inconsciente, el número no hace la ley del valor. Los hombres de iniciativa no se sienten asfixiados y las minorías existentes (y siempre las ha habido), que son elemento de progreso, pueden manifestarse sin trabas y por su esfuerzo de propaganda llevar a cabo la obra de coordinación que precede la acción.

La acción directa tiene, como consecuencia, un valor educativo sin par: enseña a reflexionar, a decidir, a actuar. Se caracteriza por la cultura de la autonomía, la exaltación de la individualidad, el impulso de iniciativa del cual es la levadura. Y esta sobreabundancia de vitalidad, de expansión del “yo”, no tiene nada contradictorio con la solidaridad económica que une a los trabajadores entre ellos porque lejos de ser opuesta a sus intereses comunes, los concilia y los refuerza: la independencia y la actividad del individuo sólo pueden florecer en esplendor y en intensidad cuando se sumergen las raíces en el suelo fecundo de la entente solidaria.”

En el periódico “La luz humana” se registró esta actividad con palabras muy elogiosas. “El sábado asistimos a la velada realizada en el sindicato de portuarios y debemos decir con alegría que por fin alguien escuchó nuestro pedido. Basta de cuadros filodramáticos mediocres sin formación ni información que tan sólo aburren y confunden a las masas obreras. En esta ocasión el compañero Sansiez nos presentó a su amigo el doctor Sinomiento una creación sin par que iluminó sin discursos estentóreos ni petulantes a los asistentes. Nadie ya podrá decir que no comprende el término acción directa. No fue necesario el humor propio del bataclán para que la atención no decayera. Saludamos a esta expresión artística genuina del movimiento libertario y esperamos verlo nuevamente en cada lucha acercándonos su prístina palabra” (Diario La luz humana N°4, junio 1923)

Algunos meses después Sansiez se presentó en varias localidades del norte santafesino. La Forestal con su insaciable voracidad no sólo extraía el tanino sino la salud de los trabajadores y la brutal represión de la policía brava local a sueldo se hacía sentir. Se imponía rescatar la mística del militante y allí el doctor Sinomiento dijo: “Subrayar el

papel de los militantes obreros es reconocerles una importancia nada anecdótica y sí histórica. Lo que era verdad respecto a la importancia histórica del militante en los tiempos del movimiento obrero clásico embrionario, los es ahora y hasta más en lo que concierne al militante de la época actual cuando nuevos progresos tecnológicos convulsionan las estructuras sociales y traen nuevas capas de asalariados, siempre más grande para que tomen parte en el conflicto social. Bajo trazos diferentes y menos homogéneos, el militante es siempre un actor histórico de primer plano.

Y sin embargo las cosas distan mucho de ser simples. Será un error creer que igual que el hombre que hace la guerra puede y debe ser llamado soldado, también el que toma parte en el movimiento obrero, donde quiera que lo haga, puede y debe ser llamado militante. No es un conscripto ya que lo que hace lo hace deliberadamente. Es un hombre comprometido.

El militante aparece, fundamentalmente, como un rebelde, en el que la dificultad de ser, la impotencia de ser lo que quisiera ser lo conducen a buscar un significado pleno de la vida en la acción con los otros, en su dedicación hacia los demás, asumiendo emocionalmente sus dificultades y sus sufrimientos. Se trata de una simpatía transformada en obsesión, en dominación y pueda que en teoría y en celoso despotismo. Como el emprendedor, al que tanto se asemeja, el militante es un intro-determinado que se aferra, algunas veces desesperadamente, a algunas verdades que él estima fundamentales (Dios, el bienestar del hombre, la justicia, etc.) de lo que hace derivar, quizás en forma poco afortunada sus reglas de conducta, sus elecciones y sus prioridades. En el límite, sobre todo cuando es joven, cuando no está gastado por la lucha o desilusionado del ejercicio del poder, cuando no tiene todavía una familia y por ende no tiene miedo de hacer sufrir a los suyos las consecuencias de sus acciones, a menudo el militante es un fanático que coloca la realización de sus objetivos por encima de toda consideración en los hombres, obnubilado por los fines y ciego en cuanto a los medios”.

En sus memorias inéditas dice Fausto Gioda, dirigente libertario y obrero de La Forestal: “Una tardecita luego de otra jornada agotadora esperábamos animar a los compañeros con un par de cantores que solían tocar en Santa Fe. Pero la policía los había arrestado por “perturbar el orden” por lo que a regañadientes acepté que los reemplaza Sansiez con su muñeco. No entendía que este tipo de representaciones más útiles para niños sirviera para rudos hombres hacheros. Más equivocado no podía estar. Llegó temprano con su mono a cuestras y comenzó a preparar su función. Nos preguntó por las condiciones del sindicato y el tipo de acción que realizábamos haciendo hincapié en la capacidad de compromiso de la militancia. Y cuando los compañeros se sentaron en el suelo debajo de dos grandes árboles donde colgamos luces empezó el doctor Sinomiento a hablar. Me pianté el chiripá al sentir esas frases tan profundas pero al mismo tiempo sencillas y sentidas. Tuvo que repetir tres veces y en distintas locaciones el monólogo. Y cómo lo querían mis curtidos hacheros, miraban embobados al muñeco y le preguntaban

cuando no entendía como si fuera una persona. Un año después, cuando querían fusilar a tres luchadores y yo buscaba desesperadamente un abogado se me acercaron varios y con timidez me decían que lo llamara al doctor Sinomiento.”

Sansiez emprendió la ruta del tren y en las viadas solía entretener didácticamente a sus ocasionales acompañantes. En uno de esos viajes recaló en Diamante y participó de numerosas veladas en círculos y sindicatos locales. Allí estrenó un monólogo que tituló “Masas conscientes” y en el que el doctor Sinomiento espresaba: “El movimiento obrero era igual a estas fuentes que van por debajo de tierra y quedan invisibles durante un largo espacio. El hálito de las masas está en efecto, sujeto a desánimos periódicos. La obra interrumpida tenía que ser reemprendida de nuevo por los militantes más conscientes y más obstinados que sus hermanos. A pesar de las decepciones y las marchas en retroceso su perseverante coraje permitió la unión de esfuerzos que resultaban airosos a pesar de las circunstancias económicas adversas y a la resistencia de algunos individuos cuya incomprensión explica la permanente iniquidad.

Los militantes obreros tienen una importancia que nos es anecdótica sino histórica: ellos encarnan los sentimientos, las revueltas y las esperanzas de tantos oscuros trabajadores que forman las masas laboriosas.

Los militantes obreros han sido, a la vez, intérpretes y creadores; porque todo hombre de acción no es nunca ni completamente libre ni completamente esclavo; vive en su tiempo y de su tiempo, pero sí su humanidad es profunda, el descubre en ella la visión de los mañanas posibles y entre los cuales escoge.

La voluntad del militante habíase sumergido en lo profundo de las pruebas sufridas por él y los suyos; se surtía del vigor que le ofrecía el espectáculo de la miseria humana total porque era igualmente espiritual y material. Su acción eficaz se inspira en su acuerdo con las masas. Pero algunas veces los militantes deben obrar contra la corriente y decir valientemente a las masas las verdades que irritan.

Ante todo rindamos homenaje al militante medio que ha sido siempre la cantera inagotable de la FORA. Por lo general sus nombres no aparecieron nunca en las publicaciones y apenas en las nóminas de los congresos. Su medio ambiente eran las secciones de oficio, los locales de los sindicatos, las asambleas, las comisiones de Junta encargadas de recibir las quejas de los obreros atropellados, las mesas de cotización, los comités de huelga, las reuniones dónde discutían con los patrones sobre la solución de un conflicto o de reivindicaciones y sus aspectos técnicos. En tiempos normales creaba a estos hombres, en cantidades considerables, la misma lucha, la oportunidad que daba ésta al espontáneo y al hombre de buena voluntad. Pero sobre todo creaba riqueza militante el repudio tradicional al dirigismo y al cargo retribuido. Situados cerca del puro cotizante y el adherente de aluvión representan el alma de la organización, su sistema nervioso, sus vasos sanguíneos.

Hay a continuación los militantes que podríamos llamar de primera fila. Proceden de la cantera aludida del movimiento obrero organizado y ocupan los altos cargos de responsabilidad en las Federaciones Locales y comités confederales. No son una clase diferente habida cuenta de que acuden diariamente a la fábrica, campo o mina y realizan su abnegada tarea fuera de las horas de labor.

Al mismo tiempo que los teóricos oficiales del socialismo se mostraban y muestran tan impotentes, unos hombres ardientes, animados de un sentimiento de libertad, de vigor prodigioso, tan ricos en amor al proletariado como pobres en formas escolásticas, y que sacaron de la práctica de las huelgas una concepción clarísima de la lucha de clases, lanzaban al socialismo por la nueva vía que debe recorrer hoy.”

Las disputas internas en el movimiento libertario llevaron a posiciones irreductibles. Los que denostaban a los intelectuales prevenientes de la burguesía ganaban adeptos ante la radicalización operada como reacción a la represión constante. En el Congreso realizado en la Casa Suiza en junio de 1928 Sansiez participó con un monólogo en el que volvía a referirse al concepto de militante pero especialmente respondía al ala beligerante libertaria con un claro perfil antibélico. Es este un fragmento de su monólogo “Pensar la guerra”: “Entre la masa obrera y el sindicato no hay esa solución de continuidad que abre un abismo entre la masa electoral y sus representantes políticos. Sindicados o no siguen mezclados en el taller y en la vida cotidiana; no se distinguen más que por su grado de combatividad. La lucha es la que hace la selección. Los más valientes van a la cabeza, expuestos a los golpes, para defender, no sus intereses personales, sino los de todos. La fuerza de los sindicatos revolucionarios dimana, pues, únicamente, de las cualidades morales de los sindicatos. No pueden prometer a los que les siguen, como hacen los partidos puestos y sinecuras en el Gobierno que tratan de conquistar. Pero la masa, que los ha visto actuar, los sigue por instinto. Y esta masa obrera, contrariamente a la masa electoral, es capaz de juzgar. Las cuestiones de los sindicatos son las de su misma vida, y tiene competencia para hablar de ellas. Es, sin duda, como toda masa, pesada y torpe; pero cuando los sindicatos, que son las minorías conscientes, se dirigen a ella en un momento crítico, está siempre dispuesta a responder a su llamamiento. La experiencia enseña que las huelgas ponen en pie, como un solo hombre, a todos los obreros, cualesquiera que sean su religión y credo político. Como esos círculos concéntricos que produce una piedra al caer en una superficie de agua, cada sacudida de la clase obrera actúa, por propagación molecular, sobre la masa de los proletarios.

Sin embargo, el trabajo de propagandistas no puede ser posible sin la ayuda de los adeptos anarquistas de cada pueblo, que contribuyen a mantener viva la doctrina; son los llamados obreros conscientes dedicados con austero fervor a la causa que no prueban el alcohol, no fuman, no juegan, que nunca pronuncian la palabra Dios y que viven con sus compañeras con las que no las unen lazos religiosos o legales de ningún tipo. Gentes como éstas le dan al movimiento su fuerza y su continuidad y también soportan las represalias

de sus actividades. En algunas ocasiones se entregaron a postulados y doctrinas todavía más irreconciliables. Frecuentemente aparecen anarquistas cuya austeridad y sobriedad son ejemplares, siendo muchos de ellos vegetarianos y abstemios. Estos militantes, al mismo tiempo que basan sus convicciones en argumentos racionales, poseen la fe suficiente para llevar una vida dedicada con tanto fervor a la causa, que se puede comparar a la de los frailes y los misioneros de la Iglesia Cristiana.

Conocí a un hombre que abandonó su tarea de abogado burgués para entregarse al movimiento. Cultivaba sus tierras, y por la noche partía a través de los campos a pie para no cansar a su mula que debía trabajar al día siguiente, recorriendo caminos pedregosos, de uno a otro pueblo, predicando el evangelio proletario y organizando a los campesinos. Había fundado con su propio dinero una escuela en la cual una hija suya era maestra. Al mismo tiempo que llevaba en la lucha contra los ricos explotadores, la llevaba contra el cura. Pero en esta región él era quien, por su altura moral, sabía calmar los ímpetus de la cólera y el furor del odio.

No todo hombre y toda mujer es militante, todo encontrándose ellos, involucrados en los conflictos ocasionales del movimiento social, éste siendo considerado en el sentido de movimiento revolucionario. El que pega una vez un pasquín, vende un periódico, que participa en una rifa huelguística, que participa, inclusive en un piquete de huelga y hasta el que muere en la lucha no es por ello, un militante contrariamente a los que algunos teóricos piensan. Es la continuidad en la acción la que lo define, su compromiso extendido en el tiempo. Un militante no es el obrero que toma parte, ocasionalmente, en un movimiento que acepta una sola vez funciones temporales en un organismo más o menos estabilizado. Militante es sinónimo de continuidad. En efecto, para que el actor se mude en militante, no es necesario que la acción quede en un episodio.

Hay dos caminos obvios para la acción directa contra la guerra, un motín para los que luchan, una huelga para los trabajadores que son solidarios con los que luchan. De hecho un motín contra la guerra es escasamente posible. Los amotinados, de costumbre, han estado protestando contra su estándar de vida más pronto que su manera de vivir, contra aquéllos que dan órdenes para matar en lugar de hacerlo contra las mismas órdenes. El motín es, después de todo, una rebelión de hombres armados. Un hombre armado no abandona su arma. Un soldado, dijo Swift, es "un bruto alquilado para matar" y una vez se ha dejado él mismo alquilar (o es conscripto) para matar, resulta duro para él el parar de matar y volver a ser de nuevo hombre; si lo hace, inmediatamente deja de ser un soldado y su protesta deja de ser motín. Los ex soldados pasan a ser, a menudo, los más resueltos pacifistas una vez abandonan el uniforme. "Si mis soldados aprendieran a pensar - decía Federico el Grande- ninguno permanecería en las filas". Pero a los soldados se les enseña muy cuidadosamente a no pensar. E inclusive si lo hacen, el motín difícilmente sería la solución, ¿cómo puede la violencia destruir a la violencia?

Una huelga contra la guerra resulta más posible, dado que las clases trabajadoras no están comprometidas para la guerra y que ellas tienen una larga tradición en la acción huelguística. Pero lo que resulta duro es que la izquierda –socialista, comunista y anarquista–, tiene un récord de guerra muy chocante. La gente que está preparada para dirigir a los obreros de huelga en huelga para el logro de mejores salarios no desea hacer la huelga para el logro de mejores salarios no desea hacer la huelga contra sus dirigentes para la paz y muchas huelgas durante tiempos de guerra se han considerado, no para prevenir la guerra sino para prevenir a los gobernantes y a los patronos para que no usen la guerra como una excusa para incrementar la disciplina y disminuir los salarios. Cuando una huelga se manifiesta abiertamente contra la guerra es, casi siempre, contra una guerra en particular, no contra toda guerra, e inclusive cuando es contra toda guerra, también es contra las guerras nacionales y no contra la guerra civil también. Pero ambas son guerras – una guerra vertical entre clases sociales es lo mismo que una guerra horizontal entre comunidades separadas dentro de una misma sociedad. Guerra es sólo uno de los nombres de la violencia masiva organizada. Pero la desaprobación de la izquierda contra la guerra horizontal se halla, muchas veces, en proporción directa con la aprobación de la guerra vertical y viceversa; mientras una guerra diagonal puede confundirse como una guerra patriota o una guerra de clases, siendo cualquiera aprobada. El hombre que no luchará contra el enemigo en el extranjero luchará contra el enemigo en casa, y el hombre que no luchará contra el enemigo en casa luchará contra el enemigo en el extranjero. La izquierda tan voluntariosamente como la derecha en el evento, y tan a menudo de una manera como de otra, ellas terminan luchando del mismo lado. Mucha gente hace oposición al uso de la violencia en teoría pero mucha gente usa la violencia en la práctica y nadie que haga deliberadamente uso de la violencia, difícilmente se opone a la guerra.”

Los sectores radicales se enfurecieron y comenzaron a abuchear los comentarios de Sansiez y el final de su actuación fue difícilmente audible. Sin embargo persistió en su posición y un mes más tarde se presentó en la velada del Ateneo Cultural del Sur en Bahía Blanca donde por primera vez utilizó dos títeres sumando al ya conocido y popular doctor Sinomiento al soldado “Loloco”. Juntos protagonizaron el monólogo “Palabras y no balas” del que extraigo este pequeño tramo: “El ejército es la manifestación más patente, más tangible y más solidamente vinculada a los orígenes que del Estado darse pueda. Los sindicalistas no se proponen reformar el Estado como se lo proponían los hombres del siglo XVIII; desearían destruirlo porque quieren llevar a la realidad el pensamiento de Marx de que la revolución socialista no debe sustituir a una minoría gobernante por otra minoría.

Como declarados adversarios de todas las ambiciones nacionalistas, los sindicatos revolucionarios de los países latinos han consagrado siempre una parte considerable de su actividad a la propaganda antimilitarista, procurando mantener entre los soldados, bajo la apariencia del uniforme, a los obreros leales a su clase, y evitar que hicieran armas con-

tra sus hermanos en tiempos de huelga. Esto les ha costado muchos sacrificios; pero nunca han cejado en sus esfuerzos, pues saben que sólo manteniendo una guerra sin tregua contra los poderes dominantes pueden recobrar sus derechos. Al mismo tiempo, la propaganda antimilitarista contribuye a oponer en gran manera la huelga general al peligro de guerras futuras. Los anarcosindicalistas se percatan de que las guerras únicamente se libran en provecho de las clases dirigentes; por consiguiente, estiman que es legítimo todo medio encaminado a evitar la matanza organizada de pueblos.

También en este terreno los obreros tienen todos los resortes en sus manos, y sólo necesitan la voluntad y la energía moral para ponerlos en juego.

Es por esas mismas razones que el sindicalismo revolucionario combate el militarismo en todas sus formas y considera la propaganda antimilitarista en todas sus formas y considera la propaganda antimilitarista como una de sus tareas más importantes en la lucha contra el sistema actual. En esa propaganda, la resistencia individual y, sobre todo, el boicot organizado contra la fabricación del material de guerra, deberán ser considerados de una importancia primordial.

Todo ejército, cualquiera que sea, es un mal. Aun un ejército libre y popular, compuesto de voluntarios y consagrado a una noble causa es un peligro. Devenido permanente, se aparta fatalmente del pueblo y del trabajo, pierde el gusto y el hábito de una vida sana laboriosa; poco a poco, imperceptiblemente se convierte en un conglomerado de desocupados que adquieren inclinaciones antisociales, autoritarias, dictatoriales; le toma gusto a la violencia, a hacer valer la fuerza brutal, y ello en casos en que recurrir a tales medios es contrario al cometido mismo que se alardea defender. Tales defectos se desarrollan sobre todo en los jefes. Pero la masa de los combatientes está cada vez más dispuesta a seguirlos, casi inconscientemente, aunque no tengan razón.

Así es que, al cabo, todo ejército permanente tiende a convertirse en instrumento de injusticia y de opresión. Y acaba por echar al olvido su primitiva función y considerarse un bien en sí.

Aun en ambientes excepcionalmente sanos y favorables, los animadores y los jefes espirituales de un movimiento han de estar dotados de cualidades individuales (espirituales y morales) muy elevadas, por encima de toda prueba y toda tentación, para que logre evitar esos males, desvíos, escollos y peligros. “

Cierro esta etapa de estudio de la obra de Sansiez con un monólogo llamado “No tientes mi invento o historia de un desatino” con el que actuó durante los dos últimos años de la década del veinte y que se refería irónicamente a los padres del socialismo internacional.

“Marx y Engels creyeron haber inventado la piedra filosofal en la lucha de clases que no inventaron ellos. Nadie inventa por sí mismo nada. Desde la edad de piedra no

hacemos más que desarrollar y lo haremos hasta el infinito, un reducido número de hallazgos, para bien o para mal: la palanca, la polea, el tornillo, la cuña, el nadar del pez y del tronco, el volar del pájaro. Nos hemos burlado hasta la saciedad del espíritu de imitación de los japoneses. ¿Qué hicimos los occidentales sino imitar como monos? ¿Qué hicieron los archipámpanos de la invención sino hallar, imitar y desarrollar? Nadie creó nada de la nada, ni siquiera el gran hacedor.

Marx y su alter ego creyendo haber descubierto en el proletariado el agente revolucionario por excelencia. La lucha de clases ya había sido practicada por los gladiadores rebeldes y por los trabajadores esclavos. Los sindicalistas franceses de principios del siglo XX formularon el principio que todo derrumbaba. "Entera libertad para el afiliado para participar, fuera de la corporación en las formas de lucha correspondientes a su concepción política o filosófica, exigiéndole, en reciprocidad, no introducir en el sindicato las opiniones que profesa fuera de él. He aquí el sindicalismo autosuficiente. El sindicalismo ha rechazado las andaderas y se proclamó mayor de edad y no necesita tutores ya que se basta a sí mismo.

Para conseguir el objetivo no es cierto que debemos inevitablemente disparar tiros en la lucha armada para hacer la obra revolucionaria. Esto se ha dicho tantas veces en nuestro movimiento pero sigue prestándose a un juego de palabras de que se sirven los que sólo saben encomiar o practicar la violencia. El objeto de una revolución social es transformar la estructura de la sociedad. Que esto se haga con o sin violencia, resulta accesorio. Si no podemos hacerlo violentamente, es decir mediante la lucha armada, que el hacer exterminar inútilmente a los revolucionarios sólo sirve a los enemigos de la transformación de la sociedad burguesa actual."

En el periódico ácrata "Milicianos de la justicia" de diciembre de 1929 se publicó: "Las generaciones futuras recordarán la tarea abnegada de nuestro compañero Sansiez. Miles de kilómetros recorridos, miles de obreros iluminados por sus monólogos. Es un faro que seguirá en la memoria colectiva especialmente en momentos aciagos para el espíritu libertario. Queremos saludar su compromiso, resaltar su integridad. Si quisiera definir militante entre los cientos de nombres que podría usar elijo Sansiez" (Diario Milicianos de la justicia Nº12, diciembre 1929: p.3).

Sin embargo la oscuridad del olvido convirtió en polvo su legado que esperó pacientemente más de sesenta años para ser recuperado y comprendido en su valor dentro del microsistema teatral libertario. Será tema de otros ensayos Sansiez como croto en los años treinta y cuarenta y la profundización de su casi solitaria acción proselitista junto a su inseparable amigo el doctor Sinomiento.

Bibliografía

- Arvidsson, Evert. *El anarcosindicalismo en la Sociedad del Bienestar*, Ediciones CNT, México, 1961
- Bakunin, Michel. *El estado y la comuna*, Zero, Madrid, 1978
La libertad, Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1968
Obras completas, P. V. Stock Editeur, París, 1895-1913
- Bayer, Osvaldo. *Los anarquistas expropiadores*. Editorial Galerna, Bs As, 1975
- Carr, E. H. Ediciones Grijalbo, Barcelona 1970
- Michael Bakunin, *Conferencia Anarquista Americana* (primera), Comunidad del Sur, Montevideo, 1957
- Chomsky, Noam "Notes on Anarchism" en Guerin, Daniel, *Anarchism: From Theory to Practice*, Monthly Review Press, Nueva Cork, 1997
- Díaz, Carlos. *La tensión politicismo antipoliticismo en el sindicalismo revolucionario*, Mañana Editorial, Madrid 1975
La primera internacional de los trabajadores, Mañana Editorial, Madrid, 1977
Memoria anarquista, Mañana Editorial, Madrid, 1977
- Díaz, Paulino. *Un anarcosindicalista de acción*, Editexto, Caracas, 1976
- Fabbri, Luigi. *Dictadura y revolución*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1923
- Fos, Carlos. *Cuadernos proletarios*. Ed. Universitarias, México, 1997
- García Víctor. *La internacional obrera*. Júcar, Madrid, 1977
- Kropotkine, Pierre, *El anarquismo, Las prisiones, El salariado, La moral anarquista. Más sobre la moral*, Ediciones Vértice, Caracas 1972
- López Arango, Emilio. *El anarquismo en el movimiento obrero*, Ediciones Cosmos, Barcelona, 1925
- Malatesta, Errico, L'Anarchia, "La Rivolta", Ragusa, 1969
- Rocker, Rudolf. *Anarcho-Anarcho-Syndicalism*, Freedom Press, Londres, 1998
- Santillán, Diego Abad d *La FORA. Ideología y Trayectoria*, Proyección, Bs As, 1971
- Woodcock, George. *Anarchism*, Meridian Books, Cleveland, 1962

Revistas y periódicos - Protesta La , colección completa - Cultura obrera, colección completa - Solidaridad obrera, colección completa - Hombre Nuevo (Segunda época) N° 55 y 56, Rosario enero-diciembre 1922 - Milicianos de la justicia, colección completa - La luz humana, colección completa

El ceremonial del humor

Miguel Santagada*

Resumen

Este artículo discute la pretensión de responder qué hace humorístico a un constructo. Asumiendo que ningún constructo es humorístico por sí mismo, se propone la hipótesis de que es el juicio evaluativo de las personas lo que confiere carácter de humorístico a un constructo. Consecuentemente, se propone que el humor sea considerado un tipo de respuesta que los participantes de un encuentro social pueden consensuar. Los fundamentos de tal propuesta se derivan de una revisión crítica de las líneas académicas desarrolladas en torno a los ejes del humor, la risa y la comicidad

Palabras Clave: Humor, Comicidad, Risa, Acción colectiva

Abstract

Herein we discuss the pretension to find what does of something a humorous thing. Assuming that no thing is humorous for itself, the following hypothesis is proposed: it is the judgment by of people what awards the quality of humorously to the things. Consistently, we suggest that the humor should be considered to be a type of response on which the participants of a social meeting can agree. The grounds of such an offer are hinted by a critical review of the theoretical frames developed concerning (around) the main cores of the humor, the laugh and the comic.

Key Words: Humor, Laugh, Comic, Collective action.

Introducción

En este trabajo entenderemos que el humor sólo funciona en el marco de interacciones sociales específicas, reguladas por los propios asistentes. Estos tienen el derecho o la potestad de consensuar el carácter humorístico de los textos que se intercambian o de las propias situaciones que comparten. Como una forma de iniciar el debate

Licenciado en Filosofía. Doctor Philosophiae (Ph. D.) Université Laval. Profesor Titular en Universidad Nacional del Centro desde 1990. Profesor Asociado en Université Laval designado en 2006 hasta 2010. Evaluador externo Universidad de Cuyo y Universidad Nacional de San Juan. Miembro de la Comisión de Maestría en Cultura y Comunicación, Fac. Ciencias Sociales, UBA. Área de Teoría e Historia del Arte, Cátedras de Semiótica I, Semiótica II y Teorías de la Comunicación de Masas. miguelasan@speedy.com.ar

que sin duda abrirán estas curiosas adjudicaciones, expondremos algunos argumentos que se confrontarán o respaldarán con nociones tomadas de la extensa pero no muy sistemática literatura sobre la risa, el chiste, el humor y lo cómico.

Pasaremos por una revisión de la etimología de la palabra *humor*, que conlleva algunos equívocos especialmente en las dos versiones francesas (*humeur-humour*) del término académico anglosajón, de origen latino, *humour*. Tras indicar los significados diversos asociados con la palabra *humor*, redoblabemos la apuesta y revisaremos la confusión entre la risa y el humor. Por más que pueda establecerse con claridad dicha confusión, la pregunta que subsiste es si puede señalarse a priori algún elemento para que un constructo sea considerado humorístico. Para responder esta cuestión, acudiremos a una detallada exposición de los principales ejes que gravitaron en el abordaje académico del humor: el eje semántico, el eje de la interacción, el eje de la jactancia y el eje del entretenimiento.

La dificultad terminológica del humor, aunque no es la más grave, plantea la necesidad de tomar algunas decisiones iniciales a fin de conjurar confusiones ya consolidadas en nuestro acervo lingüístico y otras, que probablemente sean inducidas por estas reflexiones. Confiamos en que estas estipulaciones ayudarán al lector en la exposición de las posturas que analizaremos más abajo.

Supondremos que el humor es una respuesta consensuada en el transcurso de algún encuentro social. Quienes participan de ese encuentro serán denominados *asistentes*. El encuentro será denominado, a falta de un término más apropiado, *ceremonia*, pues para ser humorística se requerirá de un *celebrante*, que es la persona que a la sazón relata una anécdota o cuenta un chiste, imita, parodia, satiriza, se burla de algo o alguien conocido, etc. Tomaremos el término *constructo* para designar cualquier texto o situación, por más espontánea que sea, que los asistentes de una ceremonia consideren, por la razón que sea, humorístico. Dicha consideración puede expresarse mediante la risa o mediante alguna otra forma de aprobación, como el aplauso o el comentario favorable. Por su parte, la risa no siempre deriva de algo cómico ni de algo humorístico. Recuérdense las risas de los villanos de las películas o las carcajadas de Papá Noel en las noches de Navidad.

A propósito de lo cómico o la comicidad, de acuerdo con cierta intuición compartida, diremos que es sólo un aspecto del humor, pero no el único. El humor y la comicidad mantienen una relación compleja. Siempre que hay comicidad, hay humor, pero ¿es verdad que siempre que hay humor hay comicidad? Esta pregunta entraña una serie de dificultades, que pretendemos atender con los argumentos centrales de este artículo.

Las precisiones del párrafo anterior nos introducen en la idea que ponemos en debate: no importa tanto el esfuerzo del celebrante ni la calidad en sí misma humorís-

tica de los constructos, como la disposición de los asistentes a encontrar el humor. Dicho de otro modo, el humor resulta de lo que nos parece humorístico, y es esto lo que se celebra en la ceremonia: entretenimiento, distensión, burla, juegos cognitivos, simulaciones, disfraces, seducción, informalidad: el encuentro de muchos *ego* que festejan seguir siéndolo mientras toman en broma, como si no fueran lo que son, la racionalidad, la existencia, los propios defectos, el sin sentido, el absurdo, la muerte. Ya Baudelaire, que confundía la risa con el humor y la comicidad había anticipado el núcleo de nuestra propuesta:

Lo cómico y la capacidad de reírse se encuentran en quien se ríe y, de ninguna manera, en el objeto de la risa. Una palabra intraducible

Con una acepción como la que actualmente compartimos, la palabra "humour" apareció por primera vez en el *Oxford English Dictionary* de mediados del siglo XVI. Vinculada con la especulación acerca del temperamento humano, la palabra designaba los líquidos corporales que, según se suponía por entonces, explicaban las alteraciones del estado de ánimo de las personas. Este significado corresponde a lo que en francés se denomina *humeur*, y proviene de la misma raíz latina. Al parecer, la designación que en nuestra variante del español tiene *humor* se ha debido a una sinécdoque por la que este término quedó asociado con la inestabilidad del carácter: como los líquidos que se revolvían en las vísceras provocaban cambios en la conducta, el uso fue extendiendo el significado del término, hasta consolidarse como designación del cambio, o de la conducta una vez cambiada. Todavía se utilizan expresiones como "no estar de humor" para indicar la indisposición a aceptar cualquier tipo de propuesta o "tener un humor de perros" para designar la hosquedad de ciertos temperamentos.

Es probable que una de las acepciones de *humour* naciera en la Inglaterra isabelina, a fines del siglo XVI. Por entonces, Ben Jonson utilizó el término para indicar que sus comedias pretendían exponer tipos específicos de conductas. En plural, *humours* designaba burlas, bufonadas, y excentricidades graciosas, a la sazón recursos muy empleados en dichas comedias. El significado abstracto de "comicidad", precursor del concepto que utilizamos actualmente, corresponde a comienzos del siglo XVIII y ha sido confundido con la risa o con la hilaridad que produce.

Madame de Staël (1766-1817), en vista de las dificultades que ofrecían las acepciones inglesas de la palabra explica que el ánimo favorable no es sólo una cuestión de líquidos corporales en equilibrio, sino también es una cuestión de mental:

La lengua inglesa ha creado una palabra, *humour*, para expresar esta disposición favorable, que es una disposición de la sangre casi tanto como de la mente; está relacionada con la naturaleza del clima y de las costumbres nacionales (...) Hay algo de melancolía, yo diría casi de tristeza en esta disposición: el que hace reír no experimenta el placer que causa.

Esta confusión permaneció durante dos siglos. Los diccionarios lexicográficos como el *Trésor de la langue française* colocan entre las primeras acepciones de *humour*, cuya grafía coincide con la versión anglófona, “cierta disposición favorable del carácter”, “estado receptivo no habitual de las personas”, “forma espontánea de comportarse en la sociedad”, etc. Por su parte, en su ensayo sobre la risa y la comicidad, Bergson introduce una acepción muy diferente de la que a juzgar por los diccionarios intuyen los hablantes francófonos. En su ensayo, Bergson considera que lo cómico se logra mediante tres operaciones fundamentales que se aplican tanto a situaciones cotidianas y escénicas como a estructuras lingüísticas: la interferencia, la inversión y la transposición.

A propósito de esta última, Bergson analiza las posibilidades cómicas que consisten en emplear diferente tono para expresar críticamente ideas o valores comúnmente aceptados. El cambio de tono indicaría al interlocutor que se está proponiendo o bien una ironía o bien una muestra de *humour*¹. En el plano semántico, el mismo efecto se logra por la oposición entre lo deseable y lo reprochable, o entre lo ideal y lo real o viceversa. Bergson se vale de una analogía para describir estas transposiciones: utiliza la imagen de ascenso o de descenso según sea el contraste al que recurre la transposición. Si se presentara lo positivo de estas oposiciones como algo negativo, la transposición sería descendente; en cambio, si se expusiera lo negativo como positivo, la transposición sería ascendente.

Así, en el ejemplo “ya no hay pobres en la Argentina”, se finge estar afirmando un hecho efectivamente existente, pero en realidad sólo se enuncia lo que debería existir: en esto consiste la transposición descendente, que da lugar a lo que Bergson denomina ironía. El autor denomina *humour* a la forma de comicidad opuesta a la ironía. El *humour* se logra gracias a una descripción de un hecho indeseable o ruin en la que, no obstante se da a entender mediante la simulación de la indiferencia o un registro lingüístico estilizado e inusual, la aprobación de lo que se describe. Por ejemplo, recuérdese la referencia de un tango de Eladia Blázquez al transporte urbano: “viajamos como sardinas, pero vivos”. Otro ejemplo: “Soy capaz de aceptar cualquier dosis de crítica siempre que no tenga fundamentos”, de Nowel Coward.

El *humour*, así definido, sería lo inverso de la ironía. Ambas formas corresponderían a la sátira, pero Bergson considera que la ironía se emplea en el discurso oral, en imprecaciones de tribuna o en la polémica parlamentaria, mientras que el humor tendría algo de académico, que lo hace doblemente instructivo: aspira a provocar cierto placer, pero sin abandonar un punto de vista ácido logrado mediante la exageración de la neutralidad con que se expone un caso moralmente reprochable. Por eso el autor

¹Dada la anfibiaología del término, distinguiremos esta acepción de Bergson utilizando la forma francesa/inglesa que emplea el autor.

concluye :

El humorista es un moralista que se disfraza de sabio, algo así como si un anatomista hiciera una disección por darnos el gusto; y el *humour*, en el sentido restringido en que tomamos la palabra, es una transposición de lo moral a lo científico.

En resumen, parte de la complejidad que ofrece el humor se debe a problemas de traducción entre lenguas diferentes. Un segundo problema puede derivar de la diferencia de "temperamento nacional" que adjudican a los de otras nacionalidades autores como Madame de Staël en consonancia con otros ensayistas de los siglos anteriores y posteriores. De acuerdo con las acepciones inglesas y su problemática traducción al francés, el concepto de humor implica o bien un cambio de estado o bien un estado (favorable) de ánimo. Asumimos, por nuestra parte, que esta acepción equívoca derivó en la aún más errónea vinculación entre la risa y el humor. Por otro lado, y quizá a partir de la confusión entre humor y risa, otra acepción de humor implica una construcción semiótica deliberada, relacionada con la comicidad y, según pretende Bergson, el *humour* adicinaría una actitud pedagógica que aspira también a la reflexión de los interlocutores. Debido en buena parte a estos factores iniciales, los problemas que plantea el humor se hicieron resueltamente complejos y muy difíciles de abordar en conjunto.

Confusión entre el humor y la risa

A propósito de esta confusión hay que decir que estuvo en vigencia hasta no hace mucho, desde que estudios estéticos, filosóficos y psicológicos del siglo XIX establecieron el parentesco entre el humor y su efecto manifiesto, la risa. Sólo a comienzos del siglo XX el filósofo y psicólogo norteamericano John Dewey (1859-1952) estableció con claridad una distinción que aún para algunos autores no es del todo obvia:

La risa de ningún modo debe ser considerada desde el punto de vista del humor, pues es evidente que su conexión con el humor es secundaria, ya que puede aparecer al final de un período de suspenso, o de expectación, que es colateral (Dewey, 1961: 55). No todos los motivos que provocan nuestra risa -el ridículo, la inhalación de ciertas sustancias, las cosquillas- están relacionados con lo que intuimos que es humorístico.

Otra distinción satisfactoria entre risa y humor fue la propuesta por John Morreall en 1987. Manteniendo la idea de que el humor y la risa son formas particulares de deslizamiento en la conducta, Morreall señala que ambos son formas agradables, pero que mientras la risa es de carácter emocional, el humor deriva de un deslizamien-

to cognitivo. Esto explicaría por qué hay bromas o chistes que carecen de gracia para quienes no logran entender la sutileza cognitiva que tales constructos plantean. De acuerdo con Morreal, la gracia (y no necesariamente la risa) sería el efecto que permite reconocer un constructo como humorístico.

Un investigador de las neurociencias, Robert Provine (2000), comparte esta perspectiva según la cual la risa no sería relevante para comprender el humor, ya que en su opinión la risa es una forma de comportamiento intencional (un gesto facial que manejamos a voluntad), que se utiliza en la interacción a fin de fingir benevolencia, de despertar simpatías, o de relajar las tensiones que genera la actividad formal o institucional. Es evidente que hay formas de risa que no tienen que ver con la comicidad, ni con el humor en el sentido más amplio que queramos adjudicar a estos términos. Por ejemplo, hay una variedad de risa que podemos llamar risa afirmativa, que es un reflejo de satisfacciones emocionales no graciosas, aunque agradables: nos reímos porque nos sentimos felices o satisfechos. Esta forma es particularmente contagiosa, y por eso se utiliza en los anuncios publicitarios como una forma de transmitir la satisfacción que proporciona a los consumidores el producto anunciado. Relacionada con esta forma de risa sin comicidad se encuentra la risa vinculante, por la que se pretende obtener o fortalecer los vínculos cordiales que dan cohesión a los grupos.

De todos modos, Provine cree acertadamente que el humor no es ni una condición necesaria de la risa (nos reímos por circunstancias no humorísticas como las reseñadas), ni una condición suficiente: ciertos constructos producen risa a ciertas personas en algunas ocasiones, y en otras circunstancias sólo despiertan una sonrisa, o invocan una reflexión. Este último caso podría ejemplificarse con las ilustraciones "humorísticas" de autores como Quino, por el que se exponen puntos de vista sobre asuntos de la actualidad sin pretender que los lectores estallen en carcajadas. Por otra parte, esta concepción del humor se aproxima a la idea de Bergson del *humour* como resultado de la operación de transposición de lo indeseable a lo irreprochable. Aunque nos esforcemos, no somos todo el tiempo profesionales; cuando lo somos, esporádicamente, generamos con nuestro discurso un efecto entre nuestros interlocutores. Dicho efecto puede o no ser la risa; pero ese efecto sólo se reconoce como humorístico si el registro lingüístico empleado es extracotidiano, invoca la interpretación no literal, y exige cierta reflexión de los interlocutores. Ahora bien, si éstos no están dispuestos a considerar humorístico cierto constructo, este funcionará para esos interlocutores como un insulto, una tontería, una bajeza, o lo que sea.

En la risa, en cambio, confluyen aspectos fisiológicos que no siempre funcionan en conexión con constructos humorísticos. Experimentamos el humor en situaciones de entretenimiento o disipación, en los que la risa es un factor característico, pero no es convincente la descripción del humor en términos de respuesta a cierta clase de constructos, como los chistes, o las situaciones de comedia, por ejemplo. Tales constructos

deberían ponerse en relación con la comicidad, que es el elemento que comparten diversas formas artísticas y literarias. Existen instituciones profesionales que se ocupan centralmente de producir constructos de esta clase: el cine, la prensa, la televisión, el teatro, etc. Por extensión de ideas, en la prensa escrita se denominan secciones humorísticas a las especializadas en producir comicidad, pero como indicamos, el humor abarca constructos cómicos sin quedar reducido a ellos.

A pesar de la influencia que ejercen las instituciones profesionales de la comicidad en los procesos cotidianos, la respuesta puntual de los individuos es igualmente central para una comprensión del humor, por lo que el humor no sólo concierne a los propósitos de los productores de constructos humorísticos. Está claro que al incorporar a los espectadores en el estudio del humor, ya no es posible atender la exigencia de reconocer a priori qué sería humorístico y qué no. Discutiremos más abajo la infertilidad de tal búsqueda mediante una descripción de las dificultades con que se toparon los autores que aportaron a la literatura sobre el tema mediante teorías ancladas en algunos de los ejes fundamentales de la cuestión.

Esencialismo y condiciones humorísticas suficientes

Dada la complejidad que plantearía una única mirada abarcadora acerca del humor, la mayoría de las definiciones consideran aspectos parciales, relevantes sólo para un propósito particular o para un corpus restringido de muestras. En ocasiones el propósito corresponde a áreas disciplinarias como el psicoanálisis o la crítica filológica, perspectivas orientadas o a caracterizar mecanismos del inconsciente, o a analizar los constructos, sin vincular tales cuestiones con la práctica cultural en que se desarrolla el humor. También los aportes efectivos al estudio del humor de algunos autores clásicos se vieron desbordados por la creatividad y la renovación impulsadas por los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de edición y transmisión de imágenes.

A primera vista, es igualmente difícil identificar un antónimo de humor; algunos diccionarios consignan como antónimos *disgusto*, *seriedad*, y *severidad*. Además de la polémica que suscitan estas decisiones, el hecho de que estos tres términos no sean sinónimos entre sí ya plantea la cuestión de que al menos habría tres acepciones diferentes para humor, que no tendrían que ser rasgos necesarios de lo que se considera humorístico. Por ejemplo, los términos seriedad y severidad son vagos, y a partir de lo desagradable puede conseguirse un efecto humorístico. Recuérdese la propuesta de Swift destinada a erradicar el hambre en Irlanda: si los niños fuesen convertidos en alimento, se reduciría el tamaño la población, los sobrevivientes podrían recibir mejores nutrientes, y disminuiría la pobreza.

Por lo demás, está destinada a ser incompleta cualquier respuesta a la pregunta

de si existe algún elemento reconocible a priori para que un constructo sea considerado humorístico. Una definición del humor puede orientarnos respecto de los rasgos relevantes que deberían retenerse para distinguirlo de lo que no es humor, pero es complejo intuir qué no sería humorístico más allá de una perspectiva específica. Considérense estos ejemplos:

El humor es la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo.

El humor es cualquier cosa que a propósito o sin querer se dice o se hace y que parece cómica o divertida.

El humor es una reacción frente a la disposición melancólica, ya que aleja de nosotros la melancolía.

El humor es, sencillamente, una posición ante la vida.

El humor es la interpretación sentimental y trascendente de lo cómico.

El humor es una sensación, un estado psicológico, al que nos sometemos para adecuarnos a lo que propone un autor.

La definición (1), propuesta por Freud, testimonia la funcionalidad que se adjudica al concepto de humor en el ámbito del psicoanálisis. Así, la definición no aclara qué es exactamente lo humorístico, sino para qué fines sería útil. La definición (2) implica que el humor estaría vinculado con la diversión y la comicidad, pero no debido a rasgos propios, sino a lo que cualquier sujeto puede encontrar divertido o cómico. Nuestro punto de vista se inspira en esta definición por lo que implica respecto al necesario juicio del espectador para considerar si un constructo es humorístico. Sin embargo, no restringiríamos el humor a sus implicaciones de divertimento o comicidad.

Las definición (3) adjudica cierta funcionalidad al humor, pero no se expide ni acerca de lo que es un constructo humorístico, ni sobre las circunstancias en que funcionaría tal y como establece la definición. Las definiciones (4), (5) y (6) son, quizá, demasiado vagas pues omiten referir las condiciones suficientes que deben presentar los constructos para ser humorísticos. Nótese que (4) recupera la acepción del término asociada a la disposición de ánimo. Difiere en el hecho de que considera dicha disposición permanente y no esporádica. La definición (5) parece circular, dado que asocia -incorrectamente- lo cómico con lo humorístico, sin definir ninguna de las dos cuestiones. Por último, (6) reúne los elementos de disposición esporádica del ánimo, y considera que la respuesta de los espectadores no sería sino producto de una intención específica de ellos. También evita la reducción de lo humorístico a la risa, a la comicidad y a la diversión. Obsérvese la paradoja que plantea esta definición: reúne los elementos cruciales de lo que sería el humor, pero no nos aclara qué es específicamente lo humorístico. También la suspensión de la incredulidad de la que hablaba Coleridge

es una forma de adecuarnos al planteo de un autor: funciona tanto para el horror, como para la ciencia ficción, y aún para el relato intimista de corte sentimental.

La misma definición (6) podría indicar que lo humorístico tiene que ver con situaciones "cómicas", como (5), y que son eficaces por los elementos informales, o inesperados, o burlescos y paródicos con que tales situaciones se presentan. En ese caso, tampoco se expediría sobre lo crucial; no indica a partir de qué grado dichas circunstancias dejan de ser **eficazmente** humorísticas para ser, digamos, ofensivas o triviales.

La ceremonia del humor

Según estas consideraciones, parece difícil dar con una explicación satisfactoria acerca de por qué resultaría más divertida -o cómica- cierta referencia que otra. Si exigiéramos que lo humorístico se adecuara a la noción de *humour*, que propone Bergson como forma de sátira no necesariamente divertida ni cómica, tampoco resolveríamos la inquietud, relacionada con lo que haría de una referencia o un constructo algo humorístico para cualquier persona y en cualquier contexto. Argumentaremos que esta inquietud simplemente no puede resolverse con independencia de la situación específica en que funcionan ciertos constructos y en que, a la vez, se instaura lo que denominaremos **la ceremonia del humor**.

Identificar las condiciones necesarias para que se produzcan ciertas respuestas es diferente de establecer los rasgos que debería presentar un constructo para provocar efectivamente cierta respuesta. La luz roja del semáforo es una condición necesaria para que los automovilistas detengan su marcha, pero la respuesta de las personas obedece a motivos que esas personas encuentran más aptos y profundos que el mero puñado de circunstancias externas. Por ejemplo, respondemos con la detención de nuestro auto para evitar la multa, para evitar un accidente muy probable, porque estamos convencidos de que es el mejor ejemplo para nuestros hijos, etc. Lo que tiene sentido para el automovilista puede no coincidir con todas las condiciones que un observador externo juzgue necesarias para que se produzca la respuesta esperada. En el caso del humor no es posible predecir la respuesta de las personas, aún cuando todas las condiciones necesarias estén razonablemente satisfechas para despertar la risa, la sonrisa, la reflexión o lo que sea que pueda detonar el humor. Así como la detención frente a las señales respectivas de tránsito no es sólo una respuesta a un estímulo, sino una acción con sentido para el individuo que la ejecuta, la ceremonia del humor permite comprender que un constructo humorístico es tal sólo en la medida en que los sujetos que lo intercambian le asignan ese estatus.

Por consiguiente, todo lo que podemos conocer del humor no nos habilita para

pronosticar si un constructo será considerado humorístico o no, ya que tal situación dependerá del contexto ceremonial en que sea presentado, y este contexto debería ser ritual, en el sentido de que los participantes acuerden en forma simultánea el carácter humorístico de los constructos. Pero la ceremonia del humor no es como cualquier otra, en la que los papeles de celebrantes y asistentes están pautados de modo inflexible. Como en toda ceremonia, el humor también tiene su liturgia, y exige cierta solidaridad comunitaria; a diferencia de otras ceremonias, los papeles definidos pueden intercambiarse en el transcurso de un mismo acto. La condición de celebrantes y asistentes pueden alterarse a lo largo del encuentro, e incluso, en ocasiones, puede prescindirse de celebrante individual; el conjunto de los asistentes armoniza detectando constructos humorísticos que se presentan de modo espontáneo. Por cierto, la ceremonia es un tipo de acción colectiva y por ende en todo momento exige la intervención de más de un asistente.

Utilizamos el término *intervención* y no *presencia*, pues es posible la ceremonia del humor en condiciones de no presencialidad: un recuerdo, la lectura en solitario de un texto, etc. El producir un constructo humorístico nos convierte en celebrantes de una ceremonia que se sustanciará cuando algún asistente la considere humorística. Hasta entonces, es un acto de creatividad semejante al diseño de una máquina o de una vivienda: se convertirán en tales cuando a partir de las indicaciones contenidas en los planos, otros ensamblen o construyan según su criterio (coincidente o no con el del diseñador) las piezas planificadas.

Para trasladar estas analogías al tema del humor, utilicemos algunos ejemplos. Tomamos el periódico. Buscamos la página identificada como de humor. Los “celebrantes” (dibujantes, redactores, diseñadores, etc.) han propuesto una lectura preferencial del material contenido en esa página. Cada “asistente” (lector) puede aceptar tal denominación o rechazarla. Si se da este último caso, refuta la lectura preferencial y no da lugar a la ceremonia; sencillamente, no considera humorísticos los constructos ofrecidos. En la experiencia cotidiana, asistimos a la salpicadura que un vehículo produce a un transeúnte a su paso raudo sobre un gran charco de agua en la calle. ¿Queremos considerar este hecho fortuito como humorístico? En ese caso somos los celebrantes y al mismo tiempo los asistentes de la ceremonia. Ciertamente, no son oficiantes ni la víctima del remojón ni el conductor desprevenido de la molestia que ha producido, pues no instituyen el hecho como humorístico, y probablemente el conductor no pretenda irse delante del peatón.

Un ejemplo en el que no habría celebrante (y en consecuencia, tampoco ceremonia de humor) está tomado de la película de Chris Columbus, *Bicentennial man* (*El hombre bicentenario*), inspirada en la novela de Isaac Asimov, *The positronic man*. En el proceso de humanización del robot Andrew, y en virtud de las complicaciones que se presentan en el aprendizaje, el amo procura explicar qué es el humor mediante un

método que consiste en contarle chistes breves –por otra parte, muy trillados– para que Andrew infiera en términos de una lógica inductiva el concepto. Gracias a su memoria infalible, el robot puede retener los constructos, pero carece de la habilidad específicamente humana para comprender lo humorístico de los breves relatos. En nuestros términos, Andrew no puede convertirse en asistente a la ceremonia, pues no logra armonizar con los celebrantes, ni con los otros asistentes respecto de lo humorístico de los constructos. No obstante, la tenacidad del androide lo lleva a la pretensión de convertirse en “celebrante”. En cierta ocasión, al terminar la cena de sus amos, enuncia una larga retahíla de chistes trillados; su elocución es rápida, puede hilvanar un chiste tras otro porque él mismo no se ríe, y no advierte que los demás tampoco festejan sus relatos. En cierto momento, la ceremonia ocurre inevitablemente: el robot se muestra como ridículo para los humanos, dado que aparentemente confundió el humor con el mero relato de los chistes, y por eso creyó que las historias podían ser humorísticas por la mera acumulación, y no por las referencias incongruentes o divertidas que contenían. Los humanos rieron de lo que hizo Andrew, pero no por lo que él pretendía con sus chistes, sino a pesar de ellos². En general, podría decirse que en la ceremonia coinciden celebrantes y asistentes cuando a alguien, más allá de sus intenciones, le sucede algo que resulta divertido para los demás, y éstos se ríen de él y no con él.

En consecuencia, es trivial la búsqueda de elementos que expliquen por sí solos por qué un constructo es humorístico o cuáles serían los rasgos que hacen, inequívocamente, de un constructo una pieza humorística. Más allá de la trivialidad de los elementos necesarios que hacen de un constructo algo humorístico, el análisis de las cuatro cuestiones básicas que las diversas tradiciones académicas han puntualizado al formalizar sus respectivas teorías sobre el humor constituye un paso indispensable para una sinopsis exhaustiva. Dichas cuestiones pueden describirse en términos de la noción de humor y de los constituyentes básicos (ceremonia, objeto o tema, respuesta) de los constructos. De esta manera, debería responder simultáneamente de qué factores depende el humor y cuáles son las respuestas que cabe esperar de los constructos humorísticos en los cuales dichos factores se manifiestan.

La comprensión académica sobre el humor

En conjunto, la teorización sobre el humor es variada, polémica e incompleta. Por cierto, no son ajenos a estas circunstancias los prejuicios que sindicaron al humor como algo banal, la confusa relación entre el humor y la risa, la consideración de que el entretenimiento y el juego son asuntos pueriles, y la repetida indiferencia que la solemnidad racionalista viene dispensando a las prácticas que no gozan de prestigio en el

²Esto casos, se encuadran en lo que define como característico del humor la teoría de la superioridad, que reseñaremos más abajo.

mundo académico. La diversidad de las teorías también se debe al hecho de que se abordara la cuestión desde enfoques disciplinarios separados. De este modo, se registran aportes desde la psicología, el psicoanálisis, la filosofía, los estudios lingüísticos y semánticos, etc. Esta disidencia de enfoques aportó confusión y contradicciones, pues los métodos empleados y los aspectos considerados desde las diferentes perspectivas redundaron en descripciones muy dispares del mismo fenómeno. La riqueza expresada en tantos puntos de vista diferentes, comprensiblemente, no fue acompañada por lo que hubiera sido una colosal empresa de reunificación de tantas perspectivas disociadas. Por esta última razón, y a pesar de su variedad, el panorama que ofrece la comprensión académica del humor es más bien incompleto e insatisfactorio.

Las teorías acerca del humor subrayan la importancia de alguno de los múltiples aspectos involucrados. Es clásica la división entre las teorías según la importancia que adjudican a uno de estos cuatro ejes problemáticos: el **lógico-semántico**, el de la **interacción**, el de la **descarga emocional**, y el del **entretenimiento**. Surgirían así cuatro tipos de teorías acerca del humor: el humor como **incongruencia**, el humor como **superioridad** o **discriminación** de los otros, el humor como **catarsis**, y el humor como **juego**. Esta clasificación incurre en una simplificación algo abusiva, pero al menos permite circunscribir el tipo de problema asociado con el humor por cada postura. En cambio, la propuesta de Keith-Spiegel (1972) consiste en una clasificación de teorías acerca del humor donde se distinguen sin mucha nitidez ocho grandes categorías (biológica, de la superioridad, de la incongruencia, de la sorpresa, de la ambivalencia, de la distensión, de la configuración, y del psicoanálisis).

Otro intento clasificatorio no se atiene a los ejes problemáticos del humor, sino a la preponderancia adjudicada a alguno de estos factores: la **finalidad** que explica por qué circulan los constructos humorísticos, la **respuesta** por la que se considera que un constructo es humorístico y la **peculiaridad** de los constructos destinados a provocar respuestas humorísticas. Sobre esta base, podemos mencionar **teorías funcionales** del humor, que reflexionan sobre los propósitos del humor en la vida social, **teorías de la recepción** humorística y, por último, **teorías de los constructos**, que describen lo que hace particularmente humorístico a una situación o a un texto. Esta clasificación, propuesta inicialmente por Lyttle deja observar que no todos los estudios acerca del humor son equivalentes ni persiguen los mismos propósitos. Por lo demás, casi todas las posturas han dirigido su atención a más de uno de los aspectos básicos mencionados pero sin excederse de uno de los ejes problemáticos (incongruencia, jactancia, catarsis, entretenimiento). De este modo, las categorías elaboradas por Lyttle (s.f.) han quedado yuxtapuestas, pues no aportan precisión a las diferencias entre los diversos abordajes. Por ejemplo, las teorías funcionales del humor deberían pasar necesariamente por una consideración de los cuatro ejes problemáticos: a) el humor sirve como mecanismo apto para ridiculizar al que pertenece a otro grupo étnico, género, clase, país, etc.; b) la

estructura del constructo es una indicador de deseos reprimidos, que se liberan al crear, difundir o escuchar un constructo, c) el que interpreta estos constructos como divertidos, puede experimentar cierta sensación de alivio para sus tensiones, y d) celebrantes y asistentes juegan durante un rato a fortalecer los vínculos del grupo, o a modificar su perspectiva de ciertos hechos mediante constructos tales como chistes y bromas.

Revisaremos a continuación algunos de los argumentos de las posturas teóricas reseñadas. Siguiendo parte de la extensa bibliografía, las denominaremos teoría de la incongruencia, teoría de la superioridad, teoría de la catarsis y teoría del juego.

a) El eje lógico semántico: La teoría de la incongruencia

Para esta perspectiva, el humor se provocaría por la presencia conjunta -en un constructo- de dos elementos contrarios o incompatibles. Así, el humor sería una especie de respuesta provocada por la ambigüedad, la imposibilidad lógica, la irrelevancia o la inadecuación que presentan un texto o una situación. La hipótesis inicial de esta perspectiva pretende que las rutinas de la vida cotidiana nos habilitan a esperar en todo momento coherencia y racionalidad; cuando un "desperfecto" cualquiera interrumpe el circuito, nuestra reacción es, o puede llegar a ser, humorística. Desde ya, el defecto aludido no es otra cosa que un constructo semiótico de carácter intencional, y sería una condición necesaria para despertar la respuesta humorística. Como puede observarse, quedan fuera de consideración las situaciones espontáneas (un resbalón en la calle) y otras que siendo también incongruentes despiertan más bien angustia, ansiedad o terror. Un crucifijo de mármol junto con la vajilla (dos elementos incompatibles e incongruentes) ¿es un constructo necesariamente humorístico?

En la *Retórica* (III, 2), Aristóteles presenta el primer atisbo de una teoría de la incongruencia, cuando analiza la operación por la que se genera la expectativa hacia una afirmación obvia, y luego sorprender al auditorio mediante una afirmación inusual o inesperada que causa placer. Junto con las metáforas, que también producen sorpresa en los espectadores, para Aristóteles el mismo efecto puede lograrse con juegos de palabras, y aliteraciones que sorprendan por ser poco frecuentes o novedosas. Estas ideas de Aristóteles se pueden representar mediante la analogía del arco: el celebrante ofrece un constructo que al parecer desembocará en un final obvio; para ello, dispone los elementos como para orientar a los asistentes hacia ese final "más probable", con lo que tensa la cuerda del arco de modo que al soltarla, la fuerza de impulsión de la flecha sea la máxima posible. El resultado aludido por Aristóteles es la risa, pero bien podría ser que el mismo constructo despierte indignación o fastidio en el auditorio.

En la *Crítica de Juicio* (I, I, 54), Kant ofrece otro tipo de descripción acerca de la incongruencia: "En todas las cosas que pueden mover a la risa debe haber algo absurdo (en lo que el entendimiento, consecuentemente, no encuentre plena satisfacción).

La risa es una afección que surge cuando una expectativa forzada se transforma repentinamente en nada." Lamentablemente, ni todos los constructos humorísticos son incongruentes ni todos los constructos incongruentes son humorísticos. Quien advirtió con nitidez esta circunstancia fue Henri Bergson, que con criterio acertado caracterizó la comicidad (no el *humour*) como un fenómeno eminentemente grupal, donde los asistentes hacen callar su sensibilidad y sólo ejercen su inteligencia para disfrutar la rigidez de lo mecánico incrustado en lo viviente (Bergson, 84). Según Bergson "lo cómico no existe más allá de lo estrictamente humano", ya que implica una relación incongruente entre la inteligencia humana (fluída, dinámica, pragmática) y las conductas rutinarias o mecánicas de los animales o de los personajes de la comedia. En virtud de esta focalización de lo mecánico, la comicidad/humor de Bergson funciona como agencia de crítica social, que al mostrar comportamientos esquemáticos de personajes, es eficaz porque señala la incongruencia que se plantea entre lo razonable de cada situación y un modo típicamente rígido de responder a situaciones diversas.

Si bien las posturas revisadas satisfacen algunas cuestiones, el eje lógico semántico al que se refieren es insuficiente para comprender el humor por tres razones fundamentales:

La noción de incongruencia semántica es muy amplia: bajo el mismo término se clasifican constructos de diferente tipo: para Kant, es el absurdo. Para Aristóteles es la orientación equívoca destinada a sorprender al auditorio y para Bergson es la rigidez mecánica como defecto que no permite adaptarse a la fluidez de la vida. A modo de ilustración, compárense estos tres ejemplos, que reconoceríamos como chistes, pero que ofrecen aspectos muy diferentes:

[1] Dos tomates, fueron puestos en el freezer. Y uno dice: -¡Diablos! Qué frío hace. El otro responde: -WOW! ¡un tomate que habla!

[2] -¿Hace mucho que salió el primer tren a Moreno? -Y... unos 80 años, más o menos.

[3] José acaba de completar un curso de lectura rápida y se lo hizo saber a su madre por carta. Ella respondió con una carta larga y efusiva. Hacia la mitad escribió: "Ahora que tomaste ese curso de lectura rápida, probablemente ya habrás terminado de leer la carta".

Hay aspectos de la incongruencia que no hacen humorísticos a los constructos, y en cambio, hay constructos humorísticos que no presentan casos de incongruencia, al menos en la definición de los autores que hemos revisado.

Por último, las versiones que comentamos pasan por alto el hecho de que siendo la incongruencia un problema cognitivo, las disímiles competencias de los asistentes pueden producir respuestas heterogéneas a constructos iguales. Si se asume que el humor es un tipo de respuesta a ciertos rasgos uniformes de los constructos, entonces

la teoría de la incongruencia es incongruente: o bien el humor es una respuesta, y en ese caso no es fija, o bien es una propiedad de los constructos, y en ese caso no importa si un constructo es reconocido o no como humorístico por los asistentes.

b) El eje de la interacción: La teoría de la superioridad

El autor que planteó con más énfasis la teoría de la superioridad fue Thomas Hobbes, quien sostuvo que la risa (no el humor) deriva de creer que los demás son inferiores:

La pasión de la risa no es otra cosa que la gloria fugaz que surge de la rápida concepción de alguna cualidad eminente de nosotros mismos derivada de la comparación con la inferioridad de los otros, o con nuestra propia inferioridad anterior (*Human Nature*, 128).

Al igual que los vacíos cognitivos vinculados con cierto tipo de humor según el eje lógico semántico, la interacción, que permite la comparación entre modelos de comportamiento y su ulterior rechazo o adopción, da lugar para que la discriminación y la burla sean fuentes humorísticas. Al menos en la superficie, las chanzas con que se exageran los defectos ajenos pueden considerarse producto del sentimiento de grandeza que hacer exagerar la incompetencia o la inferioridad de los otros. Hobbes consideraba que la agresividad era el principal combustible del humor, y que por tal razón, sólo podía explicarse en términos del excesivo (e infundado) orgullo que nos hace creer que somos superiores con respecto a alguna habilidad o conocimiento. Un ejemplo que ilustra bien este punto de vista es ofrecido por películas como las de Laurel y Hardy y Buster Keaton, donde lo desopilante son los accidentes imputables a la chaperías de los personajes. En muchos dibujos animados de inspiración norteamericana se explota el recurso que consiste en ridiculizar al victimario que nunca consigue obtener su presa y que en cambio sufre todo tipo de traspies al fracasar en sus intentos (Tom y Jerry, el Coyote y el Correcaminos, Silvestre y Twitty, etc.)

Inspirada en el orgullo de los triunfadores, la versión de Hobbes es más una teoría de la risa que una teoría del humor. También Baudelaire ha aportado a la reflexión desde el eje de la interacción en su ensayo *De l'essence du rire*, en el que reitera su visión de la humanidad como prisionera de una fatal e irreductible contradicción entre el deseo de ascender hacia lo sublime y el placer que proporciona la caída sin redención. A propósito de lo cómico, Baudelaire establece una oposición entre lo *absoluto* y lo *significativo*. Ambas formas de comicidad son igualmente agresivas, lo cómico significativo expresa el sentimiento de jactancia, que lleva a sentirse en condiciones de superioridad con respecto a los demás. La risa, sostiene Baudelaire, es satánica pues manifiesta la ignorancia, la limitación y la debilidad de los hombres, y su origen no es otro que la perpetua contradicción entre los dos infinitos de las aspiraciones humanas que nunca se colman.

Desde otra perspectiva del eje de la interacción, Robert Solomon tituló sus reflexiones sobre la comicidad física "el humor como falsa modestia". Solomon considera que una fuente del humor deriva del sentimiento de inferioridad que despiertan en los asistentes las travesuras excéntricas y la conducta de baja autoestima de personajes como los Tres Chiflados. Hobbes entendía que el humor podía derivar de la comparación entre la condición actual y una condición anterior, vulnerable o ridícula. Para Solomon el humor depende de la habilidad para no tomarse a sí mismo en serio, o de autoconsiderarse por debajo de los estándares aceptados, como una fuente de modesta autocompasión. El análisis que Solomon ofrece de los Tres Chiflados no llega a ser una teoría completa del humor, ya que prudentemente evita deducir de las truculencias analizadas las condiciones necesarias o suficientes que en general deberían reunir los constructos humorísticos. Sin embargo, avanza en el sentido de que sugiere la función de autoconocimiento y de reflexión crítica que el humor podría despertar en los asistentes.

Aunque la perspectiva de Solomon plantea una objeción central contra la teoría de la superioridad, permanece en el mismo eje de la interacción, que habilita la comparación entre patrones de conducta, fuente en última instancia de humor o de comicidad. El mismo eje de la interacción comprende también una posibilidad humorística no necesariamente física, que denominaremos "desacreditamiento". Esta posibilidad consiste en una situación donde se descubre la impostura de alguien que resulta no ser quien decía ser. Se han considerado humorísticos los constructos que exponen esta forma de bochorno al que es sometido el personaje sorprendido pretendiendo engañar, ya que en los momentos previos a la anagnórisis se registran picos de tensión que se liberan mediante carcajadas o risas al quedar expuestas las artimañas del impostor. Es verdad que hacer el ridículo equivale a ver desacreditado el papel que alguien desempeña frente a los demás, sea en una afirmación específica (ser descubierto en una flagrante mentira o en un error), sea en relación al papel que todos pretendemos desempeñar como personas relativamente inteligentes, sensatas, coordinadas y educadas.

Es evidente que el eje de la interacción permite reconocer aspectos del humor que el eje lógico cognitivo dejaba en sombras: la discriminación y las burlas son prácticas que testimonian los sentimientos de inferioridad/superioridad que también se ponen de manifiesto ante la "incongruencia" de puntos de vista, expresiones o acciones de los personajes ridículos o absurdos. Desde ya, habría una objeción que formular a quienes aportaron a la comprensión desde este eje: la reflexión divertida que esperamos de los constructos humorísticos no siempre se deriva de un sentimiento inducido o espontáneo de superioridad. La conmiseración o la lástima no son agradables, y pueden, sin embargo ser provocadas por la jactancia o la creencia de la propia superioridad.

c) El eje de la distensión: el humor como catarsis

La teoría de la catarsis se apoya en el supuesto de que el humor consiste en la respuesta más económica para liberar o distender la energía contenida. En este eje se vinculan los constructos humorísticos con la risa, y específicamente con los procesos fisiológicos y psicológicos fundamentales que subyacen a la generación de la risa. Existen dos versiones de este enfoque, a saber la versión débil y la fuerte. Según la versión débil, la risa implicaría una liberación de tensiones, que produce cierta sensación agradable. Para la versión fuerte, en cambio, la risa se produciría como efecto de una relajación repentina que dependería de la cantidad de energía acumulada para manifestarse de un modo más intenso. Respectivamente, los autores más prominentes que contribuyeron a este eje fueron Sigmund Freud y Herbert Spencer.

En *The Physiology of laught*, Spencer expone una teoría de la risa apoyada en su "teoría hidráulica de la energía nerviosa", según la cual la excitación mental produce energía que como debe ser consumida de un modo u otro lo antes posible, tiende a provocar movimientos musculares de carácter involuntario. Ahora bien, como movimiento espasmódico, la risa puede servir para liberar energía nerviosa, particularmente aquella concentrada por el relato de un constructo que retiene la atención de los asistentes. Obsérvese que las apreciaciones de Spencer no son necesariamente opuestas a las que se proponen desde el eje lógico semántico, pues al considerar la risa el indicador de un esfuerzo que de golpe comienza a girar en el vacío, recuerda la caracterización de Kant, que describía a la risa como vinculada a una expectativa fallida, resuelta en nada.

Es probable que Spencer conociera algunas versiones de la teoría de la incongruencia, y se valiera de ésta para vincular la agitación mental que produce un constructo con la liberación catártica lograda por movimientos musculares involuntarios. Sin embargo, Spencer no indica satisfactoriamente cómo debería ser el constructo para que los asistentes acumulen la energía que liberaran mediante la risa. Por esta razón, esta versión de la teoría de la catarsis no contempla los casos del humor rápido, tales como los chistes breves, por ejemplo, y las caricaturas que por ser tan efímeras no permitirían concentrar la energía necesaria para explicar la risa en los términos mecánicos de Spencer. No obstante, hay un punto no expuesto en esta versión fuerte de la catarsis que conviene desarrollar. Se trata de la cuestión ceremonial, cuya propia dinámica puede disponer a la acumulación de energía en los asistentes, quienes estallan en carcajadas sin necesariamente apreciar la calidad técnica de los constructos o el carácter ofensivo de algunas referencias. De esta manera paradójica, encontraríamos en una omisión de Spencer un elemento central para comprender el humor más allá de los constructos específicos que generan la risa: sería la disposición grupal a divertirse con anécdotas graciosas y no necesariamente éstas las que conforman la ceremonia.

En "El chiste y su relación con lo inconsciente," Freud desarrolla lo que consideraremos la versión débil de la teoría del humor como catarsis, que ofrece aristas más

profundas de la cuestión. Freud parte de una distinción analítica, que le permite señalar lo específico del chiste, de lo cómico y del humor. Las tres formas se vinculan con el placer que consiste en ahorrar energías de diferente tipo, las cuales se consumen mediante la risa. El chiste implica ahorrar el gasto psíquico de una represión: un chiste reemplaza un pensamiento reprimido. Lo que no puede decirse en serio, se dice de otro modo través del chiste: ideas que otros no admitirían pueden ser expresadas bajo la envoltura de un constructo cuya condición jocosa las hace más tolerables.

En el caso de lo cómico, el ahorro proviene de evitar el “gasto de la representación”: en nuestra terminología, lo cómico vendría aportado por los celebrantes profesionales: actores, dibujantes, etc. Una vez más, la energía cognitiva demandada por el constructo es ahorrada por los asistentes, para ser consumida mediante la aprobación que testimonian, por ejemplo en los teatros, las carcajadas, las aclamaciones y los aplausos. El humor, finalmente, consiste en ahorrarnos el sentimiento de angustia o de ansiedad que provocan las situaciones conflictivas. Volviendo en parte a la acepción de humor como estado favorable de ánimo, Freud descubre que lo característico del humor es su potencial de rebeldía, que pone de manifiesto el principio de placer aplicado a las contingencias desdichadas y represivas de la realidad. A diferencia de ésta, en el humor siempre triunfa el narcisismo y se produce la afirmación de la invulnerabilidad del Yo. En este reside un rasgo del humor, que es la grandiosidad, el tomar las cosas sin dramatizarlas, como si no indicasen gravedad ni riesgos. La liberación de esta energía emocional se produce, una vez más, mediante la risa que superficialmente el humor comparte con lo cómico y con el chiste. La verificación de esa dimensión freudiana del humor se encuentra en nuestra expresión cotidiana “me cago de risa”, para indicar nuestra indiferencia frente a situaciones efectivamente planteadas.

A diferencia de este concepto freudiano de humor, el chiste es un constructo cuyas técnicas (condensación, desplazamiento, doble sentido, retruécano, antinomias, etc.) procuran el efecto risible, que requiere de los asistentes la observancia de las leyes del ceremonial. El chiste, así, es un constructo singular que gracias a su plus poético de significación dice algo más que cada asistente entiende como puede. En nuestros términos, el ceremonial del humor exige que después del chiste no haya que agregar nada, ni preguntas ni afirmaciones. Sólo cabe la risa, un fenómeno de descarga de excitación anímica por la que se libera la energía “ahorrada” al reprimirse una idea, al derivar en un celebrante la representación jocosa, y al buscar distracción frente a los conflictos cotidianos. Así, un constructo humorístico y su inevitable ceremonial hablan de una dimensión de lo social que la perspectiva de la incongruencia había omitido: también son humorísticas la realidad congruente, la formalidad institucional y la rutina, pero no en sí mismas, sino cuando la ceremonia las toma en la clave catártica del humor.

Se han señalado algunas objeciones críticas al planteo de Freud en lo concerniente a su noción del ahorro de energía. Parece problemático mencionar el ahorro

para luego indicar que lo ahorrado se consume rápidamente, nada menos que en la risa o en la agresión. Su descripción del chiste, por ejemplo, establece que hay un ahorro de la energía consistente en reprimir un deseo o un pensamiento no admitido. Uno puede entender que al liberarse la energía hay un gasto, pero ¿es del mismo tipo la energía ahorrada con la represión y la liberada mediante la risa?³ Otra observación deriva de una de las implicancias lógicas del planteo freudiano; al parecer, cuanto más inhibidos y reprimidos sean los asistentes, más deberían disfrutar de los constructos humorísticos. Sin embargo, es cuestión de evaluar mediante observaciones empíricas si el disfrute depende más de la dinámica del ceremonial, que de las disposiciones previas de los asistentes.

Por lo expuesto, la teoría de la catarsis se ubica en una dimensión próxima a las consideraciones generales respecto del ceremonial humorístico. A pesar de que ambas versiones insisten en nociones tales como la energía muscular o la energía nerviosa, los aspectos socioculturales que sobreentienden pueden ser descriptos en los términos de un ceremonial cuya realización consiste en interpretar y disfrutar de constructos que los propios asistentes identifiquen como humorísticos.

d) El eje del entretenimiento: el humor como juego

Según este eje, el humor no sería una propiedad intrínseca de determinados constructos, sino una actitud jovial, que lleva a considerar cualquier cosa como humorística con sólo tomársela a broma, como algo no serio⁴. Ciertamente, a diferencia de los otros ejes, las perspectivas que asumen que el humor es un tipo de juego pretenden una caracterización de tipo casuístico y desisten de la pretensión general de explicar los constructos, las respuestas, o las relaciones entre la risa y lo cómico, por ejemplo.

Esta perspectiva suscribe la hipótesis de que se observan ciertas similitudes estructurales y funcionales entre la conducta animal y la conducta humana, que permiten comprender el humor como una extensión del juego. De tal manera, los contextos del juego y los del humor presentarían particularidades, que sugieren que lo que podría ser cierto del juego, también podría ser adecuado para describir el humor.

Los autores que sostienen estas hipótesis han adoptado un enfoque etológico, apropiado para rastrear indicios de conductas humorísticas recurrentes en el desarrollo evolutivo de las especies. Así, consideran que detonantes de la risa como las cosquillas, que se encuentran en varias especies, por ejemplo, indicarían un proceso ontogénico del humor donde de alguna forma se recapitula la historia filogenética. Max Eastman,

³Morreall y Carroll desarrollan estas objeciones con otros argumentos que no podemos reproducir en este artículo.

⁴Con estos términos traduciremos literalmente "in fun", giro utilizado por Max Eastman, uno de los autores que identificamos dentro de este eje.

en su ensayo de 1936 *The Enjoyment of laughter*, expone una serie de argumentos para defender la idea de que el humor ha evolucionado conforme el *homo sapiens* se ha ido apartando de las conductas de otras especies. Sin embargo, un resto considerable de las raíces primigenias del humor todavía se encuentran en estadios avanzados. Así, Eastman indica algunas analogías del humor en la conducta de los animales, especialmente en la proto-risa de los chimpancés al hacerse cosquillas. Eastman mantiene la concepción de que la risa es cualquier gesto indicador de placer, y que éste, la felicidad y la alegría son estados de ánimo que contenidos bajo la designación "in fun". De esta manera, avanza hasta sostener que los perros, que no pueden reír de otro modo, mueven la cola como indicio de un tipo de felicidad. Yendo a lo específico del humor, que es lo que nos concierne, Eastman argumenta que

Venimos al mundo con una tendencia instintiva para la risa y la utilizamos cuando respondemos de modo juguetón las penurias que se nos presentan (Eastman, 45).

Eastman considera el humor como una forma de juego en virtud de tres constataciones muy superficiales, aunque sugestivas:

el humor implica una actitud desinteresada,

algunas formas de actividades lúdicas son divertimentos humorísticos.

ciertas clases de humor implican burlas, agresión e insultos, que denotan competición.

¿Son suficientes estas constataciones para considerar que el humor es una especie de juego? Según (1), habría que caracterizar la actitud desinteresada relativa al humor en términos de los propósitos individuales de los asistentes: se requiere solidaridad y sintonía con la actitud del celebrante, para que la ceremonia pueda sustanciarse. Es indudable que el sentido de la ceremonia humorística coincide con la constatación (2), donde se describe el humor como una forma (acaso muy imprecisa) de juego. En cambio, la constatación (3) abre una interesante polémica, especialmente en los términos con que consideramos la ceremonia del humor. ¿Qué diversión puede encontrarse en la confrontación de insultos y agresiones? El entretenimiento de las barras fanáticas del fútbol tal vez pueda ilustrarnos una respuesta.

Es central para nuestro propósito la descripción que aporta Eastman acerca de la importancia de esta disposición ceremonial que acompaña al humor. Dicha descripción comporta cuatro postulados, relacionados con el concepto de "tomársela en broma/ in fun". El primer postulado sostiene que las cosas pueden ser divertidas cuando estamos "in fun". Puede haber un pensamiento o un motivo serio merodeando por debajo de nuestro humor. Basta con que estemos a medias "in fun" y así y todo las cosas parecerán divertidas. El segundo postulado sostiene que cuando estamos "in fun", se produce un deslizamiento de valores, que hace que las cosas placenteras sean todavía

más agradables, y que las cosas desagradables, en tanto no lo sean hasta “estropear la diversión”, tiendan a adquirir un sabor emocional placentero y a provocar la risa. El tercer postulado prescribe que estar “in fun” es una condición natural de la infancia, y que los niños cuando juegan revelan la risa humorística en su forma más simple y destellante. Ellos, siempre que la intensidad de las cosas no sea lo suficientemente virulenta como para obligarlos a dejar el juego, se divierten y disfrutan de las cosas aun cuando sean adversas, incómodas, inmanejables, desfavorables, feas, disgustantes, misteriosas, alarmantes, decepcionantes, inquietantes, enceguecedoras, estremecedoras, crispantes, estridentes, explosivas, impactantes y molestas. El cuarto postulado explica que a pesar de que la gente crezca, igualmente mantiene su capacidad de estar “in fun” y de disfrutar como divertidas aún las cosas desagradables. Aquellos que no estamos dotados suficientemente con el talante humorístico logran experimentar un sentimiento cómico solo cuando alguna cosa divertida no placentera sugiere algo placentero. Sólo entonces, estallamos a las carcajadas como niños que juegan. Y llamamos chiste a esa cosa complicada y abstrusa por la que reímos.

En *Homo Ludens*, John Huizinga (200 2) se pregunta con razón si el humor y el juego comparten condiciones necesarias, requisito indispensable que debe cumplir el humor para ser considerado un subtipo de play. Por supuesto, la respuestas a este interrogantes dependerá de cómo describamos uno y otro concepto. Aunque ambas formas implican “lo opuesto a la seriedad”, Huizinga apunta algunas distinciones fundamentales. Para él, al igual que para Aristóteles, la risa es propia de los seres humanos, aunque es verdad que se pueden considerar como juegos algunas manifestaciones grupales de ciertos mamíferos y aves. También, los variados tipos de juegos competitivos dan una clara evidencia de que la actitud no seria no es esencial para el juego, y sí parece algo central para el humor. Por ultimo, identificar lo cómico o el humor, con el juego es problemático ya que

en sí mismos el juego no es cómico ni para el jugador ni para la audiencia. (Huizinga, 67)

Por cierto a Huizinga se le olvida que el entretenimiento, cómico o no, es un rasgo propio de cierto tipo de juego (de los jugadores de cartas, por ejemplo) y de todos los tipos de humor que hemos reseñado. Otro aspecto a tener en cuenta en la relación entre el humor y el juego esta relacionado con el valor adaptativo de ambas manifestaciones de acción colectiva. Como hemos visto, la ceremonia del humo ofrece a los participantes ciertas reglas elásticas, que facilitan la integración grupal, fortalecen los vínculos, y fomenta el desarrollo de actitudes solidarias y comunitarias. En nuestros términos, parece apropiada la perspectiva casuística de Eastman: que sea humorístico aquello que los asistente acuerden en considerarlo así. En todo caso, la ceremonia del humor sería un juego cuyas reglas son lo suficientemente abiertas como para que los propios asistentes decidan si se está jugando o no.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1956) *The Essence of Laughter and More Especially of the Comic in Plastic Arts.* Trans Gerald Hopkins. In *The Essence of Laughter and other Essays, Journals, and Letters*, ed. Peter Quennell. New York: Meridian Books.
- Bergson, Henri (s.f.) *Le rire. Essai sur la signification du comique* En http://www.classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/
- Dewey, John (1961) *The Collected Works of John Dewey*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Eastman, Max. (1936) *Enjoyment of Laughter*. New York: Halcyon House.
- Freud, Sigmund (1974) *Obras Completas T. VIII: El chiste y su relación con el Inconsciente Amorrortu*, Buenos Aires.
- Hobbes, Thomas Molesworth (s.f.). *Human Nature in English Works*, vol. 4, ed. London: Bohn.
- Huizinga, Johan. (2002) *Homo ludens*, Madrid: Alianza.
- Kant, I. (1951). *Critique of Judgment*. (J. H. Bernard, Trans.). New York: Hafner.
- Keith-Spiegel, P. C. (1972) "Early conceptions of humor: Varieties and issues. In J. H. Goldstein & P. E. McGhee (Eds.), *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*. New York: Academic Press
- Madame de Staël, «De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations (1796). En <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre/7960.html>
- Morreall, John (1987) *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York, SUNY,
- Lyttle, Jim. (s. f) <http://www.doctorlyttle.com/Dissert>
- Provine, Robert (2000), "The science of laughter" *Psychology Today*, 33(6), 58-62.
- Solomon, Robert (1996) *Entertaining Ideas* New York, Prometheus.
- Spencer Herbert. (1860) *The Physiology of laugh*, En <http://prof.mt.tama.hosei.ac.jp/~hhirano/academia/laughter.htm>.

*Expresión
Corporal*

El entrenamiento expresivo como proceso autocognitivo. Aportes de la neurobiología.

Gabriela Pérez Cubas*

Resumen:

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

El tema desarrollado aquí se ubica dentro del campo del entrenamiento kinestésico expresivo del actor. Su objetivo es fundamentar, desde la óptica de la Neurobiología, la concepción de entrenamiento del actor como un proceso de autoconocimiento. A partir de las investigaciones del neurobiólogo Dr. António Damásio, se analizan las bases funcionales del sistema nervioso dentro de un proceso de sensibilización perceptivo motriz, propio de un entrenamiento corporal expresivo.

Palabras clave: Entrenamiento kinestésico - Entrenamiento corporal - Neurobiología

Abstract:

This work is part of the research project "The relationship between emotion and action in a fictional space. An analysis of its functional bases its theoretical evolution and its expressive development". This project is being carried out by members of the C.I.D., under the direction of Dr. Carlos Catalano.

The objective of this work is to establish, on a basis from Neurobiology, the concept of the actor's training as a process of self-exploration. Based on the research by neurobiologist Dr. António Damásio, this paper examines the functional bases of the nervous system in the perceptive motor process of sensitization, typical of expressive body training.

Key words: Kinesthetic Training- Body training- Neurobiology

Introducción

En lo que respecta a las técnicas vinculadas al entrenamiento del actor, mucho

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

se ha dicho acerca de la necesidad de establecer y sistematizar métodos de entrenamiento con el objetivo de desarrollar habilidades específicas en el artista. Sin embargo, se halla menos difundida, o tal vez menos aplicada en la praxis, la concepción de un proceso de entrenamiento que sustente y estimule la participación consciente y activa del actor en el descubrimiento y recreación de su corporeidad. Por corporeidad entendemos al conjunto del sistema orgánico humano, a la integración interactiva y dinámica de sus distintos subsistemas, de los cuales emerge la forma y el sentido del accionar del actor en el espacio escénico.¹

La comprensión holística del sujeto

Desde finales del siglo diecinueve comienza a gestarse, dentro de la cultura occidental y en particular europea, una revisión de la noción de sujeto que busca, por oposición al pensamiento dualista cartesiano, entender al ser humano como unidad indivisible e interactiva de emociones, pensamientos, sentimientos y expresiones. Definido como Movimiento Corporalista², este campo de conocimientos influenció a numerosos investigadores que sustentaron sus teorías holísticas influenciados por culturas alternativas (orientales, hindúes, africanas, etc.), por el surgimiento del psicoanálisis, por la decadencia del positivismo como línea filosófica, etc.

En base a experiencias personales, una gran capacidad de observación, una fuerte intuición y la habilidad para desarrollar en la práctica sus propuestas, estos investigadores trabajaron en pos de la reconexión sensible y consciente del ser humano con sus bases orgánicas, en la revisión de las conductas motrices y expresivas nocivas y/o limitantes de su conducta para aplicarlas tanto a labores terapéuticas como artísticas. Podemos citar aquí nombres como Mathias Alexander, Moshe Feldenkrais, Rudolph Laban, Gerda Alexander, Ingmar Bartenneiff entre tantos otros. En lo que hace al terreno de la actuación teatral, Constantin Stanislavski advirtió el fracaso artístico producido por un sujeto escindido entre sus formas expresivas y su subjetividad. Desde la más detallada observación del comportamiento humano, Stanislavski advirtió que solo a través de una reconexión del actor con sus propias fuentes sensoriales y emotivas, éste sería capaz de desarrollar un proceso de autoconocimiento que sustentara en él un sistema de creación personal, vital y original.

¹En su libro *El cuerpo territorio de la imagen*, Elina Matoso hace uso del término corporeidad, para trascender los referentes sociales, históricos, culturales, etc. que se vinculan al concepto de cuerpo en la necesidad de referirse a la unidad integrada de los distintos sistemas que constituyen a un ser humano. Para profundizar en este concepto ver : Elina Matoso: (2001) *El Cuerpo Territorio de la Imagen*. Letra Viva. Buenos Aires.

²Jean Maisonneuve en Picard (1986), 162. Según Dominique Picard "lo que hace a la unidad del discurso corporalista no es tanto la homogeneidad teórica como la temática en común, que puede articularse alrededor de algunos ejes fundamentales: una concepción organicista de la persona (como unidad biológica); la primacía del principio del placer; la infancia como paradigma del cuerpo natural, una crítica de la sociedad represiva a través de un enfoque psicológico y no ya solamente político. Obra citada, pág.163.

La mayoría de estas propuestas, advertían sobre la necesidad de un entrenamiento motor y expresivo para posibilitar el desarrollo de un proceso de descubrimiento, aprendizaje y ampliación de las posibilidades kinestésicas, expresivas y creativas del sujeto. La difusión y evolución de las propuestas “corporalistas” permitió su articulación con disciplinas tales como la Anatomía, la Medicina, la Psicología, etc, profundizando sus conocimientos y ampliando sus aplicaciones.

Parte de la evolución de este movimiento, se concreta hoy dentro de lo que se denomina Educación Somática,³ que deriva del término Soma, cuerpo experimentado en contraste con el cuerpo objetivado. Este campo de estudios, atiende al desarrollo filosófico y metodológico de propuestas que procuran, a través de la sensibilización propio y exteroceptiva, la reconexión del individuo con sus propias experiencias somáticas. La propuesta de la Educación Somática es educar a través del movimiento, en la búsqueda por restaurar la comprensión del hombre como unidad orgánica.

Las bases nerviosas del movimiento

En los últimos años, los avances de las experimentaciones en Neurobiología han demostrado que las afirmaciones de aquellos pioneros de la conciencia a través del movimiento, estaban en el camino cierto y exponían verdades ostensibles. Esto es: todo proceso de sensibilización propio y exteroceptiva comporta un reconocimiento de las particularidades motrices, sensoriales y expresivas del sujeto, lo habilita para su revisión y predispone además a la apertura de nuevas formas expresivas. Se habilita así, una reconexión entre el ser social y sus bases orgánicas y modifica, los modos de percibir, conocer y actuar del sujeto, ubicando al pensamiento dentro de un sistema dinámico de procesos orgánicos, articulado con las emociones y las sensaciones y ampliando el dominio de los procesos de conocimiento a todas aquellas actividades cuyo objetivo es la supervivencia del organismo.

En su libro “El Error de Descartes”⁴, el neurobiólogo António Damásio afirma que:

(...) el conocimiento general de un sujeto incluye hechos sobre objetos, personas y situaciones del mundo externo, pero como las decisiones personales y sociales se encuentran intrincadamente ligadas a la supervivencia ese conocimiento, incluye también hechos y mecanismos relacionados con la regulación del organismo como un todo (...). Parte de ese conocimiento general lo

³Silvie Fortín define a la Educación Somática como un “área específica del trabajo corporal que se desarrolla a través de “un análisis diferenciado del cuerpo donde las estructuras orgánicas nunca están separadas de sus historias pulsional, imaginaria y simbólica”, propone un proceso de reeducación del individuo para obtener una libertad estructural, funcional y expresiva que posibilite la adquisición de una polivalencia motriz, tan necesaria para los artistas escénicos. Fortin, S. en Educação somática: Novo ingrediente da formação prática em dança. Cadernos do GIPE-CIT, Estudos do Corpo.1(2), 40-55. (1999) Traducción: Marcia Strazzacappa.

⁴Damasio António, O erro de Descartes, Companhia das Letras, Sao Paulo, 2001.

constituyen los procesos de la emoción y de los sentimientos que forman parte integrante de la maquinaria neurológica para la regulación biológica, cuyo cimiento está constituido por controles homeostáticos, impulsos e instintos.⁵

Como sostiene Damásio, nuestro organismo, constituido por la interacción cerebro -cuerpo, se relaciona con el ambiente como un conjunto. Pero, además de interactuar con su entorno, generando comportamientos, los organismos complejos como el humano generan también respuestas internas, algunas de las cuales constituyen imágenes (visuales, auditivas, somatosensoriales) entendidas como la base de la mente. Muchos organismos pueden poseer cerebro, pero el hecho de poseer una mente implica la capacidad de formar representaciones neurológicas que pueden tornarse imágenes manipulables en un proceso llamado pensamiento, el cual acaba por influenciar el comportamiento. Almacenamos nuestro conocimiento en forma de imágenes no en un único, sino en muchos lugares del cerebro. De acuerdo con el autor, es probable que la unión entre las diferentes partes de la mente provenga de la relativa sincronía de la actividad en lugares diferentes del cerebro. Según Damásio, el centro de la neurobiología es:

(...) el proceso por medio del cual las representaciones neurales, que son modificaciones biológicas creadas por aprendizaje en un circuito de neuronios, se transforman en imágenes en nuestras mentes, los procesos que permiten que modificaciones microestructurales invisibles en los circuitos de neuronios se tornen una representación neural la que a su vez se transforma en una imagen que cada uno de nosotros experimenta como suya.⁶

La mente incorporada y el cuerpo mentalizado

A través de los movimientos del organismo y sus aparatos sensoriales distribuidos en todo el cuerpo, las estimulaciones internas o provenientes del entorno llegan a receptores sensoriales neurológicos. Estos receptores se distribuyen a través de múltiples flujos de conexiones nerviosas que afectan diferentes zonas del cerebro formando circuitos de proyecciones (en sentido directo e inverso) que pueden crear una periodicidad perpetua. La actividad de estos circuitos construye momentáneamente y manipula las imágenes de nuestra mente. Es en base a esas imágenes que podemos interpretar las señales presentadas a los receptores sensoriales de manera de organizarlas bajo la forma de conceptos y clasificarlas. Podemos adquirir estrategias para razonar y tomar decisiones y podemos seleccionar una respuesta motriz a partir del elenco disponible en el cerebro o formular una respuesta motriz que es una composición deseada y deliberada de acciones, que puede ir desde una expresión de cólera hasta abrazar a una criatura.

⁵Obra citada, p. 109.

⁶Obra citada, p. 116.

En ese proceso, el conocimiento es usado para desdoblarse y manipular señales de salida motrices y mentales, que son las imágenes constituyentes de nuestros pensamientos. Así, el conocimiento factual necesario para el razonamiento y para la toma de decisiones llega a la mente bajo la forma de imágenes. Damásio diferencia entre imágenes perceptivas: aquellas que se forman bajo la estimulación de los órganos sensoriales e imágenes evocadas aquellas a través de las cuales es posible recuperar una imagen del pasado. Estas diversas imágenes son construcciones del cerebro que pueden estar reguladas por la interacción con el mundo exterior, en el caso de las imágenes perceptivas, o íntegramente dirigidas por el interior del cerebro por el proceso de pensamiento, en el caso de las imágenes evocadas, sean éstas reales (producidas por hechos del pasado) o imaginarias.

En todo este proceso es la subjetividad la que permite al individuo reconocer a las imágenes mentales como propias. Compartimos con otros seres humanos las imágenes en que se apoya nuestro concepto de mundo, pero es la subjetividad, el elemento central de la consciencia. En este sentido, el Yo es entendido como un estado neurológico perpetuamente recreado.

Si analizamos las actividades propuestas por las técnicas de estimulación sensorio motriz incluidas dentro del campo de la Educación Somática⁷ veremos que todas ellas apuntan a la estimulación de la percepción subjetiva de estímulos externos (contacto con el espacio y otros sujetos, manipulación de objetos, utilización de sonidos, etc.) e internos, generados por el sujeto (alteración de la respiración, del ritmo de los movimientos, de la energía utilizada en los movimientos, etc.). En este proceso, el sujeto reconoce su subjetividad al reconocer las imágenes generadoras de los comportamientos como propias y, al mismo tiempo, se conecta con su imagen corporal la cual se encuentra en un constante proceso de modificación.

En nuestra vida cotidiana, la dinámica de este proceso tiene lugar, aunque no la hagamos consciente, todo el tiempo. Muchas veces las representaciones de los acontecimientos exteriores y nuestras imágenes internas nos distraen del registro de la representación continua de todas las partes del cuerpo. Pero el hecho de que el foco de nuestra atención pueda estar donde sea más necesario para el comportamiento adaptativo no significa que no haya representación del cuerpo. Cuando, por ej. , aparece un malestar nuestra atención vuelve su foco hacia el cuerpo.

De la misma forma, cuando estimulamos a través del movimiento zonas del cuerpo habitualmente inhibidas o cuando buscamos manifestar emociones generalmente no expresadas estamos volviendo el foco de nuestra atención, por fuerza de la novedad, hacia nosotros mismos. Aquí es donde se inicia el proceso de autoconciencia a través del movimiento. Como afirma Feldenkrais:

⁷Para mayores referencias ver: Allison, N. The Illustrated Encyclopedia of Body Mind Disciplines. New York: The Rosen Publishing Group, Inc. (1999)

Conocimiento es conciencia junto con la comprensión de lo que sucede dentro de ella o de lo que ocurre en nuestro interior cuando estamos plenamente conscientes. A muchas personas les resulta fácil tener conocimiento del control de sus músculos voluntarios, pensamientos y procesos de abstracción. Mucho más difícil es, en cambio, tener conocimiento y control de los músculos involuntarios, los sentidos, las emociones y las aptitudes creativas. Por difícil que sea, sin embargo, no es en modo alguno imposible, aunque a muchos éste complicado control les parezca muy poco probable.⁸

Se trata entonces de volver la consciencia hacia el sujeto, a través de caminos no transitados, para ampliar el conocimiento sobre sí mismo. Es la subjetividad la que protagoniza ese proceso y se retroalimenta como resultado del mismo. La imagen corporal se actualiza y se fortalece la capacidad de percepción del sujeto. El Yo, como un "estado neurobiológico perpetuamente recreado" se fortalece e interactúa de manera consciente y activa con sus bases sus bases orgánicas.

El origen del movimiento

Las imágenes que producimos en nuestro proceso de conocimiento se almacenan en forma de representaciones dispositivas (disponen a la acción) dentro del sistema neural. Estas representaciones dispositivas se constituyen por comunidades de sinapsis, conexiones nerviosas entre neuronas, que se accionan para reconstruir una imagen, la cual resultará en una reproducción sustancial, no exacta, de la imagen inicial.

Esas representaciones dispositivas constituyen nuestro depósito integral de saber e incluyen tanto el conocimiento innato - que puede entenderse como comandos de regulación biológica - como el conocimiento adquirido a través de la experiencia del sujeto. La adquisición de nuevos conocimientos es obtenida por la modificación continua de esas representaciones dispositivas.

La activación de las representaciones dispositivas, a través de estímulos externos o internos, puede disparar otras representaciones dispositivas con las cuales están fuertemente relacionadas por el diseño del circuito. O pueden generar otras representaciones en otras zonas del cerebro. La base para el movimiento la constituyen las imágenes dispositivas que activan el cortex motor. Según el autor, las representaciones dispositivas sobre las cuales ocurre el movimiento activan tanto los movimientos del cuerpo como las imágenes internas del movimiento del cuerpo aunque, debido a la naturaleza veloz de los movimientos, esas imágenes son normalmente enmascaradas en la consciencia por el estado de alerta a través del propio movimiento.

¿Cómo es posible modificar y ampliar el movimiento a través de la activación de imágenes dispositivas? Según Damásio, los circuitos no son sólo receptivos a los resultados de la primera experiencia, son repetidamente flexibles y susceptibles de ser modi-

⁸Feldenkrais, M. 1991, p.60.

ñados por experiencias continuas. Algunos circuitos son remodelados innumerables veces a lo largo del tiempo de vida del individuo según las alteraciones que el organismo sufre. Otros permanecen predominantemente estables y forman la "columna vertebral" de las nociones construidas sobre el mundo interior y exterior.

Por lo tanto, si trabajamos sobre el movimiento trabajamos a la vez sobre las imágenes, aunque estas no sean conscientes. La toma de consciencia del movimiento modificará las imágenes mentales -aunque estas permanezcan veladas a la consciencia- las que en un proceso dialéctico modificarán las posibilidades de respuesta motriz. En base a lo que venimos discutiendo, podemos afirmar que este proceso puede ser constantemente remodelado por la experiencia del sujeto.

Las emociones y los sentimientos.

¿Qué lugar ocupan las emociones y los sentimientos en este proceso? ¿Cómo se incorporan los sentimientos? En esta visión de racionalidad que propone Damásio las emociones y los sentimientos resultan aspectos centrales de la regulación biológica. Ellos establecen un puente entre los procesos racionales y los no racionales. "Las emociones no son un lujo, ellas desempeñan una función en la comunicación de significados a terceros y pueden tener también el papel de orientación cognitiva."⁹

Tanto las emociones como los sentimientos son vistos por el autor como una poderosa manifestación de los impulsos y los instintos. Los instintos son entendidos como mecanismos reguladores básicos que responden a patrones de comportamiento instintivo o a un plan de acción recientemente creado. Estos mecanismos básicos clasifican las cosas en buenas o malas, en virtud de su impacto para la supervivencia. Cuando eso sucede, nuestro creciente sentido de aquello que el mundo exterior puede ser es aprendido como una modificación en el espacio neural en la que el cuerpo y el cerebro interactúan. Por eso,

"La mente se encuentra incorporada, en la plena acepción de la palabra y no apenas cerebralizada"¹⁰

De acuerdo con Damásio: la esencia de la emoción es:

(...) la colección de cambios en el estado del cuerpo que son inducidos en una infinidad de órganos por medio de las terminaciones de las células nerviosas bajo el control de un sistema cerebral dedicado, lo cual responde al contenido de los pensamientos relativos a una determinada entidad o acontecimiento (al cual el organismo humano se enfrenta)... En conclusión, la emoción es la combinación de un proceso evaluatorio mental, simple o complejo, con respuestas dispositivas - que disponen a la acción del organismo, sean estas acciones perceptibles por un observador externo o no - a ese proceso, en su mayoría dirigi-

⁹Damásio, A. Obra citada, p. 159.

das al cuerpo propiamente dicho, resultando en un estado emocional del cuerpo, pero también dirigidas al propio cerebro (núcleos neurotransmisores en el tronco cerebral), resultando en alteraciones mentales adicionales.¹¹

Todas las alteraciones que provoca un estado emocional están siendo señaladas al cerebro, cualquiera sea el lugar del organismo donde ocurran, sean observables externamente o sólo percibidas por el sujeto. En los cortex cerebrales que reciben en todo momento esas señales se verifica un patrón de actividad neurológica en constante mutación. No hay nada estático, ningún homúnculo - como antiguas teorías señalaban - dentro del cerebro recibiendo señales. Las representaciones actuales del cuerpo a nivel cerebral se manifiestan por medio de una representación dinámica, constantemente renovada de lo que está sucediendo en el cuerpo en cada momento Su valor reside en su actualización y accesibilidad.

Estas afirmaciones son de enorme valor para el trabajo corporal expresivo porque definen nuestra existencia mental y corpórea como un proceso dinámico en constante cambio. Salvo los comportamientos que responden a estructuras determinadas y que podemos reconocer como parte de un conocimiento innato, el resto de nuestros comportamientos pueden ser modificados sobre la base de la experiencia en nosotros mismos. Esto significa que las particularidades expresivas que cada sujeto ha ido construyendo a lo largo de su vida, en base a sus procesos de adaptación socio cultural pueden ser modificadas mediante la acción, la estimulación a través del movimiento de nuevas emociones, las cuales accionaran otros mecanismos de respuestas motrices.

Sería injusto en este punto negar que todo esto ya lo han afirmado hace más de cincuenta años los investigadores corporalistas a los que hemos hecho referencia. Nuestro objetivo aquí es comprender el funcionamiento neurobiológico de esos procesos autocognitivos, hecho que no hace más que reforzar nuestro reconocimiento hacia aquellos pioneros del corporalismo.

Los sentimientos de emociones

Hasta aquí hemos hablado de movimientos y de las emociones entendidas como reacciones orgánicas a un estímulo. Pero existe otro componente dentro de este proceso y es el que se encarga de informar al sujeto sobre las emociones que están aconteciendo en sí mismo. A medida que ocurren alteraciones en el cuerpo el sujeto sabe de su existencia y puede acompañar continuamente su evolución. Ese proceso de acompañamiento continuo, esa experiencia de lo que el cuerpo está haciendo mientras se desarrollan pensamientos sobre contenidos específicos es la esencia de lo que Damasio denomina sentimientos. La razón por la cual hacemos consciente, sentimos una emoción es para poder elaborar una estrategia de protección ampliada

¹⁰Ob.cit., p. 146.

¹¹Ob. Cit., p. 168.

Si una emoción es un conjunto de alteraciones en el estado del cuerpo asociadas a ciertas imágenes mentales que activaron un sistema cerebral específico, la esencia del sentir de una emoción es la experiencia de esas alteraciones en yuxtaposición con las imágenes mentales que iniciaron el ciclo. En otras palabras, un sentimiento depende de la yuxtaposición de una imagen del cuerpo propiamente dicho con una imagen de alguna otra cosa, tal como la imagen visual de un rostro o la imagen auditiva de una melodía. El substrato de un sentimiento se completa con las alteraciones en los procesos cognitivos que son inducidos simultáneamente por sustancias neuroquímicas.

Además de estos mecanismos neurales y químicos que informan sobre el estado del cuerpo es necesaria la correlación entre la representación del cuerpo que está en curso y las representaciones neurológicas que constituyen el YO. Es decir, un sentimiento en relación a un determinado objeto se basa en la subjetividad de la percepción del objeto, de la percepción de las modificaciones y de la eficiencia del pensamiento que ocurren durante todo ese proceso.

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

Por este motivo a las actividades de entrenamiento corporal expresivo conviene iniciarlas en un proceso de sensibilización propioceptiva. Esto permite al sujeto hacer consciente la percepción de su esquema corporal y comenzar a reconocer la dinámica de su imagen corpórea. De esta manera se establece una especie de anclaje sobre las características personales de movilidad y expresión, se evidencia la subjetividad en la valoración de las vivencias, en definitiva se reconoce el estado del sujeto al momento de iniciar un proceso de entrenamiento. A partir de allí, y en el caso específico del actor, es posible comenzar un proceso orientado hacia la ruptura de sus lógicas sensoriales cotidianas para arribar a la construcción de realidades ficticias que estimulen emociones y sensaciones en el sujeto actor.

Esto es, ni más ni menos, que la construcción de una estructura dramática, donde se identifiquen las circunstancias dadas que influyen y modifican emocionalmente al actor a través de las acciones físicas que el actor genera y que accionan en forma dialéctica sobre quien las realiza y sobre quien las recibe. No está demás decir

que a través de los años, Stanislavski sigue teniendo razón. Curiosamente, Damásio toma como ejemplo el sistema stanislavskiano, para analizar la diferencia entre la expresión de las emociones y el acto voluntario de reproducir los movimientos que expresan esas emociones. Porque estas dos actividades del organismo se generan en regiones diferentes del cerebro. Las emociones se expresan sin que medie la voluntad de hacerlo y muchas veces no alcanza esa voluntad para lograr expresar una emoción. Es decir, lo expresado se limita a una forma, sin sustento emocional orgánico aunque el escenario del movimiento, el rostro y su musculatura, sea el mismo.

El neurobiólogo reconoce el gran mérito de Stanislavski al idear un método de actuación que procura generar en el actor las emociones verdaderas. De ahí el concepto de organicidad, pero alerta sobre el riesgo que la detonación de una emoción puede acarrear una vez que se ponen en funcionamiento los mecanismos automatizados desencadenados por la emoción verdadera. Para evitar ese riesgo, afirma, el actor debe adquirir la experiencia necesaria para orientar esa emoción por los canales que él desea expresar.

Para concluir

Hemos discutido así conceptos que resultan centrales para la formación y entrenamiento del actor y que están ocupando un lugar determinante en el estudio de la neurobiología. Sin dudas este trabajo resulta una reducción grosera de los conceptos vertidos por el Dr. Antonio Damásio en sus libros. No obstante considero que contribuye a orientar ciertas premisas del trabajo corporal expresivo, sobre bases más sólidas, en términos de conocimientos factuales que orienten a los investigadores de las artes escénicas.

En base a lo analizado, podemos afirmar que el entrenamiento kinestésico expresivo, entendido como un proceso de autoconocimiento ofrece la posibilidad del trabajo consciente sobre las emociones y los comportamientos que estas sustentan. Es posible desarrollar un proceso de reconocimiento de los sentimientos que habitan la condición sensible y subjetiva del actor - en tanto ser humano - y sobre la base de este, desarrollar estrategias para el entrenamiento y enriquecimiento de sus capacidades motrices y expresivas.

Entrenarse expresivamente supone, basándonos en lo analizado aquí, permear los canales entre emoción, sensación y comportamiento y a la vez definir estrategias para organizar las manifestaciones motrices y expresivas de las emociones. Gracias a los estudios actuales en neurobiología podemos afirmar que es posible modificar conductas en base a la reconexión sensible del sujeto consigo mismo, al aprendizaje de sus formas expresivas, a la recreación de formas establecidas y a la creación de nuevos comportamientos. De todas maneras, no debemos olvidar que las formas expresivas personales tendrán un sustento orgánico único e irrepetible que responde a su individualidad. De ahí la riqueza creativa y la singularidad de cada actor.

Aspectos metodológicos de la observación y registro de movimiento. Consideraciones sobre un caso en formato audiovisual.¹

Mag. Gabriela González²

Resumen

Este artículo examina particularidades metodológicas de la observación sistemática del movimiento, instrumento fundamental de la investigación en el área de estudios del movimiento. Se estudia el proceso de observación así como el diseño de la herramienta fundamental para la observación y registro: la Hoja de Codificación. Se presentan ejemplos a partir de la observación de las características de movimiento de los personajes principales en una tradicional serie de televisión inglesa: "Fawlty Towers"³

Palabras claves: *Análisis del movimiento. Investigación. Observación y registro del movimiento. Sistema Laban. Hoja de Codificación.*

Abstract

This study discusses a methodological approach to the process of movement

¹ Este trabajo está basado en el ensayo "Contemporary issues in movement research" presentado por la autora en la Maestría en Análisis del movimiento Laban y Estudios Somáticos en la Universidad de Surrey, Inglaterra.

² Master in Arts: Maestría en Práctica del Teatro Contemporáneo. Department of Theatre Studies. Lancaster University. Lancaster. Reino Unido. Master in Arts: Maestría en Análisis del movimiento Laban y Estudios Somáticos. (Labananalysis and Somatic Studies). Labanotation Institute and School of Arts. Surrey University. Guildford, Surrey. Reino Unido. Profesora de Expresión Corporal I. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. U.N.C.P.B.A. maria.gabriela.gonzalez@gmail.com

³ "Fawlty Towers" (BBC, 1975 y 1979) En esta serie el Sr y la Sra Fawlty manejan un hotel en decadencia en la costa sur inglesa. Algunos hábitos del lugar se repiten, pero cada episodio encuentra a esta pareja con diferentes tipos de clientes. La pareja se caracteriza por lo mal que se llevan y lo fríamente que se tratan. El Sr. John Cleese), con sus aires de grandeza y su irascibilidad, no llega a relacionarse cordialmente con nadie, especialmente con los clientes. Ella (Prunella Scales) se caracteriza por su afán controlador y "mandón" que no le deja ganarse la confianza de sus empleados. Los empleados, la mucama Polly (Connie Booth) y los botones de Barcelona que no habla inglés (Andrew Sachs), suelen encontrarse cubriendo al Sr Fawlty del control de su esposa y de los reclamos de los clientes. http://www.bbc.co.uk/comedy/guide/articles/f/fawlty-towers_7772600.shtml

observation, essential to movement research. Using the famous British TV series "Fawlty Towers" as an excuse this work analyses every step in the process of creating two different observation Coding Sheets, one interpersonal and other intrapersonal. applying Laban Movement Analysis (LMA) as a systemic framework.

Key words: *Laban Movement Analysis. Movement Research. Movement Observation and documentation. Movement Analysis. Coding Sheet.*

Introducción

Comenzaremos deteniéndonos en dos aspectos básicos de un trabajo de investigación, por un lado la precisión en el objetivo del trabajo, es decir la claridad de las preguntas que el proyecto intenta responder, y por otro la delimitación del objeto de estudio. En el trabajo con movimiento, especialmente cuando el proyecto implica observación y registro de movimiento, tanto las preguntas como las características del material estudiado dan forma al proceso de observación y a la herramienta utilizada. Este trabajo analizará el proceso de observación de movimiento, identificando características metodológicas inherentes al acto de observar así como al registro de movimiento.

En este trabajo se reflexiona particularmente sobre dos tipos de observaciones muy frecuentes: 1) una que busca determinar **preferencias** en el movimiento de **un individuo** y otra que intenta 2) identificar diferencias y similitudes en la **manera de relacionarse de dos individuos**.

Se utilizan como excusa para analizar este proceso personajes de una serie de TV. El individuo a observar es el personaje principal de la serie *Fawlty Towers*, Basil Fawlty; de este personaje se observan tanto sus características individuales como de relación para con sus clientes⁴. También se observa a su esposa Sybil, pero en su caso la observación se concentra exclusivamente en cómo se relaciona con los clientes.

La observación supone varios pasos progresivos en cuanto a su estructuración. Una vez establecidas las preguntas que guían la observación se generan las primeras hipótesis acerca de los rasgos del movimiento que pueden ser dominantes, luego se establecen los parámetros a observar, y finalmente se diseña la Hoja de Codificación en la que se va a registrar lo observado. En casos particularmente difíciles o delicados se busca otro observador, con conocimientos al menos iguales al primer observador, para que funcione como verificador de los datos recabados.

⁴Para ver un ejemplo de informe de observación de movimiento detallado se puede recurrir al presentado por la autora en El Peldaño Nro 6, "Todo lo demás son fotos"(2006), informe de lo observado en la puesta en escena de "El día de la gloria ha llehado", Dir. Fernando Griffel. Barcelona. En inglés ver Davis (1975) o Lomax (1967) en un estudio cultural. Para varios ejemplos distintos ver Moore (1998).

La herramienta fundamental para la observación y registro de cualquier movimiento es la Hoja de Codificación, que toma una forma diferente en cada caso ya que varía de acuerdo a los parámetros seleccionados para cada observación. En este estudio en particular se necesitan diseñar dos Hojas de Codificación diferentes porque las dos preguntas planteadas necesitan de parámetros distintos.

Con respecto a los parámetros vale aclarar que en este estudio se utiliza como base el sistema para el Análisis del Movimiento Laban (LMA) aunque no se descarta la inclusión de conceptos ajenos a este sistema. No se considera necesario incluir aquí una descripción del sistema Laban ya que la interpretación de los datos no es esencial a este trabajo. Por otro lado una descripción del Sistema extendería demasiado el presente artículo, concentrándolo en el sistema en sí y corriéndolo del objetivo del artículo de analizar la metodología empleada⁵.

Para comenzar entonces se discutirán algunos aspectos metodológicos que hacen al proceso de observación y registro del movimiento en los casos planteados.

La Metodología

Consideraciones generales

Con respecto a la metodología es relevante comenzar discutiendo el aspecto personal y subjetivo del proceso de observación de movimiento. En este sentido Schatzman y Strauss, especialistas en metodología de la investigación en las ciencias sociales, sugieren que “la conciencia y capitalización por parte del investigador de su propia sensibilidad es tal vez su recurso más valioso, así como una herramienta para el descubrimiento” (Schatzman, 1973, p 52). En el caso del investigador ocupado en la observación de movimiento esto es particularmente relevante ya que no es raro que quien observa movimiento trate de ponerse en el lugar del sujeto observado, usando su propio cuerpo para terminar de comprender lo que esta observando.

Moustakas, especialista en el método heurístico de investigación en las Ciencias Sociales, afirma que es posible utilizar la empatía como un método para conocer lo que los sujetos observados están atravesando. (Moustakas, 1981, p210) En su estudio sobre la soledad, Moustakas exploró el sentido de la soledad experimentándola más que analizándola objetivamente. En función de este trabajo de investigación se relacionó con niños hospitalizados transformándose en parte de la experiencia cotidiana de ellos. Tomó en cuenta para su estudio no sólo los hechos y descripciones de los niños y personal del hos-

⁵Para una descripción actualizada en castellano del Sistema Laban ver el artículo presentado por la autora denominado “Indicios de un modelo para la aplicación del análisis del movimiento Laban en la práctica del entrenamiento del actor”, La Escalera , Nro 14, Año 2004. En inglés, por una buena síntesis ver Moore (1998).

pital, sino también su propia reacción y sentimientos en relación a la soledad de esos niños. Exploró su propia sensación de soledad para llegar a conocer la de los niños observados.

La observación de movimiento es un proceso “experiencial” que en muchos sentidos podría compararse con el descrito por Moustakas en su estudio de la soledad. El observador, durante el proceso de observación (valga la redundancia), necesita ser consciente de su propia manera de encarnar esos elementos del movimiento que esta observando. Tal vez sólo recordando cómo se sienten, o teniendo presente imágenes asociadas con ese concepto, el observador puede revivir su registro de ese aspecto del movimiento que esta observando. En muchos casos el observador reconstruye con su propio cuerpo el movimiento observado para lograr una percepción más precisa, no sólo de la forma externa, sino también de la sensación interna que ese movimiento pueda generar.

El método heurístico descrito por Moustakas, que toma en cuenta aspectos subjetivos de la experiencia como la intuición, emoción y la auto-percepción, podría interpretarse como una invitación, a los investigadores ocupados en el movimiento, a articular ese aspecto muchas veces oculto del proceso de observación de movimiento. El aspecto subjetivo de la observación suele transmitirse oralmente⁶ sin embargo rara vez es tenido en cuenta a la hora de informar del proceso en un formato formal, ya sea académico o profesional.

Ahora creo en el proceso de búsqueda y estudio estando abierto a dimensiones de la experiencia en las cuales el entendimiento se mezcla con la compasión; donde el intelecto, la emoción y el espíritu están integrados; la intuición, espontaneidad y auto-conocimiento son partes de una misma experiencia; y en el cual tanto el descubrir como la creación son reflejos de una investigación creativa de la experiencia humana.

Moustakas, 1981, p216

Desde esta perspectiva la subjetividad implícita en el proceso de observación del movimiento podría dejar de ser percibida como un aspecto problemático, en términos de confiabilidad y verificación, para ser considerada como un aspecto más del proceso. En el caso de la observación de movimiento aplicando una herramienta sistemática como el método Laban, las percepciones subjetivas se entremezclan con las categorías de análisis propuestas por el sistema mismo. El sistema no sustituye la intuición y auto-percepción ni estas al registro objetivo.

⁶Hago aquí referencia a las clases de Observación de movimiento dictadas por Jean Johnson-Jones en la maestría en Análisis del movimiento Laban, Surrey, 2003. J. J. Jones es, entre otras cosas, “notator” (notadora de movimiento sistema Laban). Actualmente aplica el sistema laban para notar danzas tradicionales de distintos pueblos en Gana, Nigeria y Sudáfrica. Directora del Labanotation Institute de Londres, se encarga de entrenar a futuros notadores justamente en observación del movimiento.

Fases del proceso de observación

Las fases que Carol-Lynne Moore y Kaoru Yamamoto identifican como esenciales al proceso de observación de movimiento, en su notable trabajo sobre observación del movimiento "Beyond Words" (1998), tienen en cuenta el aspecto sensible y subjetivo de la observación. Ellos identifican cuatro momentos, desde punto de vista del observador, inherentes al acto de observar: 1) Relajación; 2) ponerse a tono; 3) punto de concentración y 4) recuperación (Moore, 1998, p.209).

La relajación inicial tiene más que ver con entrar en un estado de alerta meditativo que con relajar el sistema muscular. Según Moore este estado de concentración en el que la cabeza está "en blanco", induce una actitud receptiva fundamental para la observación. Se trata de "no hacer" más que de "hacer". Ubicarse cómodamente en una posición que permita la observación sin ningún tipo de esfuerzo es el paso inicial, luego entrar en el estado de relajación activa descrito anteriormente, para finalmente mantenerse monitoreando grados de tensión y relajación durante todo el proceso.

El "ponerse a tono" implica establecer contacto a través de los sentidos con el movimiento observado. La vista, el tacto, el oído y el sentido kinestésico permiten al observador "meterse" en las acciones que se están observando y hacer un primer borrador de las características fundamentales observadas. En esta etapa se identifican los aspectos más sobresalientes: organizaciones rítmicas, patrones en el uso de calidades, espacio, organización corporal, etc. Esta fase del proceso puede ser fundamental para la determinación de los parámetros que conformarán la Hoja de Codificación.

La etapa más demandante para el observador es la de identificación y seguimiento del "punto de concentración". En esta etapa el observador procede sistemáticamente observando un aspecto del movimiento por vez. Si bien el movimiento es un continuo en el que todos los aspectos del mismo confluyen, el observador, en pos de construir una observación confiable, se concentra en un aspecto por vez. Así se detiene por ejemplo en el uso de las partes del cuerpo por un rato, hasta encontrar el patrón que organiza este aspecto del movimiento, luego salta a cambios en calidades de movimiento y así sucesivamente. La concentración en un aspecto suele, como consecuencia, traer a la atención del observador relaciones entre aspectos del movimiento que de otra manera se podrían pasar por alto. El objetivo de este momento de la observación es penetrar lo más profundamente posible en el movimiento para lograr un análisis más preciso. No es raro que en esta etapa se utilice la imitación de para lograr una aproximación al movimiento "desde adentro".

Finalmente, la recuperación es una etapa fundamental para mantener la atención del observador. Es recomendable que durante el proceso de observación se incluyan varias maneras diferentes de recuperación. Teniendo en cuenta la idea de Laban de acción-recuperación, es fundamental variar la esencia de la actividad que se está haciendo para lograr esa regeneración de energías. Si se está fijando la vista durante un período

largo de tiempo es recomendable cambiar el foco, pasar a una mirada mas general y variar el objeto observado para así descansar la vista. Asimismo una reorganización de la postura puede ser una técnica muy útil para recuperarse durante una observación.

Estructuración de la observación

Como mencionábamos en la introducción las características del material a estudiar van a definir la forma que tome la observación. Uno de los aspectos importantes a tener en cuenta a la hora de pensar una observación es cuál va a ser el rol del observador. Depende de la situación a observar el grado de participación e incidencia que el observador va a tener sobre lo observado, y probablemente va a influenciar el grado de detalle obtenido de la observación. Un caso como el observado en este estudio, donde lo el material esta registrado en video por otras personas, pone al observador como espectador, sin posibilidad de zambullirse en el fluir del movimiento. Esto es por un lado positivo para el observador porque permite concentrarse exclusivamente en la observación, pero al mismo tiempo es negativo porque el grado de percepción que permite la interacción es mucho mas profunda y ayuda a captar sutilezas que de otra manera pueden pasarse por alto.

Otro aspecto a tener en cuenta es la duración de la observación. La duración necesaria depende de lo que se quiera dilucidar, las observaciones breves permiten identificar características del accionar observado, es decir crear un "perfil", pero una observación de horas de la misma acción da la posibilidad ya de descubrir la recurrencia de patrones. Al tratarse de imagen editada el observador sabe limitada su capacidad para observar el ciclo completo de algunos de los patrones que se identifiquen.

Con respecto a la selección de parámetros para la observación es necesario partir de la idea de seleccionar aquellos que aparezcan como más relevantes, es decir que hay que observar las áreas donde ocurren los cambios más notables durante el movimiento y no necesariamente detenerse en variaciones imperceptibles. Primero hay que ver lo obvio. Como la observación de movimiento aplicada a diferentes áreas de estudio es relativamente nueva, no es aún conveniente asociar determinados parámetros con tipos de comportamientos. Lo recomendable es avanzar en la selección confiando en el método de prueba y error. En un caso como el planteado en este estudio, donde se necesitan dos observaciones diferentes, una intrapersonal y otra interpersonal, los parámetros no van a ser los mismos. Mas adelante discutiremos en detalle los parámetros observados en uno y otro caso.

Una vez determinados los parámetros es necesario diseñar una forma de registro de lo que se va a observar. El tipo de registro va siempre a depender del objetivo de la observación, por ejemplo si el objeto de una observación es registrar una determinada coreografía para que luego pueda ser reproducida por otros bailarines, entonces el méto-

do tiene que ser muy preciso y conocido, como puede ser el sistema de notación Laban o Benesh. En cambio para un caso como el que ocupa a este estudio es necesario una forma que sea comprensible para el observador, que sea precisa y rigurosa con respecto al marco teórico en el cuál se va a analizar, ya que el objetivo es hacer una básica interpretación de lo observado.

Usualmente quienes observan movimiento acostumbran el uso de Hojas de Codificación. Estas hojas permiten al observador, por un lado, tener un registro de lo observado que pueda ser compartido con otros especialistas, y por otro, medir lo observado. Esta medición suele hacerse posible porque la Hoja permite la cuantificación de los parámetros registrados, ya sea de manera gráfica como numérica.

La Hoja de Codificación del movimiento

Diseño

Las preguntas planteadas en este estudio como ejes organizadores de la observación tienen objetivos diferentes, una es exploratoria y detallada (intrapersonal), centrada en las preferencias de movimiento personales de Basil Fawly, mientras que la otra apunta a la comparación y al análisis de la relación entre individuos (interpersonal). Si bien en ambos casos se puede utilizar el sistema Laban, cada una de las Hojas de Codificación creadas para estas observaciones será de naturaleza diferente y con parámetros no necesariamente idénticos.

Al momento de plantear una observación se suele tener ciertas hipótesis o prejuicios. Identificar y articular dichos prejuicios puede ser un importante paso previo al diseño de las Hojas de codificación. En este caso se tenía una hipótesis fuerte con respecto a la forma de relación de uno y otro individuo para con sus clientes, la intuición sugería que las preferencias de uno y otro en este sentido iban a ser opuestas, completamente diferentes. Con respecto a las características de movimiento de Basil no se partió de ningún prejuicio por lo que el planteo de la observación fue completamente exploratorio.

Aunque la Dra. Martha Davis, psicóloga especialista pionera en la observación de movimiento no sólo en individuos sino en grupos, afirma que el discriminar un determinado movimiento como “esencialmente interpersonal o significativo a nivel intrapersonal” generalmente depende de cómo se analice ese movimiento (Davis, 1975, p70), el hecho de que uno de los casos se centrara en el aspecto relacional del movimiento me llevó a suponer que en él los cambios en la categoría Forma serían muy significativos.

Como se dijo anteriormente el hecho de que el material observado se encontrara en video y editado tiene varias implicancias sobre el diseño de la Hoja de Codificación. Por un lado no permite al observador presenciar el proceso de movimiento completo, como se da naturalmente, por ejemplo en una escena donde el Sr. y la Sra. Fawly discuten

con la Sra. Richards sobre un dinero faltante no es posible observar el proceso completo de movimiento, porque el video esta editado para mostrar sólo algunos fragmentos de sus acciones. Además de estar cada escena editada, el hecho de que la serie este dividida en escenas con cambios de ambientación escenográfica, de situaciones, de actores, etc. influye sobre el proceso de observación ya que no es posible ignorar esta fragmentación.

Por otro lado en un material como este, filmado y editado, no se pueden identificar parámetros de organización grupal, lo que Candon denomina "sincronía interaccional" (Davis, 1974,p119), ya que no es posible observar la organización natural de los actores como grupo. El tipo de relación planteada por este material con el observador, es decir de observador espectador, implica también que el nivel de detalle observado no va a ser el de un micro análisis, como el que se realiza en para la creación de los "Perfiles Kestemberg" por ejemplo, donde se registra la mas mínima variación en tensión, respiración, Forma, etc. (Loman, 1998, 104), sino que será más general.

La Hoja de Codificación intrapersonal se ocupa de identificar el estilo propio de movimiento de un individuo, es decir de identificar aquellas características que persisten en el tiempo y que no varían notablemente con las circunstancias. Este tipo de estudio es el que se utiliza en exámenes psicológicos de evaluación de personalidad, como el difundido caso llevado adelante por Marion North en Inglaterra con un grupo de niños. La Hoja de Codificación interpersonal se concentra en aquellas características del movimiento que aparecen en relación a otros. Para poder distinguir claramente estas características se elaboró primero el perfil personal de los dos personajes, Basil y Sybil Fawlty, para luego identificar aquellas características propias de la interacción. El registro se hizo escena por escena.

Parámetros

A continuación se analizará el proceso de selección de los parámetros usados para cada una de las observaciones, se incluyen en esta sección parámetros que fueron inicialmente incorporados pero que finalmente se descartaron. Dado que el objetivo de este artículo es analizar el proceso de construcción de una observación mas que discutir el resultado de la misma, se consideró relevante la inclusión de las categorías descartadas así como las que quedaron.

Los parámetros, como ya se aclaró previamente, fueron tomados en líneas generales del sistema Laban (LMA) pero, como se verá a continuación, también se consideraron otros conceptos ajenos a este sistema.

Calidades de Movimiento/ Forma

La Hoja individual tiene por objetivo registrar los elementos que se destacan en el

movimiento de Basil Fawlty. El registro es cualitativo ya que no trata de registrar la cantidad de veces que una variación ocurre sino mas bien de identificar las características más sobresalientes. Dado que, según Laban, los elementos que hacen a las Calidades oscilan en un continuo la propuesta en esta Hoja de Codificación es usar un registro gráfico que permita identificar el rango preferido por la persona. Para identificar las preferencias se valoraron aquellos elementos y rangos que fueron los más consistentes, dejando fuera las excepciones ya que estas podrían deberse más a la situación que a otra cosa. Se siguió esta misma lógica también en el caso de la Hoja interpersonal.

En cuanto a la categoría Forma, esta fue naturalmente incluida en la Hoja interpersonal ya que la hipótesis que guiaba la observación suponía que los cambios en esta categoría serían particularmente importantes, independientemente de las variaciones que ocurrieran a nivel de Calidades. En este sentido me interesaría rescatar la observación de Warren Lamb, colega de Rudolf Laban y especialista en observación de movimiento no-danzado, quien señala que es posible observar casos en los cuales los cambios en Calidades no son coincidentes con los ocurridos en la categoría Forma. "Es posible que en un mismo movimiento se observe una más importante cantidad de variaciones en Forma que en Calidades y viceversa" (Lamb, 1965, p20). Siendo éste el caso la hipótesis planteada se completaría afirmando que las variaciones en la Forma serían mas abundantes que en Calidades, además de lo ya expuesto sobre las diferencias esperadas en los dos sujetos observados.

Con respecto a la categoría Forma en la Hoja de Codificación interpersonal, se decidió registrar sólo los cambios que ocurrieran en la sub-categoría Amoldamiento por considerarla mas relevante para el análisis. Los cambios en Amoldamiento se relacionan generalmente con la adaptación de la persona al medio, con la interacción, mientras que otro tipo de variaciones como el Movimiento Direccional se asocian más con acciones concretas. (Dell, 1977, p50)

Dado que la categoría Forma resultaba tan esencial para la Hoja interpersonal, y a partir de la necesidad de ser precisa durante la observación, se decidió registrar los cambios en Amoldamiento no sólo cualitativamente sino también cuantitativamente. Así se registró cada cambio junto a los tipos de variaciones observados.

Con respecto a esta Categoría en la Hoja interpersonal, se podría concluir señalando que en la observación se vio que efectivamente los cambios en Forma fueron mas abundantes que los de Calidades en los dos individuos, particularmente mas notable en el caso de la Sra. Fawlty. Asimismo se observó que efectivamente las variaciones en Forma en uno y otro individuo eran diferentes en relación a sus clientes.

En el caso de la Hoja intrapersonal, se registraron los cambios en ambas categorías en forma general ya que no se necesitaba mayor detalle para establecer las preferencias de Movimiento de Basil Fawlty.

Cuerpo

De los diferentes aspectos que uno puede observar bajo esta categoría originalmente se incluyó solamente Iniciación, pero luego de hacer una primera observación, de pasar la fase de puesta a tono digamos, se decidió cambiar por Parte que guía. La tendencia del Sr. Fawlty a usar su cabeza, y mas precisamente su maxilar inferior, como Parte que guía el movimiento resultó ser una de las características mas relevantes del movimiento del personaje.

Iniciación del contacto

Esta categoría no existe así en el sistema Laban (LMA) pero fue categorizado por Martha Davis para aplicarse particularmente en casos en los que se analizan relaciones sociales, particularmente diferencias en estatus (Davis, 1979, p71). Se consideró importante incluirla en la Hoja de observación interpersonal justamente para registrar momentos de contacto físico, y particularmente quién iniciaba ese contacto.

Se intentaba registrar así si era "el otro" (es decir uno de los clientes) o el individuo observado quien establecía el primer contacto, para relacionarlo con la noción de estatus. Una vez comenzada la observación se notó que era necesaria una distinción entre tipos de contacto, o intensiones que guiaban ese encuentro. Fue necesario discriminar el contacto sincero con el otro, generalmente presente en Sybil Fawlty, del contacto irónico característico de Basil Fawlty. Por esto entonces se sumaron a este parámetro la categoría de "sincero" e "irónico". Esta diferenciación resultó de suma relevancia para identificar las diferentes maneras en las que uno y otro individuo se relacionan con los clientes. Se observó una clara tendencia de Sybil a adaptarse y cambiar de estatus fácilmente y sinceramente, mientras que en Basil se identificó un uso irónicamente exagerado de este juego de roles. Por ejemplo cuando la clienta le reclama y él no tiene nada para decirle, se dobla sobre sí mismo exageradamente tomándole la mano, mientras en su rostro vemos claramente que hace lo que la clienta quisiera que él haga pero con lo que él no esta de acuerdo y por lo que la menosprecia.

Tono y corazas musculares

Este parámetro se pensó para ser incluido en la observación intrapersonal pero finalmente se descartó. La noción de tono y de corazas estaba inspirada en las propuestas al respecto de Alexander Lowen y Whilhem Reich y se pensó como una herramienta para identificar fijaciones en el tono muscular (ya se tratase de tono alto o bajo) que afectaran los patrones de movimiento del individuo observado. El registro de estas fijaciones se planeó por zonas del cuerpo, identificando con marcas distintas la presencia de fijaciones en tono bajo de las de tono alto.

Contrariamente a lo esperado no se observaron fijaciones en el tono sino más bien alteraciones que correspondían con las situaciones. Dado que el objetivo de la observación era justamente identificar características que persisten independientemente de las situaciones este parámetro se descartó.

Tiempo

Este parámetro no corresponde con la concepción de Tiempo de Laban sino que se basa en la propuesta por Edward T. Hall en su modelo de análisis cultural (1983, p 44-58). El autor, antropólogo especialista en relaciones interculturales, diferencia dos maneras de concebir o usar el tiempo: una policrónica y otra monocrónica. La policrónica implica una habilidad para atender a más de una situación a la vez y se caracteriza por una tendencia a valorar las relaciones sociales-afectivas por sobre la eficiencia en la tarea. La monocrónica tiene justamente las características opuestas, supone una disposición a concentrarse en una sola actividad por vez y a valorar la eficiencia en el hacer por sobre las relaciones sociales. Aunque estas categorías fueron observadas originalmente a nivel de análisis cultural se arriesgó la posibilidad de que funcionara en este tipo de estudios.

Luego de una primera prueba este parámetro fue descartado porque, consistentemente con la afirmación de Hall, todos los personajes mostraron una misma tendencia con respecto a esta concepción del tiempo. Se observó una tendencia monocrónica en todos ellos, aún en los casos en los que, como en la Sra. Fawlty, se observara una facilidad para establecer relaciones con la gente. Como no aportaba ningún dato relevante para el estudio se decidió dejarlo de lado.

A continuación se adjuntan las Hojas de Codificación como quedaron finalmente diseñadas. Se utiliza la simbología de la Notación Laban (Labanotation) para codificar los cambios en Calidades de movimiento (/) y en la categoría Forma (//). Ver Gráf. 1 y 2.

Se puede observar claramente en ambas Hojas como los conceptos enumerados anteriormente toman una forma más gráfica para ayudar al observador en el proceso de registro. En el caso de las Calidades se incluye una línea que representa el continuo en el que los elementos que hacen a las calidades alternan, según Laban.

Interpretación de los datos

En este caso no se pone énfasis en la interpretación de los datos por tratarse más de un ejercicio que de un estudio con un objetivo concreto. En este sentido no se podría dejar de lado el hecho de que se está observando una ficción ensayada, filmada y editada. Esto obliga al observador por un lado a pensar, a la hora de la interpretación, en términos estéticos. Tratándose de una representación de estas características no es posible ignorar la preparación, las líneas estéticas elegidas por la producción del programa, el contexto histórico-cultural, así como el entrenamiento de los actores.

En este trabajo se elige ignorar el aspecto estético del trabajo para centrar el estudio en las características de movimiento observadas. Si las características identificadas "pertenecen" al actor John Cleese o al personaje (Basil Fawlty), sólo lo podría determinar un estudio comparativo entre los datos recabados aquí y una observación del actor en registros documentales.

Hoja de Codificación Interpersonal

Escena : Nombre :

Sr. Fawly

Kinesfera



Hacia

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

En direccion contraria a

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Direccional

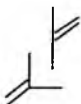
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Amoldamiento

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--



Comentarios













Iniciación del contacto

Si

No

Sincero

Irónico

Hoja de Codificación Intrapersonal

Escena : Nombre :

Parte que lidera

Cuál?

Kinesfera



Niveles

Planos preferidos

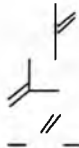
v s h

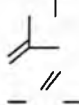
Comentarios

Direccional

Amoldamiento

















Conclusiones

Concentrando la atención en lo observado vale la pena enfatizar las diferencias entre el estudio intrapersonal y el interpersonal. El segundo suma una gran cantidad de variables que complejizan el proceso de observación y no se pueden dejar de lado a la hora de interpretar los datos recolectados. En cambio el registro intrapersonal, una vez establecidos los parámetros adecuados, se hace tanto mas sencillo.

El objetivo del presente artículo de discutir aspectos metodológicos del proceso de observación y registro de movimiento podríamos afirmar que ha sido cumplido, esperando abrir puertas para nuevas preguntas acerca de la metodología propuesta. Seguramente es posible ahondar en el análisis de cómo cada uno de los parámetros fue documentado, y aún mejorar la manera de medirlo y registrarlo, pero eso ya queda para un futuro trabajo que desarrolle las ideas bosquejadas en este estudio.

Bibliografía

- Davis, Martha. *Towards understanding the intrinsic in body movement*. New York: Arno Press, 1975
- Dell, Cecily. *A primer for movement description using effort/shape and supplementary concepts*. New York: Dance Notation Bureau. 1977
- Hall, Edward T., Lamb, Warren. *The dance of life*. New York, Anchor Doubleday, 1983
- Loman, Susan. *Employing developmental model of movement patterns in dance/Movement Therapy with young children and their families*. *American Journal of dance therapy*, Vol 20 No 2 Fall/Winter 1998, pp101-108
- Lomax Alan. *Song Style and Culture*. New Jersey. Transaction Books, 1968
- Moore, Carol-Lynne Routledge, y Yamamoto, Kaoru. *Beyond Words. Movement observation and analysis*. Londres. 1998.
- Moustakas, Clark. Heuristic research. P Reason and J. Rowan (eds) *Human inquiry. A sourcebook of New Paradigm Research*. Chichester New York. John Wiley and sons. 1981
- Schatzman, Leonard and Anselm L Strauss. *Field Research: Strategies for a Natural Sociology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. 1973
- White Riley, Matilda. *Unit 2: Descriptive case studies. Sociological research. A case approach*. New York. Harcourt, Brace and World, Inc. 1963

El Mundo interno y Mundo externo en el trabajo creativo del actor ¹

Mag. Martín Rosso ²

Resumen

En este trabajo exponemos, en una primera parte, algunas discusiones filosóficas, que a nuestro criterio, nos permite intriducirnos en la visión occidental de la relación entre Alma y Cuerpo. En un segundo momento, basándonos en los estudios del neurólogo evolucionista Antonio Damácio, describiremos como se produce esta relación entre el mundo intangible y el mundo tangible desde una mirada científica. Y por último, expondremos dos métodos opuestos de composición teatral, que ponen de manifiesto la influencia de las discusiones filosóficas y científicas, presentadas anteriormente, en la relación entre la forma expresiva y el contenido emocional del actor en su trabajo creativo.

Palabras clave: Teatro - Técnica - Expresividad

Abstract

The present paper discusses some of the philosophical arguments exploring the western conception of the relationship between soul and body. Secondly we will describe the dynamics of this relationship between the physical and the metaphysical spheres, according to the scientific perspective provided by the research carried out by evolutionist neurologist Antonio Damácio. Finally we intend to propose two opposing methods for dramatic composition, which reflect the influence of the philosophic and scientific conceptions discussed above, and the relationship between the expressive form and the emotional content in the creative works of actors.

Key words: Theatre- Technique -Expressiveness

Introducción

La particularidad del arte del actor, y de los demás artistas performativos, es que cuando el fenómeno artístico se produce el actor está presente y *vivo* delante del público. El actor protagoniza la Acción Dramática. A través de la actuación el sujeto-actor da forma humana al drama. "Actuar", implica para el actuante accionar en dos mundos a la vez: el Mundo Interno, o estados de la mente, referido a nuestras percepciones, sen-

¹ Este trabajo se enmarca dentro del 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". Desarrollado por integrantes del CID (Centro de Investigación Dramática), con la dirección del Dr. Carlos Catalano y la codirección de Mag. Martín Rosso.

² Martín Rosso docente a cargo de la sub Área Corporal - Facultad de Arte - Carrera de Teatro - U.N.C.P.B.A., Tandil. mrosso@arte.unicen.edu.ar

timientos, pensamientos, intenciones, deseos y ansiedades y un Mundo Externo que parte de un mundo físico, tangible, visible, público, vinculado a las acciones que se realizan en el espacio y tiempo dramático. El maestro ruso Constantin Stanislavski denominó a la relación entre “la vida del alma” y “la vida del cuerpo” como *Organicidad*, entendida como la capacidad del actor de encontrar y dinamizar un determinado flujo de vitalidad en el accionar dentro de un espacio ficcional, no cotidiano, como el teatral.

Según el punto de vista del sentido común estos Mundos, el interno y el externo, interactúan. Pero basándonos en las leyes de la Causalidad, las cuales requieren causa y efecto para ser de un tipo semejante, las nociones del sentido común parecen implicar una contradicción: si el mundo interno es intangible y el mundo externo es tangible, entonces es claramente imposible para el cuerpo generar la mente o que la mente afecte al cuerpo.

Alma y cuerpo: una discusión de larga data

La noción cósmica teológica

La noción de *alma* aparece ya en estadios muy antiguos del pensamiento humano y puede encontrarse, de un modo u otro, en todas las culturas de los pueblos primitivos. Los ritos funerarios donde se enterraban a los muertos, con algunos de sus objetos, que aparece ya en el Hombre de Neandertal, nos muestran algún tipo de creencias relacionadas con la vida después de la muerte. En términos generales, la concepción que tienen del alma estos pueblos primitivos es considerar a todos los fenómenos de la naturaleza como dotados de un alma y, por tanto, con un comportamiento semejante al humano, es decir, dotados de vida, sentimiento y voluntad propia. Esta noción pre-científica se conoce con el nombre de *animismo*.

En el pensamiento griego, en el siglo VI a.C., aparecen los primeros planteamientos filosóficos sobre el alma. Por un lado, estaba el pensamiento *monista* que consideraban al alma y al cuerpo de una misma naturaleza, pero que se manifestaba de manera distinta. El alma es considerada como principio vital pero también la causa de todos los movimientos y cambios que se producen en el ser. Por el otro lado, el pensamiento religioso *orfista*, que plantean una concepción dualista del ser humano: el alma eterna y de origen divino es preexistente al cuerpo, penetra en él y lo vivifica. Es así que el cuerpo es concebido como una suerte de “cárcel del alma”, por lo que es tarea del ser humano liberar su alma por medio de ritos de purificación.

Para Platón, también el alma y cuerpo son de naturaleza distintas y el alma debía liberarse del cuerpo, pero su liberación no se realiza mediante ritos de purificación, como en el orfismo, sino alcanzando la sabiduría. Aparece así una nueva dimensión del alma como principio de conocimiento. Por su parte Aristóteles, discípulo de Platón, enmarca el estudio del alma dentro del estudio general de los seres vivos. Todos los seres vivos tienen en sí un principio vital o alma que regula todas sus funciones vitales. Aristóteles

elimina el dualismo entre Mundo sensible y Mundo inteligible de Platón, sustituyéndolo por un dualismo entre *materia y forma*. La materia es pura indeterminación que necesita ser determinada por una forma o acto. Todo lo que existe está compuesto necesariamente de una materia que adopta una determinada forma. En los seres vivos, el cuerpo es materia y el alma es la forma del cuerpo. No pueden darse el uno sin la otra, pero es en el alma donde residen las funciones vitales y es la causa y el principio de las actividades del cuerpo.

Las ideas de Platón y de Aristóteles llegaron hasta el pensamiento medieval cuyos autores trataron de hacerlos compatibles con los dogmas de la religión cristiana y, fundamentalmente, con el dogma de la creación. Ellos consideraban que el alma es creación de Dios y constituye un puente de unión entre lo material y lo divino. Esta adquiere un carácter personal. Cada ser humano posee su propia alma que es puramente espiritual, sin nada de materia, y es la intimidad misma de la persona. Desde esta perspectiva, el alma humana sigue siendo vida, pero una vida superior a la meramente biológica. Es un conjunto de experiencias que engloba la subjetividad, la personalidad, la conciencia de sí y la trascendencia.

La noción cósmica mecanicista

Descartes elimina la noción clásica del alma como principio de vida y movimiento, estableciendo una distinción radical entre el alma y el cuerpo. Para él, el alma es puro pensamiento y se rige por leyes lógicas que están impresas en la mente en el momento del nacimiento. El cuerpo, por otro lado, es extenso, se rige por leyes mecánicas y es completamente incapaz de pensar. Alma y cuerpo son dos sustancias de naturaleza totalmente diferentes y se encuentran separadas.

El dualismo sustancial de Descartes ahondó en el pensamiento occidental permitiendo una explicación mecanicista del Cosmos, independiente por completo de la religión. Pero la separación radical entre mente y cuerpo, que hacía posible la nueva ciencia, introducía un problema de difícil solución: Si alma y cuerpo son dos sustancias enteramente distintas, ¿cómo acciones del cuerpo pueden producir ideas en la mente y cómo las ideas de la mente pueden producir acciones del cuerpo? Con los últimos avances en el campo de la neurociencia, la cual utiliza métodos no invasivos, se pudieron explicar muchos de los fenómenos de interacción que ocurren entre la mente y el cuerpo.

Mente y Cuerpo: Qué nos dice la ciencia hoy

La supervivencia de todo organismo depende de la capacidad de encontrar e incorporar energía y de prevenir todos los tipos de situaciones que amenazan la integridad de los tejidos. Sin acciones, organismos como los nuestros no sobrevivirían, pues las fuentes de energía necesarias para renovar la estructura del organismo y mantener la vida no serían encontradas y puestas al servicio de los mismos y mucho menos serían evitados

los peligros del ambiente. Muchos organismos simples, hasta los unicelulares, ejecutan acciones espontáneas en respuesta a estímulos del ambiente; esto es, producen comportamientos. En los casos más simples, una célula nerviosa, o neurona, recibe un estímulo que es transmitido a otra neurona para producir la acción. A medida que los organismos fueron adquiriendo mayor complejidad, gracias al proceso evolutivo, estas acciones, necesitaron de un procedimiento intermediario. Otras neuronas se intercalaron entre la neurona estímulo y la neurona respuesta, generando circuitos paralelos.

Finalmente, este proceso desembocó en el desarrollo de la mente. Poseer mente significa poseer la capacidad de exhibir imágenes internamente y de ordenar esas imágenes en un proceso llamado pensamiento. Si las acciones tienen como propósito la supervivencia y su poder se vincula a la disponibilidad de imágenes orientadoras, entonces un mecanismo capaz de maximizar la manipulación eficaz de imágenes al servicio de los intereses de un organismo específico, otorgaría una enorme ventaja a los organismos que lo poseen, y ese mecanismo probablemente sería mantenido en la evolución. La conciencia es precisamente ese mecanismo. Las imágenes mentales orientan a las acciones para que estas sean eficaces, como también nos permiten inventar nuevas acciones a ser aplicadas a situaciones inéditas y hacer previsiones para acciones futuras. Esta capacidad de transformar y combinar imágenes de acciones y escenarios es la fuente de la creatividad, lo que podemos entender como poseer la capacidad de imaginar.

Cómo se da la relación

La imagen o patrón mental, según Damásio, proviene de la actividad del cerebro. Esta es parte de organismos vivos que interactúan con medios físicos, biológicos y sociales. Esta interacción deja marcas en el organismo por medio de cada una de las modalidades sensoriales (visual, auditiva, olfativa, gustativa, y somato-sensitiva³) que envían señales por intermedio de patrones neurales, o mapas neurales, formados por grupos de neuronas que constituyen circuitos o redes, hacia puntos de entrada determinados en el cerebro, llamados cortices sensoriales iniciales. Cada región sensorial inicial (los cortices visuales iniciales, los cortices auditivos iniciales, etc.) es un conjunto de áreas diversas del cerebro que se relacionan entre sí, existiendo una intensa señalización cruzada. Estas señales constituyen las bases de las representaciones organizadas topográficamente, lo que denominamos imágenes mentales⁴.

Existen dos tipos de imágenes⁵: las imágenes perceptivas y las imágenes evocadas.

³La palabra proviene del griego *soma*, que significa cuerpo. Sería entonces la capacidad que tiene el individuo de sentir estados del propio cuerpo. En ella se incluyen varias formas de percepción: tacto, temperatura, dolor, movimiento muscular, visceral, etc.

⁴Lo que todavía la Neurobiología no resolvió es como esos patrones neurales emergen en forma de imágenes multidimensionales integradas en el tiempo y en el espacio.

⁵La palabra imagen no se refiere solo a imágenes visuales, sino también a todos los tipos de representaciones mentales en general, por eso existen imágenes sonoras, somato-sensitivas, olfativas, etc.

Las imágenes perceptivas, son imágenes que derivan del contacto directo con el medio ambiente. Un ejemplo de estas, serían las imágenes que resultan de escuchar música, tocar una superficie, mirar un paisaje, etc. Las imágenes evocadas, son aquellas que derivan del pensamiento, pueden ser producto de recordar el pasado o de planear el futuro, algo que podría llegar a ocurrir. Un ejemplo de estas imágenes sería cuando recordamos una cara de un ser querido o cuando planeamos una determinada actividad.

Estas imágenes no se almacenan en forma de fotografías, de acontecimientos, de palabras o frases. Ellas son almacenadas, en un mecanismo que detona la actividad cerebral producida por los córtices sensoriales iniciales en el momento que se produjo la experiencia. Ese mecanismo es denominado patrón neural dispositivo. Para ser más claro, cuando escuchamos una melodía, esa información ingresa a diferentes zonas del cerebro, por intermedio de los córtices auditivos iniciales. Cuando recordamos esa melodía, por intermedio de estos patrones dispositivos, se activa la función cerebral que se produjo al momento de escuchar esa melodía. Lo que el patrón dispositivo guarda no es una imagen per se, sino un medio para construir un esbozo de ella.

Estos patrones dispositivos constituyen nuestro depósito integral del saber, que incluyen tanto el conocimiento adquirido, por medio de la experiencia, como así también el conocimiento innato. Podemos entender a este último como comandos de regulación biológica, necesarios para la supervivencia, como es el control del metabolismo, impulsos e instintos. Se garantiza de esta manera, entre otras cosas, que la respiración y la alimentación ocurran de acuerdo con las necesidades del organismo, que exista unos comportamientos adecuado de lucha o de fuga, o que se asegure la continuidad de los genes por medio de comportamientos sexuales o el cuidado de la descendencia. Dentro del conocimiento adquirido se encuentran patrones dispositivos que contienen registros que podemos evocar para el raciocinio, la planificación, la creatividad, el movimiento y otros patrones que contienen registros de reglas y de estrategias con las cuales manipulamos esas imágenes. La adquisición de nuevos conocimientos es conseguida por la modificación continua de esas representaciones dispositivos.

Como se describió anteriormente, algunas imágenes que vemos se basan en cambios que ocurren en nuestro organismo. Los mecanismos señaladores de nuestra estructura corporal ayudan a construir patrones neurales que mapean la interacción del organismo con el objeto⁶. Los patrones neurales, son construidos según las convenciones propias del cerebro. Por lo tanto, las imágenes que cada uno de nosotros ve en nuestra mente, no son copias del objeto específico, sino una representación, que es producto de la interacción del momento específico en que interactuamos con el objeto y la estructura de nuestro organismo. Es por eso que es posible afirmar que el cerebro es un sistema creativo, que en vez de reflejar el ambiente que lo circunda, construye mapas de ese ambiente usando sus propios parámetros y su propia estructura interna. Él crea así, un mundo

⁶El término objeto es empleado en un sentido amplio y abstracto - una persona, un lugar y un instrumento son objetos y también son objetos un dolor específico o una emoción.

único, donde cada individuo construye su propia realidad. Sin embargo, desde el punto de vista biológico los seres humanos somos lo suficientemente semejantes como para construir imágenes similares a partir de una misma realidad.

Forma y emoción: en el trabajo creativo del actor

En los estudios del teatro contemporáneo una de las cuestiones más importante es la relación que debe establecerse entre la forma y el contenido emocional del actor. Maestros que pregonaban la codificación de la forma como soporte de la emoción y por otro lado, maestros que pretenden retornar a las fuentes del instinto, liberando las emociones. Es entre esos dos polos la actuación del siglo XX osciló. Estas posturas opuestas tuvieron numerosos adeptos, sus más destacados representantes fueron artistas que lideraron los movimientos de renovación teatral a lo largo del siglo XX. Seleccionamos para analizar aquí a dos figuras paradigmáticas de estas posturas: Ettienn Decroux, como representante de la primera y Lee Strasberg como exponente de la segunda.

Ettienn Decroux e a gramática de uma técnica corporal

Ettienn Decroux (1898-1991) se destaca como el reformador de la técnica de la mímica en el siglo XX. Para las artes escénicas, las investigaciones de Decroux son muy importantes, ya que él es "talvez el único maestro europeo que haya realizado una técnica codificada en un sistema de reglas equivalentes a la de una tradición oriental".⁷ Como afirma Luiz Burnier, este maestro francés creó y estructuró la gramática de una técnica corporal para la representación. Decroux dividió el cuerpo en dos elementos: columna vertebral (tórax), rostro y brazos, y en tres planos: frontal, lateral y rotación. Algunos otros elementos estudiados por Decroux fueron: el centro de la gravedad del cuerpo en relación al peso, los movimientos articulares y los movimientos llaves. Se puede entender la estructura gramatical de su técnica de la siguiente forma: 1- ejercicios ginásticos, 2 - ejercicios de expresión, 3 - formas de expresión, 4 - cuadros de mímica.

Para Decroux, el tronco, por ser la gran masa del cuerpo, debía ser el centro de la expresión y no las terminaciones periféricas como el rostro y los brazos. Por eso él investigó ese centro de expresión. Él dividió la columna en partes y trabajó la independencia y autonomía del movimiento de cada parte. Denominó a cada una de esas partes como órganos de expresión: cabeza, cuello, pecho, cintura, cadera y piernas-peso.

En relación a las formas de expresión, Decroux codificó una serie de movimientos que denominó "figuras de estilo". Estas figuras son cuadros de movimientos que trabajan pequeños temas: la oración, el narciso, saludar, etc. Como afirma Burnier, lo interesante en el sistema de Decroux, es que él partió de pocos elementos y simples: la fragmentación de la columna vertebral en seis partes y en tres planos. De estos pocos vocablos construyó todo un idioma, con reglas gramaticales precisas y sistematizadas. La com-

⁷Barba, E. Citado por: Burnier, L. O. em A Arte do Ator: da Técnica à Representação. São Paulo: PUC, 1994 (tese de doutoramento), p. 90.

paración entre la técnica de Decroux y las lenguas naturales o el código genético, es inevitable. "En nuestro código genético también tenemos un número finito e ilimitado de códigos iniciales (los nucleótidos), con una combinación infinita de posibilidades resultando una cantidad infinita de textos" (Burnier, L. O. 1994, p. 106).

Lee Strasberg e o Actor's Studio

Lee Strasberg (1901-1990) austriaco en sus orígenes, norte-americano por opción, desarrolló una versión propia del Sistema de Stanislávski. Strasberg fundó en 1951 el Actor's Studio, donde institucionalizó un entrenamiento personal. Enseñó a los actores a apelar a su imaginación, al inconsciente y al subconsciente para conseguir una creación artística subjetiva. Los actores no tenían que imitar a nadie, tenían que encontrar su personalidad. Strasberg, como un psicoanalista, y con el objetivo de solucionar problemas de comunicación, penetraba en la intimidad de los actores. Los miembros del Actor's Studio primero hacían y después reflexionaban. Esta reflexión se hacía en voz alta, en frente de los colegas. En ella los actores comentan el proceso interior vivenciado en la escena y analizan los momentos donde no se sintieron cómodos y en los que se sintieron bien. Hablan sobre los obstáculos que enfrentaron y la manera que lo solucionaron. Es en esta "confesión pública", según Strasberg, donde se intercambian ideas que ayuda a los actores a vencer inhibiciones y miedos.

En el juego teatral, según Strasberg, el actor interviene con el pensamiento, las sensaciones, la experiencia, la emoción y la acción. Para conseguir el libre flujo de esos elementos por el organismo, el actor se tiene que desbloquear muscular y psíquicamente. Por eso antes de cada función exigía un relajamiento completo: aconsejaba al actor a encontrar una posición en la cual sea capaz de dormir. Todo esta dentro del actor, decía, y para sentir en la escena una emoción fuerte, el debe apelar a un recuerdo, desarrollando un proceso denominado "Memoria Emotiva". En este proceso el actor hacer emerger una emoción real usando recuerdos personales, evocando la emoción sentida en un caso similar al representado. Se trata de despertar en cada noche un trauma oculto en la memoria, con el fin de realizar en frente del público un paroxismo emocional.

La idea de Strasberg, aunque sean definidas por muchos estudiosos del teatro como una exageración del primer método de Stanislavski, ejercieron fuerte influencia en el campo teatral latino-americano, y se esparcieron mundialmente a través del cine norteamericano, ya que muchos actores famosos de Hollywood estudiaron en el Actor's Studio a partir de la mitad del siglo XX.

A modo de conclusión

La intención de este trabajo no es confrontar las discusiones filosóficas con los descubrimientos científicos, sobre todo por que aún la ciencia sigue sin resolver el problema principal de la interacción entre los dos mundos. Que es, descubrir como se realiza el pasaje de los impulsos eléctricos de las neuronas hacia formar en nuestro cerebro una imagen. Es decir como se pasa del mundo "electro-químico" al "mental". Lo que si nos ha

dado la ciencia, a través de la manipulación tecnológica, en este caso del cerebro o el sistema nervioso, es que corroboran la existencia de una interacción permanente entre cuerpo y cerebro y que no se puede modificar uno, sin repercutir en el otro.

Al hacer un análisis de las principales líneas teatrales que evolucionaron a lo largo de la historia del teatro occidental, se observa que estas son influenciadas por estas discusiones tanto filosóficas con científicas, proponiendo para el trabajo del actor diferentes caminos para la composición de los personajes teatrales.

Como vimos como ejemplo, se puede observar que los procesos constructivos de Decroux y Strasberg hacen un abordaje diferente. Decroux trabaja desde la forma, o mundo externo, para luego buscar la organicidad, o mundo interno y Strasberg, por su parte, busca primero la organicidad del actor para después buscar la forma. Tanto las propuestas de Decroux como las de Strasberg representan posturas muy influyentes para el panorama teatral contemporáneo pero en la práctica teatral actual se puede observar una mixtura de esos dos paradigmas que originan una tercera línea, donde el actor articula y equilibra en su trabajo de composición la presencia de la emoción como la definición de la forma expresiva. Intercalando en el proceso compositivo del personaje momentos donde trabaja la imagen de la escena, la forma de su accionar, organizando y limpiando sus movimientos y momentos donde realiza un trabajo mas introspectivo para lograr que sus movimientos, desplazamientos y caracterización del personaje sean orgánicos.

Bibliografía

- BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à Representação*. Tese de doutoramento - PUC: São Paulo, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. Perspectiva: São Paulo. 2001.
- SERRANO, Raul. *Dialéctica del trabajo creador del actor*. Cartago: México. 1982.
- _____ *Tesis sobre Stanislávski*. Em la educación del actor. Escenologia: México. 1996.
- ROSSO, Martín. *La imagen mental en el trabajo creativo del actor. Stanislavsky no estaba equivocado, una mirada desde la Neurobiología*. El Peldaño nº 3. Tandil, 2004.
- _____ *Matrizes Estético-conceituais na Análise da Composição do Personagem Teatral*. Anales del III Congreso Brasileño de Investigación y Pós-Graduación en Artes Escénicas, Florianópolis - Brasil. 2003.
- _____ *Dos ópticas convergentes sobre la Acción Física*. El Peldaño nº 1/2. Tandil, 2003.
- STANISLAVKY, C. *La construcción del personaje*. Alianza, Madrid, 1975.
- VALENZUELA, José Luis. *Antropología Teatral y Acciones Físicas*. Imp. del Plata: Bs As. 2000.

La complejidad del espacio

Un camino posible: del espacio interno a la kinesfera

María Belén Errendasoro¹

Resumen

El presente trabajo se refiere al abordaje teórico metodológico del contenido Espacio que se aplica en la Cátedra de Expresión Corporal I. Para ello se analiza la conceptualización del contenido, la secuenciación que la cátedra propone y su aplicación en las situaciones de enseñanza-aprendizaje. El aporte es conceptual y metodológico y articula las nociones corporalistas sobre el espacio interior con la Teoría para el Análisis del Movimiento elaborada por Rudolf Laban. Se pretende con este trabajo reflexionar sobre el desarrollo de la expresividad del actor en formación.

Palabras clave: *Movimiento expresivo. Entrenamiento actoral. Metodología. Análisis del movimiento Laban.*

Abstract

The present research paper explores the theoretical-methodological approach to the concept "space" in the subject Movement I ("Expresión Corporal I", compulsory course for freshmen taking a degree in Drama and Theatre at the Art Faculty, UNICEN) and how trainee-actors are guided in their development of expressive movement by means of a tailor-made programme designed by professors and lecturers in of Faculty. This approach includes notions of corporeal "space" and the principles of Laban Movement Analysis (LMA).

Key words: *Expressive movement. Actor training. Methodology. Laban Movement Analysis.*

Introducción

La cátedra de Expresión Corporal I conforma junto a otras materias, el plan de

¹Facultad de Arte - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - berrendasoro@unicen.edu.ar

estudios de la Carrera de Profesor de Teatro y Licenciado en Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

La cátedra constituye con los espacios curriculares Interpretación I, Educación de la Voz I, Rítmica y Anatomía Funcional, el eje artístico de la carrera en el primer año.

La propuesta académica entiende al ser humano como una unidad integrada y funcional de todos los sistemas que la constituyen. En este sentido, el cuerpo, condición del ser, se expresa y comunica a través del movimiento.

La Expresión Corporal es una actividad artística y en concordancia con las exigencias académicas de la institución, la cátedra acerca al sujeto en formación la especificidad de los códigos teatrales en el abordaje corporal.

A través de la propuesta académica se pretende que los alumnos puedan:

- conocer y desarrollar las cualidades expresivas del cuerpo,
- desarrollar un conocimiento activo de la corporeidad,
- potenciar el desarrollo de la espontaneidad y la creatividad,
- descubrir la unidad cuerpo-mente-emoción indispensable en la labor del actor.

Los objetivos, contenidos, recursos y metodología aplicados responden a fundamentos teóricos y a la permanente reflexión sobre la práctica pedagógico-didáctica.

Para el logro de los objetivos propuestos, Expresión Corporal I se halla dividida en dos ejes temáticos: Eje del Movimiento y Eje del Entrenamiento.

El primero de estos ejes -al cual haremos referencia en esta exposición- abarca el análisis del movimiento en sí mismo.

El movimiento compromete la totalidad del ser y para que esta verdad se haga "carne" es indispensable tener conciencia de qué se es y sentir cómo se es. El sujeto desde su nacimiento -y desde antes también-, es sometido a una serie de condicionamientos a lo largo de su vida a través de los cuales "el cuerpo se borra, desaparece del campo de la conciencia, diluido en el cuasi-automatismo de los rituales diarios" (Le Breton, 1995: 122).

Se trata pues de devolverle al cuerpo su carácter sensible, tomar conciencia de las sensaciones que de él emanan, volverlo presente, arraigarse en el cuerpo.

Para que este difícil y complejo proceso se inicie, la cátedra ha dispuesto que el Eje del Movimiento esté conformado por dos sub-ejes, complementarios entre sí.

A través de los Sub-ejes Sensibilización y Cuerpo y movimiento, el alumno comienza su indagación. Distintas experiencias ofician de excusa para contactarse con el cuerpo, escucharlo, observarlo.

En esta búsqueda se suprime el sentido de la vista para que se abran otros canales. "La mirada, sentido de la distancia, de la representación, incluso de la vigilancia, es el vector esencial de la apropiación que el hombre realiza de su medio ambiente" (Le Breton, 1995:105).

La consigna de cerrar los ojos es clave. No todos pueden resistir no ver qué pasa. Afloran inseguridades y miedos. ¿Interpreté bien la consigna? ¿Estoy haciendo el ridículo? ¿Y si todos me están mirando? Son momentos necesarios y el docente debe acompañar a los alumnos, ayudarlos a atravesar las dudas y las incertidumbres para que empiece a producirse el re-encuentro del hombre con sí mismo.

El proceso de autodescubrimiento vislumbra otra forma de conocimiento que no es intelectual. El testimonio de los sentidos, las marcas corporales, las percepciones sensoriales reflejan la existencia de otra realidad. La "realidad subjetiva es inmensamente más rica y compleja" (Feldenkrais, 1991: 91) que la realidad objetiva a la que estamos habituados. La subjetividad proporciona ése registro interno que nos brinda información sobre cómo el cuerpo interactúa y percibe el mundo.

La situación didáctica instala un espacio-tiempo diferente al cotidiano que motiva en el alumno la búsqueda de lo personal, lo intrínseco, lo subjetivo.

La experiencia vívida del sujeto instala ante él un universo en el que la noción de cuerpo va modificándose. El abordaje corporal centrado en la libertad expresiva, la espontaneidad, la creatividad acerca al alumno a la concepción que él es cuerpo. El criterio de posesión -sustentada por la concepción dualista del hombre y presente en la frase "tengo un cuerpo"- inevitable y paulatinamente comienza a resquebrajarse en la medida en que se afirma la necesidad de conocer su esencia. "Una vez despierto, el cuerpo toma iniciativas, ya no se contenta con recibir, con padecer, con "encajar". Al tomar conciencia de nuestro cuerpo, le concedemos una influencia sobre la vida" (Bertherat, 1984: 92).

El autoconocimiento, la conciencia del propio cuerpo, introduce al alumno en el disfrute por el movimiento y estipula que los sub-ejes nombrados anteriormente se interrelacionen en la práctica. En este sentido, la necesidad de conocer y habitar el cuerpo encuentra en el movimiento el principal aliado. Ambos se van espiralando y modificando mutuamente durante el proceso de enseñanza-aprendizaje.

La sensibilización, exploración y percepción consciente son procedimientos utilizados permanentemente para que el alumno se conozca a sí mismo a través del movimiento. La relajación, la visualización, el contacto, el tacto ofician como puntos de partida para estimular el conocimiento. Las experiencias kinestésicas permiten que el movimiento sea comprendido como la capacidad por medio de la cual el ser humano se manifiesta a sí mismo y ante los demás.

El alumno comienza su tránsito sensibilizando, explorando y percibiendo cons-

cientemente. La práctica corporal y su reflexión posterior acercan la noción (primero meramente intuitiva) de los elementos constitutivos del movimiento.

El primero de estos elementos en ser sometido a análisis es el espacio.

El espacio es un concepto extenso y complejo. Se puede decir que el espacio es el lugar donde se realizan los movimientos y los desplazamientos. De este modo, con la palabra espacio se puede significar el espacio individual o personal, espacio parcial, espacio total, espacio escénico, niveles y trayectorias espaciales, etc.

Las cátedras de Expresión Corporal I, II y III abordan el contenido espacio siguiendo una organización que va desde lo simple a lo complejo y desde lo particular hacia lo general. Sabiendo que las personas varían no sólo en la forma en que perciben el espacio sino también en sus afinidades espaciales, en el primer año se prevee el conocimiento del espacio interior, personal y exterior.

El espacio interior

Buscando una secuenciación lógica con respecto a la adquisición de los contenidos correspondientes al espacio, desde la cátedra se comienza con la sensibilización del espacio interior del individuo.

“La piel contiene, limita y proyecta. Especie de límite de unión y separación entre espacio interior y exterior, la piel hace posible la incesante y dinámica proyección hacia uno y otro ámbito espacial” (Brikman, 1975: 21).

El cuerpo aloja desde la piel y hacia adentro músculos, huesos, articulaciones, ligamentos, fluidos, nervios, órganos, glándulas -por citar algunos ejemplos- que ocupan espacio dentro del cuerpo. Éstos no sólo le otorgan una textura particular al cuerpo sino que a través de los indicios propioceptivos y de los interceptores y receptores kinestésicos situados en músculos, tendones y articulaciones, el sujeto percibe el movimiento. Se puede afirmar entonces que por medio de la percepción del movimiento el alumno se contacta con el espacio interior que da forma y presencia al cuerpo.

La cátedra le brinda recursos al alumno para que pueda realizar este reconocimiento en donde se ve comprometido a descubrir su espacio interno, integrando lo somático y enriqueciendo la autoimagen corporal.

En este punto la situación didáctica se halla orientada a conocer en profundidad los sistemas osteo-articular y muscular incluyendo también algunos órganos -pulmones, corazón-. Se promueve por ejemplo, la sensibilización de una zona en particular a través del tacto, contacto, relajación seguida de visualización guiada. En algunas ocasiones se recurre también a material visual para que el alumno pueda tener un registro diferente sobre la zona en cuanto a tamaño, textura, color, ubicación, etc.

La cátedra parte del supuesto de que “la estimulación sensorio motriz tiene una capacidad transformadora sobre la conciencia del individuo, sobre la conciencia del esquema corporal y la capacidad para sentir y expresar sentimiento” (González, 2006). En este sentido, cada una de las sensibilizaciones que se le proponen al alumno continúan en la misma clase con instancias de movilización.

Por un lado, la movilización permite que el alumno explore la movilidad de la zona y desarrolle el sentido kinestésico de una región en particular. Con la búsqueda se amplía el canal perceptivo y las preguntas -sobre cómo, dónde, cuánto y de qué manera puede ser movilizad la zona- empiezan a encontrar respuesta por medio del movimiento.

Por otro lado, la movilización permite que afloren en el alumno movimientos espontáneos producto de la subjetividad puesta en juego. Basada en la improvisación, la movilización promueve el desarrollo creativo, expresivo y lúdico.

El conocimiento -o descubrimiento- del espacio interior amplía la sensibilidad perceptiva en cada sujeto y le permite encontrar un sentido diferente al movimiento corporal. Este sentido expresa su subjetividad porque surge de la toma de conciencia de la piel, de los músculos, de las articulaciones, de la respiración, del torrente sanguíneo, etc.

El espacio interior brinda la experiencia corporal, emocional y psíquica del movimiento que expresa la realidad subjetiva de cada alumno.

El espacio personal

La conciencia del espacio interior amplía la percepción del espacio. El movimiento promueve el registro del espacio exterior que rodea al cuerpo y donde éste se desarrolla: la kinesfera.

Rudolf Laban creó el concepto “kinesfera” a partir del riguroso estudio que llevó a cabo para analizar las posibilidades de movimiento del cuerpo en el espacio.

A partir de su investigación, logró determinar que el cuerpo se halla rodeado de un espacio personal y parcial cuyos límites reales son impuestos por el movimiento que desarrolla el individuo. Al vivenciar los límites se concibe la forma de una esfera: es la esfera del movimiento o kinesfera.

Según Laban, el cuerpo está contenido dentro de una esfera que tiene la particularidad de ampliarse o empequeñecerse según el movimiento que realice el sujeto. En un cuerpo sin traslado, se hace evidente la variación. La kinesfera pequeña -o breve- es la que recubre el contorno del cuerpo cuando los miembros superiores se encuentran cerca del centro del cuerpo y las piernas cercanas entre sí. A medida que las extremidades del cuerpo se distancian, la kinesfera se transforma en mediana. La kinesfera grande -o amplia- se puede observar cuando las extremidades se alejan del centro del cuerpo en su máxima extensión.

La metodología de la cátedra busca acercar el contenido primeramente desde el trabajo corporal. El alumno se contacta con él fundamentalmente a través de la exploración.

El concepto de kinesfera le permite al alumno percibir propioceptivamente el espacio inmediato. El movimiento sin traslado o desplazamiento define los límites entre el espacio personal y el espacio total.

La imaginaria pared interna del espacio de acción individual asume un rol preponderante para ampliar el análisis del movimiento. La experimentación que el alumno realiza, lo lleva a dimensionar la kinesfera como parte del movimiento.

En una instancia posterior, el aporte teórico sobre el contenido permite redimensionar la práctica que tuvo lugar. La teoría entonces, brinda los elementos técnicos necesarios para comprender y vincular el contenido con la acción realizada.

El alumno a través del aprendizaje teórico-práctico comprende que el cuerpo en movimiento al desplazarse en el espacio general, traslada consigo la kinesfera puesto que “la lleva consigo como un caparazón” (Laban, 1975:89-90).

La conciencia de una postura determinada y del movimiento que con ella se genera, promueve el registro sutil sobre la forma asumida en ese espacio. La amplitud y extensión de los miembros estimula el análisis de la variación de la kinesfera.

La propuesta metodológica se sirve no sólo de la exploración y reflexión, sino también de la exposición y la observación.

“La percepción propioceptiva le permite al sujeto percibir la variación en el movimiento, mientras que la observación de otros permite percibir el cambio de sentido que esta variación provoca” (González, 2006). La exposición permite al alumno mostrar el fruto de la búsqueda a sus pares, éstos por su parte, a observar el trabajo del compañero. De este modo, el estudio del movimiento conlleva en el “hacer” la atención, observación, verbalización y fundamentación.

El “interior” del espacio personal

Cuando el concepto kinesfera se ha vivenciado en profundidad, la cátedra dispone que el alumno pueda complejizar su nivel de análisis con respecto al movimiento siguiendo el conocimiento aportado por Laban sobre el espacio personal.

Se trata que el alumno desarrolle la percepción del propio cuerpo en movimiento. Sostenido en uno de los aspectos cualitativos del movimiento, el alumno debe explorar las relaciones que se establecen al analizar el movimiento en el espacio.

Para desarrollar la capacidad de percepción del movimiento se visualiza en el inte-

rior de la kinesfera otro cuerpo geométrico: el cubo.

Laban utilizó el cubo y el icosaedro para especificar las variantes con que el movimiento define el espacio personal. Las direcciones y dimensiones, los planos, las diagonales, son contribuciones de las que disponen las cátedras de Expresión Corporal I y II, -incorporando también los restantes elementos constitutivos del movimiento y las acciones básicas de esfuerzo-.

En primer año, la propuesta académica desarrolla los contenidos ejes, dimensiones y planos para el abordaje de la categoría espacio. En segundo año dicha categoría sigue profundizándose en su análisis, ya que se añaden otros contenidos.

Para Laban, la realización del movimiento en el espacio personal construye con todos sus cambios el cuerpo del icosaedro -poliedro que mayor similitud alcanza con la forma de la esfera-.

El icosaedro tiene la función de un mapa. Esta representación geométrica posibilita, metodológicamente hablando, orientar al alumno para que pueda discriminar los elementos que constituyen el espacio personal.

En una primera etapa, la labor está centrada en diferenciar conscientemente el recorrido que el movimiento describe en el interior de la kinesfera.

Partiendo del centro del cuerpo, Laban determina las distintas direcciones del movimiento que el cuerpo puede producir en su espacio personal: arriba-abajo (o profundo), derecha-izquierda y adelante-atrás.

En esta etapa, se promueve en el alumno momentos de búsqueda. El propósito es que pueda percibir el concepto de dirección del movimiento (hacia dónde va, hasta dónde llega) y vivenciar el vínculo de oposición existente en cada par de direcciones.

La exploración de las direcciones es indispensable para acceder al concepto de dimensiones.

De acuerdo con Laban, cada par de direcciones opuestas constituyen las dimensiones en que puede desarrollarse el movimiento. De esta manera:

- el par arriba-abajo constituye la dimensión vertical relacionada con la altura,
- el par derecha-izquierda conforma la dimensión horizontal que está relacionada con el ancho,
- por último, adelante-atrás construye la dimensión sagital que tiene que ver con la profundidad.

La comprensión de las dimensiones, necesita el abordaje de manera particularizada. Se promueven instancias de exploración para identificar cómo el movimiento crea cada una de las dimensiones siguiendo una línea direccional específica.

El trabajo está basado fundamentalmente en la exploración, pero también se recurre a la exposición y a la observación para que los alumnos puedan acceder al contenido no sólo desde la vivencia personal sino también de la experiencia de sus compañeros.

Para superar el nivel de análisis, se insta a los alumnos a que integren dos dimensiones. De esta forma, se accede al concepto de plano.

De manera específica, se van explorando las siguientes combinaciones:

- dimensión vertical (arriba-abajo) y dimensión horizontal (derecha-izquierda),
- dimensión horizontal (der.-izq.) y dimensión sagital (adelante-atrás)
- dimensión sagital y dimensión vertical (arriba-abajo).

La exploración de cada una de estas combinaciones le permite al alumno arribar al plano por el que transcurre el movimiento. A través de la percepción propioceptiva logra emitir nombres -puerta, mesa- para describir su experiencia.

Las posibilidades de movimiento al buscar relacionar dos dimensiones ha llevado a discriminar los planos. Se designa cada plano siguiendo la nomenclatura de Laban:

- plano vertical o "de la puerta" (dimensión vertical más dimensión horizontal),
- plano horizontal o "de la mesa" (dimensión horizontal más dimensión sagital),
- plano sagital o "de la rueda" (dimensión sagital más dimensión vertical).

Posteriormente se verbalizan las doce direcciones que el movimiento puede realizar en el espacio personal:

- El plano vertical contiene las siguientes direcciones: arriba-derecha, arriba-izquierda, abajo-derecha, abajo-izquierda,
- El plano horizontal: derecha-adelante, derecha-atrás, izquierda-adelante, izquierda-atrás,
- El plano sagital: arriba-adelante, arriba-atrás, abajo-adelante, abajo-atrás.

El espacio personal entendido desde un punto de vista geométrico concientiza la tridimensionalidad del cuerpo y su capacidad de movimiento. Las dimensiones vertical, horizontal y sagital parten desde el centro de la esfera de movimiento y, por este motivo, Laban afirma que en dicho centro se produce la intersección de las tres dimensiones.

El alumno a través del análisis, logra desarrollar la conciencia del movimiento, ampliar su capacidad y transformarse en un sujeto creador. Puede abarcar, ampliar, reducir, dominar el espacio por medio del movimiento ya que éste es su herramienta expresiva.

Consideraciones finales

La secuenciación establecida para la categoría espacio, parte entonces desde el espacio interior a la esfera de movimiento, y de ésta al espacio total y al interpersonal. La conciencia del espacio personal aumenta la percepción del espacio tridimensional que rodea al cuerpo y donde la kinesfera ocupa un lugar junto con la kinesfera de los demás compañeros. Ampliar este punto, excedería el motivo de esta exposición.

El análisis del movimiento centrándose en uno de los elementos que lo constituyen contribuye a reducir la dicotomía cuerpo-mente, a descubrir que en el cuerpo se aloja el mundo subjetivo de cada ser humano.

El espacio de Expresión Corporal I estimula al alumno a reconocer el cuerpo como espacio que aloja no sólo órganos y articulaciones, sino emociones, recuerdos, ideas, imágenes, sensaciones.

El cuerpo es la manera de ser y estar en el mundo, y el movimiento la manera que éste posee de manifestarse. Conocer el cuerpo desde el movimiento para conocerse a sí mismo. Desde el interior al exterior, desde lo simple a lo complejo, de la vivencia a la teoría.

La contribución de Laban es de inestimable valor por dos razones. La primera de ellas es que articula de una manera sistemática la educación y el arte sin que una vaya en desmedro de la otra. Las dos al mismo tiempo, interrelacionándose, haciendo que el alumno pueda cuestionarse sobre la manera de efectuar y concebir el movimiento, encontrarse con sus propias respuestas corporales -en las que el movimiento no carece de sentido- y superarlas permanentemente. Educación y arte a través del movimiento porque este es a la vez pensamiento, emoción y acción.

La segunda razón está fundada por la versatilidad de su método que hace que pueda ser aplicado para distintos fines, en este caso el arte dramático. La Cátedra de Expresión Corporal, logra a través de él contactar al sujeto con el movimiento, preservar su espontaneidad, establecer sus elementos constitutivos, explorar las posibilidades del movimiento en su relación con el tiempo, la fuerza, la fluidez y el espacio, ampliar el registro perceptivo y el dominio del cuerpo y además, fomentar la expresión dramática.

Todas estas capacidades desarrolladas a partir de la movilidad, brindan al alumno "la oportunidad de alcanzar dos fines fundamentales para esta materia, por un lado reconocer los elementos del movimiento y, por el otro, reconocer su movimiento en su cualidad de herramienta expresiva" (González, 2006).

El actor existe en el cuerpo, se manifiesta a través del movimiento, los gestos y la voz. El aprendizaje está orientado a que el alumno entonces pueda a través del movimiento encontrarse con su corporeidad, descubrirla para que el cuerpo sin dualidad sea cuerpo-pensamiento-emoción del personaje a interpretar.

Bibliografía

- Bainbridge Cohen, Bonnie (traducción: Mamana, Silvia), 1999, "El movimiento es una percepción", en *Kiné la revista de lo corporal*, Año 8, Nº 38, Bs. As., JyC editores
- Bertherat, Therese, 1984, *"El cuerpo tiene sus razones"*, Bs. As., El Caballito
- Brikman, Lola, 1975, *"El lenguaje del movimiento corporal"*, Bs. As., Paidós
- Feldenkrais, Moshe, 1991, "La dificultad de ver lo obvio", Bs. As., Paidós
- 1991, *"Autoconciencia por el movimiento"*, Bs. As., Paidós
- González, Gabriela, 2000, *"Expresión Corporal I. Propuesta Concursos 2000 Jefe de Trabajos Prácticos dedicación exclusiva"*, Tandil, Escuela Superior de Teatro, UNICEN
- 2006, *"Programa Anual de Expresión Corporal I"*, Tandil, Facultad de Arte, UNICEN
- Guido, Raquel, 2005, "Expresión Corporal. Encuadres, nexos y diferencias con otras prácticas", en *Kiné la revista de lo corporal*, Año 14, Nº 70, Bs. As., JyC editores
- Laban, Rudolf, 1975, *"Danza educativa moderna"*, Bs. As., Paidós
- 1987, *"El dominio del movimiento"*, Madrid, Fundamentos
- Le Breton, David, 1995, *"Antropología del cuerpo y modernidad"*, Bs. As., Nueva Visión
- Lorelle, Yves, 1992, "Cuerpo y dramaturgia del actor o el actor en la búsqueda de sí mismo", en *Tablas*, Año 1, Nº 1, La Habana, Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba
- Matoso, Elina, 2003, "El cuerpo territorio de la imagen y la escena", en *El Peldaño*, Año 1, Nº 1, Tandil, Facultad de Arte, UNICEN
- Rosso, Martín,
González, Gabriela y
Pérez C., 1996, "La expresión corporal: hacia una definición metodológica", en *La Escalera V*, Tandil, Escuela Superior de Teatro, UNICEN

Dramaturgia

Bairoletto, el pampero de Sonia De Monte: mitos y leyendas de los bandidos populares

Lic. Daniela Ferrari ¹

Resumen:

Siguiendo algunas líneas abordadas para el estudio de nuevas dramaturgias argentinas², se estudiará la dramaturgia de la mendocina Sonia De Monte, a través de su pieza Bairoletto, el pampero. Se intentará establecer algunos rasgos de su poética, analizados en gran parte de sus obras, a través de su Bairoletto... en la que destaca el valor de los mitos y la historia.

Su trabajo como actriz y como novelista deja huellas en la dramaturgia mendocina. Toma componentes de la historia local para escribir textos que por momentos se acercan al guión cinematográfico (disciplina que también conoce profesionalmente) y por otros se manifiestan con la teatralidad de quien conoce el hecho desde la escena misma.

Palabras clave: Sonia de Monte - Bairoletto

Abstract

Focusing on "Bairoletto, el pampero" by Sonia de Monte (Argentinean playwright) this article discusses some of the most remarkable aesthetic aspects of De Monte's work, and highlights the significance of local myths and history in this particular piece. This study argues that De Monte's work, usually inspired by Mendoza's local history, departs from traditional styles to be shaped by her extensive experience as performer, novelist and writer for both theatre and cinema.

De Monte's work could be inscribed into the New Argentinean Drama movement; it includes characteristic diversity and fragmentation, as well as the co-existence of different reference and production paradigms. It is relevant to state that this study applies those categories to the analysis of Argentinean dramaturgy proposed by the research project "Nuevas Dramaturgias de las provincias" (Centre for Dramatic Research - CID, UNICEN, directed by Dr. Julia Lavatelli.)

Key words: Sonia de Monte - Bairoletto

¹Licenciada en Teatro. Interpretación I - Práctica Integrada II. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. dferrari@arte.unicen.edu.ar

²Dentro del nuevo teatro argentino, la producción en las provincias resulta muy vasta y la aplicación de ciertas categorías de análisis aplicadas a las mas nuevas dramaturgias porteñas permitirán establecer un marco para un estudio particular sobre dicho teatro. Para el caso se seguirán los estudios realizados en el marco del Proyecto de Investigación sobre Nuevas Dramaturgias de las provincias dirigido por la Dra. Julia Lavatelli (CID- UNICEN)

Introducción

Bairoletto, el pampero (1993), el texto en cuestión se inspira en Juan Bautista Bairoletto, mítico gaucho bandido que vivió al amparo del pueblo en contra de "la ley" a fines del siglo XIX, en un país donde la (de) generación del '80 había trazado las líneas fundamentales del discurso basado en la antinomia civilización-barbarie y en un orden económico-social apoyado en la violencia del brazo policial del poder que fue asumiendo un lugar de odio ante los ojos de campesinos, chacareros, puesteros, gauchos, paisanos, peones y pobres en general. Hoy cuando el marco de la ideología de la inseguridad divide, a la manera sarmientina, a la sociedad argentina en piqueteros-ciudadanos, se vuelve representativo el análisis de la pieza escrita por la dramaturga mendocina Sonia De Monte³.

Bairoletto, el pampero es un material que en un sentido pareciera no llegar a constituirse como texto teatral y en otro resulta ser superador de ese orden. Un material compuesto por cuadros, con descripciones en sus didascalias respecto a la espacialización, a las acciones del grupo de actores y diálogos con un claro contenido épico que refiere a las peripecias que cuentan la vida y las andanzas del legendario Juan Bautista Bairoletto.

La pieza fue escrita para el grupo La Chatarra liderado por el director Ernesto Suárez y basada en un texto narrativo anterior de la misma autora. Toma el mito del bandolero Bairoletto, que muere en General Alvear ciudad de la que es oriunda De Monte. Fue montada en distintos lugares por la murga "Los Gloriosos Intocables" dirigidos por Chicho Vargas (también integrante de La Chatarra junto a De Monte que trabajó con el grupo como actriz)⁴

El bandolerismo social en general, como forma de protesta social, y el mito de Bairoletto en particular, constituye una práctica contestataria de fin de siglo (y aventuramos no privativo del siglo XIX) Se convierte rápidamente en el ejecutor de la ira del pueblo, admirado por los hombres de campo en contraposición con la legalidad de la clase dominante. Como dice el historiador Fabio Erreguerena en su estudio a propósito de la vida de quien fuera su abuelo, el bandolero Juan Bautista Vairoleto *El mito de Juan Bautista Vairoleto vehiculiza acciones contra hegemónicas o de resistencia y sirve como modo de organizar simbólicamente ciertos acuerdos o intereses comunes entre los pobladores pobres que sufren los estragos de un mismo tipo de dominación. Por su función utópica, se constituye en una forma*

³Nació en Gral. Alvear, Mendoza. Licenciada en Arte Dramático de la Carrera de Artes del espectáculo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Es actriz, dramaturga, novelista e investigadora. La mayoría de sus obras están inéditas; han sido estrenadas en Mendoza, San Juan y La Rioja. Integra el grupo teatral independiente Trinidad Guevara, dirigido por Rubén Tapiz y Celeste Guiñazú, donde actualmente trabaja en su propia obra *Juntando vidrios con las manos* como actriz. Es docente de Guión cinematográfico en la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video, de Mendoza. Como actriz ha trabajado en cortos, medios y largometrajes. Ha sido co-fundadora del "mítico" Teatro El Taller dirigido por Ernesto "Flaco" Suárez; e integrado los grupos El candil, dirigido por Armando Lucero, Viceversa Teatro, dirigido por Walter Neira; Sobretabla (como actriz y dramaturgista), dirigido por Rubén González Mayo y Murga Teatro Los Gloriosos Intocables, dirigida por Chicho Vargas.

⁴La obra luego del estreno por Ernesto Suárez (1993) fue realizada por Chicho Vargas (integrante también de La Chatarra) con la murga *Los Gloriosos Intocables* quienes actualmente la siguen realizando en distintos lugares del país y en el exterior. Fue también montada por Manuel Chiesa en La Rioja y por Rubén González Mayo en San Juan por algunos integrantes del actual grupo *El Candado Teatro*.

simbólica clara y contundente que el pueblo elige para dramatizar situaciones como la violencia y arbitrariedad policial, desigualdad social, falta de representación política, etc.

El personaje: la historia

Juan Bautista Vairoleto (o Bairoletto) (1894 - 1941) es uno de los "bandidos rurales" mas conocido de nuestro país. Nació en Santa Fé en el seno de una familia de inmigrantes italianos y fue criado en la localidad de Eduardo Castex. **Su historia** parece estar llevada por el destino y las circunstancias que le tocaron en vida, mas que por la decisión meditada y racional de una forma de vida elegida y libremente decidida: sus dotes de buen bailarín lo llevaron a ganarse el lugar de preferido entre una de las pupilas que trabajaban en uno de los prostíbulos castences, los que frecuentaban personalidades de todo tipo. Su preferencia por la Dora, la tal pupila mencionada lo lleva a enfrentarse con el gendarme Farrache quien lo metió preso a Juan Bautista (bajo una causa falsa) para vengar amenazas incumplidas por nuestro bandido, y de paso despejar la ruta con la pupila en cuestión. Las crónicas populares cuentan que el policía lo montó con rebenque y espuelas (hasta hacerlo sangrar), aunque otras versiones indican que si bien el suceso fue cierto, no fue en esa ocasión ni en esa comisaría ni en ese pueblo (Chumbita, 1999:61). De cualquier forma, el hecho fue de un abuso y una violencia desmesurada que acabaría por sellar el destino del gendarme con una bala en su garganta propinada por el mismo Vairoleto: nació ese 4 de noviembre del año 1919 el mito de Juan Bautista Vairoleto.

Sus hazañas, hechos, robos, atracos, venganzas, etc., generaron gran aceptación popular que surge de aquella decisión de "robarles a los ricos y repartir entre los pobres", y junto con la restauración del honor agraviado en muchos paisanos y chacareros por los poderosos (terratenientes, administradores, gerentes, comerciantes, políticos) y la policía da tema a varias ficciones entre ellas la pieza de De Monte⁵.

El texto: el tema épico

De Monte toma al personaje histórico y con el pretexto de escribir una pieza teatral propone un material que escapa a este objetivo. Al decir de la misma autora...*Es una obra que me sigue sorprendiendo, puesto que se ha hecho de tantas maneras distintas que a veces me pregunto si está mal o bien escrita como para permitir eso (danza teatro, teatro popular, murga teatro, "fin de fiesta" circense, leído, etc.)*(2006). Sin ánimo de responderle pero analizando las posibilidades que la obra otorga, tal vez la inquietud que provoca la circulación del texto se encuentra en el tratamiento de los hechos históricos. El recurso brechtiano de tomar un argumento antiguo para referir a sucesos conocidos le permite una ruptura desde lo dramturgico que se apoya en las formas: *...El planteo un tanto épico, con las escenas tituladas, fue un orden propio...todo empezó un poco así como trabajo de investigación sobre ese modo de escribir, por probar ciertas "reglas"...fragmentación, búsqueda de temas de*

⁵Caben mencionar que la pieza de Sonia De Monte no es la única inspirada en el mito de Bairoletto, también Alejandro Finzi toma el mito y lo reúne con el personaje de la novela Zola en *Bairoletto y Germinal* (1996), también se recrea el mito en mas de un guión cinematográfico.

raíces para darle un viraje actual, video clip...empezó puro estudio y terminó siendo la obra. (2006) aclara la misma Sonnia.

La pieza está estructurada en 17 escenas o cuadros tituladas al mejor estilo brechtiano, en el que cada frase resume las peripecias de la escenas. La mayoría de esos títulos hacen referencia a un hecho "real" de la vida de Bairoletto, en su mayor parte obtenidos de las crónicas policiales de la época (el primer enfrentamiento con la ley, un oscuro suceso con un agente del orden, el casamiento de Bairoletto, algún relato de una víctima de atraco, la dudosa muerte de Bairoletto a manos de la policía). La autora toma claramente el trascendido sobre los hechos (de la crónica policial al relato de los vecinos) y los ficcionaliza poniendo el acento, o más bien poniendo en un lugar protagónico a quien los difunde: el pueblo.

De Monte opta por una estructura épica que liga el material a un teatro popular que lo saque de cuatro paredes y lo lleve a las calles donde es evidente el protagonismo del pueblo (los personajes centrales son los narradores), es significativa la dedicatoria a *Los Gloriosos*, quienes van a ser luego quienes monten la pieza, un grupo eminente popular conocedor de los recursos de la murga e ideológicamente vinculados al teatro popular.

La explicación del recurso de alguna manera la otorga Chicho Vargas cuando dice que *la murga en Mendoza es un fenómeno de la post-democracia, cuando hay una necesidad de ganar las calles. Entonces empieza como toda una onda de apelar a tambores, de apelar a necesidades de hacernos sentir en una esquina, una calle, un barrio, para llamar la atención de la gente, para que los chicos vengan a las funciones, o para decir "aquí estamos, que va a comenzar la función". Esas pueden ser las primeras iniciativas que existieron con respecto a esta actividad.*

Que la autora escribe para ese grupo es evidente, pero que conoce las reglas del teatro de calle también. Como es claro también su objetivo de acercarse a los parámetros del teatro épico. En la mayoría de los 17 cuadros que componen la pieza hay una descripción inicial a modo de didascalia en la describe cómo se desarrolla la acción y cuales son los elementos fundamentales del entorno en la escena.

Escena 1: En donde se muestra el fervor y la angustia de la gente ante el terrible rumor de una muerte.

(Cámara negra. Gran espacio vacío de escenario. Oscuridad, silencio. Se oye un tañido ronco de campana –porque sí. Es la señal para que comience a verse luz de velas encendidas detrás de la cámara negra del foro. Se mueven hacia un lado y otro. Un trueno o dos. Las luces titilan por un rato, hasta aparecer una multitud que las porta. Como en procesión, murmuran un sonido tenso. Hasta comenzar a definirse estas frases, casi en susurro):

(El grupo se va acercando a un lateral. Se amontonan. Los hombres llevan sombreros, se los quitan ante una puerta imaginaria, aún con las velas).

(Está todo el grupo apretado, es una masa negra, una masa a punto de estallar. Arrojan algunas velas hacia el lugar adonde miran y reclaman. Agresividad y fuerza en el grupo, arremeten y alzan del suelo amorosamente un trapo negro que cargan sobre sus cabezas, como si fuera cuerpo o fétetro. Se alejan hacia el otro la-

teral oblicuo con el trapo los hombres, las mujeres rodean el grupo con las velas).

Entre los títulos y el desarrollo de las escenas hay una articulación entre ficción y verdad histórica que es un tema recurrente de la dramaturgia brechtiana y de gran parte del teatro político latinoamericano. Como bien dice Ricard Salvat en su prólogo a la obra de Desuche sobre el teatro de Bertolt Brecht...*estoy convencido que la tradición latina no se integrará al movimiento hacia el futuro del teatro si no es asimilando la lección del teatro épico.*

Para Brecht lo esencial de una obra es la fábula que cuenta y la función del poeta es mostrar lo que sucede entre los hombres, con la novedad que debe proponerse como tarea, hoy, mostrar sobre todo lo que puede ser discutido, cambiado o transformado...El teatro cuenta, explica, canta un relato.(Desuché, 1966, 62). Este estilo narrativo está apoyado en la obra en varios elementos basados en la estructura débil o dialéctica, como la llama Desuché, a modo de montaje articulable: en una o varias figuras narrativas, en la fragmentación y en el comentario musical de las canciones. Los recursos presentes en la pieza que refuerzan el estilo van desde canciones⁶ ejecutadas en vivo por un personaje, el Juglar, que hace las veces de narrador épico (adelantando los hechos al espectador), hasta escena montadas como videoclip (imágenes reforzada musicalmente o con voces en off). Como ejemplos: la escena 5 en la que describe la imagen de la lucha entre el Cabo y Bairoletto, la descripción de la misma autora en didascalia sugiere *imagen pura*; la escena 7 en la que se "cuenta" uno de los atracos con la voz en off de la víctima y es una escena en apagón completo; la escena 8 en la que propone una videoclip definitivo y la escena 9 en la que a modo de radioteatro de la época un grupo de actores intenta contar el famoso casamiento de Telma y de cómo Vairoletto la robó en el mismo altar.

Aunque el gran recurso narrativo, épico y que da sentido a esta textualidad está presente en la murga, destinatario definitivo del material de De Monte. La murga es un fenómeno que nació como expresión de sectores populares quienes a través de sus cantos, bailes, disfraces, intentan resignificar la realidad, confrontando con los sectores en el poder. El mismo Chicho explica *Lo que me ayudó mucho a mí fue cómo sintetizar cuadros escénicos, cómo hacer los tiempos escénicos que sean más o menos acordes desde el punto de vista artístico, no poner un tipo que esté todo el día bailando, sino que tenga sus tiempos, sus momentos, un clima, todas esas cosas que las aprendí en el teatro. Los Gloriosos nacen entonces como una necesidad popular en el barrio. Y luego eso mismo llevado a la difusión general significaba la reivindicación del barrio La Gloria como un barrio que tuviera una expresión cultural, que ya no aparezca en las páginas policiales, sino que aparezca en las páginas culturales.*

La murga es una manifestación de cultura popular cuyo origen se encuentra íntimamente ligado a las fiestas de carnaval en los que los sectores populares se han expresado crítica e irónicamente sobre la sociedad de cada época. Es por esto que siempre han encontrado obstáculos desde las clases dominantes, ya sea desde la prohibición absoluta hasta la manipu-

⁶La canciones que De Monte utiliza para la narración son **Canción 1** Canta los versos finales de la milonga "San Bautista Bairoletto", de Arbello y Gabí). **Canción 2** Por algún lado el Juglar criollo, sin estar definitivamente inmerso en la escena, canta estas coplas anónimas, cuartetos que circulaban de cantor en cantor, se dice que por los años '30) **Canción 3** (*Telma se asoma a medias. Se miran con el Jefe. No hay palabras. Durante esa mirada de ambos, suena la milonga* -de don Cochengo Miranda):

lación de los mismos, convirtiéndolos en espectáculos. Las características, tanto de la murga como del carnaval, no han permanecido estáticas desde sus comienzos, sino que han ido transformándose al compás de los cambios en la sociedad y de los sectores populares que se iban sumando, acercando nuevos elementos que enriquecían aún más estas manifestaciones.

La murga entonces como espacio comunitario y social se convierte en el ámbito ideal para representar la historia de un “bandido rural”, que hizo propia la lucha del campesino; del mismo modo que el “bandido urbano” en algunos casos representa la voluntad de los sectores más marginales. Si Vairoleto representó al sector campesino y luego de muerto le atribuyen poderes que lo convierten en un “santo pagano” (Chumbita, 1974), y al “Frente” Vital también, según dicen en la villa le asignan la capacidad de doblar las balas de la policía convirtiéndose en el “santo de los pibes chorros” (Alarcón, 2004), revelando la moral vigente de un sector social (Míguez, 2004), tiene sentido pensar en la elección del personaje que eligen Los Gloriosos para representar. Según Chicho Vargas, director de *Los Gloriosos Intocables los temas que generalmente tocamos en la murga, los que llevamos a escena, siempre tienen que ver con su entorno. Y su entorno evidentemente está lleno de estos problemas sociales. No sé qué decirte de qué predomina más, predomina una extracción de clase que evidentemente los marca de donde vienen, pero lo que tratamos de hacer, o al menos lo que yo siempre trato de difundir, es que artísticamente sean los mejores*⁸.

Si Juan Bautista dejó las iniciales de su nombre gravadas a tiros en algún molino de la provincia de La Pampa (Chumbita, 1999) y Víctor Manuel tenía la “V” grabada en las ampuosas zapatillas que bajo una nueva estética ahora usan los pibes chorros (Alarcón, 2004); ambos, utilizaban sus nombres como simbología del poder y un reconocible orden que les seguía tras sus pasos. Ambos habían aprendidos historias y códigos de sus mayores. Ambos contaban con una extensa red social de protección y un preciso saber sobre los circuitos necesarios para escapar de la policía, curarse las heridas o preparar los futuros golpes. Y ambos se animaron⁹.

La pieza está dedicada a *Los Gloriosos Intocables* y tal vez son ellos quienes le otorgan en el montaje realizado por Chicho Vargas el sentido definitivo a la pieza. Ellos tienen la murga y se convierte en el medio decisivo para contar esta historia de Bairoletto, por necesidad y por convicción. La pieza está escrita para la calle y la murga la resignifica.

⁷Víctor Manuel “El Frente” Vital murió a los 17 años de edad, en la mañana del 6 de febrero del año 1999, bajo el “gatillo fácil” de las balas de “La Bonaerense” en una villa miseria del conurbano: una de las 1500 personas asesinadas por las fuerzas de seguridad desde la vuelta de la democracia formal (Correpi, 2004b). “El Frente” tuvo una vida vertiginosa, con sólo 17 años había cometido muchísimos robos, se había tiroteado con la policía y había estado en institutos de menores. A medida que su carrera de “pibe chorro” fue creciendo en fama y las conquistas femeninas se sucedían entre las mujeres de los alrededores, fue imponiendo un orden determinado hacia dentro de la villa, incluso a los tiros de ser necesario: no se roba a los vecinos, no se roba a los pobres, no se roba a los niños ni a los viejos. Esto solo, ya era una actitud que lo diferenciaba del resto de los pibes de la villa o incluso de su banda (véase una comparación entre códigos de delincuentes viejos y nuevos, Isla, 2002 y Míguez, 2002); pero Víctor Manuel Vital además repartía los botines de sus éxitos expropiatorios

⁸Entrevista realizada por Laura Cortese y Lorena Gordillo (Universidad Nacional de Cuyo) para el artículo *Las Murgas en Mendoza: Iluminando el pasado, desafiando el futuro, denunciando el presente*

⁹Bompadre, Francisco. Vairoleto, Vallejos, Vital. De los bandidos rurales a los pibes chorros. Por Francisco María Bompadre.

A propósito de *El grito de Antígona* de Judith Butler

Dr. Rómulo Pianacci¹

Resumen

El objetivo de este artículo es poner en cuestión diferentes aproximaciones a las más modernas interpretación de mito de Antígona. Judith Butler es una de las más reconocidas especialistas que ha vinculado el tema del género y la política, y su influencia y consecuencias en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: Antígona - interpretaciones - género - política

Abstract

The purpose of this article is to discuss different approaches that deal with the latest interpretations on the myth of Antigone. Judith Butler is one of the most renown scholars that has related the issue of gender and politics, and its consequences and influences on contemporary society.

Key words: Antigone - interpretations - gender - politics

Introducción

“Nos ha fascinado Antígona, nos ha fascinado ese increíble *rapport*, esa vigorosa *liaison* sin deseo, ese inmenso e imposible deseo que no puede vivir y que es capaz de sólo de abrumar, de paralizar o de superar un sistema y una historia, capaz sólo de interrumpir la vida conceptual, de quitar el aliento de lo conceptual o, lo que viene a ser lo mismo, de sustentarlo desde el exterior o el interior de una cripta”.

Jacques Derrida²

¹Doctor en Filología Española por la Universidad de Valencia, España. Profesor de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata y de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Dirige el Grupo de Investigación NOVA SCÆNA. rpianac@mdp.edu.ar

²DERRIDA, Jacques. Glas, Paris: Galinée, 1974.

Este párrafo explica la profunda impresión que el mito de Antígona ha suscitado en dramaturgos, escritores, poetas, pintores y músicos de todas las épocas. Filósofos y pensadores de la talla de Hegel, Heidegger, Hölderlin y Kierkegaard también se han ocupado de Antígona. Especialmente durante las épocas más convulsionadas de la historia de la humanidad, los hombres han recurrido a Antígona en busca de una voz que interprete el discurso de su época.

¿Por qué Antígona sigue siendo hoy en día susceptible de ser leída desde diferentes perspectivas y se siguen encontrando en ella argumentos para las cuitas contemporáneas de tantas generaciones? ¿Qué es lo que lleva a todos estos autores a abreviar de la fuente de este mito?

En su difundido libro *Antígonas*, George Steiner afirma³:

Lenguaje y mito se desarrollan recíprocamente. Son *espacios* correlativos en los cuales las nacientes capacidades para crear metáforas e imágenes racionales cobran ser articulado. En su código lingüístico y en su código mítico esas capacidades se desarrollan partiendo de una fuente común. Proceden de aquellas zonas de la conciencia madura y del acaecer colectivo en que las presiones de indagación, de conjetura, de tabú, de sublimación producen su impacto en el producto inicial de la percepción. [...] Yo quisiera aclarar este *proceso de concebirse*, pensarse en la gramática, en las formas lingüísticas en que tiene lugar el proceso. *Los mitos se expresan en los hombres*, el habla humana es instinto con mitos. El producto tiene una raíz doble, pero las formas articuladas están fusionadas. [...] Es en estos mitos primarios donde nuestra conciencia encuentra su siempre renovado retorno a las oscuras comodidades y terrores de sus orígenes, un retorno compulsivo y perdurable por obra del formalismo, de la coherencia narrativa, de la gracia lírica y plástica con que el espíritu griego revistió lo pavoroso y lo demoníaco.

Entre las explicaciones antropológicas de posibles especulaciones acerca de la razón de ser de los temas míticos abordados en la tragedia griega figuran, por ejemplo, las siguientes cuestiones: el paso de la horda a la sociedad comunal, el establecimiento de los diferentes tabúes y la configuración de un esquema familiar o el cambio de la línea sucesoria materna a paterna.

Steiner explica: “Las líneas radicales de parentesco corren horizontalmente desde la década de 1789 hasta comienzos del siglo XX. En la concepción freudiana corren verticalmente. Edipo reemplaza a Antígona en 1905.” Más adelante agrega⁴:

Los derechos del hombre, tales como fueron proclamados en 1789, son enfáticamente los derechos de las mujeres. Hasta las tareas domésticas y la rutina de la cri-

³STEINER, George. *Antígonas*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1991, p. 110.

⁴STEINER, G. *Ibidem*, p. 21.

anza de niños han de reconocerse y recompensarse pues son instrumentos que aseguran la salud y el bienestar histórico del Estado nación. Es menester extirpar la explotación y trivialización de Eros que caracterizan la injusticia económica y libertinaje del antiguo orden. Los legisladores de 1789 y 1793 están resueltos a recuperar del *libertinage* la raíz perdida, la *liberté*. Las imágenes predominantes son las de las mujeres lacedemonias, “compañeras de armas” de sus heroicos maridos o son las imágenes de las matronas de la Roma republicana, las iguales de Bruto y de Catón. Por eso, puede suponerse que el programa de emancipación femenina y la paridad política entre ambos sexos, preconizado por la revolución francesa y por sus simpatizantes utópicos o pragmáticos de toda Europa, hizo del texto de *Antígona* un texto emblemático.

Últimamente algunos autores, especialmente aquellos enrolados en las nuevas teorías de género, arriesgan como hipótesis el choque de la autoridad política y la elección sexual.

Por lo tanto, revisaremos previamente los escritos de tres autoras, que desde una óptica diferente, analizan las interpretaciones canónicas de *Antígona*.

Antígona furiosa, ¿una voz femenina? por Ana María Llurba⁵

Griselda Gambaro, en su relectura crítica y deconstructiva del texto, cuestiona la interpretación tradicional para luego recrear el mito revalorizando aquello que juzga silenciado, el lado en sombras de la historia. En su lectura, Ana María Llurba intenta llenar los vacíos y organizar las informaciones que las distintas voces del discurso dramático ofrecen, para -a partir de las ambigüedades del lenguaje de la incertidumbre, simbólico y profundo- alcanzar el discurso subyacente y develar el significado encubierto tras las certidumbres del lenguaje literal.

El sentido surge de la interacción y el diálogo crítico que se establece entre el texto de Sófocles y el hipertexto de Gambaro, entre el pasado y el presente, entre lo que persiste y lo que aflora. La dramaturga, en su versión de *Antígona*, acorde con su feminismo crítico, pone en juego la tradición logocentrista al cuestionar la “racionalidad” de Creonte y proponer los fundamentos de una razón “loco-ex-centrista”, la de la protagonista.

La puesta en juicio de la visión uniforme de la historia oficial-machista-logicista surge de los diálogos entre Corifeo y Antinoo, en los que se destacan la ambigüedad y la

⁵LLURBA, Ana María. “*Antígona, ¿una voz femenina?*”, en *Gramma Virtual* Año 1 - Nº 1, Buenos Aires: USAL, 2000.

ambivalencia, y en el recuerdo de las palabras y los actos de Hemón.

La traición de Antígona a la ley del Estado va más allá del simple hecho de violar la prohibición de inhumación, es la traición al poder patriarcal, a la palabra del hombre, es, para Gambaro según Llurba, un desafuero de la mujer que socava el poder masculino al proponer "la historia del otro", la del ser sometido. Antígona, al autodeterminarse en su posición, no sólo habla por sí misma, a través de ella habla Hemón y, también, aquellos que por temor no enfrentan a la censura y a la muerte. Aquellos cuya razón, como señala Creonte, tienen voz de hembra.

El vanguardismo de la escritura, que conjuga procedimientos y estrategias diversas -hibridez del discurso dramático, tono farsesco, anacronías, hipóstasis, diferentes niveles de lengua, parodia, ironía y juegos intertextuales-, rompe con los esquemas tradicionales del paradigma clásico, y en virtud de los anacronismos, del juego de voces y, particularmente, de la ambigüedad, habla de la otra historia, la contemporánea, y acerca el dolor ficticio al dolor de la realidad.

Si bien, a la luz de la teoría feminista de la literatura, la obra de Gambaro se ajusta a los postulados de la escritura "femenina", desde una posición al margen de aquella, Llurba considera que ni el dialogismo en el nivel de la escritura, ni la crítica de la ideología patriarcal, ni la pretendida autoafirmación de la "escritura del cuerpo" son criterios suficientes para sostener una diferencia esencial entre la literatura "femenina" y la "masculina".

"On the impossibility of Antigone and the Inevitability of La Malinche: Rewriting the National Allegory" por Jean Franco⁶

La interpretación de Antígona sufre una radical alteración en Latinoamérica, en donde Polinices es identificado con los marginados, y el rol de los que honran a los muertos y no permiten que sean olvidados es asumido por el escritor que "masculiniza" la postura de Antígona.

El dilema de las novelistas mexicanas -Elena Garro y Rosario Castellanos- es el tema que analiza la respetada escritora inglesa en este artículo, y el de quienes, de manera distinta, intentan inscribir a las mujeres en la narrativa nacional, y sin embargo, al hacerlo, repiten la "traición" de La Malinche.

Según Franco, México produce la leyenda de la anti-Antígona: "La Malinche" o Doña Marina, la india que fuera entregada a Cortés por una tribu de Tabasco y que se con-

⁶FRANCO, Jean. "On the impossibility of Antigone and the Inevitability of La Malinche: Rewriting the National Allegory" en *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Chapter 6, New York: Columbia University Press, 1989.

virtiera en su amante, la madre de uno de sus hijos, y su intérprete o traductora (“traducción” en su raíz latina muy cerca de “traición”). Algún crítico sugiere que sin ella la conquista hubiera sido muy difícil o quizás imposible, mientras que otro la describe como “la mujer más odiada de las Américas”. Primeramente fue vista como un símbolo, tanto por los indígenas -que le adjudicaban poderes extraordinarios- como por los españoles para quienes representaba el converso ejemplar.

Sin embargo, no fue hasta que México se independiza y surge la cuestión de la identidad nacional que Doña Marina se transforma en La Malinche, pasando a simbolizar la humillación -la violación- de los indios y la traición que los conduciría a la opresión.

El escritor Octavio Paz, en su difundido ensayo sobre la identidad nacional mexicana, *El Laberinto de la Soledad* (1950), sostiene que el sujeto masculino mexicano se ha constituido desde el violento rechazo de su vergonzante madre. Ella encarna lo descubierto, lo violentado (*lo chingado*), en contraste con los sufridos, impasibles, y herméticos indios.

La cuestión de la identidad nacional se presentó, de esta manera, como un problema en primera instancia de la identidad masculina, y fueron los autores los que debatieron sus defectos y consecuencias y procedieron a psicoanalizar la nación. En el esquema de la representación nacional, las mujeres quedan por fuera del territorio de la búsqueda por la identidad masculina, o en el mejor de los casos, como en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, el espacio de la pérdida y todo lo que no ataña a los mecanismos de las rivalidades y venganzas masculinas.

En estas circunstancias, la identidad nacional no podrá plantearse como un desafío para las novelistas, a pesar de ser una cuestión que ellas no pueden evitar. ¿Cómo podrían introducirse en la narrativa sin masculinizarse o no hablar desde una posición desvalorizada, desde el espacio de los marginados o lo racial, que no es para nada el lugar desde donde escribir?

Franco concluye: “La conjura de las mujeres para poder jugar un papel protagónico en la novela nacional se resolverá con el reconocimiento de que no están en esta conjura en absoluto, sino definitivamente en otro lugar.”

El concepto de genealogía femenina y Antígona en Luce Irigaray según Luisa Muraro⁷

1.- Sobre madres e hijas.

⁷EL CONCEPTO DE GENEALOGÍA FEMENINA - LUISA MURARO.htm

La conocida autora y psicoanalista belga Luce Irigaray, en su análisis de los mitos y de las tragedias griegas ve reflejarse el nacimiento del patriarcado y el final violento de una sociedad gobernada por divinidades femeninas, introduciendo un primer concepto: el de *genealogía femenina*. No le interesan los mitos antiguos, sino el presente y, en el presente, las preguntas parten del presente, las respuestas o las no respuestas también tornan al presente.

El discurso de la genealogía implica, en primer lugar, que una mujer pertenece primordialmente a la genealogía materna, que está inscrita en una descendencia femenina de sangre y de palabra, y sólo secundariamente pertenece a la familia, es decir, al hombre que ha escogido como compañero y a los hijos que aceptó "dar" a este hombre y a la sociedad. La mujer pertenece primariamente a su género, pero, no entendido de manera naturalista (en este caso se volvería "la esposa de", "la madre de", tomaría el valor de *primum* simbólico) sino como género femenino marcado. De esta pertenencia se pueden sustraer la fuerza y el saber necesario para establecer las relaciones familiares con el otro -hombre-, con el otro -hijos- sin prejuicios de su libertad y de su salud.

No hay entonces solución de continuidad entre la familia y el sistema de las relaciones sociales. Una mujer puede pasar sin rupturas de las relaciones familiares a la vida social. El puente, la continuidad, se lo ofrecen las mujeres que no pertenecen a la familia y que prefieren, para sí, vivir en relación social con una u otras mujeres sin lazos conyugales y sin maternidad.

Estas mujeres ilustran para todas la primacía de la relación genealógica femenina y ayudan entonces a las demás a reestructurar el conjunto de las relaciones familiares en un sentido favorable a la libertad femenina.

El enigma está inscrito en el aquí y ahora. La cuestión de la genealogía para una mujer parte del lugar (o no-lugar o lugar inhabitable) de su relación con la mujer que ha sido y es su madre. La cuestión de la genealogía no parte entonces de la exterioridad, aunque luego se pueda formularla desde ahí. Nace y parte de algo que la conforma, que la adhiere.

El dicho *mater semper* certa que recorre la sociedad, refleja una experiencia básicamente masculina. Los hombres no se imaginan el esfuerzo de fe que, según Muraro, a veces una mujer debe hacer para decirse: ésta es mi madre, porque la evidencia sociofisiológica, por muy grande que sea, a veces no basta para compensar la devastación de la relación con su madre.

Atenea es la diosa que se proclama nacida sólo del padre y obedece únicamente a su ley, despreciando a la madre. Electra, hija de Clitemnestra, ayuda a su hermano Orestes a matar a la madre para vengar al padre Agamenón. En *La Orestíada*, Irigaray ve la instauración violenta de la sociedad patriarcal. Por ejemplo, una de las razones por las cuales Clitemnestra mata a Agamenón es porque sacrificó a los dioses a la hija de ambos, Ifigenia.

La raíz del nombre Ifigenia, aquella que genera con fuerza, se podría adjudicar que ella fuera una figura de la diosa madre, y como tal esposa de Agamenón. Ifigenia sería la primera esposa de Agamenón, quien la mata para apropiarse del poder de la fecundación. Clitemnestra es la segunda esposa, que a su vez lo mata para vengar a la primera. En *La Orestíada* tenemos una "ficción fingida" que pretende esconder más que mostrar, y que enseña a olvidar. Mientras Clitemnestra es la mujer que no olvida el origen, la genealogía divina femenina, Electra es la mujer que ya ha olvidado, que está fuera de cualquier genealogía y colabora con el hombre en el asesinato de la madre.

Otras autoras prefieren referirse, en ciertos aspectos, al mito de Deméter y Core. Ésta es la hija que va por la campiña cuando el dios de los muertos la rapta; la lleva al reino de los infiernos y se casa con ella. Deméter, privada de su hija, entra en la desesperación y la tierra se vuelve estéril. Zeus concede a Deméter que su hija pueda reunirse con ella durante cierto periodo del año, para que la tierra vuelva a ser fecundada. Es en este mito, donde Irigaray lee el fin de las sociedades gineocráticas, gobernadas por genealogías femeninas y la instauración violenta de las sociedades patriarcales.

El doloroso y oscuro errar de Deméter por la tierra, su dolor y tristeza, el descuido y abandono de su cuerpo, su desgana e intensa rabia, se repiten hoy en día en cada mujer que busca a su hijo desaparecido, a su hijo torturado, o en cada madre que asiste al dolor de su hija violada, ultrajada, asediada u obligada a someterse al poder masculino. Asombradas y dolidas, en la memoria de cada mujer se activa este drama y ultraje fundacionales. En el temor de cada madre y en el cuidado silencioso, en las advertencias sutiles y ya tácitas, está presente esta memoria ancestral, este rizoma ultrajante y negador.⁸

La mayor diferencia que se refleja en el mito de Deméter y Core, es que en éste hay conflicto y negociación entre poder masculino y poder femenino, por lo cual la madre consigue que la hija pueda reunirse con ella por lo menos durante un periodo al año. Nada similar existe en el contexto moderno, donde la ley interviene para imponer alguna de sus instancias. En la situación moderna, no hay más conflictos de poderes, pues han sido sustituidos por una antítesis ahistórica y que no permite la negociación entre fuerza bruta y afectos. Esto no significa que la falta de una función social de las genealogías femeninas explicaría el advenimiento del patriarcado. De hecho podría suceder lo contrario.

Hay, además, otra divergencia: en la antigua, la hija está aprisionada, la joven que no puede ser alcanzada por la madre, la cual puede ir a donde quiera menos a donde vive la hija. En la historia moderna se invierten los roles, es la madre la que generalmente

⁸VÉLEZ SILDARRIAGA, Marta Cecilia. *Los hijos de la Gran Diosa*, Colombia: Editorial de la Universidad de Antioquia, 2000, p. 302.

aparece retenida en un lugar del cual nunca sale: la casa de los hijos -aquella que el padre ha hecho construir para ellos con el dinero de toda la familia- de la cual las hijas quedan excluidas, o por ley, no pueden tener el acceso franco. Por lo demás pueden moverse tan libremente como quieran.

Este hecho podría sencillamente reflejar la impotencia creciente de los ancianos. mujeres u hombres, en nuestra sociedad. En la mayoría de los casos la madre es recluida en la casa de los hijos varones voluntariamente y que el hecho refleja por este motivo, el proceso por el cual el poder masculino ha colocado su raíz también en la preferencia de la madre por el hijo varón.

La genealogía femenina aquí es presentada como algo preexistente, pero únicamente en cuanto a su naturalidad. En efecto, está fuera de dudas, aunque casi impensable. que ser hija de una mujer que a su vez es hija de una mujer y así sucesivamente. Agrega Irigaray: "Esta genealogía muy a menudo no es vista, sino olvidada y a veces renegada a causa (y aquí aparece otro concepto fundamental) de nuestro exilio en la familia del padre-marido".

2.- *Antígona como guardiana del deseo de la madre.*

En *Etica della differenza sessuale*, Antígona es la figura emblemática del aprisionamiento de la mujer en un orden simbólico que le es ajeno y de la parálisis en la cual se encuentra, por consecuencia, el mundo de las mujeres. Antígona es la figura sobre la cual, Irigaray retoma con frecuencia con variaciones que van sujetas a una atenta consideración, por que reflejan todo el movimiento del pensamiento.

Lo primero que hay que decir es que Antígona no se configura nunca como heroína, como aparece en muchos comentarios masculinos. Antígona es un personaje ambiguo en el sentido literario: discorda y susceptible de múltiples interpretaciones. Antes, está más bien necesitando de la interpretación femenina para salir del aprisionamiento del simbolismo masculino. En el capítulo que se intitula *... l'eterna ironia della comunità...*. Antígona es representada como movida por la ley de la sangre y, al mismo tiempo, por el deseo de la madre; es decir, de un simbolismo en parte ahora mudo, ahora subyugado por el orden patriarcal.

Antígona no se somete a la ley de la ciudad, de su soberano, del hombre de la familia, Creonte. Y escoge morir virgen, antes que sacrificar los lazos de sangre abandonando a Eteocles, hijo de su madre, a los perros y a los buitres [...]. Por esto la hermana se estrangula, para salvar por lo menos al hijo de su madre. Se quitará la respiración -la palabra, la voz, el aire, la sangre, la vida- para que vivan eternamente el hermano y el deseo de su madre. No será nunca mujer. Ni tampoco tan viril como podría parecer desde un punto de vista fálico. De hecho, la ternura y la

piedad son las que la llevaron a tal punto. Prisionera sólo de un deseo en el cual el camino no está abierto más.

Antígona es presentada como la mujer paralizada en su devenir, impedida de toda acción ética, figura emblemática de un mundo femenino privado de una propia ética: "Antígona necesita también sustraerse a la presa, al imperio de una ley, para moverse en sí misma y en el universo como una casa viviente. Es importante que le sea restituida su parte de vida, sangre, aire, agua, fuego y no que sólo sea sometida a rendir culto a algo que está muerto: individuos o leyes".

3- *La función vicaria.*

Es frecuente escuchar a docentes universitarios -tanto hombres como mujeres y no obstante sus culturas base y los medios que tienen para informarse- dar muestras todavía de no saber nada de aquello que Irigaray ha escrito sobre la figura de Antígona. De los textos escritos, clases y conferencias, se desprende que nadie les ha cuestionado sus lagunas, tanto más graves en cuanto que en sus comentarios hacen, generalmente, una polémica con respecto al feminismo: ¿cuál feminismo?, ¿cuáles textos?, ¿cuáles autoras? Muraro no se sorprende de que mujeres, así como también hombres, que se han formado antes del feminismo, tengan graves omisiones en lo que respecta a la producción femenina respecto de Antígona.

Esta abdicación a la función de la actitud crítica, tan frecuente en el movimiento de las mujeres, viene por un defecto de verticalidad, por un ocultamiento de aquello que, en la sociedad y cultura de hoy significa Antígona.

En definitiva, ella es ya la mujer tal y como el hombre se la representa a sí mismo, como se la ha moldeado. Es también el caso de Juana de Arco, ejemplo histórico de aquella función vicaria que algunas mujeres asumen/reciben en las sociedades patriarcales. Estas mujeres suplentes van a asumir -a menudo por iniciativa propia y operando transgresiones que parecen (pero no son) actos de libertad, pues de esto son subrogadas- a donde las manda el padre y a donde los hombres no tienen las ganas o el coraje para meterse. O simplemente tienen otra cosa que hacer. Y así, las jóvenes se imaginan ser únicas e indispensables, cuando, por el contrario, son sólo suplentes.

Para Irigaray -estando por lo menos en la postura expresada en 1985, sin por esto excluir desarrollos futuros- Antígona es la mujer que busca su existencia rebelándose al tirano, que cree tener una identidad de mera rebelión hacia el hombre, pero sin una ley propia. Ya en 1984, en Venecia, había dicho: "No obedecer al otro exige plantearse una meta, una o más leyes. No es suficiente con destruir el patrón para escapar a la esclavitud".

Antígona es una mujer sin Dios. Esto quiere decir: sin perspectiva del infinito, sin

libertad en cuanto a su condición de ser mujer, su pertenencia al género femenino no se significa más en ella. Hay una frase de Irigaray en su conferencia de 1985 que podría dar la clave para comprender el cambio de interpretación de la figura de Antígona: “cuando el género femenino se reivindica, sucede con demasiada frecuencia que se sitúa en una pretensión igualitaria en cuanto a los derechos, y se arriesga a desembocar, en la mujer, en la destrucción de su propio género”.

El grito de Antígona de Judith Butler⁹

Judith Butler relata que su interés por la figura de Antígona se despierta cuando se formula la pregunta: “¿qué había pasado con los esfuerzos feministas por desafiar al estado?”, y si como Antígona no operaban al servicio de la ley, reforzando su inevitabilidad.

En los tres capítulos de su libro: “El grito de Antígona”, “Leyes no escritas, transmisiones aberrantes” y “Obediencia promiscua”, prolijamente deconstruye o “demuele” toda una serie de lecturas previas, transformándose en cita obligada en toda cuestión que aborde el estudio de género. Presentada como autora feminista, también sobrevuela este encasillamiento, poniendo en tela de juicio la estabilidad del género como categoría de análisis de las prácticas sexuales no normativas, y nos lleva a replantearnos nuestra propia concepción sobre el mismo.

1.- Acerca de la Antígona de Sófocles (440 a. C.)

Butler comienza por recordarnos que todo el andamiaje conceptual alrededor de Antígona está construido a partir de un texto dramático, en definitiva un hecho ficcional, que “no permite ser utilizada como ejemplo a seguir sin correr el riesgo de caer en la irrealidad”.

Por muy conocida que esta tragedia sea, vale la pena hacer algunas consideraciones respecto a una revisión de sus núcleos dramáticos más significativos. Sófocles renuncia a la trilogía, unidad del linaje, para componer tragedias, unidad del individuo. En primer lugar, ya el nombre Antígona implica la idea de lucha y agresividad. Según Butler, Antígona se encuentra “emergiendo no como una madre sino -en sentido etimológico- ‘en el lugar de la madre’. Su nombre también es interpretado como ‘antigeneración’ [goné (generation)]”.

La idea de la justicia no tuvo importancia en la concepción aristocrática previa, en la que prevalecía más bien la limitación del hombre frente a los dioses inmortales. Cuando comienza a desarrollarse una idea de justicia, se entiende que ésta es en el plano humano,

⁹BUTLER, Judith. El grito de Antígona, Barcelona: El Roure Editorial, S. A., 2001.

lo que el principio regulador en el orden del mundo. Paralelamente se pasa de la unidad económica del buey a la moneda, y los ciudadanos enriquecidos demandan el asentamiento por escrito de los *nómoi*.

“Ley” es una palabra crucial en el análisis de la visión del mundo de Sófocles y que en griego conviven en un uso lingüístico: *nómos* y *dike*, no siendo sinónimos en absoluto. La primera se asocia con la ley humana con todos sus elementos convencionales y hace irrupción en el mundo en el marco del desarrollo del concepto de la polis; mientras que *dike* designa una legalidad no establecida y ajena a toda voluntad humana. El edicto de Creonte se materializa mediante un acto de habla -al igual que la confesión de la princesa- con palabras que no podrían ser pronunciadas porque su autoridad no es comunicable de manera directa mediante guión escrito alguno, y menos aún “a partir del discurso de una obra de teatro”.

Si para Lévi-Strauss los mitos claves de una cultura se corresponden con ciertos enfrentamientos sociales primordiales y a la evolución de “esquemas” mentales e instituciones materiales en que dichos enfrentamientos -el intercambio de mujeres y bienes, la división del trabajo, la adaptación de prácticas familiares a prácticas comunales- podrían representarse en “imágenes”, ser contenidos y, hasta cierto punto, resueltos.

Butler retoma los escritos de este autor acerca del tabú del incesto, recordando que éste no es exclusivamente biológico ni cultural, sino que existe mayormente “en el ámbito de lo cultural”, dentro de una serie de normas que posibilitan la cultura y diferentes de la que ellas generan, pero no totalmente distintas.

Resulta paradójico que Antígona sea el eje de esta discusión “siendo ella misma fruto de un vínculo incestuoso, fiel a un amor imposible e incestuoso por su hermano” y considerada -incluso por Creonte- como “varonil” por incurrir en el exceso de masculinidad llamado orgullo, y crea así dudas acerca del modo en que el parentesco articula el género. Éste, que supuestamente garantiza y regula la sexualidad a través de la sanción y el tabú, fue cuestionado ya en los años sesenta por los grupos feministas socialistas que querían demostrar que no hay “una única base de estructura familiar normativa, monógama y heterosexual por naturaleza (y hoy deberíamos puntualizar que tampoco existe la misma base en el lenguaje)”.

Butler explica a continuación:

En la medida en que ella empieza a actuar a través del lenguaje, también parte de sí misma. Su actuación no es nunca exclusivamente suya, y aunque ella utiliza el lenguaje para explicar su acto, para afirmar su masculinidad y una autonomía desafiante, sólo puede llevar a cabo esta actuación a través de la apropiación de las mismas normas de poder a las que se opone.¹⁰

¹⁰BUTLER, J. *Ibidem*, p. 26.

2.- Acerca de Hegel y Lacan.

Luego Butler pasa a deconstruir el pensamiento hegeliano sobre Antígona. Hegel hace especial hincapié en las características ontológicas de la relación ética entre hombre y mujer como hermano y hermana: "Ambos son de la misma sangre, pero de una sangre que ha alcanzado en ellos su *quietud* y su *equilibrio*. Por eso no se apetece ni han dado ni recibido este ser para sí el uno con respecto al otro, sino que son, entre sí libres individualidades"¹¹. Pero Antígona clama -no grita- por su hermano, y Butler aclara expresamente que parte de esa pena es por su padre, o sea, su otro hermano. De esta forma el "hermano" no es un lugar singular para ella, porque "bien pudiera ser que todos sus hermanos (Edipo, Polinices, Eteocles) sean condensados en el cuerpo expuesto de Polinices, exposición que ella quiere cubrir, desnudez que ella preferiría no ver o no haber visto".

Respecto al concepto que introduce Hegel de "femineidad", Butler describe como éste pervierte el universal y "convierte el estado en propiedades y ornamentos para la familia", sin implicancias políticas. Constituye así, dicho concepto, una perversión y privatización de la esfera política, una esfera gobernada por la universalidad, sin apreciar la "erupción inconsciente de derechos en la perversión de la universalidad que las mujeres llevan a cabo".

Para Lacan, Antígona la Antitheos (divina insensata) es una verdadera heroína -no guerrera- en todo el sentido trágico. Como todo lo que es importante en la tragedia ocurre fuera de escena, en la llamada "estética de la abstinencia", Antígona entra ya decidida a jugar su rol desde el principio. Ella es omós, se lo traduce como inflexible. Literalmente quiere decir algo no civilizado, crudo. A diferencia de los héroes clásicos, cuya caída se debe a la hamartía (error de juicio), Sófocles la conduce a la Até (extravío, calamidad, fatalidad) empujada por el mérimna (es la misma palabra que mneme, con acento de resentimiento) de los Labdácidas, de los cuales ella es la última exponente (Sófocles niega a Ismene en este punto). Para Butler la condenación de Antígona se produce por "haber anulado el tabú del incesto que articula el parentesco y lo simbólico", análisis que Lacan omite, demostrando su propia ceguera.

Si pensamos como Lacan que lo simbólico está motivado por la palabra del padre, entonces también esto debiera suceder con Antígona. Pero en ella, esta demanda está duplicada. Por un lado la petición de un entierro decente por parte del hermano y por otro la maldición que Edipo lanzó sobre sus hijos. Estas dos demandas se superponen e interfieren "la trasmisión de la palabra paternal. Después de todo, si el padre es el hermano, ¿cuál es en definitiva la diferencia entre ellos?"

De esta manera, Antígona emergerá para Lacan:

¹¹HEGEL, Georg W. Friedrich. La fenomenología del espíritu, México: F. C. E., 1966, p. 268.

[...] como un problema de belleza, fascinación y muerte, como lo que precisamente interviene entre el deseo de hacer el bien y el deseo de ajustarse a la norma ética, desviándola enigmáticamente de su camino. Por tanto, ésta no es una oposición entre un discurso o principio y otro, entre la familia y la comunidad, sino un conflicto interno y constitutivo del funcionamiento del deseo y, en particular, del deseo ético.¹²

Antígona, en efecto, permite ver el punto de vista que define el deseo. El mérimna de los Labdácidas, recordemos, comienza cuando Layo infringe las leyes de la hospitalidad al violar a Crisipo. Butler observa cómo Antígona “sin asumir otra sexualidad que no sea la heterosexual” escandalizaría al público cuando la desinstitucionaliza al rechazar toda opción de vivir para Hemón, con su género cambiante “abraza la muerte en su cámara nupcial” y rehúsa convertirse en esposa y madre. A expensas de la coherencia de parentesco y de género, esta última posición es la única que lingüísticamente no ocupa en la narrativa de su propia experiencia.

Finalmente, razonemos con un párrafo de Butler:

Mi visión es que la distinción entre lo simbólico y la ley social no puede sostenerse, no tan sólo porque lo simbólico es en sí mismo un resultado de la sedimentación de las prácticas sociales, sino porque los cambios radicales que se dan en el parentesco precisan de una rearticulación de los presupuestos estructuralistas del psicoanálisis y, por lo tanto, de la teoría contemporánea sobre el género y la sexualidad.¹³

Si Antígona no representa el parentesco en su forma ideal, sino más bien su deformación y desplazamiento, “¿qué red sostenible de relaciones harán posible nuestra vida, aquellas personas que confundimos el parentesco en la rearticulación de sus términos? ¿Qué nuevos esquemas de inteligibilidad convierten a nuestros amores en legítimos y reconocibles, y a nuestras pérdidas en verdaderas?”

Los estudios de nuevas formas institucionalizadas de parentesco que realiza la antropología contemporánea no llevan a la destitución del mismo, sino a sustituir el lazo de sangre por el “parentesco consensuado”, por ejemplo, de los aborígenes australianos o los santeros de origen yorubas en Cuba o de los grupos de orientación gay o lesbianos, que no hacen sino reactualizar prácticas ancestrales.

Si Butler, al teorizar sobre género/sexo, se interesa en pensar las reales condiciones de posibilidad de una democracia radical. Su elaboración sobre la democracia, a su vez, se basa en un intento de pensar el “espacio” político radical donde puedan ser inclu-

¹²LACAN, Jacques. El Seminario Lacan 7, Buenos Aires: Paidós, 1992.

¹³BUTLER, J. Op. cit., p. 36.

idos también los cuerpos que hoy “no” tienen visibilidad.

Para Butler, son centrales para la economía las luchas que intentan transformar el campo social de la sexualidad. Según su concepción, la reproducción social de los individuos se inserta en la esfera económica misma y de allí es que puede vincularse la sexualidad con la cuestión de la explotación y la extracción de plusvalía de manera directa.

Mujer o varón son las dos únicas opciones de los sexos opuestos que, como efecto de la obligatoria normatividad heterosexual, se constituyen en la base de la institución de la familia, entendida ésta como la unidad base en la cual se reproduce la fuerza de trabajo. Debido a la imposibilidad de separar la esfera de lo estructural-económico de la simbólico-cultural, concluye que las luchas de lesbianas, gays, travestis, y transexuales por su reconocimiento e inclusión no deberían ser desestimadas como luchas por la transformación de la sociedad capitalista.

Otras autoras polemizan con Butler desde dos planos diferentes: en primer lugar, cuestionan la deshistorización que produce de la misma noción de estructura económica, ejemplificando la pretendida corrección de su crítica con el modo de producción capitalista, donde la esfera de la normatividad y regulación sexual aparecería en cierto modo diferenciada de la esfera de las relaciones económicas propiamente dichas. En segundo lugar, afirman que desde un punto de vista funcional, no es necesaria para el capitalismo la heterosexualidad obligatoria para la extracción de plusvalía como lo demuestra la gran cantidad de empresas que adoptaron políticas friendly en relación a los homosexuales.

Cualquier intento de oposición se verá limitado a una mera rearticulación del horizonte de lo incluido, pero en el mismo acto, se verá forzado a actuar como un nuevo discurso regulador. Para Butler, esto es evidente en las actuales luchas de gays y lesbianas por la igualdad de derechos en relación al matrimonio heterosexual. La asimilación e incluso la captación política operan en el mismo acto en que parecen alcanzarse los objetivos de la lucha. Es entonces que la autora se pregunta: “¿cómo es posible mantener vivo un conflicto de interpretaciones abierto y políticamente eficaz?”

En definitiva, Butler cuestiona a quienes “desde el terror, disfrutan de la autoridad última de los tabúes que estabilizan la estructura social como verdad eterna, sin jamás preguntarse ¿qué pasó con los herederos de Edipo?”

La emoción en *Cachetazo de campo*¹

Paula Fernández*
Jerónimo Lucas Ruiz*

Resumen:

El presente trabajo indaga el proceso creativo de la obra Cachetazo de campo (1997), del director y dramaturgo argentino Federico León, con el propósito de explicar cómo se genera una emoción y cuál es el mecanismo que garantiza su eficacia escénica. Esta problemática es analizada a partir de los aportes realizados por los autores Susana Bloch, Eugenio Barba y Richard Schechner.

Palabras clave: Emoción - Proceso creativo - Federico León

Abstract:

Through the analysis of the creative process for the production of the play Cachetazo de Campo (1997), by Argentinean director and playwright Federico León, this paper discusses how emotional states can be effectively created and portrayed on stage. Relevant bibliography by Susana Bloch, Eugenio Barba and Richard Schechner provides the theoretical framework for the present article.

Key words: Emotion - Creative process - Federico León

*Cachetazo de campo*², la segunda obra escrita y dirigida por Federico León, fue la primera en obtener un importante reconocimiento por parte del público y la crítica teatral. La obra se estrenó en 1997 en el Centro Cultural Recoleta y se mantuvo en cartel hasta el año 2001. El elenco

¹El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación "La teoría para el Análisis del Movimiento y el Método Alba Emoting. Vinculación teórico conceptual para el entrenamiento del actor"; dirigido por Lic. Martín Rosso (Mag.), aprobado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología, UNCPBA.

* Licenciada en Teatro por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Maestranda en Artes Escénicas por la Universidad Federal de Bahía, en Brasil. Profesora del Área Teatral. Dirección Teatral. Facultad de Arte. UNCPBA. paunandez@hotmail.com

* Profesor de Teatro por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Profesor del Área Teatral. Expresión Corporal I. Facultad de Arte. UNCPBA. jeronimolucas@hotmail.com

²Dramaturgia y Dirección: Federico León. Intérpretes: Paula Ituriza, Jimena Anganuzzi y Germán De Silva. Iluminación: Federico Zypce. Musicalización: León-Zypce. Asistencia de dirección y vestuario: Tatiana Saphir.

estaba formado por Paula Ituriza en el papel de *La Madre*, Jimena Anganuzzi como *La Hija* y Germán de Silva como *El Campo*.

En *Cachetazo de campo* desde el inicio asistimos a un drama empezado: una madre y su hija abandonaron la ciudad para exiliarse en el campo, donde la hija se aburre y la madre fuma sin parar. Ambas revisan el vínculo familiar sometiéndose a tests de revistas y a recuerdos de un pasado compartido que no siempre coinciden. Mientras tanto lloran. Y lloran prácticamente durante los sesenta minutos que dura la obra. Entre las dos pretende mediar *El campo*: un sujeto rústico que intenta sacar provecho de esa relación deteriorada.

Según cuenta F. León el trabajo de dirección consistió, principalmente, en revelar y potenciar lo que estaba latente en la propuesta de las actrices. El llanto no fue buscado: surgió como una acción reiterativa durante los ensayos y, automáticamente, esta "predisposición natural" se transformó en el elemento que estructura la obra. Dice León:

(La obra) Empezó a crearse a partir de la capacidad que tenían dos actrices de sostener un estado emotivo de llanto durante un periodo extenso de tiempo. Comenzamos a investigar temática y formalmente el llanto como elemento escénico: cómo producir emoción y al mismo tiempo, generar con ella una distancia, para poder observarla, relativizarla, intelectualizarla.³

Durante los dos años que duró el proceso de creación se trabajó sobre la precisión del llanto, y las funciones realizadas durante los cinco años en que la obra se mantuvo en cartel confirmaron el alto nivel de eficacia conseguido por las actrices. Sin embargo al interrogarlas sobre la forma, método, o técnica que cada una utilizaba para alcanzar ese estado emotivo las respuestas son imprecisas. Ambas coinciden en afirmar que llorar es una *habilidad* natural; algo que pueden hacer fácilmente tanto en la vida como en el teatro, y que para lograrlo no utilizan una técnica específica de actuación. Según Jimena Anganuzzi (*La Hija*): (...) *Es una habilidad pero no sé bien en qué consiste esa habilidad*.⁴ Por su parte, Paula Ituriza (*la Madre*) afirma:

Para mi (llorar) es realmente una habilidad del cuerpo; como al que le sale bien la medi-aluna... Me resulta muy fácil llorar, en cualquier situación. *Es algo del cuerpo: es físico...* es como quien habla rápido, o como el que tiene facilidad para las matemáticas. A mi me resulta muy fácil lagrimear; pero porque mi naturaleza es así. Y en el teatro a veces puedes estar menos conectado, más desconcentrado o no tener ganas, o forzarlo porque llegaste tarde, te pasó algo o te duele algo: lo que sea, y por ahí no te conectas tanto. Pero tiene que ver con lo profesional, *con saber hacerlo*⁵

³León, Federico. *Registros. Textos reunido y otros textos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 19.

⁴Anganuzzi, Jimena - Ituriza, Paula. Entrevistadas por Fernández, Paula. Buenos Aires, 2006.

⁵Idem

Este *saber hacerlo* se manifiesta a nivel orgánico; es un saber eminentemente intuitivo y pragmático que no responde a una sistematización consciente o razonada por parte de las actrices. Lo mismo ocurre con el director que, si bien reconoce que durante el periodo de ensayos podía distinguir en cada actriz una forma particular de producir llanto, no consigue precisar en qué consistían esas formas o como arribaban a ellas.

Como vemos, intentar explicar como se genera una emoción y cual es el mecanismo que garantiza su eficacia escénica es una tarea ardua, inclusive (o quizás principalmente) para quienes la experimentan. En el presente artículo abordaremos esta problemática valiéndonos de los aportes realizados por los autores Susana Bloch, Eugenio Barba y Richard Schechner. Puntualmente nos proponemos analizar el trabajo efectuado por el director y las actrices en relación al llanto; lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿Qué es una emoción?, ¿a partir de qué se origina?, ¿en qué consiste el mecanismo que permite su manifestación y su legibilidad por parte de un tercero (director y/o espectador)?; y ¿cómo -de qué forma- puede ser trabajada en el teatro?

Work in progress, emotion in process.

En relación a los interrogantes planteados, observamos que disciplinas como la fisiología, la psicología, la neurociencia y el arte dramático, coinciden al afirmar que las emociones se producen a partir de estímulos externos o internos; es decir, a partir de estímulos que provienen del mundo o de nuestro propio cuerpo. Por medio de nuestra experiencia cotidiana sabemos que, por ejemplo, una voz, una mirada, un olor, una imagen, un sonido, una persona o cualquier objeto o acontecimiento aparentemente irrelevante puede detonar una emoción. Mientras que, por otro lado, también podemos emocionarnos a partir de estímulos internos, como por ejemplo: un pensamiento, una imagen, la evocación de situaciones, melodías, etc.

Si entendemos a la emoción como la reacción que efectúa el organismo ante un estímulo externo o interno, es necesario no perder de vista que más allá de cualquier disposición genética o pre-organización innata, esta reacción estará ligada a la historia de vida única e irrepetible de cada individuo. Por más que una determinada emoción lleve a adoptar expresiones corporales similares en diferentes personas la experiencia subjetiva - el sentimiento- será siempre distinto y personal.

Con respecto a cómo se inicia el mecanismo que da lugar a una emoción existen posiciones encontradas entre aquellos teóricos que afirman que se inicia mediante una apreciación o evaluación cognitiva de la situación que la provoca⁶; y los que sostienen que se genera como consecuen-

⁶Un autor que sostiene esta posición es Antonio R. Damasio. Según él, la emoción *se origina* a partir de imágenes mentales que, organizadas en un proceso de pensamiento consciente y voluntario, repercuten simultáneamente en el cuerpo-modificándolo y provocando un "estado corporal emocional"- y en el cerebro, produciendo cambios en el proceso mental inicial. Este proceso también activa una serie de respuestas automáticas- *no concientes*- que producen modificaciones a nivel de las vísceras, los músculos esqueléticos (incidiendo en la postura y la expresión facial) y en los estados del cuerpo y del cerebro. Vita: *El error de Descartes*, Barcelona, Critica, 2001.

cia directa de la percepción de los cambios que se producen en el propio cuerpo.⁷

Trasladada al teatro esta oposición se mantiene entre las escuelas y técnicas de actuación que privilegian la indagación y utilización de la experiencia subjetiva del actor para crear y vivir emociones en el escenario, y aquellas que privilegian la recreación de la apariencia objetiva (externa) de una emoción.

Alba Emoting

Un método de actuación que propone trabajar las emociones desde la periferia hacia el centro es *Alba Emoting*. Este método fue creado por la investigadora Susana Bloch⁸ a partir de estudios realizados sobre la naturaleza de la emoción real, y tiene como finalidad ayudar a los actores a producir y controlar emociones mediante la reproducción de acciones físicas voluntarias.

La autora chilena parte de considerar que toda emoción es acompañada de modificaciones corporales que implican cambios a nivel expresivo (cambios en la dirección de la mirada, en la expresión facial y en la postura corporal); a nivel fisiológico (cambios a nivel de las vísceras: aumento del ritmo cardíaco, aceleración de la respiración, contracciones estomacales, rubor en la piel, etc.) y a nivel subjetivo (en la vivencia íntima o sentimiento).

Esto le permitió comprobar que cada emoción se corresponde con un ritmo específico en la respiración, con una expresión facial y postura corporal determinada, y con una experiencia subjetiva particular. Y que si bien en nuestra experiencia cotidiana los componentes expresivos, fisiológicos y subjetivos funcionan de manera interdependiente y simultánea, en el teatro es posible disociarlos e inducir una emoción a partir de la manipulación de la respiración, la expresión facial y la postura.

De esta forma, basándose únicamente en el conjunto de acciones corporales que pueden ser alteradas voluntariamente Bloch definió *patrones efectores* característicos para seis emociones básicas⁹: alegría- risa, tristeza- llanto, rabia- agresión, miedo- ansiedad, erotismo y ternura. Por ejemplo, el patrón efector correspondiente a la emoción tristeza-llanto puede resumirse mediante las siguientes indicaciones: *Inspire con sacudidas entrecortadas a través de la nariz y luego saque todo el aire de una vez a través de la boca abierta como en un suspiro; mantenga su cuerpo relajado con los brazos colgando, deje que la cabeza baje ligeramente y dirija la mirada hacia abajo.*¹⁰

⁷En este sentido se expresan autores como James William y Paul Ekman, analizados en el libro de Damasio, A. anteriormente citado.

⁸Susana Bloch creó el método de actuación *Alba Emoting* en colaboración con los autores Guy Santibáñez y Pedro Orthous. En este trabajo nos centramos solo en las principales características de dicha técnica.

⁹La autora denomina *emociones básicas* al conjunto de modificaciones corporales que biológicamente responden a funciones de adaptación y supervivencia. Estas emociones están presentes en el ser humano y animal desde la primera infancia, ya sea como comportamientos innatos o pertenecientes a etapas muy tempranas del desarrollo post-natal.

¹⁰Bloch, Susana. "Specific respiratory patterns distinguish among human basic emotions", en *International Journal of Psychophysiology*, N° 11, Elsevier Science Publisher, 1991, p. 145.

Los diferentes patrones efectores fueron trabajados con actores profesionales (con conocimiento de la técnica) y con sujetos ingenuos (sin ningún conocimiento de la técnica), y en ambos casos se comprobó que la reproducción de las acciones respiratorias, faciales y posturales llevaba a los sujetos a evocar sentimientos e imágenes correspondientes a la emoción inducida; con lo cual se generaba un circuito de retroalimentación entre el patrón effector y la vivencia subjetiva (evocación de imágenes, recuerdos, etc.).

Con el fin de que los sujetos tuvieran mayor control sobre la emoción y pudieran mantenerla durante periodos de tiempo extensos y/o variarla a voluntad, la investigadora propuso un entrenamiento que consiste en evitar dicha retroalimentación mediante (...) *la sistemática repetición (iniciación e interrupción) del patrón effector, (con lo cual) el sujeto puede retener los componentes expresivos de la emoción con muy poco compromiso subjetivo.*¹¹

Aunque revisado de manera parcial y sin hacer justicia a los distintos pasos que esta técnica plantea para su correcta implementación práctica, los aspectos aquí mencionados nos permiten establecer algunas similitudes con el trabajo realizado por el elenco de *Cachetazo*....

En primer lugar, al igual que S. Bloch, el elenco comenzó a investigar el llanto valiéndose de la observación de emociones reales: el llanto de las actrices. Y esto los llevó a reparar en algunas de las modificaciones que se producían a nivel físico cuando estaban bajo efecto de la emoción. J. Anganuzzi explica:

Cuando lloro naturalmente, en una situación afectiva o a partir de algo con lo que estoy comprometida en la vida -no actuando- yo siento que me agarra esa cosa: como si se me cerrara la garganta, y no quiero llorar pero igual... Bueno, en el teatro a veces eso sucede y a veces uno también lo fuerza a salir. Es una habilidad pero no sé bien en que consiste esa habilidad: sería como nublar la vista, relajar un poco esta parte (señala el cuello y la boca)¹²

Por otro lado, para P. Ituriza:

Tiene que ver con no sentir nada, con conectar los "chips". *Es algo físico... no es memoria emotiva*, no sé como llamarlo porque es una milésima de segundo lo que te hace llorar, emocionarte... Es estar ahí, en ese momento. Es como los jugadores de fútbol: están en la cancha; están ahí jugando -como en el mundial- los pibes por más que tengan un montón de cosas en la cabeza: la plata, la presión y todo lo que está en juego, cuando están ahí, con la camiseta, están jugando y actuar es lo mismo: es "ese" momento.¹³

De acuerdo con las actrices muchos ensayos estuvieron dedicados a investigar el llanto por

¹¹Bloch, S, Orthous, P y Santibáñes, P: "Emotional Effector Patterns of Basic Emotions: a Psychophysiological Method for training Actors" en *Jornal of Social and Biological Structures*, N°10, 1987, p. 5.

¹²Anganuzzi, Jimena - Ituriza, Paula. Entrevistadas por Fernández, Paula. Buenos Aires, 2006.

¹³Idem.

fuera de cualquier situación dramática: el objetivo planteado desde la dirección consistía en transitar ese estado emocional intensificándolo y sosteniéndolo en el tiempo; tratando de producir lágrimas, mocos y babas:

P. Ituriza - (...) La tendencia que Federico veía en nosotras desde la actuación era mucha facilidad para llorar. Entonces propuso que juguemos eso: "ya que lloran tan fácil, lloren todo el tiempo".

J. Anganuzzi - Como llevarlo al extremo.

P. Ituriza - Es más: *se pensaba como competencia de actrices llorando, más que de Madre e Hija sufriendo por algo*. Era "a ver que actriz llora más". Jugábamos a esas cosas.

J. Anganuzzi - A quien sostenía más el moco...¹⁴

A partir de esta primera indagación el llanto se transformó en un elemento cuya lógica de funcionamiento comenzó a ser percibida por los integrantes del elenco pero, en términos formales, todavía no se trataba del llanto que se pretendía para la obra.

El principal problema que se presentó con este primer llanto fue que desbordaba a las actrices y les impedía accionar libremente y hablar de manera comprensible. Además, los sollozos se mantenían todo el tiempo en una altura monocorde muy aguda. Según el director: *Los primeros llantos no estaban buenos, eran muy histéricos, muy molestos, saturaban*.

En este primer momento de indagación lo que se manifestaba claramente era el esfuerzo de las actrices por controlar el llanto: la preocupación por someterlo a diferentes propósitos escénicos (hablar, caminar, moverse, etc.) generaba una tensión permanente entre el estado conseguido y los intentos por manipularlo.

León quería que una vez que las actrices hubieran indagado y precisado la forma en que cada una, desde su subjetividad, producía llanto (el "cómo"); lo incorporaran a la escena de manera permanente y natural. Para lo cual era indispensable que lograran transitar ese estado de manera fluida, evitando que la manipulación se tornara forzada o evidente. Para conseguir esto, el director propuso trabajar la exageración del llanto llevándolo al extremo y prolongándolo en el tiempo hasta que el cansancio físico provocara en las actrices un estado de distensión y relajamiento corporal.

En este punto vemos que para superar el "desborde" y la preocupación de las actrices por controlar el llanto, León - a diferencia del método *Alba Emoting* - propuso trabajar la continuidad y la prolongación de la emoción en el tiempo. En este caso el agotamiento físico cumple la misma función que la repetición sistemática del patrón efector tiene para Bloch: disminuir el componente subjetivo y favorecer la percepción de los cambios experimentados a nivel corporal.

¹⁴Ibidem.

Bloch evita el componente subjetivo mediante la iniciación e interrupción continua del patrón efector, lo cual le impide al sujeto activar el circuito de retroalimentación que lleva a la evocación de imágenes y sentimientos; en cambio León no evita esta retroalimentación; se vale de la acumulación y el cansancio para provocar el *debilitamiento* progresivo de la vivencia subjetiva.

Más allá de esta diferencia metodológica, en *Cachetazo...* la postura, respiración y expresión facial adoptada por las actrices coincide plenamente con el patrón efector diseñado por Bloch para la emoción tristeza-llanto: los cuerpos se encuentran relajados, con el pecho hundido y flexionado levemente hacia adelante, los brazos colgando y la cabeza gacha o semi-gacha. La mirada es proyectada hacia abajo o hacia el frente, con los párpados entrecerrados y poco movimiento ocular (mirada sostenida o fija). El entrecejo está levemente contraído o muy fruncido, según la intensidad del llanto. La respiración es lenta y el aire sale por la boca, que permanece todo el tiempo relajada y entreabierta. En este caso, además de generar muchas lágrimas, el estado emocional de las actrices era acompañado por una abundante producción de babas y mocos.

De lo simple a lo múltiple y simultáneo

La indagación del llanto efectuada en los ensayos y las estrategias lúdicas para observarlo, intensificarlo y mantenerlo en el tiempo, partieron de la necesidad de ganar precisión y volver teatral una acción que en la vida real las actrices realizan con facilidad. Puede decirse entonces que el trabajo realizado por León consistió principalmente en observar e identificar en cada actriz los factores que le impedían transitar la emoción de manera fluida, y en proponer ejercicios y marcas tendientes a superar dichos obstáculos. Según el director Eugenio Barba, esto equivale a trabajar la emoción por una vía o método *negativo*; ya que el trabajo del director no consiste en hacer germinar la emoción sino, principalmente, en (...) *no impedir que la emoción se desarrolle*.¹⁵

Todas las marcaciones de tipo formales efectuadas por León en relación al cuidado de la dicción, el volumen de la voz, la producción de babas, mocos, etc. apuntaban a que las actrices restauraran y modificaran sus propios llantos utilizando sus cuerpos de manera diferente a la habitual. En lugar de incorporar una técnica ya existente, las actrices crearon una técnica personal valiéndose de la indagación, la selección y la codificación de aspectos inherentes a sus llantos.

A esta re-creación de comportamientos cotidianos en las que el actor establece nuevas lógicas de organización corporal, Barba la denomina *técnica extra-cotidiana*:

La técnica es un uso particular del cuerpo. Este se utiliza de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. (...) El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del *bios* escénico del actor, su "vida", consiste en comprender que a las técnicas cotidianas se contraponen técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales en el cuerpo. (...) Las técnicas cotidianas del

¹⁵Barba, Eugenio. "Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor", *Teatro XXI*, Nro. 8, Buenos Aires, GETEA, 1998, p. 20.

cuerpo tienden a la comunicación, las técnicas extra-cotidianas tienden, en cambio, hacia la información: literalmente *ponen en forma* al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero creíble.¹⁶

Según este autor, lo que el actor debe restaurar a través de las técnicas extra-cotidianas es la complejidad de las emociones que están presentes en su vida; y no el resultado como sentimiento. Para hacerlo debe prestar atención a los distintos “niveles de organización” que intervienen en una determinada emoción y al tipo de relación orgánica y simultánea que se efectúa entre ellos.

Desde esta perspectiva, el director italiano entiende que una emoción es un conjunto de reacciones a un estímulo caracterizado por la activación de por lo menos cinco niveles de organización, los cuales si bien algunas veces se inhiben unos a los otros, siempre están presentes simultáneamente. Estos niveles son:

- 1- Un cambio subjetivo, al que comúnmente se llama “sentimiento”, por ejemplo miedo (un perro se me acerca en la calle).
- 2- Una serie de evaluaciones cognitivas (considero: el perro parece bien amaestrado).
- 3- La manifestación de reacciones autónomas no dependientes de mi voluntad (aceleración del ritmo cardíaco, de la respiración, transpiración).
- 4- Impulso de reacción (acelerar el paso y alejarse).
- 5- Decisión sobre el modo de comportarse (me esfuerzo por caminar tranquilamente).¹⁷

Barba sostiene que, a pesar de pertenecer al mundo de lo invisible, estos niveles de organización son físicamente concretos, lo cual le permite al actor reconstruir la complejidad de la emoción trabajando por separado cada nivel y realizando posteriormente su unión o montaje.

Básicamente el trabajo del actor consiste en hallar equivalentes físicos para cada uno de los niveles en que está organizada una emoción. Esto implica re-crear las reacciones físicas características a cada nivel, valiéndose de acciones que involucren diferentes partes de su cuerpo. El actor efectúa estas acciones primero por separado, repitiéndolas hasta ganar precisión; y luego las une y las realiza simultáneamente. Cada acción es dotada por el actor de una coherencia propia, por lo cual al fundirlas entre sí a través del montaje llega a una unidad orgánica que contiene y revela la complejidad que caracteriza a toda forma viva.

¹⁶Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Gaceta S.A., Buenos Aires, 1992, p. 34,35.

¹⁷Barba, Eugenio. 1998, p. 20.

En lugar de abordar la emoción basándose en la vivencia subjetiva o en la reproducción global del sentimiento que la acompaña, Barba propone restaurar la lógica del proceso que le dio lugar transitando un recorrido que va desde “*lo simple hasta lo múltiple simultáneo*”. Esta metodología obliga al actor a centrarse en la indagación de su cuerpo, energía y presencia física, para definir una nueva forma de organización corporal tendiente a la reconstrucción de un determinado estado emotivo. En esta instancia de trabajo interesa más cómo se construye escénicamente una emoción que su intención o posible significado.

Esta propuesta no niega el componente subjetivo y/o psicológico que toda emoción conlleva sino que privilegia un abordaje técnico centrado en la indagación y reconstrucción de los aspectos externos de la emoción. En este contexto “lo invisible que da vida a lo que el espectador ve” - el subtexto según Stanislavski, la subpartitura según Barba- no tiene que consistir necesariamente en la intención o en los pensamientos del actor, o en su justificación interna o psicológica: *La subpartitura puede estar constituida por un ritmo, un canto, un modo particular de respirar, una acción que no se realiza en sus dimensiones originales, sino que es absorbida y miniaturizada por el actor, el cual no la muestra pero se deja guiar por su dinamismo aún casi en la inmovilidad.*¹⁸

El ensayo se transforma entonces en un espacio en el que el actor reconstruyendo artificialmente la complejidad de la emoción mediante *acciones físicas concretas*¹⁹ produce drama, genera intensidades que más allá del significado o la lógica razonada convoca a creer, a aceptar que en escena se está produciendo algo vivo, orgánico.

La lógica irracional del llanto restaurado

A la reorganización del bios escénico que el actor efectúa mediante técnicas extracotidianas, Richard Schechner²⁰ la denomina *restauración del comportamiento*. De acuerdo con este autor toda representación implica la restauración de comportamientos en la medida en que el trabajo creativo del actor consiste en tomar elementos de la vida cotidiana y organizarlos adaptándolos a un espacio ficcional; lo cual implica dotarlos de una lógica subjetiva -totalmente personal- que los vuelva verosímiles y reproducibles.

En el proceso de restauración de un comportamiento emocional el actor define estímulos internos y/o externos y fija las reacciones a esos estímulos en una partitura o secuencia de acciones. Cualquiera sea el tipo de estímulo, la ejecución y repetición de la secuencia necesariamente com-

¹⁸Idem, p. 18.

¹⁹A partir de la propuesta de Barba entendemos por “acción física” una acción que, por más que sea pequeña o microscópica, produce un cambio en la tonicidad de todo el cuerpo del actor, y por consecuencia un cambio en la percepción del espectador. Vita: Barba, E. 1998.

²⁰Schechner, Richard. *Restauración del comportamiento*, en “El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral”. Escenología. A. C. México, 1990, p.p 282- 290.

prometerá al actor -como unidad viva, orgánica e indivisible- en sus aspectos físicos, psíquicos e intelectuales. Como observa el director e investigador Luis Valenzuela: *Toda partitura tiene un aspecto formal, abstraible, y un aspecto material o sustancial hundido en la base psico-física que el actor forzosamente compromete al ejecutarla.*²¹

A través del trabajo realizado en los ensayos el actor manipula su comportamiento transformándolo en un material codificado totalmente distinto e independiente de la fuente real que le dio origen. El comportamiento restaurado es material artístico fijado por el actor en una partitura escénica; lo cual posibilita que tanto el actor como el director puedan distanciarse de ese material para observarlo, modificarlo y re-producirlo hasta completar la partitura y volverla precisa.

Teniendo en cuenta los aportes de Barba y Schechner, es posible inferir que una parte del proceso de creación de *Cachetazo...* estuvo dedicado a restaurar el llanto de las actrices; y que esta restauración se realizó mediante la codificación intuitiva y no del todo consciente de acciones que involucraban diferentes partes de sus cuerpos. Esto resulta más evidente en el trabajo de Jimena Anganuzzi, quien reconoce que para generar llanto tiene que “modificar” (entre otras cosas) la boca, la respiración y el cuello. Esta aseveración es confirmada por Federico León desde el rol de director- espectador:

El llanto era algo que las dos (actrices) podían hacer y después eso se transformó en un elemento que tenía su código y su lógica, con la cual yo dialogaba. Yo empecé a darme cuenta como reaccionaba Jimena, que le pasaba a ella, que le pasaba con la voz... La conozco mucho y noto que ella tiene que hacer “algo” con la cara y con el cuerpo para alcanzar algunos estados. (...) Yo veo que ella hace algo con la boca, tensa un poquito el cuello, empieza a respira distinto... no sé, le empiezo a notar eso.²²

Durante el proceso de creación las actrices fueron capaces de codificar y sistematizar una partitura de la que solo algunas acciones fueron trabajadas de manera consciente. Mediante el montaje de micro-acciones²³ que comprometían diferentes partes de sus cuerpos consiguieron fijar, respectivamente, un canal de entrada a la emoción. Sin embargo, ni ellas ni el director pueden explicar los detalles y/o distintos momentos del procedimiento que las conducía al llanto.

Las partituras creadas por las actrices encuentran sustento en un saber eminentemente pragmático, en una lógica personal y en cierta medida irracional, en el sentido en que el director del Odin Teatret observa:

²¹Valenzuela, José Luis. *Antropología Teatral y Acciones Físicas*. Instituto nacional del Teatro. Buenos Aires. 2000.

²²León, Federico. Entrevistado por Fernández, Paula. Buenos Aires, 2006.

²³En el caso de las actrices Jimena A y Paula I. las “micro-acciones” consistieron en pequeños cambios en el ritmo de la respiración, dirección de la mirada, modificaciones sutiles de la postura, parpadeo continuo, etc.

Una lógica, es decir una serie de pasajes consecuentes y motivados, puede ser tal a pesar de ser secreta, incomunicable, incluso cuando sus leyes no pueden superar el horizonte de un único individuo. (...) Lo que llamamos irracionalidad (...) puede ser una racionalidad que es solamente nuestra, una *raison d'être* que no sirve para ser comprendidos, sino para comunicarnos con nosotros mismos.²⁴

De esta forma, la actuación -a pasar de ser una actividad con reglas definidas- se vincula con lo inaprensible, con entregarse a un acontecimiento misterioso. El actor, aún comprendiendo lo que va a hacer, aun teniendo pleno manejo de una determinada técnica, se enfrenta con situaciones de incógnita muy curiosas, situaciones que tiene que ver con "estar presente", con saber que la especificidad de la actuación, como arte performativa, es la de ser un momento único e irrepetible. La partitura creada y fijada durante los ensayos funciona como una guía, como un camino que el actor deberá transitar y sustentar desde su presencia física y mental cada vez que este en escena.

En este sentido, a León nunca le interesó develar el misterio, no le interesó entender cabalmente el mecanismo que conducía a la emoción. Su labor se centró en acompañar y enriquecer el trabajo de las actrices, y sobretodo en hacerles repetir el procedimiento hasta que pudieran restaurar el llanto con precisión, es decir, respetando la partitura que había sido pautada en los ensayos; respetando incluso sus lugares de indeterminación.

La eficacia del trabajo de dirección realizado por León dependió de su capacidad para operar sobre un procedimiento que no podía dominar racionalmente, pero que percibía como físicamente concreto. El director, al igual que las actrices, apeló a un saber intuitivo, que fue el que finalmente le otorgó orientación a la obra. León resume:

(...) Los estados de ánimo, las relaciones que se establecen entre las cosas, entre las personas, los cambios de estados... En eso es en lo que yo pienso que funciono mejor; y eso tiene mucho cuerpo en la actuación. Poder darle contenido a las cosas; contenidos que no son análisis psicológicos; son como lógicas de pensamiento: lo que se puede y lo que no se puede hacer en un determinado momento; no sé porque, es más bien de manera intuitiva. Hay mucho de eso. Eso es lo que arma la obra. Independiente después de la puesta, de las decisiones más formales. Hay ideas más artísticas - por llamarlo de algún modo - y después está la parte más racional o psicológica. Realmente me gusta trabajar con los actores.²⁵

²⁴Barba, E - Savarese, N. El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral, Escenología. A, C. México, 1990, p. 64.

²⁵León, Federico. Entrevistado por Fernández, Paula. Buenos Aires, 2006.

Bibliografía:

- Anganuzzi, Jimena - Ituriza, Paula. Entrevistadas por Paula Fernández, Buenos Aires, 2006.
- Barba, Eugenio. "Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor", *Teatro XXI*, Nro. 8, Buenos Aires, GETEA, 1998.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Gaceta S.A, Buenos Aires, 1992.
- Barba, Eugenio - Schechner, Richard. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Escenología. A, C. México, 1990.
- Bloch, Susana "Specific respiratory patterns distinguish among human basic emotions", en *International Journal of Psychophysiology*, N° 11, Elsevier Science Publisher, 1991.
- Bloch, Susana - Orthous, Pedro - Santibáñez, Guy: "Emotional Effector Patterns of Basic Emotions: a Psychophysiological Method for training Actors" en *Jornal of Social and Biological Structures*, N°10, 1987.
- Damasio, Antonio R. *El error de Descartes*, Barcelona, Critica, 2001.
- León, Federico. *Registros. Textos reunido y otros textos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- León, Federico. Entrevistado por Paula Fernández, Buenos Aires, 2006.
- Valenzuela, José Luis. *Antropología Teatral y Acciones Físicas*. Instituto nacional del Teatro. Buenos Aires, 2000.

El teatro de Samuel Beckett: una aproximación fenomenológica

Mariana Gardey ¹

Resumen

El teatro de Samuel Beckett se encuadra en un conjunto de problemas ontológicos y epistemológicos que constituyen el núcleo de la fenomenología de la generación post-husserliana. Proponemos situar a Beckett en el contexto filosófico de Maurice Merleau-Ponty, un fenomenólogo de esta segunda generación cuyos escritos se centran en la corporalidad y en la "corporización" de la conciencia. Este interés por el cuerpo en su facticidad problemática condujo a Merleau-Ponty (entre 1930 y su muerte en 1961) a una comprensión de la subjetividad que resuena fuertemente en la obra de Beckett. Este explora y radicaliza una aproximación al cuerpo similar a la de su contemporáneo filosófico, interés que estructura sus textos. La poética beckettiana representa una respuesta compleja a una serie de preguntas fenomenológicas relacionadas con la subjetividad, la corporalidad y la percepción.

Samuel Beckett – Maurice Merleau-Ponty – teatro – corporalidad – subjetividad

Abstract

Samuel Beckett's theatre falls squarely within a set of ontological and epistemological problems that constitute the heart of the phenomenology of post-Husserlian generation. We propose setting Beckett in the philosophical context of Maurice Merleau-Ponty, a second-generation phenomenologist whose writings center on corporeality and the "embodiedness" of consciousness. This concern with the body in its problematic facticity led Merleau-Ponty (between 1930 and his death in 1961) to an understanding of subjectivity that resonates powerfully in relation to Beckett's work. The dramatist explores and radicalizes an approach to the body similar to that of his philosophical contemporary, concern which structures his texts. Beckettian poetics represents a complex response to a set of phenomenological questions related to subjectivity, embodiedness and perception.

Samuel Beckett – Maurice Merleau-Ponty – theatre – corporeality – subjectivity

¹Área de Historia y Fundamentación Teórica. Historia de las estructuras teatrales I (Licenciatura en Teatro) y Semiótica (Realización Integral en Artes Audiovisuales). Facultad de Arte. UNCPBA. Mariana.gardey@gmail.com

Al enfatizar el cuerpo como el ambiguo lugar de la subjetividad, la tradición de la fenomenología post-husserliana inaugurada por Merleau-Ponty enfrenta a la investigación de la obra de Samuel Beckett con una problemática corporal diferente de los más familiares problemas lingüístico-textuales del post-estructuralismo. El hecho de que la *Fenomenología de la percepción* (1945) y otros escritos de Merleau-Ponty se caractericen por un gran número de metáforas teatrales sugiere la relevancia específica de estas cuestiones para la puesta en escena de la corporización que llamamos “teatro”. Reclamando el cuerpo para la filosofía, la tradición fenomenológica ofrece una manera de “recorporizar” el discurso del teatro.

La fenomenología es el estudio de lo *dado* (la palabra griega *phainomenon* deriva de *phainein*, mostrar), del mundo como es vivido más que del mundo como es objetivado, abstraído y conceptualizado. Para hacer disponible el mundo de la experiencia a la manipulación conceptual, la reflexión científica realiza una operación racional sobre él, separando sus elementos del campo de lo vivido y reconfigurándolos como hechos objetivos, constructos de una operación de abstracción. “Lo que caracteriza el objetivismo –afirmó Husserl– es que se mueve sobre la base del mundo que es dado previamente, dado por sentado a través de la experiencia; busca la ‘verdad objetiva’ del mundo, busca lo que, en este mundo, es incondicionalmente válido para todo ser racional, lo que es en sí mismo.”² Mediante el llamado al regreso de “las cosas mismas”, Husserl buscó fundamentar la lógica, las ciencias y la filosofía en las mismas estructuras de experiencia de las que estas disciplinas habían abstraído sus campos de observación. Su punto de partida fue el mundo natural que rodea al sujeto que percibe, presentado desde cierta perspectiva, y experimentado a través de la percepción sensorial. Las cosas corporales distribuidas en el espacio simplemente “están ahí”, presentes en sentido verbal o figurativo, aunque no las pensemos ni sintamos³.

La revolución fenomenológica inaugurada por Husserl implica un cambio en la posicionalidad, por el que las descripciones de un observador objetivo “posicionado” frente a su objeto cederían terreno a una explicación de la conciencia y sus objetos como existentes dentro de un campo de inherencia mutua. Este cambio supone profundas reconceptualizaciones; el espacio esencialmente analítico u “objetivo” se transforma en una espacialidad vivida o habitada, con sus contornos perceptuales y estructuras de orientación. Husserl definió la conciencia como intencional, y situó la subjetividad en relación inextricable con el mundo. Al mismo tiempo, su búsqueda de la “esencias” lo condujo a emplear la reducción fenomenológica para descartar toda creencia en el status de realidad del mundo empírico. Entre los elementos del mundo empírico descartados por Husserl está el cuerpo humano en su facticidad material. La respuesta de Merleau-Ponty a

²Husserl Edmund (1970) *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*, Evanston, Northwestern University Press, p. 68.

³Husserl Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, New York, Macmillan, p. 91.

las tendencias idealistas del pensamiento de Hüsserl implicó devolver el cuerpo al campo de la subjetividad.

Mientras la fenomenología de Hüsserl suspende la materialidad de un “afuera” que incluye el cuerpo en interés de la presencia ideal de sí mismo, Merleau-Ponty postula una conciencia atrapada en la ambigüedad de la corporalidad, dirigida hacia un mundo del que ella es una parte material: “Percibir es hacerse presente ante algo mediante el cuerpo”⁴; “La conciencia es ser-hacia-la cosa por medio del cuerpo”⁵, escribió. Como Heidegger y Sartre, Merleau-Ponty “existencializó” el proyecto fenomenológico, a través de un corporalismo radical. Antes que desechar el cuerpo como un rasgo accidental de la relación sujeto-objeto, lo consideró “nuestro medio general de tener un mundo” (p. 146); la tarea de la filosofía es “devolver a las cosas su fisonomía concreta, a los organismos sus modos individuales de relacionarse con el mundo, y a la subjetividad su inherencia en la historia” (p. 57). *La Fenomenología de la percepción* explora esta fenomenología a su nivel fundamental: la apertura del sujeto corporizado, a través de la percepción, hacia el mundo, los otros y él mismo.

Usando terminología introducida por la tradición fenomenológica temprana, Merleau-Ponty reemplazó *Körper* (el cuerpo como dado a la observación externa, el “cuerpo cosa”) por *Leib* (el cuerpo como experimentado, el “cuerpo vivido”), y volvió la atención de la fenomenología al *Leiblichkeit*, o “corporalidad vivida”⁶. Al hacerlo, abrió un campo de investigación pertinente al teatro de Beckett, que puede entenderse como un esfuerzo deliberado e intenso de darle al cuerpo su entera presencia física, de construir un espacio físico y sensorial investido por el cuerpo. El de Beckett es un teatro del cuerpo, tanto en el sentido tradicional de que sus personajes son encarnados por actores para el consumo espectacular, como en un sentido más profundamente fenomenológico por el que Beckett pone en primer plano la corporalidad de actores y personajes dentro del campo preciso de la escena.

Pero la presencia del cuerpo en el mundo dramático de Beckett es problemática, y las complicaciones de su puesta en escena se van profundizando con el tiempo. Ya en *Los días felices* (1961), el cuerpo empieza a dejar ver la fragmentación que caracteriza las

⁴Merleau-Ponty Maurice (1964), “The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences”, en James M. Edie (ed.) *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, Evanston, Northwestern University Press, p. 42.

⁵Merleau-Ponty Maurice (1994) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, pp. 138-39.

⁶Para un uso más temprano de estos términos, ver Max Scheler, *El formalismo en la ética y la ética material de los valores* [1913], donde el filósofo subraya la presencia necesaria de una materia en todo acto de desear; tal materia debe ser objetiva y trascendente. Actos como preferir, amar u odiar –dice Scheler– no son racionales sino emocionales y, sin embargo, descubren a priori unos contenidos materiales que no proceden de la sensibilidad. Esos contenidos son los valores. Así, el valor se convierte en el elemento central de la ética, en torno al cual giran el bien y el deber. De ahí que Scheler crea posible construir una ética material, pero de valores.

últimas obras: la escena reduce al personaje a una zona o una parte del cuerpo (el torso superior de Winnie, luego su cabeza; la cabeza y el brazo de Willie), y las indicaciones de Beckett subrayan este desmembramiento mediante un lenguaje que subvierte la impresión de unidad y de agencia corporal: “Fin de la expresión feliz”, “Cabeza arriba”, “Impaciencia de los dedos”. En una metáfora literalizada, la imagen de Winnie enterrada en un montículo parodia la idea del cuerpo “varado” en el mundo. En *Comedia* (Play, 1963), el entorno sensorial deja paso a un espacio indeterminado, casi abstracto, activado por la iluminación de la escena, aunque esta “desfiscalización” radical ya se anticipa en la escena casi vacía de *Esperando a Godot* y en el espacio desencarnado que Beckett había empezado a explorar en el medio de la radio. Por el tiempo de las últimas obras como *No yo* (1972), *Pasos* (1976) y *Qué dónde* (1983), el cuerpo es casi un fantasma de sí mismo, reducido y descentrado en el mínimo espacio de la Boca, duplicado por palabras que lo señalan y a la vez lo desconocen. Invadido por todos lados por una irremediable ausencia, su presencia para sí mismo ya no es más segura.

En la filosofía del cuerpo de Merleau-Ponty encontramos un cuestionamiento similar de la presencia unitaria y la autoevidencia inocente. Un pasaje de la *Fenomenología de la percepción* refleja metafóricamente la paradoja que anima esta fenomenología de la subjetividad corporizada: “Si creemos en el pasado del mundo, en el mundo físico, en los ‘estímulos’, en el organismo como lo describen los libros, es porque tenemos presente en este momento un campo perceptual, una superficie en contacto con el mundo, un arraigamiento permanente en él, y porque el mundo ataca y asedia incesantemente la subjetividad como las olas bañan un barco hundido en la playa.” (p. 207). El sujeto encarnado “arraigado” en su mundo extiende conscientemente la noción hüsserliana de *Fundierung* (base o fundamento). Pero este fundamento material también trabaja para “atacar” o desposeer la subjetividad así encarnada. Ya que el cuerpo es tanto sujeto como objeto –como puedo verificar tocando una mano con la otra-, la experiencia del sujeto es obtenida en la ambigüedad, en la imposibilidad de autoposición trascendental: el cuerpo que toco nunca coincide con el cuerpo que toca. Aunque el cuerpo se vuelva hacia sí mismo tomándose como objeto de reflexión, nunca logra coincidir consigo mismo. Esta circularidad nunca resulta en una identidad⁸.

Como corolario a esta no coincidencia, la percepción se caracteriza también por un nivel presubjetivo de compromiso con el mundo de las cosas, un entrevero con el “no-simismo” que la subjetividad presupone y en el cual esta es contingente. Merleau-Ponty nota que hay siempre un grado de despersonalización en la conciencia (p. 137): arraigada en un cuerpo que es y no es, la subjetividad se enfrenta con un campo presubjetivo en

⁷Estas citas son de *Los días felices* de Samuel Beckett, edición bilingüe de Antonia Rodríguez Gago (Madrid, Cátedra, 1989).

⁸Madison Gary B. (1981) *The Phenomenology of Merleau-Ponty*, Athens, Ohio University Press, p. 25.

el que está fundamentada pero que a la vez la elude y la invade. En una anticipación de *Los días felices*, observa Merleau-Ponty que el sujeto que percibe es “el ser anónimo enterrado en el mundo, que todavía no trazó su camino”⁹. Escribe: “Lo que nos permite centrar nuestra existencia es también lo que nos impide centrarla completamente, y el anonimato del cuerpo es tanto libertad como servidumbre” (p. 85). Presionado por la ambigüedad de la experiencia, el lenguaje de Merleau-Ponty oscila entre un discurso de pertenencia y otro de subversión y contingencia, por donde la subjetividad se convierte tanto en el punto desde el cual el mundo cobra significado como en la sede de la no coincidencia, “esa brecha que somos” (p. 207).

Si el término *brecha* evoca una obra como *No yo*, con su “lúgubre agujero” que cuenta fragmentos de una vida desde un vacío de casi corporización, es porque el análisis de Merleau-Ponty explica una paradoja corporal que la Boca de Beckett lleva a su extremo. Desde la austeridad física de *Esperando a Godot* -con su hambre, sus olores corporales, sus zapatos incómodos, y su peso irresistible- hasta los espacios a la vez encarnados y desencarnados de las últimas obras, el drama de Beckett explora la inestabilidad entre una profunda inherencia material en el cuerpo físico y su correspondiente alienación, y dramatiza la búsqueda fútil del sujeto de algún medio de superar su propia no coincidencia. Las figuras disminuidas del último Beckett (como la Boca), abstraídas de las condiciones de materialidad y corporización, continúan actuando esta temible ambigüedad de la presencia corporal de sí, el vuelo urgente desde una subjetividad que representa la imposibilidad de su propia identidad.

El hecho de que el cuerpo parezca retirarse en obras como *No yo y Aquella vez* (1976) -donde está fragmentado, descentrado, a menudo des-animado, y con muchas de sus partes ausentes- no oscurece su lugar en el juego de ambigüedad y desposesión. “El cuerpo entero como ido”, entona la Boca, en un discurso que parece provenir menos de cuerdas vocales individuales que de la oscuridad que la rodea y sobre la que se abre¹⁰. Pero mientras el cuerpo parece aproximarse a su desaparición en el campo de lo puramente verbal, calificarlo “como ido” imposibilita esa desaparición. Los labios siguen moviéndose en tandem con las palabras del monólogo de la Boca, palabras que están cargadas de referencias corporales. Como el tácito “Yo”, que se hace sentir en la energía con la que es evitado, el cuerpo se afirma a sí mismo como un campo primario para el juego de presencia y ausencia fenomenológica y el momento infinitamente diferido de la coincidencia consigo mismo.

Si la fenomenología de Merleau-Ponty focaliza una dinámica específicamente corporal que opera en la manipulación de la subjetividad que hace Beckett, es igualmente

⁹Merleau-Ponty Maurice (1968) *The Visible and the Invisible*, Evanston, Northwestern University Press, p. 201.

¹⁰Beckett Samuel (1987) “No yo”, en Jenaro Talens (ed.) *Pavesas*, Barcelona, Tusquets.

cierto que los últimos textos de Beckett sugieren implicaciones radicales de esta dinámica. La *Fenomenología de la percepción* trata sobre una paradoja de fundamento y desposesión, evocando tanto los fundamentos hüsserlianos que retoma, como las aun más profundas direcciones no hüsserlianas que anticipa. El drama de Beckett busca estas direcciones de manera paralela a la obra de fenomenólogos más recientes que han revisado la filosofía de la corporalidad heredada de Merleau-Ponty. Herbert Plügge, por ejemplo, ha reconsiderado la distinción fenomenológica entre *Leib y Körper* a la luz de la experiencia de la enfermedad. Plügge sostiene que, en la enfermedad y otras formas de coerción corporal, el “cuerpo cosa” se entromete en la experiencia del “cuerpo vivido” como una facticidad casi ajena –una carga o peso que ya no “pertenece” al sujeto que experimenta. Aunque esta emergencia de una corporalidad que ya no se siente como propia se vuelve aguda en situaciones patológicas, nota Plügge, la desposesión revelada en esas situaciones descubre un extrañamiento de sí más fundamental, la presencia de algo objetal en el corazón de la subjetividad misma¹¹. Esta insistente materialidad de un cuerpo experimentado como resistente y ajeno se registra en todos los personajes de Beckett, desde Estragón, que lucha para sacarse el zapato, hasta la alienación corporal más profunda de la Boca: “la máquina... más parecida a la máquina... tan desconectada... nunca recibió el mensaje... o sin fuerzas para responder... como embotada”¹².

Drew Leder acuñó la palabra des-aparición para esta “presencia ajena” del cuerpo dolorido y enfermo, y revisó la noción de “cuerpo vivido” en la dirección opuesta. Con un giro beckettiano, Leder explora el cuerpo fenoménico en términos de sus ausencias, sus puntos y regiones de invisibilidad perceptual. Como atestigua la imposibilidad de ver directamente los órganos internos y la parte trasera de la cabeza, el “cuerpo vivido” se caracteriza por zonas de inaccesibilidad experiencial o “desaparición”. El ojo, por ejemplo, nunca puede verse a sí mismo viendo; como consecuencia, “precisamente como el punto central desde donde se irradia el campo perceptual, el órgano que percibe permanece como una ausencia o nulidad en medio de lo percibido”¹³ (p. 13). Leder aboga por una “anatomía fenomenológica” (p. 29) que trazaría las regiones de desaparición que “fantasmatican” la disponibilidad a la percepción de la corporización vivida: mi propia presencia en la conciencia estará revestida por una multiplicidad de ausencias. El fenomenólogo del cuerpo es necesariamente un hermeneuta¹⁴(p. 37).

Entrar en el campo experiencial del cuerpo vivido es descubrir un paisaje cuyos contornos recuerdan los del teatro de Beckett. Como sus análogos filosóficos, el cuerpo

¹¹Plügge Herbert (1970) “Man and his Body”, en *The Philosophy of the Body : Rejections of Cartesian Dualism*, Chicago, Quadrangle Books, p. 298.

¹²Beckett Samuel (1987) “No yo”, en Jenaro Talens (ed.) *Pavesas*, Barcelona, Tusquets.

¹³Esta inaccesibilidad se extiende a las versiones temporales de la desaparición perceptual del cuerpo, como sucede en el sueño.

¹⁴Leder Drew (1990) *The Absent Body*, Chicago, University of Chicago Press.

en el drama de Beckett constituye un campo que es simultáneamente Otro y troué (atravesado, agujereado), en el que cualquier presencia-para-sí es doblemente excluida por principios de extrañamiento y ausencia (no yo, no aquí) que están en el núcleo de la corporización. Esta concepción del cuerpo representa una profundización de la ambigüedad que rige el análisis de la subjetividad encarnada de Merleau-Ponty. Particularmente en las últimas obras, el cuerpo beckettiano radicaliza la empresa fenomenológica de la *Fenomenología de la percepción*; en realidad, este cuerpo ya está presente en los márgenes y notas al pie del texto de Merleau-Ponty. Los personajes de Beckett, en su desmembramiento y su desfiguración perceptual, su corporalidad problemática, hacen pensar en los casos clínicos cuyas historias de disfunción perceptual/ corporal se escuchan en la Fenomenología de la percepción: esquizofrénicos, neurasténicos, afásicos, pacientes afectados por alucinaciones, síntomas inducidos por drogas, miembros fantasma, y otros trastornos de la imagen o “espacialidad” corporal (“la manera en que el cuerpo empieza a existir como cuerpo”)¹⁵.

Como otros fenomenólogos del cuerpo, Merleau-Ponty se interesa en la disfunción -sobre todo en el desorden neurológico- y sus diversas formas de aberración perceptual. Sus relatos de crisis en la relación sujeto-cuerpo-mundo pueden leerse como un comentario sobre el mundo beckettiano, su peculiar topografía perceptual, y sus modos de revelación y no revelación de los personajes que lo habitan. Hablando de la alucinación, por ejemplo, Merleau-Ponty evoca el mundo descentrado y monológico de los últimos textos de Beckett: “La existencia del paciente es desplazada de su centro, y ya no está representada mediante su trato con un mundo hostil, que opone resistencia y no nos conoce, sino que consume su sustancia en soledad, creando un escenario ficticio para él.” (p. 342). Sus discusiones sobre la esquizofrenia ofrecen comentarios sobre el tiempo y la repetición similares a los de las obras beckettianas, como en este relato de un paciente: “Las ramas se mecen en los árboles, otras personas van y vienen en la habitación, pero para mí el tiempo ya no pasa más... Creyendo que ha cambiado, no hay más estilo... ¿Qué es el futuro? Ya no puede ser alcanzado... Todo está suspendido... Todo es monótono, la mañana, el mediodía, la tarde, el pasado, el presente y el futuro. Todo está siempre empezando de nuevo.” (p. 283). Finalmente, en la descripción que hace Merleau-Ponty de los efectos de la mescalina, podemos reconocer las familiares deformaciones beckettianas de espacio y cuerpo: magnificación de partes del cuerpo -una pierna, una mano, una boca-, elongación y colapso simultáneos de la espacialidad -las paredes de una habitación están alejadas entre sí, y más allá de ellas hay una inmensidad vacía-, una mecanización de lo humano -como en un sueño, la gente no se mueve sino que es transportada mágicamente de un lugar a otro; como una marioneta, el hombre está solo en un espacio vacío donde los objetos están pero no como espera encontrarlos (p. 281-82).

¹⁵Merleau-Ponty Maurice (1994) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, p. 149.

La patología clínica constituye un nivel de referencia operativo en las descripciones beckettianas de la aberración –un ejemplo son las alusiones al mal de Parkinson de su madre en algunas de sus obras. Las versiones metafóricas de la distorsión perceptual y corporal evidentes en los textos de Beckett reflejan características y principios de la subjetividad corporal normal, las desposiciones en el centro de la autoposición. Personajes como la Boca o V (en *Nana*, 1981) ocupan un territorio fenomenológico que la *Fenomenología de la percepción* explora y contiene. Mientras Merleau-Ponty tiende a restringir la patología a una desviación de la experiencia “normal” de la corporización, el teatro de Beckett sugiere que esas condiciones perceptuales constituyen una potencialidad más fundamental y que derivan tanto de las estructuras de la experiencia corporal como de lo que Merleau-Ponty llama la “herida abierta” en la subjetividad misma.

El drama de Beckett constituye, entonces, una expansión del campo de la fenomenología, al punto de que la puesta en escena misma es fenomenologizada y sus elementos –luz, oscuridad, objetos, sonido– adquieren rasgos de conciencia que integra lo tecnológico con los contornos perceptuales de lo subjetivo. Para los personajes y para el público, la subjetividad puesta en juego se parece poco a la presencia de sí unitaria de la que suele ser acusada la fenomenología: como la filosofía de Merleau-Ponty, las últimas piezas de Beckett se esfuerzan por alcanzar una similar expansión y contracción de la subjetividad, una dispersión de sus centros y puntos de referencia. En las esferas del “ser” o del “ser en presencia de”, la subjetividad puesta en movimiento en estas obras es menos un origen que un espacio, menos una orientación estabilizadora que un “fantasma del centro.”¹⁶

Al mismo tiempo, esta subjetividad permanece orientada hacia el fundamento del que nunca puede liberarse en la obra de Beckett, facticidad en la que surge y de la que deriva. Fragmentado, deshumanizado por vestidos sin forma, espacialmente restringido, el cuerpo beckettiano se dirige hacia la invisibilidad y la inmovilidad. Pero juntos, estos polos representan –como la idea del final– uno de los puntos ambiguos del mundo de Beckett: la liberación del cuerpo que la conciencia anhela pero nunca obtiene. Al borde de la desaparición del cuerpo en la nada o de su reversión en pura materia, todavía hay “sobresaltos”, nombre francés de su último relato, en inglés *Stirrings Still* (*Quietud aún inquieta*). El drama de Beckett mantiene su inherencia en la problemática de la “corporalidad vivida”, inherencia que intensifica con cada representación de la corporización: cuando las obras de mediados de su producción en adelante van abandonando el cuerpo naturalista, con su integridad fisiológica y su contorno reconociblemente antropomórfico, confrontan más directamente el cuerpo fenomenológico con su campo descentrado de subjetividad y sus ambiguos modos de ausencia y presencia.

¹⁶La frase es de Derrida (*La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 297).

Bibliografía

- Ackerley C. J. and Gontarski S. E. (2004) *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press.
- Beckett Samuel (1987) "No yo", en Jenaro Talens (ed.) *Pavesas*, Barcelona, Tusquets.
- (1989) *Los días felices*, Madrid, Cátedra, ed. y trad. Antonia Rodríguez Gago.
- Cerrato Laura (1999) *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- (1992) "Samuel Beckett: una poética del balbuceo y de los límites", en *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Botella al mar.
- Garner Stanton B. (1994) *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, New York, Cornell University Press.
- Husserl Edmund (1962) *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, New York, Macmillan.
- Leder Drew (1990) *The Absent Body*, Chicago, University of Chicago Press.
- Margarit Lucas (2003) *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*, Buenos Aires, Atuel/ La avispa.
- Merleau-Ponty Maurice (1994) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península.
- Pattie David (2000) *Samuel Beckett*, London, Routledge.
- Pilling John (2005) *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press [1994].
- Plügge Herbert (1970) "Man and His Body", in Spicker S. (ed.) *The Philosophy of the Body: Rejections of Cartesian Dualism*, Chicago, Quadrangle Books.
- States Bert O. (1987) *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press.
- Szilasi Wilhelm (2003) *Introducción a la fenomenología de Husserl*, Buenos Aires, Amorrortu.

Ifigenia: metáfora de la omisión

Dr. Pablo Moro Rodriguez¹

Prof. Valeria Arias²

Resumen

En estas páginas hacemos un seguimiento de la figura de Ifigenia, uno de los personajes míticos menos frecuentado por el teatro contemporáneo a pesar de que fuera uno de los predilectos por el neoclasicismo francés. Nos preguntamos a qué se puede deber esta omisión del personaje femenino. Rastreamos los orígenes del mito y observamos la incorporación de nuevos valores a lo largo de sus recreaciones en diferentes épocas. En todas ellas el valor más destacable de Ifigenia es su silencio.

Palabras clave: *Ifigenia – Eurípides – Racine – Alfonso Reyes*

Abstract

In the present paper we intend to trace the image of Ephygenia, one of the least popular mythical figures in contemporary drama though a favourite among French Neo-classicists. In our pursuit of the reasons behind the absence of this female character, we explore the original myth and how each version of her story integrates additional values according to the historical period. Yet, there is a quality shared by the Ephygenias of all times: silence.

Key words: *Ephygenia– Euripedes – Racine – Alfonso Reyes*

En el marco del proyecto de investigación “Pervivencia de los modelos clásicos en América Latina: Teatro y Cine”, inserto en el grupo de investigación *Nova Lectio Antiquitatis*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata, nos planteamos el estudio de la figura de Ifigenia como uno de los mitos clásicos que menos ha despertado el interés de la crítica de los últimos años a pesar del nutrido número de versiones que tuvo a lo largo de la literatura occidental, especialmente en formas operísticas y teatrales a lo largo del siglo XVIII francés e italiano. Al igual que en la obra de Eurípides la joven sacrificada ha sido omitida por parte de la crítica. Quizá su heroísmo silencioso, su aceptación pasiva del destino la haya convertido en una de las figuras más complejas de analizar y de entender. Ya desde sus orígenes –recordemos que para Aristóteles, la *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, era un ejemplo de héroe

¹Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, España. Doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España. Profesor titular de Historia de las Estructuras Teatrales I y de Literatura I en el Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. pmoro@arte.unicen.edu.ar

²Profesora en Letras. Docente de la cátedra 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. varias@arte.unicen.edu.ar

mal construido. Ifigenia se nos presentó como un mito de acercamiento problemático. El mismo Eurípides tardó en componer esta obra, que es una de las más tardías de su producción, escrita después de la que ha de ser su continuación: *Ifigenia en Táuride*, y estrenada póstumamente con las adiciones del hijo de Eurípides (las escenas finales son casi con certeza de él). Ifigenia contiene los elementos de una heroína moderna: acepta su destino bajo un signo de desencanto y de descreimiento por lo que le rodea. En ella vemos la tendencia del trágico griego a girar la mirada sobre los conflictos humanos frente a la crueldad de los dioses. Imagen que se acrecenta a medida que Eurípides se va desencantando de la religión oficial y de la vida política ateniense.

Ifigenia emerge en la obra de Eurípides como un objeto pasivo al servicio de la acción de otros personajes, una víctima que es conducida al sacrificio atada y amordazada, y esto a los ojos de Eurípides la invalida como personaje de una tragedia. A lo largo de toda su producción, el trágico rechazó la idea de un sacrificio humano que no fuese aceptado libremente por la víctima.³

Si rastreamos un poco en el mito, lo primero que podemos observar es cómo la figura de Ifigenia es un mito creado por los dramaturgos. En la *Iliada*, Homero no explica su historia y solamente aparece citada con el nombre de Ifiganasa (hemos de suponer que se trata de la misma persona, puesto que Homero la cita como una de las hijas de Agamenón). Hay restos de una *Ifigenia* de Esquilo, de la que se conservan un verso que, incluso, es de dudosa filiación. También se conservan unos fragmentos de una *Ifigenia* de Sófocles, pero igualmente resultan escasos para un análisis. Sin embargo podemos aventurar las posiciones de ambos autores respecto al mito a partir de las referencias de otras obras, como el *Agamenón* de Esquilo y la *Electra* de Sófocles. En ambos casos se relata el sacrificio de Ifigenia y se aventura una posible salvación final, simplemente sugerida en el caso de Esquilo. Todo ello nos muestra que el mito de la muchacha sacrificada era conocido por el público ateniense y por Eurípides, quien ya había nombrado el asunto en otras obras dedicadas a la saga de los Átridas: *Orestes* y *Electra*. En todo caso, este episodio es el que fundamenta el desprecio de Clitemnestra hacia su marido y que permite el seguimiento de la saga sangrienta.

Por tanto, Eurípides puede considerarse el primero que incide en el sacrificio de la muchacha como elemento central de la tragedia, el sacrificio como tragedia misma, de un personaje de poca tradición épica, pero de gran fuerza dramática.

La obra de Eurípides presenta a Agamenón que se ha ganado la cólera de la diosa Artemisa, ya que su gente caza a uno de los venados sagrados de la diosa. Debido a esto, la flota aquea del rey que iba a luchar a Troya estaba detenida en Aulide sin poder partir. El adivino Calcas es interrogado para saber cómo aplacar a la diosa, y la respuesta fue que se debía sacrificar a Ifigenia, su hija, en nombre de la diosa Artemisa, para que ésta los dejara partir. El rey al principio se niega, pero al no haber otra solución, consiente en hacer el sacrificio. Es así que manda a llamar a su hija que se encontraba en Micenas con su madre, con el pretexto de prometerla al héroe Aquiles. Intenta luego, enviando otra carta, impedirlo, ya que, después de reflexionar mucho sus obligaciones como padre le parecen estar por encima de sus obligaciones como caudillo. Aún así sus propósitos son frustrados, su carta es interceptada por Menéalo. Cuando

³Crespo Alcalá, Patricia, "Ifigenia: El sacrificio de una figura trágica", Universitat de Valencia. pág. 105.

llegara, el adivino Calcas sería el encargado de inmolarla en nombre de la diosa encolerizada. Cuando Ifigenia llega y el sacrificio se va a realizar, la diosa se apiada de la joven, y pone en su lugar una cierva. Se lleva a Ifigenia a Taúride, donde la convierte en su sacerdotisa.

Después de este episodio, cuentan que Ifigenia vivió mucho tiempo en Tauride, al servicio de Artemisa en su templo, donde debía sacrificar a los náufragos extranjeros que caían en la costa. Pero un día, reconoció a Orestes, su hermano y a Pílates entre los extranjeros, enviados por el oráculo de Delfos a buscar la estatua de Artemisa. Ifigenia les entregó la imagen y huyó con ellos a Grecia.

La tragedia eurípídea se desarrolla con Ifigenia apartada de la situación, toda la acción se despliega teniendo ella una actitud totalmente pasiva. Cada personaje es atravesado por una situación particular, siendo la figura de Ifigenia un vehículo para llevar adelante la acción, no una genuina protagonista de la misma. Su padre la inmola por el deber contraído con la patria, su madre está profundamente interesada en su himeneo, y Aquiles quiere salvarla, no por ella misma, sino para demostrar su poderío y superioridad.

El coro en la obra representa el asombro, ese horror ante la exigencia del sacrificio de Ifigenia. Ellos están experimentando la trama en todo lo que tiene de sublime porque, si bien son espectadores de la desgracia, ésta nos le toca en absoluto:

A través de Ifigenia reconocemos a los personajes traspasados por la situación de manera particular, siendo Ifigenia un sujeto que cobra una determinada significación de acuerdo a cada una de las personas.

Lacan introduce el deseo del Otro como deseo de reconocimiento. El objeto buscado es el reconocimiento del otro en el caso de Agamenón, Clitemnestra y del propio Aquiles. Es un deseo de reconocimiento. Aquí estamos en un plano de la subjetividad y se percibe el carácter simbólico que adquiere Ifigenia.⁴

El sujeto, en tanto habla, comienza a esbozar lo que a nivel del inconsciente participa del deseo. El inconsciente son los efectos que ejerce la palabra sobre el sujeto, la dimensión donde el sujeto se determina en el desarrollo de los efectos de la palabra, es decir, el inconsciente está estructurado como un lenguaje y todo ello se percibe en las intervenciones de los personajes.

En el momento que Clitemnestra interroga a Agamenón acerca de si quiere matar a la hija, inmediatamente después le recrimina que se casó con ella contra su voluntad, que le robó a la fuerza, mató a su marido y a su tierno niño, arrancándolo violentamente de sus pechos. Le pregunta ¿Sólo anhelas llevar el cetro y mandar? También declara el terrible desastre que le acarreará la muerte de su hija.

Asimismo, ella le asevera a su hija: "Y abandonas a tu madre", es Clitemnestra quien se siente abandonada, cuando la que va a morir es su hija, demostrando una vez más los intereses personales por encima de los de Ifigenia.

Ante esta situación Ifigenia sólo atina a llorar declamando que esta es su única elocuencia siendo lo único que puede hacer. Está entregada, sólo desea un beso de su padre para que al

⁴Lacan, Jacques. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en: *Escritos*. Buenos Aires. Siglo XXI, 1985.

morir posea ese beso en la memoria. Está abatida, siente el abandono de su padre: "...Mas quien engendró a esta desventurada, ¡oh madre, madre mía, huye y me abandona y me vende!..." (Eurípides, 1946: 581). No obstante, ante los inminentes sucesos, valerosamente decide que su muerte será gloriosa, despojada de toda innoble flaqueza, "...Todo lo remediará mi muerte, y mi gloria será inmaculada, por haber libertado a la Grecia..."

Agamenón e Ifigenia se mueven en planos diferentes, él como hombre de Estado, ella como hija, como miembro de una unidad familiar. Cuando los griegos se dirigen a reclamar a Ifigenia para el sacrificio, Aquiles (ejemplo de «generosidad») se dispone a defenderla, pero entonces observamos un drástico cambio en la actitud de ésta.

En cuanto a la construcción de la visión de la mujer, estamos frente a una mujer sumisa a la figura del hombre ya que cuando ella se encuentra en el momento anterior a ser sacrificada reconoce: "...No conviene que Aquiles pelee contra todos los griegos por una mujer, ni que por ella muera. Un solo hombre es más digno de ver la luz que infinitas mujeres..." (Eurípides, 1946: 587). También se visualiza cuando le solicita a su madre que eduque a Orestes como conviene a un hombre de su calidad.

Vemos como el Estado triunfa en esta obra sobre la moral, y Eurípides nos presenta esto como lo correcto. Se afirma la Razón de Estado sobre la familia, el bien común, el de todo un pueblo, triunfa sobre todo lo demás. Las palabras de Ifigenia lo dicen muy claro nada vale una vida si de su sacrificio depende todo el bien de un pueblo, de un modo de vida, de una civilización. De hecho, el Deus ex Machina que acaba salvando a Ifigenia parece ser un premio que le da el trágico por saber darse cuenta de cuál era su deber y qué era lo correcto. De esta manera Eurípides muestra en esta obra su preferencia por lo sublime.

Agamenón, Clitemnestra e Ifigenia están atrapados por el mismo oráculo pero nunca podrán experimentarlo de la misma forma. Clitemnestra, por ejemplo, nunca podrá ver nada glorioso ni sublime en el sacrificio de su hija, es más, cuando ésta tome la decisión de asumir dignamente su destino, la madre no hallará en ello ningún tipo de consuelo y lo único que logra apaciguar su dolor es la esperanza de que Ifigenia esté viva en alguna parte tras su sustitución milagrosa por una cierva en el momento en el que se le iba a dar muerte: se deja entrever que nunca perdonará a Agamenón por poner antes su cetro que la vida de su hija.

En cuanto a Ifigenia su posición será la que haga de ella la auténtica heroína de la tragedia porque si bien en un principio suplicó con todas sus fuerzas para no ser sacrificada, acabará por ser consciente del deber de su padre y de todo lo que está en juego. Es ella sobre quien recae todo el peso de la tragedia porque es ella quien asumirá su destino, es ella la que conferirá grandeza al sacrificio.

A la vista de lo analizado sobre el texto es pertinente apuntar una serie de reflexiones sobre la figura mítica que nos ocupa. La dualidad conflictiva Razón de Estado-Familia no es para nada despreciable habida cuenta de que nos estamos enfrentando a un género literario que supuso el modo de transmisión ideológica más masivo del siglo de Pericles. Eurípides estaría mostrando la primacía del poder del Estado frente al poder del genos, idea recurrente en la mayoría de las obras de los tres grandes trágicos. Sin embargo, la obra de Eurípides presenta una variante más sutil: el poder de Estado se estaría imponiendo no solamente al sistema de familia, sino también a una mujer. En el análisis de género las lecturas pueden ser mucho más enriquecedoras en la

medida en la que estamos asistiendo al paso de un poder matriarcal a otro de corte patriarcal. Pero, intentando aventurar un poco más allá, nos podríamos preguntar por qué el interés de Eurípides por la figura de Ifigenia, un mito de escasa tradición épica, que no había tenido los desarrollos literarios de otras figuras míticas.

El sacrificio de Ifigenia es probablemente una obra de Estasino en sus *Cantos Ciprios* (Cfr. Crespo, 2002: 91-94), obra que, tal vez, utilizara Eurípides para el contenido de su tragedia. Por otro lado sabemos de una identificación entre las figuras de Artemisa e Ifigenia y, más aún, tenemos referencias, en el *Catálogo de mujeres* (atribuida a Hesíodo) y en la *Orestíada* de Estesícoro, de una identificación entre Ifigenia y Hécate. Este dato aporta una nueva visión. ¿Nos está mostrando Eurípides el triunfo de la razón –de la Razón de Estado- sobre la magia? Artemisa es identificada frecuentemente con Lucina y con Hécate, con el nacimiento y con la magia, lo oculto, ¿el poder masculino somete aquello que es más inasible de lo femenino: su capacidad de dar a luz?

Podríamos entrar en hipótesis variadas y de difícil demostración, pero sirvan estos apuntes para presentar posibles reflexiones sobre la “omisión” a la que es sometida Ifigenia. No actúa, sólo acepta, pero es heroína. Todos se sirven de ella para lograr sus fines: es punto de partida para la desgracia de su familia, pero ella no lo provoca... Artemisa la salva en el último momento para convertirla en su sacerdotisa. Ifigenia no muere en el altar, sobrevive más allá del conocimiento de los que la mandaron a la muerte. El poder del Estado y de lo masculino quiso sacrificarla pero ella se mantiene viva en lo oculto. El mundo de lo femenino pasa de lo público a lo privado. La omisión se convirtió en ocultamiento ¿Será eso lo que la convierte en una figura inquietante?

Diferente es el caso de las versiones del mito que se realizaron durante el siglo XVII. A partir de la versión de Jean Racine, fueron muy numerosas las imitaciones que se hicieron de la historia de la muchacha sacrificada. Versiones teatrales y operísticas en las que encontramos la bienséance propia de la época. Sin embargo, el dramaturgo francés incorpora modificaciones interesantes. En su *Ifigénie* encontraremos la dualidad entre el bien (representado por Ifigenia) y el mal (rol asumido por Erífila). El conflicto político se resuelve en el caso de Racine con un rey que asume su responsabilidad con el pueblo y acepta el sacrificio, pero no sacrifica a Ifigenia, sino a Erífila (nombre que podemos traducir como la que ama y busca la querella). Sacrifica el mal y no el bien. De esta forma, Racine se mantiene firme a la idea jansenista de predestinación, mantiene intacta la figura del rey e introduce una figura paralela a Ifigenia que funciona como su negativo. Erífila es una muchacha que desconoce su origen, mujer sin pasado y, necesariamente, de mal proceder.

Así pues, el dramaturgo francés aporta mediante la duplicación una nueva concepción del mito. Ifigenia, la doncella inocente, en cierta manera, por su identificación con Artemisa, ha de tener un lado cruel –recordemos que Artemisa era una diosa más conocida por sus castigos y venganzas que por sus bondades y que era una deidad de origen ilírico, introducida por los dorios, con rasgos micénicos⁵, es decir, una diosa extranjera-. Lo cruel de Ifigenia quedó postergado para su vida en Táuride.

⁵Cfr. Crespo Alcalá, Patricia, op. cit. pág 91

Dando un salto en el tiempo y en el espacio, nos encontramos con el poema dramático *Ifigenia cruel*, del mexicano Alfonso Reyes. Basado en la *Ifigenia en Táuride*, Reyes introduce la pérdida de memoria y el anhelo por tener un pasado como elementos centrales en la composición del personaje de Ifigenia. Al descubrir que pertenece a la saga sangrienta de los Átridas, decide no regresar con Orestes y seguir su destino trágico en las tierras de Táuride.

Queremos referirnos a este texto de Reyes ya que en él encontramos una fusión de imágenes del mito. La Ifigenia-Erífila de Racine se condensa en la Ifigenia de Reyes: mujer sin pasado, sin memoria, de noble sentimiento pero condenada a la crueldad.

La construcción de la figura trágica a lo largo del tiempo ha ido conformando un universo de significados: la doncella sumisa que se rebela mediante la aceptación de la desgracia, la heroicidad como fruto de la aceptación y no de la lucha, la pérdida de la memoria y la búsqueda del pasado, la crueldad agazapada tras el bien, el silencio ante los intereses de los demás... En fin, el deseo de omitir, de silenciar, aquello que se desconoce.

Por último, antes de cerrar estas líneas, quisiéramos referirnos a la que podemos considerar la última de las lecturas del mito. Se trata de una película que será estrenada próximamente: *Extranjera*, de Inés Oliveira Cézár (a quien agradecemos que nos haya dejado visionar la película para nuestro estudio). En ella, la realizadora argentina condensa las diferentes imágenes que hemos ido apuntando sobre la figura de Ifigenia: ambientada en un ámbito atemporal, nos encontramos una muchacha sin pasado y, en este caso, sin futuro, que cuida de Orestes y le deja el legado de su venganza. El film de Oliveira es prácticamente mudo afianzando de esta manera el poder del silencio de la muchacha que acepta su destino. No hay explicaciones, simplemente las cosas pasan. Ausencia de adivinos que hacen que dudemos si los designios son pretendidos por los dioses o por los hombres. *Extranjera* nos inserta en un mundo absolutamente trágico (según el decir de Lesky). En ella el héroe lo es por su capacidad para elegir: la libertad es la mayor heroicidad y la aceptación la mayor autoafirmación, serán otros, en este caso Orestes (según su destino), los que tengan que enfrentar y reivindicar los héroes caídos. Una extranjera absoluta que no es de Áulide, que no es de Táuride, que se identifica con una diosa extranjera, a su vez, que es extranjera en sí misma puesto que no conoce su origen y que se entrega, no ya porque sea lo mejor para su pueblo o su padre, sino porque es lo mejor para ella, ya que de esta forma rompe la omisión a la que ha sido sometida, se convierte en el centro y se afirma como heroína.

Bibliografía

- | | |
|-----------------------------|---|
| Eurípides, | (1946) "Ifigenia", en <i>Obras Completas</i> , Buenos Aires: El Ateneo. |
| Arendt | (1997), <i>¿Qué es la política?</i> , Barcelona: Paidós. |
| Crespo Alcalá, Patricia | (2002), "Ifigenia: El sacrificio de una figura trágica", en De |
| Martino, F. y Morenilla, C. | <i>El perfil de les ombres</i> . Bari: Levante Editori. |
| Lacan, Jacques, | 1985 "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en: <i>Escritos</i> . Buenos Aires: Siglo XXI. |
| Steuding, Hermann, | (1948), <i>Mitología Griega y Romana</i> , Barcelona: Editorial Labor. |

Stéfano

Armando Discépolo.

*Dirección: Marcelo
Jaureguiberry*

Arriba: Claudia Segura,
Gustavo Lazarte,
Juan Manuel Urraco,
Ezequiel Lester,
Luciana Lester.
Abajo: Carlos Catalano,
Gladys Carnevale,
Javier Lester.



Metro

*de Rafael González
y José Sanguino.*

*Dirección:
Martiniano Roa*

*Sergio Saltapé y
Yamile Amad.*



Ojo

Juan Manuel Urraco.

Dirección:

Juan Manuel Urraco

Agostina loca



Antígona

*versión libre sobre la obra
de Sófocles.*

Dirección: Daniela Ferrari

*Camila Peñalva, Gisella
Barrionuevo, Jesica Montagna,
Victoria Rodríguez y
Fernanda Metilli.*



Fuerte leve, leve fuerte

de Ariel Barchilón.

Dirección: Mario Valiente

Emiliano Fernández y María del Mar Juan



Adentro

de Mauricio Dayud.

Dirección: Julio A. Cicopiedi

Esteban de Sandi
y Mario Valiente.



Rexistir

*dramaturgia general de
Adriana Genta.*

Dirección: Martín Rosso

Mónica Ávila



Cumbia morena cumbia

de Mauricio Kartun.

*Dirección: Rubén
Maidana*

Roberto
Leguizamón y
Sergio Saltapé

*Teatro de las
Provincias*

La dramaturgia extremo-contemporánea en Córdoba. Nuevos espacios, nuevas obras, nuevas publicaciones¹.

Dra. Julia Lavatelli²

Resumen

El artículo aborda el análisis de cuatro piezas teatrales estrenadas en Documenta/Escénicas, un nuevo espacio de documentación, producción e investigación teatral de la ciudad de Córdoba: Yesterdei. Cosas que se pierden a la siesta de Bergallo, Florencia, Delprato, Luciano y Roland, Victoria; Belleza (en partes) de Argüello Pitt, Cipriano y Rodríguez Rafael; El ósculo del crepúsculo II de Ariel Dávila y Le triple de Gonzalo Marull han sido publicadas como Escritura escénica emergente en una edición de DocumentA/Escénicas en el 2005.

Las cuatro obras permiten acercarse a nuevas modalidades de producción teatral en las provincias al mismo tiempo que consolidan una nueva generación de autores. Si hasta el año 2002, el nuevo teatro cordobés se caracterizaba por textualidades surgidas de la dirección de escena, en algunos casos vinculada a la tradición de creación colectiva, a partir de esa fecha comienza a surgir una generación de autores, que si bien trabajan en una relación directa con la escena, realizan una producción dramática de más en más importante.

Palabras clave: Teatro cordobés – Nueva dramaturgia en las provincias

Abstract

This article analyses four Drama pieces performed at Documenta/Escénicas, a new venue for theatre documentation, production and research in Cordoba, Argentina. Yesterdei. Cosas que se pierden a la siesta by Florencia Bergallo, Luciano Delprato and Victoria Roland ; Belleza (en partes) by Cipriano Arguello Pitt and Rafael Rodríguez ; El ósculo del crepúsculo II by Ariel Dávila; and Le triple by Gonzalo Marull were all edited together by DocumentA/Escénicas in Escritura escénica emergente (Cordoba, 2005).

Cordoba's New Theatre has been described, up to circa 2002, as mainly based on performance and collective creation, however from that date on a new generation of playwrights has appeared. Though their works are still tied to the performing act, they

¹Este trabajo ha sido presentado en el XV Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, GETEA, Buenos Aires, Agosto de 2006.

²Docteur en Études Théâtrales por Paris III, La Sorbonne Nouvelle (Paris, Francia). Actualmente es profesora de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, donde se desempeña en las cátedras: Interpretación II y Práctica Integrada de Teatro I. jlavate@arte.unicen.edu.ar

seem to portray a promising new dramatic development.

Key words: Cordoba's Theatre - New dramaturgy in the provinces

Introducción

Estudiar el teatro actual, el teatro que suele llamarse extremo-contemporáneo, tiene siempre algo de provisorio, porque es imposible realizar balance definitivo en el momento en que los acontecimientos están ocurriendo. Sin embargo, resulta, a mi criterio, el desafío más interesante para el estudioso, aquel que impone integrar la tarea de estudio a la práctica teatral. Dentro del ámbito de los estudios teatrales, sólo el referido al teatro actual tiene esa ventaja o esa posibilidad.

Abordaré, pues, un estudio sobre el teatro cordobés actual con esas advertencias. Y algunas otras que vale bien introducir aquí. La teoría más difundida sobre el nuevo teatro argentino, el teatro de post-dictadura, se ha sustentado en el estudio del teatro porteño. Por ende, es dable esperar que los conceptos y categorías que en ella se desarrollan no se correspondan inmediatamente al teatro de las provincias. Revisaré algunas de ellas para aclarar el marco en el que se ubica este estudio.

En primer lugar, el nuevo teatro es definido por el doble criterio de periodización (aquel teatro que se desarrolla a partir del '83) y de inclusión en el campo teatral porteño (es decir aquel teatro que emerge dentro del teatral porteño con cierto reconocimiento institucional, de crítica, de medios o de público). Ninguno de los criterios es inmediatamente aplicable al teatro de las provincias. En varios casos, la censura y la oscuridad del período dictatorial no impidió el surgimiento de algunas experiencias teatrales que bien pueden considerarse parte del nuevo teatro argentino. Tal el caso del grupo Llanura, en Santa Fe (que reúne a teatristas como J. Ricci o R. Bruzza desde 1973). Evidentemente, la recuperación del estado de derecho significó una transformación importante para el teatro en las provincias, al igual de lo que ocurriera en Buenos Aires: el regreso de teatristas exiliados, la apertura de espacios teatrales y festivales, dinamizó el campo teatral. Más difícil resulta adecuar el criterio de inclusión dentro del campo teatral del país: muchas veces publicados en editoriales regionales de escasa circulación, ignorados por el gran centro teatral que es Buenos Aires, los dramaturgos de provincias, en los últimos veinte años, han experimentado esa extraña circunstancia de ser representados en el exterior, de ser traducidos y publicados en lenguas extranjeras y mal conocidos en el propio país.

En segundo lugar, el nuevo teatro argentino suele definirse según la categoría de micropoética que postula singularidades insuperables y el criterio de la historiografía clásica del arte como expresión epocal. Según estos dos conceptos, no existiría ningún rasgo poético general que permita reconocer el nuevo teatro argentino, excepto el de ser expresión del "postmodernismo" vinculado a la época. Sobre esta conceptualización, no sólo es necesario aclarar su inadecuación a las provincias, sino que conviene además realizar algunas salvedades. La dificultad de delinear rasgos poéticos generales para el nuevo teatro nace

de la identificación de rasgos poéticos con recursos o motivos temáticos o formales, es decir, nace de la concepción de la poética como normativa de creación. Otras alternativas aparecen, a mi criterio, cuando se trata menos de normalizar formalizaciones (es decir, de distinguir sujeto /objeto en el estudio) y más de interpretar acontecimientos (es decir, de realizar práctica de conceptos). Así, la transformación de los procesos de producción teatral que acompañó el surgimiento del nuevo teatro, para definirlo rápidamente la subversión de los Poderes del teatro (Texto, Autor, Director, División de roles, Instituciones Culturales, etc.), bien puede erigirse en un rasgo poético no formalizable pero que permite instalar eso que los lingüistas llaman el "parecido de familia" entre las obras. Por otro lado, el criterio de "expresión epocal" resulta, a la luz del desarrollo de la sociología contemporánea, evidentemente insatisfactorio. Si las expresiones artísticas fueran "expresión epocal", su diversidad estaría en apuros. Claro que las obras de arte son, como dice Borges: "fatalmente actuales", pero es imprescindible acompañar esta certeza con la aclaración de la multiplicidad de la actualidad, difícilmente asimilable al unívoco "post-modernismo". De otro modo sería imposible pensar en la convivencia de poéticas opuestas o de varios subsistemas en el campo teatral, como le gusta decir a la crítica universitaria.

Valgan estas consideraciones como marco del presente estudio.

Escritura Emergente Cordobesa

Aparece en Córdoba en el 2005, una publicación de Documenta/Escénicas³, espacio de documentación y experimentación teatral, que reúne cuatro obras de jóvenes dramaturgos. Se trata de *Yesterdei, cosas que se pierden a la siesta*, de Luciano Delprato, Florencia Bergallo y Victoria Roland; *Belleza (en partes)* de Cipriano Argüello Pitt y Rafael Rodríguez; *Le triple de Gonzálo Marull* y *El ósculo del crepúsculo II* de Ariel Dávila.

De atenerse a una estricta periodización, sería difícil sostener su correspondencia con el nuevo teatro de Buenos Aires. Según aclaran los prologuistas, Cipriano Argüello Pitt (y esta doble inclusión, como autor y como prologuista, da muestras de la subversión de división de roles tradicionales mencionada) y Daniela Martín, recién a partir del año 2000 podría hablarse de una nueva dramaturgia o de dramaturgia del actor en Córdoba, con la aparición de las primeras piezas de Dávila y Marull, entre otros⁴.

Es común, en los estudios de arte, sostener la antinomia metrópoli/interior y obser-

³AAVV, (Cipriano Argüello Pitt y Daniela Martín) Comp., *Escritura Escénica Emergente*, Ediciones Documenta Escénicas, Córdoba, 2005.

⁴Ya a comienzos del 2000, el ejercicio de escritura de muchos directores y actores comenzó a adquirir rasgos más interesantes, perfilándose el pronto surgimiento de autores-directores, roles que en Buenos Aires ya venían complejizándose (y/o multiplicándose) para dar lugar a lo que comenzó a llamarse dramaturgia de actor, de director, de autor, etc. En el caso específico de Córdoba, ciudad que tiene una fuerte tradición de grupo, esta situación generó un cambio en las dinámicas de trabajo."Daniela Martín, "escribir la escena", en *Escritura escénica emergente. ob.cit.*, p.23.

var que aquello que ocurre en el interior ha ocurrido antes (y las más de las veces mejor) en la metrópoli. Tal diferenciación resulta difícil de sostener hoy en día y máxime tratándose de Córdoba y su enorme tradición teatral. Por el contrario, las obras de Paco Giménez y su grupo "Los delincuentes comunes" en La Cochera o las creaciones de Roberto Videla desde 1983, si bien suelen considerarse creaciones colectivas, constituirían expresiones del nuevo teatro si se considera la transformación de las condiciones de producción teatral tradicionales como su rasgo característico. Claro que en ese caso, atendiendo a la tradición de creación colectiva cordobesa desde los años 60 y 70, resultaría contradictorio otorgarle el adjetivo de posmoderno. Pero como ya se habían aclarado las reticencias teóricas para considerar una y otra categorización, podemos pasarnos de esa tarea.

Sin ánimo de polemizar excesivamente, es dable entender que el surgimiento del nuevo teatro en Córdoba coincide temporalmente con el de Buenos Aires y que la transformación de la actividad teatral es tal que afecta a todo el campo, por lo que resulta discutible la diferenciación de textualidades provenientes de creaciones colectivas o de autores. Por otra parte, las cuatro piezas mencionadas tienen la particularidad de surgir en estrecha relación con la escena. A tal punto que la primera, *Yesterdei...*, es de autoría de los tres integrantes del grupo "0.Ellas"⁵. En la obra, Amparo y Cristina duermen. Sus conversaciones recuperan, sin distinción alguna, recuerdos de situaciones pasadas, sueños y vigiliadas presentes. Un antiguo amor compartido, la figura de una tía muy querida, y su propia relación infantil y juvenil, son convocadas cuando intentan salir del espacio que se torna prisión. Una voz en off, de sucesivos cassettes que los personajes encuentran en el espacio, juega el rol de dar instrucciones para salir. Todo tiene su precio y la salida del espacio compartido sólo se puede conseguir con un duelo. Las situaciones se suceden sin poder establecer claramente en qué nivel de realidad se desarrollan: sueños, recuerdos y voces múltiples se superponen y se confunden. Según el grupo⁶, la obra parte de una investigación sobre los procedimientos de la memoria en la escena, planteando una interrelación constante entre la actuación y la escritura. El texto final es la memoria del largo proceso de creación.

Belleza... es de autoría compartida por el director, Cipriano Argüello Pitt y uno de los actores, Rafael Rodríguez, del grupo La Gorda⁷. Dice Argüello Pitt:

"Teníamos una cantidad de material registrado en improvisaciones y luego de dos meses tuvimos que comenzar a sistematizar el material de manera escrita. Junto a

⁵0.ELLAS se conforma como grupo de formación, investigación y producción teatral con alumnas del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 1998, con la actuación, la dirección y la escritura como campos de investigación constante. Hay que agregar además que si bien *Yesterdei* constituye su primer trabajo con dramaturgia propia, su trabajo siempre incluyó a la experimentación sobre textualidades.

⁶Daniela Martín, "escribir la escena", en *Escritura escénica emergente, ob.cit.*, p.25.

⁷El grupo La Gorda surge en el año 1998, trabajando sobre textos disparadores (Pirandello, Shakespeare, Lorca, Artaud) pero siempre produciendo sus textualidades. Entre sus obras "Cadáver exquisito", "Silencio", se destaca la preocupación por la construcción dramática con la convocatoria a Gonzalo Marull para la dramaturgia del espectáculo "Tantalegría".

Rafael le pedimos a los actores que no vinieran más a ensayar, para ponernos nosotros a hacer un trabajo de traducción de la escena al texto, y luego volver del texto a la escena".⁸

La obra, sostiene el grupo, es un diálogo con nuestra generación (la de los 30), una "x" en el destino, un no lugar, sin expectativas, todo bien (y nada). Cuatro amigos, en una casa cualquiera, de vacaciones...

En una casa cerca de la playa, una pareja (Gómez y Europa) viven su vida de pareja mientras esperan a Alina y Queno para pasar unos días de descanso. La rutina y las relaciones tormentosas van transformando la situación cotidiana en tragedia. La desaparición de Alina pasa casi inadvertida por los hombres. Finalmente un zapato rescatado del mar ocupa el espacio y la desaparición ya no puede ignorarse. En ese momento, aparecen, brutalmente, las culpas cruzadas, la disputa, pelea de sobrevivientes, acaso. El texto se cierra sobre una pregunta sin respuesta: Una palabra de ocho letras, concerniente a abandono. Se tratará, tal vez, de suicidio. La historia lineal, es decir, la sucesión de acontecimientos, no permitiría contestar la respuesta. Sin embrago, la atmósfera de " todo bien (y nada)", lo sugiere.

El ósculo del crepúsculo II de Ariel Dávila, es una de las dos piezas del volumen que pertenecen a autores con cierta trayectoria. Es actor, director y dramaturgo. Estudió teatro junto con Paco Giménez en La cochera y en la Universidad Nacional de Córdoba. Además de varios trabajos como actor, cuentan en sus trabajos de dramaturgia, entre otras, la obra *Sentate dentro* del ciclo Biodrama organizado por Vivi Tellas en Buenos Aires, y *Torero Portero* obra presentada en Alemania, Colombia y Brasil, ambas junto al director suizo Stefan Kaegi. En el 2002 estrena bajo su dirección su primera obra como autor: *Inverosímil - Una tragedia mundana*. En 2004, dirige la segunda obra de su autoría: *El ósculo de crepúsculo II*. Junto a Christina Ruf realizó el Audiotour *Operación 7.02* invitados por el Festival Internacional Mercosur 2005. Su última obra como autor y director es *Máquina ¿como es nuestro nuevo dios?*, estrenada en 2006.

Dávila conjuga su trabajo de dramaturgo con la escena, ambos trabajos se desarrollan simultáneamente. "Siempre empiezo escribiendo unas pocas escenas y al mismo tiempo empiezo a ensayar para ver cómo funcionan"⁹, dice el autor-director. Por cierto, la complejidad de la obra y la estructura dramática, hablan a las claras de la necesidad del dramaturgo de organizar el relato. En la presentación del espectáculo, se decía de la obra: "es un relato pseudo-épico que mezcla hechos históricos, la mitología cordobesa y la ficción de manera totalmente arbitraria"¹⁰. Por algún motivo misterioso, Enrique Badessich, José Ingenieros y una monja están perdidos en los túneles subterráneos de Córdoba. Allí no transcurre el tiempo, todo está detenido, pero un día Badessich logra escaparse de esas cata-

⁸Daniela Martín, "escribir la escena", en *Escritura escénica emergente, ob.cit.*, p.26.

⁹Daniela Martín, "escribir la escena", en *Escritura escénica emergente, ob.cit.*, p.27.

¹⁰WWW.documentaescenicas.org.ar

cumbas a través del Nodo, que conecta con el presente y la superficie. Allí se encuentra con una pareja de ladrones de vehículos, y con una oscura logia con contactos en el Poder, que tiene un interés muy particular en la mítica figura de Badessich¹¹. La combinación del absurdo y las estructuras dramáticas lógicas crean, en la pieza de Dávila, un discurso político que no tiene nada de correcto.

Le triple de Gonzalo Marull, completa el cuarteto de dramaturgia emergente cordobesa. Marull, al igual que Dávila, tiene experiencia dramaturgica; con formación teatral en la Universidad Nacional de Córdoba, sus primeras obras "La gran Fleitas" y "Quinotos al Rhum", obtuvieron un interesante reconocimiento en el circuito teatral cordobés. En *Le Triple*, Marull vuelve a indagar sobre prácticas sociales convencionales hasta descubrir su funcionamiento primordial, trágico o cómico, pero siempre violento y grave.

La obra propone un futurismo próximo. En Córdoba del 2050, la iglesia Maradoniana y su DIOS han puesto en jaque al Cristianismo y la creencia de un único Dios verdadero, así lo interpretan dos curas párrocos que se obsesionan por detener el avance de "fieles a Maradona" a cualquier precio. La lucha de los extraños cruzados se define por un partido de básquet. El equipo de básquet femenino está a punto de jugar la final por el campeonato interbarrial. Es una instancia cargada de tensión, nerviosismo y "reglas". Es un absurdo violento, si José Luis Valenzuela pudo decir que *Quinotos al Rhum* le recordaba algunas piezas de Ionesco, *Le triple* recuerda, en todo caso, a algunas piezas de Fernando Arrabal, por su anticleralismo radical y su acercamiento a ritos populares. De todas las cuatro piezas abordadas, es la que mayor respeto por el orden tradicional de la escritura y la escena: primero el texto, luego la representación.

Las cuatro piezas que componen la publicación de Documenta/Escénicas constituyen expresiones del nuevo teatro y se relacionan de distintas maneras con el teatro de Buenos Aires: en las cuatro prevalece la relación directa con la escena para la generación de textos; todos los autores conjugan diversos roles dentro de la producción teatral y todas se constituyen como trabajo de experimentación, característica del teatro independiente cordobés.

¹¹ Enrique Badessich, personaje de la contra-cultura cordobesa de principios de siglo XX, se caracterizaba por su extravagancia, irreverencia y anticlericalismo. "El ósculo del crepúsculo", es el título de un poemario de su autoría. Incentivado quizás, o por lo menos apoyado por un grupo de jóvenes que pretendían sacudir la sociedad mediterránea, hace su incursión en la política local. Badessich y sus seguidores "bromistas" consiguieron los avales necesarios y formaron el partido llamado "Bromo-Sódico Independiente" que lo postulaba para diputado en las elecciones del 26 de marzo de 1922. El resultado no fue el esperado por sus seguidores, sino que superó las más optimistas de las expectativas. El diputado del partido Bromo-sódico Independiente había logrado su banca holgadamente superando a partidos tradicionales "católicos, radicales y socialistas". Pronto la repercusión y presiones provinciales trascendieron a toda la República. Así el diario *La Nación* calificó como "lamentable dicha elección", al candidato "persona colocada fuera de la razón que había obtenido su diploma con recursos grotescos y propósitos festivos". En la ciudad de Alta Gracia un grupo de destacados intelectuales entre quienes se encontraban José Ingenieros, Eusebio Gómez, Gregorio Bermann y Arturo Orzábal Quintana, en respuesta a la generalizada oposición realizaron un agasajo al nuevo legislador que se ocuparon de hacer trascender en ámbito local y nacional. En el acto el diputado electo anunció sus proyectos: "amor libre", acortamiento de los hábitos sacerdotales", "separación de la Iglesia y el Estado", "creación de la República Cordobesa con representantes en el exterior". El episodio finalmente llegó a su fin, no le fue aprobado su diploma y no pudo asumir, no obstante creó en la clase política una seria advertencia y autocrítica sobre su desempeño.

Las variaciones de Chéjov en las puestas de los 90 en el teatro mendocino

Graciela González de Díaz Araujo¹

Resumen

Antón Chéjov (1860-1904), autor dramático, novelista y cuentista ruso, médico egresado de Moscú e historietista cómico periodístico, tuvo gran repercusión en Petersburgo, Moscú y en todo el mundo literario. En homenaje a ese ruso genial en la transmisión de impresiones e ideas, me permitiré abordar su presencia en el teatro de Mendoza. Para ello, sintetizaré sus aportes más significativos, daré cuenta de la inserción de Galina Tolmacheva, actriz rusa, y posteriormente, de las variaciones en las puestas escénicas de textos teatrales y relatos en versión escénica en el espectáculo mendocino de diferentes épocas y, especialmente, de las efectuadas en década de los 90.

Palabras clave: Chéjov – Teatro mendocino – Galina Tolmacheva

Abstract

Russian playwright, novelist, short story writer and doctor Antón Chéjov (1860-1904) exerted great influence on Petersburg, Moscow, and international literary circles. This work is meant to pay tribute to that brilliant forerunner in the expression of impressions and ideas; and explore his impact on Mendoza's drama. We intend to list his most significant contributions, give an account of the incorporation of Russian actress Galina Tolmacheva, and later variations in the theatrical production of plays and stories on Mendocinian stage of different times, particularly during the 90s.

Key words: Chéjov – Mendocian Teatro – Galina Tolmacheva

¹Licenciada en Literatura. Profesora de Análisis del Hecho Teatral e Historia del Teatro Argentino I en Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Investigadora categorizada I. Fue presidenta de la Asociación Internacional de Teatro Comparado. gdiaza@uncu.edu.ar

"Por el constante miedo a escribir superficialidades, caigo en el extremo" ... "Fabulamos para una realidad porque la realidad, en verdad, es una fabula"...

Antón Chejov.

Antón Chéjov (1860-1904), autor dramático, novelista y cuentista ruso, médico egresado de Moscú e historietista cómico periodístico, tuvo gran repercusión en Petersburgo, Moscú y en todo el mundo literario. En homenaje a ese ruso genial en la transmisión de impresiones e ideas, me permitiré abordar su presencia en el teatro de Mendoza. Para ello, sintetizaré sus aportes más significativos, daré cuenta de la inserción de Galina Tolmacheva, actriz rusa, y posteriormente, de las variaciones en las puestas escénicas de textos teatrales y relatos en versión escénica en el espectáculo mendocino de diferentes épocas y, especialmente, de las efectuadas en década de los 90. Tanto *El oso*, *La boda*, *El aniversario*, *Pedido de mano*, *El Canto de cisne*, *El daño que hace el tabaco*, como sus grandes obras *El jardín de los cerezos*, *Tío Vania* han sido representadas por elencos universitarios e independientes en nuestra provincia.

Creo que los adjetivos *sobrio*, *sencillo*, *agudo* y *condensado*, sintetizan las características principales de un estilo que según Leon Tolstoi, fue capaz de lograr el momento más perfecto de la técnica dramática rusa.

En primer lugar pienso que ha pasado a la historia como referente de una *nueva concepción teatral*, *opuesta a la retórica y al artificio del drama posromántico*. Con el paso de los años, sus procedimientos de escritura han sido aceptados y adoptados por los dramaturgos y los espectadores modernos, y sus obras aparecen con frecuencia en los repertorios dramáticos hasta hoy.

También puedo señalar, en segundo término, que su *afán por la "objetividad científica" y, por la simplicidad y el matiz psicológico tuvo una proyección muy importante en el campo del espectáculo*. El teatro chejoviano exigía una nueva forma interpretativa, un nuevo concepto de arte escénico. El encuentro de Chéjov con Stanislavski y Nemirovich Danchenko, fundadores del Joven Teatro de Arte de Moscú, fue decisivo para el desarrollo de la puesta escénica chejoviana. Después de los fracasos y de la reposición triunfal de *La gaviota* (1898), dirigida por Stanislavski siguieron los éxitos.

En tercer lugar, me maravilla la profundización notable del *análisis de la tristeza que resulta de la impotencia para entregarse a la vida y para apartarse de ella*: "Rusia no ama vivir", ha escrito en alguna parte. Esa inapetencia, ese rechazo de la acción ha logrado traducirlo en obras donde, en efecto, no pasa nada: tragedias a media voz, tejidas con lo imponderable, cortadas por silencios, donde la gente parece ocupa-

da siempre en otra cosa, y todo está sugerido, hasta la importancia del tiempo que se desliza. (Pignarre, 1962: p. 61). En los temas de la vida cotidiana, Chéjov retrató el *pathos* de la vida rusa anterior a la revolución de 1905: las vidas inútiles, tediosas y solitarias de personas incapaces de comunicarse entre ellas y sin posibilidad de cambiar una sociedad que sabían que era inherentemente errónea. Sus obras dramáticas son estudios del fracaso espiritual de unos personajes en una sociedad feudal que se desintegraba.

Es innegable que desarrolló *una nueva técnica dramática, que él llamó de "acción indirecta"*. Para ello diseccionaba los detalles de la caracterización e interacción entre los personajes más que el argumento o la acción directa. Muchos acontecimientos importantes tienen lugar fuera de la escena y lo que se deja sin decir muchas veces es más importante que las ideas y sentimientos expresados.

Chejov en *Creadores del teatro moderno* de Galina Tolmacheva

¿Quién es Galina Tolmacheva? Exilada en Argentina, Ezequiel Martínez Estrada produjo su regreso al teatro, encargándole una conferencia sobre teatro ruso que obtuvo éxito. Formó una Escuela Dramática en Buenos Aires. Por propuesta de Juan Oscar Ponferrada creó el Conservatorio de Música y Arte Escénico en la UNCuyo y formó discípulos. Se retiró en 1955 y viajó a Mar del Plata para dirigir la escuela teatral "ABC" y residió en Mendoza hasta su trágica muerte. Durante veinticuatro años se dedicó a la traducción de las obras completas de Chejov, Pushkin, y a los cuentos selectos de Tolstoi. La considero una figura faro y el referente indiscutible de Chejov. Nos legó *Creadores del teatro moderno*, 1946, con permanentes referencias al teatro ruso, y Ética del actor que son textos de capital importancia.

La obra *Creadores del teatro moderno*, publicada por Centurión en 1946, es un texto de capital importancia. Propone un método que recopila, estudia y relaciona el repertorio, las memorias y cartas personales de los integrantes de la organización teatral y las críticas de diarios y revistas. También aporta ciento setenta ilustraciones -retratos de actores "regisseurs", fotografías de bocetos, proyectos de escenario, vestuario, realizaciones y representaciones que enriquecen el texto.

Me interesará destacar sus valoraciones de Chejov.

Por detrás de todo el texto está el permanente orgullo y el particular sentimiento ruso. El siglo XIX fue el Siglo de Oro en la historia del arte ruso. El alma rusa se reflejó en Pushkin y Lérmontov, Griboiédov y Gógol, Turguéniev, Tolstoy y Dostoiévsky, Glinka, Chaikóvsky, Mussórgsky, Rímsky-Kórsakov y Borodin, Répin, Serov, Rerich y Vrúbel. Skriabin, Blok y Rajmáninov, Chéjov y Górký; decenas y decenas de nombres de creadores en todo terreno artístico, poético, literario, pictórico,

musical, escénico, llevaron de un solo golpe el arte de Rusia a la cumbre, poniéndolo a la par de todo el arte de occidente.

Señala como lo más notable, la completa independencia espiritual. Esa condición creadora no imitaba a nadie y creía con profunda fe en el propio valor intrínseco en todos los terrenos. Portaba un concepto de la vida, lenguaje y estilo propio, con particulares valores morales y estéticos. Profundizaba en lo humano y en lo religioso de esta tierra hermosa y dolorida. Para ella el teatro ruso se caracterizó por la escuela realista en la dramaturgia, en la interpretación y representación artísticas.

Galina Tolmacheva establece las relaciones existentes entre el estilo de Francois de Curel (1854-1928), nuevo dentro de la dramaturgia francesa que, luego encuentra en Rusia a su grande y auténtico cultor en Anton Chéjov, quien lo desarrolla en mucho más alto grado contribuyendo a la formación del Teatro Artístico de Moscú -el de Stanislávsky-, logrando un estilo propiamente chejoviano. Además, lo vincula con André Antoine y el teatro libre, al que considera un gran actor. "Nunca se presentaba a sí mismo -escribía un crítico- sino el carácter que le correspondía interpretar. Penetraba en su alma y la mostraba de manera inolvidable. Es extraño pero uno tenía la impresión de que el teatro había desaparecido, de que levantado el telón, el Teatro Libre nos estaba enseñando el interior de las casas, con sus habitantes, los que no se daban cuenta que eran observados por los espectadores". (Tolmacheva, 1946: p.54).

En su acercamiento a la reacción simbolista, llena de ensueño e ilusión, de Paul Fort y el teatro poético de hondo contenido ético de Jacques Copeau. Destaca las figuras alemanas de Meiningen y Reinhardt con propuestas de obras clásicas proyectadas en modernas representaciones, profusas en colores, formas plásticas, ritmos acrobáticos, magia visual y sonoras, en complicados escenarios. El repertorio universal de Reinhardt era inconcebiblemente inmenso y variado. En 1930 Reinhardt, había llevado a escena a Chéjov, Tolstoy y Górký. En efecto, ni antes ni durante su vida existió régisseur alguno que se acercara a las cifras de los espectáculos montados por él.

Si bien acepta a Gordon Graig, con su teatro experimental inglés que libera y enriquece la imaginación de los artistas y despierta el interés por las formas más bellas y perfectas aplicadas en el aspecto decorativo del espectáculo, le critica su intento de llevar a Tolstoy, Górký, Chéjov al teatro simbolista, quitándoles su esencia centrada en el tratamiento de los caracteres, tipos humanos, como reflejo de pensamientos, sentimientos y estados espirituales propios de los hombres en los instantes de su choque con los pensamientos y sentimientos de los demás.

Stanislavsky, Meyerhold y Komisarjévsky

Conocedora profunda del alma y la psicología del pueblo ruso, aporta el testi-

monio de su contacto con los renovadores de su teatro. Descubre al paciente investigador Stanislavsky con su método científico del trabajo interpretativo, basado en la observación y el experimento.

En el Pequeño Teatro Imperial de Moscú, era indispensable incorporar una nueva fuerza artística al teatro para que formara y aligerara el espectáculo, es así que apareció la figura del *régisseur* o director artístico con nuevos métodos y nuevos actores. Las obras puestas en escena nunca estaban bien preparadas, todo se hacía a la ligera. Los ensayos generales no se practicaban, y el público asistía a las salas para ver a tal o cual actriz, y no por el espectáculo mismo. Nadie orientaba a la juventud que se lanzaba a la escena, porque no existían los maestros del arte escénico.

Fue indispensable para un cambio, la presencia de Stanislavsky. Cuando en 1900, puso en escena *La Gaviota* de Chéjov, el Teatro Artístico de Moscú pasa, mundialmente reconocido, a ser llamado "el Teatro de Chéjov". La representación de los dramas de Chéjov y más delante de Górký y Turguéniev, pusieron en evidencia el extraordinario trabajo cumplido por el teatro bajo la dirección de éste. Convirtió el Teatro Artístico de Moscú en un teatro de clima, de vivencias y sentimientos íntimos. Predominaba el psicologismo realista de sus creaciones, hasta que el simbolismo, comienza a dominar en todas las artes afines al teatro y la fortaleza del Teatro Artístico no resiste más.

Los temperamentos de ambas nacionalidades son en cierto modo opuestos: el ruso tiende a darse al mundo, en tanto que el inglés se retrae. Aquél se afana por expresar la vida real, en tanto que éste trata de ocultarla.

Los dramas de Chéjov se ponen de moda, el nuevo espíritu penetra en el teatro popular y hace necesaria una nueva corrección en los valores teatrales. Este autor ha dado a nuestros actores la oportunidad de cultivar bajo la dirección del genio de Komisarjévsky, los nuevos procedimientos escénicos dentro de la expresión dramática.

Los personajes de las obras de Chéjov, interpretados de acuerdo con los principios que rigen en Inglaterra, impresionan como una aglomeración de gentes desequilibradas, colindantes con la locura. En manos de Komisarjévsky, en cambio, son gente sólo extraña, a veces obsesionada por una idea fija, a veces dominada por el dualismo de la vida o por alguna situación desesperada.

Y he aquí por último, de qué manera una mentalidad inglesa aclara el enigma ruso, el secreto de este extraordinario poder transformador que le ha permitido trabajar con sorprendente éxito con todos los actores del mundo.

Para ella, este director configura el teatro del mañana, en el que se logra la conjunción del teatro de actores -tesis- con el de los directores -antítesis-, constituyendo la síntesis o superación de la oposición dialéctica entre los dos siglos estudiados.

Chejov en las puestas tradicionales mendocinas

Según Pavis el cambio de la enunciación va unido a la renovación de la concretización del texto dramático; se establece una relación de intercambio entre texto dramático y contexto social. En cada puesta en escena, el texto es puesto en situación de enunciación en función del nuevo contexto social de su recepción. (Pavis, 1994:77-78).

En la década del 70 y del 90 encontramos en el centro del campo intelectual las puestas en escena *tradicionales fundadas en la virtualidad escénica de los textos*. La crítica se centra en actuaciones semánticas logradas por poéticas de dirección de corte stanislavskiano. Se actúan los personajes rusos de fines del siglo pasado, con sus modismos, su particular modo de hablar, con solvencia distintos tonos de voz. Se elogian *composiciones magistrales* y se mencionan *niveles increíbles en la interpretación*. Se alude a climas emotivos y se insiste en los ritmos de orden narrativo global. La alusión al vestuario y a la música son permanentes.

En 1971, *El jardín de los cerezos*, traducido por Galina, fue elegida por el Elenco Universitario para ser representada en su homenaje, con dirección de Jorge Petraglia y escenografía y vestuario de Leal Rey en colaboración con el pianista local Ramón Rodríguez Brito. Se imprimió a la representación un *ritmo* excesivamente lento y en algunos casos, sobreactuación. El vestuario, muy bien realizado, dio brillo a la representación. (*Mendoza en el arte*, 1971)

En 1974 se presenta *Chéjov en cámara*, en un espectáculo teatral del elenco de la UNCuyo, bajo la dirección de Rafael Rodríguez. *El canto del cisne* y *En el cementerio* relato adaptado, *El daño que hace el tabaco* y *Alegría*, *El pedido de mano*. Un elemento con alto grado de profesionalismo y una buena dirección. Todo ello hace posible una total transmisión del espíritu de los temas de Chéjov. "No hay baches ni oportunidad para el aburrimiento. Hay un mensaje, si uno desea extraerlo. Y al público le gusta la obra, que en definitiva, es lo único valedero".

¿*Sobre el daño que hace el tabaco?* del director ecuatoriano Isidro Murillo con la actuación de José Kemelmajer, en 1996 es un ejemplo de puesta tradicional. Destacará en su *Revista Ubu, todo teatro* el crítico Fausto Alfonso "las palabras para apelar a la piedad y para no abordar el tema señalado. Insiste en una *buena interpretación*: El actor *asume con convicción* este rol, que navega entre la ingenuidad y lo doctoral, *maneja bien los gestos* por lo bajo y genera un genuino *clima de intimismo* en el marco de lo que sería, en realidad, una exposición pública, sin fronteras. *Revista Ubu, todo teatro*".

En 1998, con puesta en escena y dirección general de Cristóbal Arnold, se ofrece *El tío Vania* con el elenco del Taller Municipal de Teatro. Nuevamente la revista

la *Revista Ubu, todo teatro*, en la pluma de Isabel Martín destaca la vigencia "del tema del amor no correspondido acompañado por placer y por dolor y del tratamiento de las relaciones interpersonales.

La puesta de Arnold produjo en el público un *involucramiento en la trama* como resultado de una *resolución ajustada de todos los detalles* de la pintura intimista de la sociedad rusa de fines de siglo pasado. Un *vestuario correcto* remite a la época. *Un juego de luces adecuado* genera ese *clima intimista* en que los personajes abordan recurrentemente el tema del amor. Otro tanto podemos decir *de la música y el buen nivel de las actuaciones*.

El juego de los actores se conjugó en *acciones fluidas, importante de un trabajo naturalista*. El *ritmo* logra sostenerse durante toda la obra; el trabajo de dirección determinó un resultado que escapa a tiempo de la sobreactuación al límite impuesto por el director. *Perturbador fue también el disparo*, para cuya resolución no se recurrió a una tabla golpeada contra el piso, por lo que más de un espectador saltó en su butaca. (*Revista Ubu, todo teatro, 1998*)".

Cambios en las puestas mendocinas de la década del 90

En 1997, otro discípulo de Galina, Martín Neglia actúa anterioridad dirigido por Carlos Owens, alumno de la primera camada de Galina, en el unipersonal *El canto del gallo... un canto a la justicia antes del amanecer*. En esa extraña versión libre de *El canto del cisne* se produce un trabajo de intertexto de obras realizadas con anterioridad. El resultado muestra la dificultad de sumar textos disímiles en un espectáculo de clima chejoviano.

La *Revista Ubu, todo teatro*, amerita la puesta como "una buena estética, un mensaje valioso, un texto rico y esmerado y una descomunal fuerza interpretativa que se requiere para remontar ese extenso monólogo, quedan opacados por la aspiración desmedida. El actor se propone representar los espectros y caracterizar cuatro figuras que comparten la frustración frente a la inequidad: Juan Moreira, Cuasimodo, Hamlet y Vanzetti, durante alrededor de dos horas de espectáculo pero confunde al público con el argumento que une temas tan densos y disímiles y cae en estereotipos como posibilidad para lograr la diferenciación entre los distintos personajes.

Se detiene en la espacialización: A lo lejos percibimos la tenue luz de una vela que un hombre sostiene entre sus manos, mientras avanza hacia la primer fila de espectadores, está borracho, tose con desesperación y casi de continuo. Habla en voz alta, desvaría y nos exhibe con dolor su soledad. Nos enfrenta, mejor dicho se enfrenta a sus fantasmas y comienza a narrar la historia, hasta aquí, el espíritu de la obra de Chéjov nos invade". Pero, a continuación, la propuesta resulta muy ambiciosa y sorprendente. En el unipersonal, utiliza la palabra como elemento que lo sustenta.

Es válido, también, presumir que el original del dramaturgo se modifique para dar fruto a un producto distinto al de Chéjov. Pero la crítica advierte la pérdida del halo de drama ruso” y la desesperación del artista, alcohólico y acabado-conflicto inicial y base de la función-va y viene para dejar paso a los cuatro monstruos que interpreta. A pesar de ello, Neglia sostiene por casi dos horas la fuerza interpretativa que despliega. es admirable. Tiene una voz potente, capaz de luchar contra las trampas de la acústica de las salas. Una destreza corporal excelente y un gran manejo del espacio (Patricia Slukich, *Revista Ubu, todo teatro*, 1997)

Pero 1998 va ser un año clave por la repercusión de la adaptación del relato *La obra de arte* por el Elenco Mentitas. Aparecen nuevas propuestas generacionales de la mano del novel director y músico Baby Chiófalo con la asistencia técnica e idea escenográfica de Miguel Calderón, en una nueva sala de la Universidad Tecnológica Nacional.

Adaptar una obra al teatro es difícil, más aún cuando se trata de Chéjov. La tarea consiste en cambiar situaciones o actualizarlas y mantener vigente el espíritu del autor original. En *La obra de arte* existen visibles variaciones- se trata de una verdadera comedia de enredos- pero no cabe duda de que el planteo y el modo de abordarlo son patrimonio de Chéjov. En esta puesta el decorado se ha liberado de la función mimética. El objeto escénico asume la importancia de la escenografía.

La historia: un médico y su esposa, una respetable señora de sociedad y su hijo y un correctísimo abogado, desnudan ante nuestros ojos -y los de ellos- sus más íntimas fantasías sexuales. El motivo es un simple candelabro que los personajes ven como evidente símbolo fálico. El objeto pasa de mano en mano y despierta los torrentes de prejuicios e hipocresías, que estas personas cobijan en las zonas más profundas de su alma.

Nuevamente en *Ubu todo teatro* Patricia Slukich evalúa los aportes más significativos e innovadores. Se detiene en la construcción de la estructura dramática y la valora como “una comedia con todos sus ingredientes. Los climas, las figuras-creativamente construidas- y los puntos de tensión discurren sobre el escenario con justeza y precisión. La caracteriza por un abuso en la utilización de los gags (que en sí mismos son logrados y expresivos). Esto empaña un poco el ritmo de la escritura escénica, que por momentos se vuelve reiterativa y previsible. El producto de los Mentitas es una puesta teatralista que innova en todo el planteo escénico.

La novedad más impactante de la puesta fue el trabajo musical de Baby Chiófalo. De la mano de Stravinsky y otros autores de la talla, ha construido una verdadera narración musical que acompaña, potencia y otorga sentido a la trama. La selección de distintos movimientos musicales van marcando el ritmo, aportando mensajes, construyendo la teatralidad de la obra a cada instante. La presencia de la música sumada a los elementos teatrales revela la importancia, la creatividad y la calidad que ostenta la com-

posición musical en el marco de la propuesta. Se percibe una cuidada construcción desde el vestuario, el maquillaje, los peinados de época sugeridos.

Las actuaciones de actores de La Escuela de Teatro acentúan el trabajo corporal y expresivo, el dominio gestual e interpretativo en la acentuación del costado cómico pero presenta fallas visibles en el terreno vocal -sobre todo en la potencia y la dicción- propios del teatro mendocino.

El debut de Chiófalo como director revela a un artista prometedor. Vemos nacer nuevos directores interesados en las propuestas de Chejov.

Conclusiones

Este trabajo relaciona la estancia de una actriz rusa que resulta figura "faro" en el campo teatral de Mendoza. He sintetizado la irradiación que realiza de Chejov, desde sus aportes teóricos más significativos y la presencia de Galina Tolmacheva, actriz rusa, radicada entre nosotros y fundadora de la Escuela de Teatro de la UNCuyo (1949).

Posteriormente, hemos visto la presencia sostenida de los espectáculos de Chejov y su repercusión en el espectáculo mendocino de diferentes épocas. Su repertorio ha sido motivo de interés en los circuitos universitarios, pedagógicos e independientes. Las puestas de la década de los 90 presentan las dos tendencias con respecto a la dirección de actores. Se encuentran puestas tradicionales ortodoxas y también otras en las que se evidencia el deseo de ruptura tanto en el ritmo narrativo y de los actores y en la musicalización.

Desde Petraglia a los jóvenes directores actuales han surgido diferentes versiones y adaptaciones. También los críticos han realizado una tarea de intermediación y de registro de las puestas escénicas. Y el público también ha respondido.

Citas y Notas

1- Propone un método que recopila, estudia y relaciona el repertorio, las memorias y cartas personales de los integrantes de la organización teatral y las críticas de diarios y revistas. También aporta ciento setenta ilustraciones -retratos de actores "registreurs", fotografías de bocetos, proyectos de escenario, vestuario, realizaciones y representaciones que enriquecen el texto.

2- Aquí me interesa detenerme en la formación porteña del director. En sus memorias recuerda al viejo y querido Ricardo Passano, uno de los fundadores de la Máscara, que había viajado a Rusia invitado con una delegación de artistas compuesta por figuras del teatro. Vino impactado de Rusia con el teatro y los montajes que vio de

algunas obras de Chéjov, del cual puso en escena *Tío Vania*. Cuatro actos impecablemente trabajados, que se constituyeron con un legítimo éxito (2003: p. 82-83).

Bibliografía

- PIGNARRE, Robert. *Historia del teatro*. Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- DIETERICH, Genoveva. *Diccionario Del teatro*. Alianza, Madrid, 1995.
- TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del teatro moderno*. Centurión, Buenos Aires, 1946.
- ARNOLD, Cristobal. *La rama en el techo*. INT/Ediciones Culturales de Mendoza, 2003
- CORTESE, Nina. *GalinaTolmacheva*. INT, Buenos Aires, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona, 1998.

Universidad y teatro¹

El reñidero dirigido por Carlos Catalano²

Liliana Iriondo³

Resumen

El artículo expone los múltiples contextos dentro de los cuales se inició el Teatro Universitario en el municipio de Tandil. En este marco analiza la puesta en escena El reñidero (Sergio de Cecco) a cargo de Carlos Catalano.

Palabras clave: *Multiplicidad de contextos - universidad - teatro- puesta en escena*

Abstract

This article lists the different contexts for the development of University Drama in Tandil, paying particular attention to the production of El Reñidero (written by Sergio de Cecco) directed by Carlos Catalano.

Key words: *multiplicity of contexts_ university_ drama_ production.*

Los estudios superiores en Tandil

El explosivo crecimiento de la economía mundial ocurrido durante 'los años dorados' (Hobsbawm, 1996) tuvo su correlato en nuestro país, de acuerdo a su propia dinámica, durante los años que siguieron a la caída del peronismo. Como ha sido estudiado, luego del golpe de 1955 el estado buscó adecuarse a ese mundo del capitalismo reconstituido reordenando la economía según la utopía del desarrollo dominante. Este proceso de modernización promovió cambios profundos en la sociedad que transformó notablemente las formas de vida, sobre todo en las grandes ciudades. La expansión del consumo, entre otras novedades, requirió cada vez más de la planificación social, de adminis-

¹Ponencia leída en el II COLOQUIO INTERNACIONAL DE TEATRO. TEATRO Y MEMORIA. Montevideo 13 a 15 octubre 2006, Teatro El Galpón.

²El presente trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación 'Continuidad y ruptura poético - cultural en el teatro de la provincia de Buenos Aires' aprobado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología de la UNCPBA. Dirección del proyecto: Liliana Iriondo. Integrantes: Teresita M. V. Fuentes, Aníbal Minnucci y Jorge Tripiana. Investigadores de fuentes: Diana Barreira, Jorge Montagna y María Amelia García.

³Profesora de Historia de las Estructuras Teatrales II. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. iriondo@arte.unicen.edu.ar

tradores, técnicos y profesionales especializados. En este sentido, la educación siguió cumpliendo un rol decisivo no sólo como vía de ascenso de los sectores medios. Dentro de este campo, los estudios superiores acompañaron el crecimiento sustentado en la idea de que la ciencia debía convertirse en la palanca de la economía. Así, las universidades -estatales y privadas- se constituyeron en uno de los principales focos de la renovación científica, una actividad acompañada en más de una oportunidad con la apertura y la renovación en el campo de la cultura. Aunque también confluía en estos espacios académicos el deseo de incorporarse a uno de los foros intelectuales y políticos más activos del país (Romero, 2001).

En este marco, el surgimiento de los estudios superiores en Tandil, un municipio bonaerense vinculado fundamentalmente a la actividad agropecuaria, coincide con el período de aparición de las universidades privadas que comenzó a fines de los cincuenta. La iniciativa -proveniente de la época de Frondizi (1958-1962)- respondía, por una parte, al fenómeno mundial de incremento de la demanda estudiantil de educación superior, pero además esta estrategia pretendía compensar lo que se percibía como una excesiva influencia de las tendencias izquierdistas en las universidades estatales. El aumento progresivo de instituciones privadas continuó su curso durante las siguientes administraciones nacionales, pero en este caso ya inscripto dentro del proceso de regionalización y descentralización universitaria concebido por la dictadura militar de 1966-1973 y continuado por el gobierno justicialista de 1973-1976. En este contexto de confluencia entre modernización y autoritarismo surgieron los estudios universitarios en la región sudeste de la provincia de Buenos Aires, a partir de la creación de tres institutos. Por un lado, como una respuesta al requerimiento de una creciente población estudiantil impedida de acceder a los centros universitarios tradicionales. Por otra parte, ante la necesidad de abastecer de profesionales a un sector agropecuario de fuerte participación en la estructura económica local. Así, primero se fundaba el Instituto Universitario de Tandil (1964), luego, era creado el Instituto Universitario de Olavarría (1969), finalmente, el Departamento de Agronomía de Azul (1973)⁴. A partir de esta estructura universitaria preexistente fue creada la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires en 1974 por ley 20.753, teniendo su sede en las ciudades de Tandil, Olavarría y Azul⁵. Durante la etapa organizativa de la nueva institución la planta docente se integró con profesionales viajeros provenientes de la Universidad de Buenos Aires y la de La Plata. Entre ellos, llegó Juan Carlos Catalano, un médico veterinario, que se iniciaba en la docencia y la investigación, al mismo tiempo, un comprometido actor social que trajo al municipio serrano sus conocimientos de teatro.

⁴Con aportes de particulares, empresas y poderes públicos -municipios, Universidad Nacional del Sur-, otros

⁵Facultades: Ciencias del Hombre, Ciencias Económicas, Ciencias Físico-Matemáticas, Ciencias Veterinarias (Tandil), Facultad de Ingeniería (Olavarría), Facultad de Agronomía (Azul). Un total de 443 docentes, 71 no docentes y 1765 alumnos (Pastor, 1999).

El mundo de la cultura local en los setenta

El mundo de la cultura local (Pasolini, 1996) exhibía desde fines de la década del cincuenta rasgos típicos de una modernidad periférica (Sarlo, 1988). La heterogeneidad y la mezcla se evidenciaron en esta frontera del campo intelectual porteño en la que coexistieron 'propuestas renovadoras' con 'elementos defensivos y residuales'. En rigor, en esta sociedad de provincia confluyeron las transformaciones que promovía la modernidad con el tradicionalismo estético, muchas veces asociado a las intervenciones autoritarias operadas desde el campo de poder. Así, las puestas en escena del Teatro Independiente Tandil (1959-1965) y del grupo El teatrillo (1956-1964) evidenciaron una transición a la primera modernidad por sus particulares apropiaciones del teatro independiente porteño, tanto del Teatro del Pueblo en su período canónico como de los grupos Fray Mocho y Nuevo Teatro que visitaron la ciudad.

En los años setenta se produjo la entrada de nuevos actores sociales al mundo de la cultura tandilense. En primer lugar, a comienzos de la década se instaló una emisora radial en la ciudad. LU22 Radio Tandil vino a completar, como agente de producción y difusión de información y cultura, la labor realizada por la Biblioteca Rivadavia (1908), la prensa de tradición liberal como *El Eco de Tandil* (1882) y *Nueva Era* (1919) y el Museo de Bellas Artes (1937). Esta novedad en las comunicaciones promovió la inserción de José María Guimet (1940) en el mundo de la cultura local. Guimet aprendió la convención radiofónica en Mar del Plata, ciudad en la que participó en compañías de radioteatro componiendo personajes del género popular que producía de manera prolífica sainetes, obras nativistas y melodramas. Su voz modulada y característica de barítono le permitió interpretar 'tipos' distintos de amplio registro. También, en la ciudad balnearia Guimet se acercó al teatro independiente; integró el grupo Arte y Estudio, la Organización Cultural Atlántica, OCA y la Agrupación Artística Teatros Independientes, AATI. En los sesenta fundó la agrupación Teatro Actores Marplatenses, TAM, de quien fue su director durante tres años. A su vez participó en el elenco del Teatro Escuela en el que Roberto Gálvez dictó clases de actuación con los lineamientos del sistema de C. Stanislavski. La época coincidió con el comienzo de la visita a Mar del Plata de los elencos porteños durante la temporada estival. Guimet participó como 'lugareño, local' en las compañías de comedias de Darío Vittori, Marcos Zucker y Vicente Rubino, entre otras.

Guimet se incorporó al mundo tandilense dentro del equipo técnico y la dirección artística de LU22, más lentamente se fue integrando a los grupos de teatro locales. En 1976 participó en un 'ciclo de teatro leído' organizado por la Dirección de Cultura del municipio. Con su grupo, Gente de Teatro, Guimet presentó textos de Sergio De Cecco, Enrique Wernicke y Osvaldo Dragún. Un año más tarde, el collage escénico de su autoría, *Viaje alrededor de una columna* presentada en la salita El Teatrillo obtuvo una inusitada repercusión de público. Sin duda, el dinamismo promovido por la estrategia publicitaria desplegada por Guimet y su grupo fue un poderoso motivo -aunque no el único- para que

la propuesta alcanzase más de doscientas representaciones, algo no habitual en la ciudad serrana. Con esta obra, Gente de Teatro hizo temporada estival en la zona costera y circuló por numerosos municipios del sudeste de la provincia. Un año más tarde, tal vez respondiendo a la demanda crítica de la prensa, el grupo llevó a escena Los gemelos de José María Paolantonio, luego *La cantante calva* y *La lección* de Ionesco en 1979. Al mismo tiempo, ofreció versiones radiales de *La muerte de un viajante* (A. Miller), *El conventillo de la paloma* (A. Vacarezza), *Un guapo del 900* (Samuel Eichelbaum), *El centro foward murió al amanecer* (A. Cuzzani), *La nona* (R. Cossa), *Quién, yo?* (D. Sáenz), entre otras. En 1980 la gestión cultural del municipio le ofreció la dirección del elenco oficial que Guimet denominó Comedia Tandilense. Ya en el Auditorio puso en escena *Un test en blanco y negro* (E. Wernicke), *Hola Edipo Rey* (versión Guimet de A. Averchenko), *La ñata contra el libro* (R. Cossa). También, continuando con el trabajo de Ferrarese y Lester, se ocupó de las *Escenas de la Redención*, sobre libro del cura Luis J. Actis. La puesta de este misterio medieval, emplazado en el escenario al aire libre del Anfiteatro Municipal, fue re-actualizada por Guimet, otorgando mayor movilidad a la escena tanto desde el trabajo actoral como por la utilización de modernos elementos técnicos de luz y sonido.

La modalidad que Guimet imprimió a sus puestas en escena fue el intercambio de procedimientos de la modernidad de los sesenta, realismo reflexivo y absurdo, sobre un sustrato de convenciones remanentes propias de un teatro de repercusión popular. Fundamentalmente utilizó la parodia y la estilización como recursos frente a la ortodoxia realista. En general, en su trabajo se evidenció el respeto al texto dramático y a la ideología del autor, aunque con cierto giro hacia el teatralismo y el humor. El trabajo de Guimet como director incorporó la improvisación en los ensayos. Sin embargo, a la vez marcó los movimientos y orientaciones de los actores frente al público en escena, haciendo valer su 'presencia' física, la retórica gestual y la modulación de la voz. En un escenario a la italiana, concretó la espacialización con una escenografía elaborada con escasos elementos pictóricos y corpóreos en complementariedad con la función icónica del vestuario y maquillaje. El espectáculo de Gente de Teatro, de fuerte impronta audiovisual, apeló al sonido, la música y a la iluminación como recursos esenciales. En suma, el teatro de Guimet funcionó como entretenimiento, aunque no desdeñó la reflexión.

En segundo término, la década del setenta mostró signos de actualización con el arribo de Juan José Beristain -egresado del ITUBA, alumno de Oscar Fessler- y la creación de la Escuela Municipal de Teatro en 1973. A comienzos de 1972 fue convocado para dirigir un Seminario de Arte Dramático dando comienzo a una segunda etapa en la historia de la formación actoral en Tandil. El comienzo del seminario bajo la dirección de Beristain vino acompañado por la apertura de un nuevo espacio para el mundo de la cultura local pues ese año se inauguró el Auditorio Municipal. La sala fue emplazada dentro del Museo de Bellas Artes con capacidad para ciento sesenta butacas dispuestas en gradas, un escenario de siete metros de boca, seis de profundidad y modernos elementos de iluminación

y sonido. El Auditorio se abrió con la puesta en escena *Nuestro fin de semana* (Roberto Cossa) por el elenco de la Comedia de la Provincia dirigido por Norberto Manzanos. En este contexto, un año más tarde fue creada la Escuela Municipal de Teatro dirigida por Berestain con la pretensión de iniciar un ciclo de formación sistemática en actuación y dirección teatral. Sin duda, las autoridades del municipio obtuvieron un importante resultado político cultural con el inicio del Seminario de Arte Dramático, el estreno del Auditorio y la fundación de la Escuela de Teatro. Empero para el singular mundo tandilense la presencia de Juan José Beristain significó la entrada de su teatro a la 'segunda modernidad' (Pellettieri, 2003). Pues uno de sus aportes fundamentales fue haber re-actualizado el sistema de C. Stanislavski para el entrenamiento del actor. El otro, fue un ciclo de puestas en las que se alternaron textos del teatro del absurdo, el realismo reflexivo y la épica brechtiana (Iriondo, 2005). *La movilización general* (1968) de José María Paolantonio fue la primera puesta ofrecida por Beristain en Tandil. Al cabo del primer año del Seminario representó, además, *La llave* (Hugo Constantini) y *Los de la mesa diez* (Osvaldo Dragún). Durante la actividad de la Escuela Municipal, creada en 1973, dirigió *Jaque a la reina* (Alberto Peyrou y Diego Santillán), *Venga a morir* (Diego Mielo), *Ma sí* (Héctor Grillo), *Noticiero 0* (Mario Garegnani y Juan José Beristain), *Corazón de tango* (Juan Carlos Ghiano). También asesoró en las puestas de sus alumnos del curso de dirección: *Goles son amores. La musa redonda* (Oscar Viale) y *El teléfono* (Enrique Wernicke), dirigidas por Carlos Leonardi; *Buenos Aires violento* (Eduardo Gudiño Kieffer, adaptación de Pascual Pina y Mario Garegnani) y *Stefano* (Armando Discépolo) ambas dirigidas por Roberto Mouilleron.

Las puestas en escena de Beristain y de sus alumnos de la Escuela Municipal fueron continuadoras del absurdismo y del realismo de los sesenta, también apelaron a textos de crítica al contexto político inmediato. En esta etapa de la modernidad se equilibraba la relación director - autor pues el texto dramático se completaba en el ensayo y en la representación. Se trató de puestas tradicionales, no ortodoxas, en las que se puso en práctica la virtualidad del texto dramático. Aunque lo que nos interesa destacar es la modalidad de trabajo con el actor implementada por este maestro. En principio Beristain retomó la tradición del Teatro Independiente Tandil de los cincuenta y sesenta. A la vez su propuesta pedagógica re-actualizó el entrenamiento actoral a partir de las nociones de Stanislavski sobre la 'verdad en la escena' referidas en el ITUBA por Oscar Fessler y otros maestros. En las clases de actuación, Beristain trabajó fundamentalmente en la búsqueda de un actor sobrio, con perfecto control de sus emociones en oposición a otros modelos actorales declamatorios y exhibicionistas. Según el relato de sus alumnos, Beristain fue un docente disciplinado que imponía un orden estricto y continuado de trabajo. Impedía profundizar en teoría teatral, sólo podía leerse el autor del texto que se estaba trabajando. Pese a esto, incentivó la lectura de textos de psicología, pues -señalaba- eran útiles para que el actor pudiese componer diferentes personajes. Beristain era un "ortodoxo" del método de Stanislavski -según sus discípulos-, para él "todo tenía que tener una expli-

cación”, “hacia justificar hasta el más mínimo detalle” de cada acción. “Muchos no soportaban este trabajo, pero él exigía que la gente se comprometiera con el mismo” (Mouilleron, 2005). En suma, Beristain trabajó con la idea de una escuela de teatro como el resultado de la labor en equipo. Para él, la formación del actor debía ser una profesión sujeta a una disciplina en continuo perfeccionamiento. Pensó el teatro como una forma de comunicación, trascendente y evolutiva. En rigor, el arte como práctica social. El alejamiento de Beristain de Tandil coincidió con el golpe de estado de 1976, hecho que provocó el cierre de la experiencia institucional (Iriondo- Fuentes, 2006).

Catalano, recorridos profesionales y compromiso social

En esta multiplicidad de contextos (Revel, 1996), de experiencias institucionales y de actores sociales en el mundo cultural de Tandil de los años setenta, es convocado Carlos Catalano por la Universidad para cubrir un cargo docente en la Facultad de Ciencias Veterinarias. En este punto trazaremos un breve recorrido sobre la trayectoria profesional de Catalano con la pretensión de re-conocer las premisas teóricas y técnicas de la actuación, la dirección y puesta en escena que sustentaba hasta comienzos de los ochenta.

Carlos Catalano nació en Tigre, provincia de Buenos Aires (1940) en el seno de una familia de origen inmigrante. Cursó estudios -primario y secundario- en la escuela pública de la zona, militó desde joven en el peronismo, trabajó en el municipio de San Fernando y, finalmente, estudió en la Facultad de Ciencias Veterinarias de la UBA entre 1963-1968. Paralelamente a sus estudios universitarios participó en grupos de teatro independientes del gran Buenos Aires. Actuó en *Papa Lebonnard* de Jean Aicard, *La zorra y las uvas* de Guillermo Figueiredo, *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, *Los de la mesa 10* de Osvaldo Dragún, entre otras. También tomó clases de actuación con Esther Ducase, con Roberto López Pertierra y de literatura teatral con Ricardo Halac en el Teatro del Altillo de la ciudad de Buenos Aires. En esos cursos se acercó al sistema pedagógico del primer Stanislavski, es decir, a la interpretación basada en la memoria emotiva, a concretar ‘la verdad escénica’ fundada en el verosímil de la opinión común antes que en la verosimilitud del género, a la actuación opuesta a los clisés, a las fórmulas estereotipadas del teatro independiente. Profundizó estos estudios con otros cursos de interpretación con Oscar Fessler en el Teatro Artea de la capital. Con Fessler sistematizó las nociones aprendidas: el reconocimiento del objetivo en la escena, la secuencia de acciones, el conflicto interno, la identificación del actor con el personaje, otros. Además con este maestro conoció los recursos estéticos del distanciamiento brechtiano⁶, que continuó en otros

⁶El sistema educativo de Stanislavski que obliga al actor a la verdad y le enseña a comportarse naturalmente en el escenario no contradice cualquier estilo de expresión artística que el actor pudiera adoptar luego. El aprendizaje de la naturalidad es una base indispensable (...) Después de la naturalidad pueden empezar el arte y el estilo, pero sin naturalidad no empiezan nunca’. O. Fessler (1960) ‘Lo que podríamos aprender de Stanislavski y Brecht’, en *Teatro y Universidad*, Facultad Filosofía y Letras, UNT. Pp. 37-56

estudios, esta vez de tres años (1970-1972), de actuación y de dirección teatral con Néstor Raimondi, en la Escuela de Arte Dramático abierta en la galería El Vitral, también de la capital. Con Raimondi trabajó las nociones de situación dramática, de fabel o relato, punto de giro, el gestus, el análisis crítico de los personajes y su relación con el contexto histórico. En suma, los presupuestos épicos de 'entretenimiento' y de 'reflexión social'. El aprendizaje de Stanislavki y de Brecht se enriqueció con las lecturas de las técnicas del 'Teatro Laboratorio' referidas por Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre* (1970) y con la propuesta de la quiebra de las convenciones teatrales sustentada por Martín Esslin en *El teatro del absurdo* (1966). Estos textos le permitieron un desplazamiento del 'naturalismo teatral' aprendido con sus primeros maestros, según relata Catalano, 'limitadores de la creatividad del artista', y lo acercaron a la neo vanguardia absurdista.

Catalano obtuvo el título de Médico Veterinario, insertándose en 1969 como profesional. Al mismo tiempo comprometió su militancia dentro de la resistencia peronista y creó el Grupo Laboratorio de Teatro destinado a la investigación y la experimentación con el actor. Con este grupo se inició como director poniendo en escena textos del absurdo, de la subfase del 'intercambio de procedimientos' (Pellettieri, 2003), también clásicos extranjeros como argentinos. Puso *Ceremonia por un negro asesinado* de Fernando Arrabal en 1969 y actuó en la primera obra de Ricardo Monti, *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* en 1970. Dirigió, además, *La rebelión y el moho* de José Luis Damis y *La fiaca* de Ricardo Talesnik, 1972, *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, 1974, *El burgués gentilhomme* de Molière y *En familia* de Florencio Sánchez en 1975, *El gallo azul* y *Miembro del jurado* de Roberto Perinelli, 1978- 1979. Con esta última puesta obtuvo el reconocimiento de la revista 'Pájaro de fuego' como director y como espectáculo nacional, entre otros. La realización de estos espectáculos, además de obtener buena recepción crítica, lo vinculó con otros grupos del 'teatro de arte' -el equipo del Payró-, con escenógrafos -Tito Egurza-, críticos -Patricio Esteve-, dramaturgos noveles -Mauricio Kartun-. En los años ochenta estrenó *Chau Misterix* de Mauricio Kartun y participó del ciclo Teatro Abierto 1981 con *For Export* de Patricio Esteve.

Catalano empezó a viajar a Tandil en 1970 convocado por la Universidad, que todavía era una institución privada. Se incorporó como profesor asistente en la cátedra de Fisiología, luego en la de Patología Médica. En 1973, siendo profesor titular, propuso a la Dirección de Extensión Cultural, orientada a la programación de actividades artísticas, la realización de un taller de actuación para alumnos de las facultades de Ciencias del Hombre y de Veterinarias que continuó en 1974. Luego de un período de cese forzado en la UBA, 1975-1976, época en que también interrumpió su actividad docente en Tandil, fue nuevamente convocado por la flamante Universidad Nacional del Centro para integrarse a la docencia y la investigación en Ciencias Veterinarias. En 1979 volvió a ofrecer un curso básico de preparación actoral, esta vez, abierto a la comunidad. En él participaron artistas aficionados de diferentes grupos y elencos dramáticos locales. Como resultado de este ciclo en 1981 llevó a escena *El reñidero* de Sergio De Cecco.

***El reñidero*, el Teatro Universitario y la crítica a la modernidad de los sesenta**

El reñidero de Sergio De Cecco (1931), publicada en 1962, estrenada en 1964 en Buenos Aires y multipremiada (Premio Municipal para obras inéditas en 1963, Premio Dramático de Argentores en 1964), traslada la Electra de Sófocles al Buenos Aires de principios de siglo XX. Una primera lectura del texto nos sugiere -de inmediato- una analogía entre situaciones del pasado argentino con el presente de los años sesenta. De Cecco expone la crisis y la resistencia de antiguas prácticas sociales y valores familiares ante el avance del proceso de modernización promovido en nuestro país desde fines del siglo XIX. Cuando en rigor, esta es su tesis, alude a la persistencia de las tradiciones, a la intransigencia y el autoritarismo frente a los cambios sucedidos en todos los niveles de la vida social en la 'época dorada'.

El texto de De Cecco, como es sabido, establece una serie de relaciones dialógicas (Bajtín, 1992) con la tragedia clásica, tanto en el nivel temático como desde el punto de vista formal. Entre los procedimientos figuran, un conflicto de tipo trágico que provoca el desgarramiento del héroe situado entre dos exigencias contradictorias irreconciliables, una gradual conciencia del héroe acerca de ese nudo conflictual, la presencia omnipresente de la muerte, el destino como idea de algo inmodificable y el grito trágico al final ante la catástrofe. También el texto remite al teatro griego por la disposición arquitectónica que indica el espacio escénico, incluso 'el reñidero' bien puede asociarse a la forma de la 'orquestra griega' (Irazábal, 1998). Estos recursos escrutarios de la tragedia están estructurados alrededor de un artificio fundamental como es el encuentro personal, principio constructivo propio del realismo reflexivo, también por la presencia del personaje embrague, en el papel de Vicente. Los encuentros personales (Elena-Vicente, Orestes-Elena, Orestes-Nélida, Orestes-Vicente, Elena-Orestes) se intercalan con siete flash-back o relatos, de corte expresionista, funcionando como explicación o argumentación que justifican la acción presente de los personajes, a la vez, le otorgan profundidad psicológica al drama. La densidad simbólica del texto no impide el planteo de la tesis realista: las tensiones entre un mundo antiguo y cerrado, en declive, en el que conviven el caudillo y la prepotencia y, otro mundo, abierto al progreso, que propone nuevos valores tales como el respeto al individuo, la construcción de un ciudadanía responsable, ser 'uno más, como todos'-dice Vicente- sin jerarquías, sin exclusiones.

Ahora bien, ¿cuál es la lectura que realizó Catalano en los años ochenta desde la universidad, en una ciudad de provincia como Tandil? Según Catalano, la lectura del texto de De Cecco le generó algunas imágenes y reflexiones a las que respondió sin preocuparse por el tipo de espectador que asistiría al espectáculo. Por un lado, eran las imágenes de la tragedia de la familia, por otra parte, y sobre todo, las que involucraron al caudillo y sus 'laderos', sugeridos en el texto en 'las voces' de la extra escena. El director imaginó el drama en 'la frontera de la ciudad'; en ese ámbito el caudillo y sus seguidores representaban a 'los gauchos desplazados' por las transformaciones sociales y políticas. Aunque también, según su pensamiento, estos personajes formaban parte del cuerpo social,

entonces, había que situarlos en escena, había que mostrarlos. Así, la puesta se ocupó de relatar la tragedia familiar dentro de un marco en el que Pancho Morales y, sobre todo, los 'seguidores'-en total seis- tuvieron activa presencia. Esta amplificación del número de personajes, a la vez, respondió a la cuestión práctica de incluir en la puesta a los alumnos de los cursos de actuación con el agregado de actores locales invitados. Asimismo, desdobló el personaje de Nélide, poniendo a otra Nélide 'joven' en los relatos. El Trapero en la puesta fue encarnado por una actriz que también interpretó a Teresa.

Catalano diseñó la puesta de *El reñidero* sobre las siguientes premisas, primero, el respeto por el autor, es decir, puso en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizando lo implícito en él, y segundo, consideró al actor como el motor principal puesto a funcionar para atraer la atención del espectador. El ensayo con los actores, realizado en continuidad con los cursos que venía dictando, empezó en el segundo cuatrimestre de 1981, luego de finalizado el primer ciclo de Teatro Abierto en Buenos Aires. Fueron encuentros semanales de dos horas cada uno durante dos meses y medio, luego, completado con quince días de tarea continua e intensiva para la puesta en escena. El trabajo consistió en poner en práctica las nociones de la pedagogía stanislavskiana utilizando la introspección como el principio constructivo, la identificación del actor con el personaje y el principio de 'verdad escénica'. También incluyó procedimientos y personajes teatralistas, por ej. para Pancho Morales propuso una actuación 'exterior', basada en la maquieta, un procedimiento del denominado 'actor popular' (Pellettieri, 2001 a). Los guapos, 'los laderos' trabajaron con la gestualidad exagerada, caricaturesca y antinatural, en la confluencia de lo lúdico con lo ambiguo. El Trapero siguió esta línea interpretativa, aunque la misma actriz interpretó a Teresa, en un registro actoral introspectivo. La preparación actoral incluyó clases de expresión corporal en las que los actores trabajaron individualmente distintas posibilidades expresivas. Los guapos, en particular, elaboraron variadas coreografías grupales destinadas a acompañar, a actuar como objetos del caudillo, a funcionar como gallos en el reñidero, o bien con cabriolas y procacidades anticiparon el planteo de los hechos a manera del coro griego. La preocupación de Catalano en la puesta fue la de mantener la acción dramática, con un ritmo sostenido, al mismo tiempo que dotar de unidad al espectáculo, en un delicado equilibrio en el cruce de poéticas de actuación.

La puesta fue presentada en el Aula Magna de la universidad, un antiguo salón de fiestas del distinguido Hotel Palace (1919). El espacio arquitectónico es un recinto rectangular de 10 por 15 mts. con ocho columnas dispuestas en simetría y acceso lateral por

⁷Ficha técnica: *Elenco: Elena*: Telma Ugarte, *Orestes*: Roberto Leal, *Nélide*: Beatriz Ascani, *Nélide* (en *racconto*): María Durruty, *Pancho Morales*: Julio Lester, *Soriano*: Augusto Galeota, *Vicente*: Gustavo Iturriz, *Trapero / Teresa*: Carmen Actis Caporale, *Lala*: Gladys Carnevale, *Delegado*: Rodolfo Serra, *Seguidores de Don Pancho*: Alfredo Álvarez, Alberto Mellado, Luis Menéndez, Pedro Montarulli, Jorge Piñeyro, Germán Vázquez. *Música original*: Carlos Villavicencio, *Vestuario*: Gloria Maciel, *Iluminación*: Carlos Marino, Maquillaje, *Máscaras*: María Esther Lacovara, *Preparación corporal*: Mercedes Carranza, *Diseño gráfico*: Luis Olguin, *Asistencia de Dirección, Producción Ejecutiva*: Daniel Ruiz, *Dirección General y Puesta en Escena*: Carlos Catalano.

uno de sus lados mayores. En este ámbito, Catalano armó el espacio escénico tomando el proscenio del pequeño escenario –una tarima de 0,60 cm de alto y una zona del auditorio enmarcada por las cuatro primeras columnas –3,50 x 4,50 mts.– Detrás de ellas los actores se ubicaban cuando salían de la escena, aunque siempre estaban a la vista del auditorio. La platea fue situada en un semicírculo de frente al espectáculo, sin embargo la presencia de múltiples espacios libres alrededor de las demás columnas por los que circulaba el caudillo y ‘los laderos’, quebraron la visión frontal. Aunque el ilusionismo realista se aseguraba cuando el público era avisado antes de entrar a la sala de que iba a asistir a un velorio. La escenografía fue despojada. El féretro del caudillo era uno de los escasos signos presentes en la escena. La iluminación general, por momentos delimitaba los relatos. La música era original de Carlos Villavicencio. El vestuario fue sobrio, los personajes femeninos desdoblados: Nélide de negro, Nélide joven, de rojo, Elena de negro. Los varones llevaron camisa blanca y pantalón negro. El maquillaje resaltó la ambigüedad de la puesta, los personajes de la familia iban con el rostro pintado de gris, los guapos a la manera de payasos circenses y con sombrero de fieltro negro, el Trapero con máscara alusiva a ‘la muerte’. Sólo Vicente y Lala iban a cara lavada. La puesta en escena, pese a la combinación de poéticas actorales y de signos dispares en la escena, logró la armonía buscada por el director; en ella cada elemento de la acción dramática adquirió sentido dentro del conjunto logrando un todo integrado. La evidencia de sentido, pese a la ampliación de los personajes y recursos teatralistas recuperados del absurdo, el expresionismo, el sainete y el grotesco, se orientó a transmitir claramente el ‘sentido’ del texto dramático.

En suma, consideramos a *El reñidero* dirigido por Carlos Catalano como una puesta, en buena medida, auto textual, pues aprehende los mecanismos textuales sugeridos por De Cecco y construye la fábula siguiendo su lógica interna. Sin embargo, posee características que la sitúan también como puesta ideo textual, sobre todo por las alusiones o guiños irónicos que propone al contexto político autoritario.

El Teatro Universitario, entre la actualización y la altura profesional

El teatro local cerró el año 1981 con la percepción de haber transitado una de las más ‘intensas temporadas’ en la historia de su quehacer escénico. Durante el ciclo se pusieron en escena unipersonales y propuestas del ‘concert’ tales como *El show es mi historia* de Walter Ferreira Ramos, *La tijera y yo* de Jorge Bruno, *La vuelta del chorizo colorado* de Julio Lester, *Música y humor sin telón*, creación colectiva grupo Medical Show. También fueron representados textos didácticos como *Mensaje de esperanza* de Rodolfo Nigro y las *Escenas de la redención* de Luis J. Actis para la Semana Santa. El teatro de arte representó *Giácomo* de Armando Discépolo, *La balsa* de Slawomir Mrozek, *Será por eso que la quiero tanto*, versión de E. Gudiño Kieffer adaptada por Roberto Leal y *El reñidero* de Sergio De Cecco, entre otras muchas actividades. Las salas de El Teatrillo de la Biblioteca Rivadavia, el Auditorio Municipal y el Anfiteatro Kennedy compartieron el

público tandilense con otros espacios abiertos en el Club Excursionistas, en el Nuevo Teatro de los Altos de Dionisios y en el Aula Magna de la Universidad Nacional del Centro.

En este marco, la prensa recepcionó *El Reñidero* dirigido por Carlos Catalano evidenciando un cercano 'horizonte de expectativa' ante la propuesta escénica. Los cronistas destacaron 'la fluidez' del relato, a su vez, señalaron 'el armonioso esquema narrativo' de la obra en la que el presente y el pasado se encuentran y desencuentran. Sobre todo, elogiaron 'la pasión' y 'el compromiso' en la interpretación de los actores, identificando muy bien la variedad de recursos utilizados. Así, calificaron de 'conmovedora' la actuación de Telma Ugarte en el papel de Elena o bien señalaron la 'serena sugerencia' de Augusto Galeota en el rol de Soriano. En el caso de Gustavo Iturrioz reconocieron en Vicente el 'portador de nuevas ideas', actor 'cálido y sólido'. En cuanto a Pancho Morales, uno de los cronistas señaló lo 'estereotipado' del rol, mientras que el entorno de payasos, 'los genuflexos, los obsecuentes' seguidores del caudillo de turno, en conjunto señalaron, ofrecieron un 'magnífico ejemplo de entusiasmo actoral'.

Sin embargo, el periodismo -más allá de la opinión crítica a la puesta- hizo hincapié en que la apertura del Teatro Universitario traía una importante posibilidad de actualización cultural y artística. Según Juan Carlos Gargiulo (*El Eco de Tandil*), al par que criticaba con acidez las propuestas estéticas 'entretenidas', 'comerciales' o bien 'formales' del municipio, Tandil bien podía estar asociado a un espacio de crecimiento endógeno, cerrado y postergado. La propuesta del Teatro Universitario, en este contexto de aislamiento y atraso, era una alternativa estética y a la vez ética, novedosa y cercana a la realidad cotidiana del hombre. Por su parte, Julio Varela (*Nueva Era*), juzgaba la puesta del Teatro Universitario como el resultado de la combinación de varios factores de valiosas implicancias culturales y con 'altura profesional'. Pues allí confluyeron el esfuerzo de la universidad, los participantes al curso de formación actoral, un docente y director 'con oficio' y la notable adhesión de público a las cuatro funciones en el Aula Magna.

Luego de su presentación en el mundo cultural tandilense, el Teatro Universitario puso en escena *Marathon* (Ricardo Monti, 1984), *¡Qué cruz la de Sauce Tumbado!* (Julio Varela, 1985), *El herrero y el diablo* (Juan Carlos Gené, 1986), *Las paredes* (Griselda Gambaro), *Visita* (R. Monti), *El gigante amapolas* (J.B.Alberdi) en 1987 y *El viejo criado* (Roberto Cossa) en 1988. Ese año cambió su *status* académico dentro de la UNCPBA cuando fue creada la Escuela Superior de Teatro.

Fuentes consultadas

Nueva Era, Tandil, provincia de Buenos Aires. Años 1979-1983.
El Eco de Tandil, Tandil, provincia de Buenos Aires. Años 1979-1983.

Entrevistas

Carlos Catalano, Telma Ugarte, Raúl Echegaray, Julio Varela.

Bibliografía

- Bajtín Mijaíl (1992) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- De Cecco Sergio (1984) *El reñidero*. Buenos Aires, Abril S.A.
- Féral Josette (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.
- Hobsbawm Eric (1996) *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- Irazábal Federico “El reñidero: el caso de su trasposición (de Sergio De Cecco a Mugica)”, en Jorge Dubatti (1998) *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano. Pp. 325-340.
- Iriondo Liliana (2005) ‘Una modernidad inconclusa: el teatro de los ‘70 en provincia’, en *La Escalera* Anuario de la Facultad de Arte, UNCPBA, N°14. Tandil, pp. 83-90.
- Iriondo Liliana (2006) ‘Historia del teatro en Tandil’, en Pellettieri O. *Historia del teatro argentino en las provincias*. INT-Galerna, Vol.2. En prensa.
- Fuentes Teresita M. V.
- Pasolini Ricardo (1996) ‘La utopía prometeica. Intelectuales en el borde de una modernidad periférica: Juan Antonio Salceda, 1935-1976’, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA, Tandil, provincia de Buenos Aires. Inédito.
- Levi Giovanni (1993) *Sobre microhistoria*. Buenos Aires, Biblos.
- Pastor Nancy (1999) *Aportes para una historia de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires*. Tandil, UNCPBA.
- Pellettieri Osvaldo (2001 a) *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al ‘actor nacional’ argentino*. Buenos Aires, Galerna.
- (2001 b) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna. Volumen V.
- (2003) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires, Galerna. Volumen IV.
- Revel Jacques (1995) “Evolución de la historiografía francesa después de la segunda guerra mundial”, Seminario dictado en Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA, Tandil.
- (1996) “Microanálisis y construcción de lo social”, en *Entrepasados*, Año 5, N° 10. Buenos Aires. Pp.141-160.
- Romero Luis A. (2001) *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sófocles (1994) *Dramas y tragedias*. Barcelona, Iberia S.A.

Historia del Teatro en Mendoza Período 1976-1983

Cecilia Gava¹

Resumen

En el presente trabajo se describirá la actividad teatral en Mendoza durante los años 1976 a 1983. En este período se observó una disminución notable de la actividad teatral, debido a los cambios sociopolíticos. El microsistema del teatro independiente presentó un predominio del café-concert, el neogrotesco argentino propio del realismo crítico y la emergencia del teatro de género y de nuevos autores locales. Desapareció el teatro oficial, se cerraron salas teatrales y los actores sólo recibían el apoyo de las instituciones extranjeras que realizaban funciones teatrales con sus respectivos elencos estables y ofrecían sus espacios a otros grupos. Se asistió a una etapa del elenco universitario dirigido por directores locales, con repertorio clásico nacional, universal y local.

Palabras clave: Teatro Mendocino - Microsistema teatral

Abstract

The present work describes the theatrical activity in Mendoza from 1976 to 1983, a period of remarkable decrease in theatrical activity, due to the sociopolitical changes. The micro-system of independent theater was pervaded by café-concert, Argentinean neo-grotesque (characteristic of critical realism), the emergent gender theater and new local authors as well. Official theater disappeared; theatres were closed; and actors received support only from foreign institutions, which staged performances with their respective companies and offered their premises to other groups. It was a period of university casts directed by local directors, with a classical, national, universal and local repertoire.

Key words: Mendoza's Theatre - Theatrical micro-system

¹Lic. en Arte Dramático, recibida en la Universidad Nacional de Cuyo. Becada hace tres años por el departamento de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Cuyo, con el proyecto de Investigación "Historia del Teatro en Mendoza 1960-2000". Integra el Equipo de Producción del Festival Andino Internacional de Teatro (FAIT) organizado por el Instituto Nacional del Teatro y Las Jornadas de Cultura y Desarrollo Social Organizadas por Claudio Pansera (Asociación Civil Artes Escénicas). cecigava@yahoo.com.ar

1.1. Campo cultural y campo teatral de Mendoza (1976-1983)

El marco histórico y político estuvo vinculado con el fin del gobierno peronista y el inicio de la dictadura militar (24 de marzo de 1976), que fue llamado "Proceso de Reorganización Militar", uno de los periodos más sangrientos de América Latina pues cobró un saldo de miles de desaparecidos. Asumió la presidencia de un gobierno de facto el Gral. Jorge Rafael Videla, lo secundaban el almirante Emilio Eduardo Massera, el Brigadier Orlando Ramón Agosti. Luego en el último período ocupó el cargo de presidente el Gral. Leopoldo Fortunato Galtieri. En Mendoza fue nombrado interventor federal el Gral. Pedro Lucero, al que lo sucedió el Coronel Tamer Yapur y el Brigadier Jorge Sixto Fernández.

En el campo de la cultura se produjo un deterioro progresivo, el sistema estricto de censura buscó paralizar la imaginación y las ideas para evitar mostrar la realidad. Se vivía en un entorno amordazado por el miedo. La actividad teatral se vio restringida, se prohibieron las representaciones de obras que cuestionaran o afectaran al sistema político, el que no acataba estas disposiciones figuraba en listas negras o pasaba a ser un desaparecido. Hubo una disminución de puestas en escena, cierre y destrucción de salas y teatros, situación que obligó al exilio de directores, dramaturgos y actores locales².

En el ámbito universitario (UNCuyo), se designó en marzo de 1976 al Comodoro Héctor Ruíz como rector interventor y en septiembre al Dr. Pedro Santos Martínez. Sucedieron exclusiones de docentes y se prohibió el ingreso de alumnos por razones ideológicas. A pesar de ello, se realizaron algunos encuentros intercolegiales, certámenes, cursos de formación de autores y conferencias para contribuir a la formación de los artistas.

El teatro Independiente reflejó metafóricamente la crisis y tomó la bandera de la militancia política. Se destacó por una parte el género del *Café-Concert* y por otra parte se desarrolló el neogrotesco y el realismo crítico. Los textos espectaculares porteños más representados y reconocidos pertenecen a Roberto Cossa, Ricardo Talesnik y Ricardo Monti. También arribaron a la provincia elencos de teatro comercial bonaerense. Desapareció el apoyo oficial, pero el movimiento teatral resultó fortalecido por las instituciones extranjeras tales como: el Club Israelita Macabi, la Alianza Francesa, el Instituto de Cultura Hispánica y el Instituto Goethe, que abrieron sus puertas a la actividad escénica.

El "Elenco de la Escuela de Arte Escénico" como entidad oficial continuó con su repertorio clásico nacional y universal, y de autores locales. El periodismo dio cuenta de los viajes de elencos y autores que ayudaron a que continuaran capacitándose, publicaran notas con sus nuevas experiencias y a su regreso, modificaran el campo teatral.

²Una bomba destruye el local del TNT. Carlos Owens se va de la provincia. Desaparición del delegado regional de actores Rubén Bravo. El director y actor Ernesto Suárez se va del país y se radica en Perú y Ecuador.

2. Microsistemas Teatrales

2.1. Microsistema del Teatro Independiente

El Teatro Independiente en nuestra provincia entre 1968 y 1976 tuvo cambios relevantes que dejaron su huella durante una etapa brillante. Los teatristas independientes recibieron apoyo de las instituciones, entidades oficiales y municipales.

A pesar de que durante la dictadura militar se produjo una ruptura y la actividad teatral se vio restringida hasta la llegada de la democracia algunos actores, directores y dramaturgos continuaron su trabajo con dificultad por los motivos anteriormente expuestos, otros se fueron de la provincia como Carlos Owens y Ernesto Suárez (exiliado y radicado en Perú y Ecuador). Este puestista creó el grupo "Los Juglares" con el que realizó teatro barrial en zonas marginales para reflexionar sobre los acontecimientos políticos y la injusticia social en la Argentina. Terminada esta etapa regresó al país y transmitió sus conocimientos y experiencias³.

El prestigioso actor mendocino Cristóbal Arnold llamó "los años robados", a este proceso, en su libro *La rama en el techo*, haciendo una referencia a la tensión, al miedo que impidió el desarrollo del pensamiento argentino en esos años:

El miedo se extendió en todo el país. Se apagaron las luces de la cultura y empezó la quietud. La represión no descansa y es brutal; no se centra en aniquilar a las organizaciones subversivas.

*Estudiantes, sindicalistas, artistas, escritores, docentes, todos los que alguna vez conformaron el pensamiento argentino fueron silenciados, desaparecidos y muchos obligados a tomar el camino del exilio. (...) Tal es el caso de Rubén Bravo, uno de los tantos registrados como desaparecido. (Arnold, Cristóbal. *La rama en el techo*, 2003: 179)*

En Buenos Aires, durante esta época denominada por Osvaldo Pellettieri, "fase o versión canónica del microsistema", se produjeron los mejores textos y la emergencia de autores importantes. Por otro, lado la aparición del movimiento de "Teatro Abierto" marcó un antes y un después en la historia del teatro argentino con la necesidad de luchar en contra de la desnacionalización cultural. (Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida*, 1997: 20) Carlos Somigliana explica que el Teatro Abierto se fundó

³Ernesto Suárez, conoce a María Escudero en Ecuador, en un mutuo exilio a fines de la década del '70, ambos realizan teatro político: teatro entendido como lugar de educación política tendiente a modificar las actitudes del público, queda claro que no es lo mismo que un teatro que versa sobre la política o los problemas de Estado. En los '70 el teatro político tuvo un enorme auge que se tradujo en la aparición de una gran variedad de propuestas y en la divulgación de nuevas reflexiones teóricas. Desenmascaramiento de la mentira histórica con miras a iluminar la realidad presente. (Zayas De Lima, Perla. Carlos Somigliana, Teatro histórico-Teatro político, 1995: 103).

“porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de nuestras individualidades”. Los unió el amor por el teatro, el compromiso y la esperanza por cambiar las cosas⁴.

El teatro en Mendoza se transformó en un arte de carácter restringido y oculto que reflejaba la crisis a través de la metáfora y el distanciamiento como foco de resistencia y militancia política. Hubo una disminución de puestas en escena, cierre de las salas del Teatro Avenida y La Montaña, de gran trayectoria en la provincia y la destrucción de otras como el TNT (Teatro Nuestro Teatro). Los actores recibieron apoyo por parte de las instituciones extranjeras, ya antes mencionadas y vale recordarlas nuevamente: el Club Israelita Macabi, la Alianza Francesa, el Instituto de Cultura Hispánica y el Instituto Goethe, sin esta ayuda hubiera sido imposible producir los espectáculos.

Predominó el género del Café-Concert de la mano de Héctor Fernández Leal, se desarrolló el neogrotesco argentino propio del realismo crítico y emergió el teatro de género.

Se destacaron los elencos: “Máscaras” de Benito Talfitti, “Teatro La Montaña” bajo la dirección de Rodolfo Atencio, “Los Comediantes” coordinado por Josefina Otero, “Elenco Teatro de Cuyo” comandado por Cristóbal Arnold, “Compañía de Teatro El Candil” de Armando Lucero y “Compañía Mendocina de Espectáculos” (COMET) dirigido por Ibis Lusetti de Céparo y Benito Talfitti.

2.1.1. Emergencia, circulación y recepción del Café-Concert

El café-concert, se transformó en este período de nuestro teatro mendocino en el espectáculo de moda. Este género consistía en canciones, poesía, sátira, sketches vinculados entre sí por el monólogo del presentador o por los diálogos que éste mantenía con su partenaire sobre asuntos de estricta actualidad. Frecuentemente, la comicidad de dichos diálogos se apoyaba en la astucia de uno de los interlocutores y la estupidez del otro. (Beatriz Trastoy. *Teatro autobiográfico, los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina, 2002: 97*)⁵.

⁴ “Teatro Abierto”: este ciclo se inició en julio de 1981 y generó profundos cambios en el quehacer escénico nacional. Nació en “contra de”, “como reacción ante”: contra la desnacionalización cultural, contra la censura, contra los costos de producción: pero con claros objetivos: tratar de reencontrar el teatro argentino con el público y la identidad nacional. (Zayas De Lima. Perla. Carlos Somigliana, Teatro histórico-Teatro político, 1995: 123).

⁵ El monólogo fue y sigue siendo la estrategia clave del trabajo solitario del actor de varieté. Los orígenes de este género se hallan en los últimos años del siglo XVIII, en los que se multiplican las sociedades cantables (1731-1867) y, si bien muchas veces fueron prohibidas por el carácter subversivo de las canciones, llegaron a transformarse en el espectáculo popular por excelencia hasta el inicio de la Gran Guerra (Beatriz Trastoy. *Teatro autobiográfico, los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina, 2002: 69*).

En Buenos Aires, en los comienzos de los años ´70, el café-concert se estableció como una montajes de canciones, poemas, textos humorísticos que satirizaban la actualidad (monólogos cómicos o absurdos). El tema más concurrido fue la protesta política y social.

Los autores de los textos fueron, en su mayoría, los actores, con la excepción de algunos como Agustín Cuzzani, Ricardo Talesnik y Carlos Gorostiza. Existía una aproximación de los espectadores a la escena, debido a las salas pequeñas.

El microsistema del teatro independiente en la provincia, captó a esta especie teatral con ciertas diferencias con respecto a la Capital Federal. Se trató de un café-concert que acentuó la poesía y temáticas psicológicas, más que la parodia de la actualidad o la protesta política y social.

Se destacó en este rubro el actor, director y escritor Héctor Fernández Leal quien realizó unipersonales, estos eran espectáculos que solían consistir en una suerte de collage de textos, géneros y estilos de actuación a cargo de un único intérprete, por lo general guionista y director del espectáculo.

Entre las representaciones más importantes dirigidas por Leal, podemos mencionar: *Un hombre que somos dos* (1977), trata de una semblanza acerca de los componentes instintivos que todo hombre trae consigo en el momento de realizar el destino que cada uno de ellos construye a partir de sus contradicciones, controles y elección. *Tiempo Feliz* (1977), sobre textos de Eduardo Gudiño Kieffer, refleja el filicidio que se comete en el hombre durante su infancia, frustraciones originadas en el tiempo feliz de esa niñez que marca todas nuestras emociones y signan nuestro futuro, nuestra forma de ser y de pensar y *Personalidad* (1977), muestra al hombre determinado por el medio en que le toca vivir, por las influencias que sufre y por los caracteres innatos.

2.1.2. Recepción y circulación del realismo, realismo reflexivo y realismo crítico

Existió una afirmación de grupos independientes con repertorio perteneciente a las corrientes del realismo, realismo reflexivo, crítico y neogrotesco. La dramaturgia textual y espectacular tenía como objetivo buscar la verdad, reproducir las situaciones cotidianas, abordar temas de gran contenido social referentes a la situación del país y reflexionar sobre éstos.

Los directores en sus puestas también reflejaban un mensaje metafórico, oculto y profundo propio del neogrotesco a través del cual se vislumbraba la situación social del momento.

Los ensayos se estructuraban de la siguiente manera: comenzaban con la lectura de la obra, luego improvisaban, el director hacía marcaciones en cuanto a la creación de los personajes y la puesta. Paralelamente el equipo de producción realizaba su tarea.

El grupo "Teatro La Montaña" estrenó *La Malquerida* (1976) de Jacinto Benavente y *Los Muertos* (1977) de Florencio Sánchez.

La figura del actor y director Cristóbal Arnold ha sido considerada como uno de los "pilares del teatro mendocino" en esta corriente estética. Cumplía la labor de director del "Elenco Municipal de Teatro" hasta el inicio de la dictadura militar, luego dirigió el elenco "Teatro de Cuyo". Trajo a la provincia las obras renovadoras de Monti, Cossa y Goldemberg.

Se distinguieron las puestas en escena de las obras, *Visita* (1978) de Ricardo Monti y *La nona* (1979) de Roberto Cossa. Otras obras que realizó: *El viejo criado* (1979) y *No hay que llorar* (1979) de Roberto Cossa, *For export* (1982) de Patricio Estévez, *Antes de entrar dejen salir* (1982) de Oscar Viale y *La Maratón* (1982) de Claude Confortés⁶.

Arnold, junto a su elenco "Teatro de Cuyo", realizaba giras por las distintas provincias como Rosario, Santa Fé, San Juan y San Luis entre otras⁷. En 1977 viajó a la Capital Federal y asistió a la representación de *Visita* de Ricardo Monti, con dirección de Jaime Kogan. A partir de allí logró conseguir el derecho de autor y la representó en una casa de familia mendocina, ya que conseguir una sala era difícil:

"Monti con la generosidad de siempre, me la cedió; ensayamos Visita y estábamos, en poco tiempo más, para estrenar. Todavía las cosas no iban bien en el plano de lo político y que alguna institución cediera su sala era bastante difícil. De modo que inicié un experimento: hacer la obra en casas particulares con el pretexto de festejar algún aniversario. La cosa funcionó bastante bien. Estrenamos Visita en casa de Roque Teixidor, la noche del 31 de diciembre de 1977. (Arnold, Cristóbal. La rama en el techo, 2003: 185)

Luego se presentó *Visita* en la nueva sala del Teatro de Cámara Huentala. El puestista, logró plasmar el carácter fantasmagórico y espectral que el autor le dio a sus personajes, En 1978 se estrenó otro de los espectáculos de Arnold, con gran éxito, *La*

⁶En 1979, crea con el nombre "Teatro de Cuyo" dos grupos: actores de San Rafael, con quienes estrenó *No hay que llorar* de Roberto Cossa y "Grupo de Teatro Mendoza" que presentó *Humor de estos tiempos* de Pfeiffer. Las obras *For export* de Patricio Esteve y *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, fueron estrenadas en 1982 e incluidas en el ciclo "Teatro Abierto 1981". Arnold intentaba apoyar el esfuerzo (que se multiplicó por todo el país) por no dejar morir la producción nacional.

⁷Arnold junto a su elenco "Teatro de Cuyo", viajaban por distintas provincias (San Juan, San Luis y otras) y llevaban un plan de trabajo que consistía en levantar una carpa en diversas ciudades, ésta tenía el equipamiento necesario para la realización de las obras teatrales.

Nona de Roberto Cossa⁸, mezcla de realismo crítico y grotesco. Símbolo del horror subyacente que pasaba desapercibido porque estaba personalizado en un ser de carne y hueso. La obra comenzaba como una comedia naturalista donde la temática se afirmaba en las penurias cotidianas de una familia perteneciente a la clase media baja. A medida que avanzaba, el tono reidero se tornaba dramático y ya al final era el horror mismo el que se presentaba en el escenario, sólo que lo hacía de tal modo que quedaba latente hasta que el espectador llegaba fácilmente a la conclusión de que existía algo extraño.

2.1.3. Emerge el teatro de género

Surgió el teatro de género con las dramaturgas locales tales como: Mariu Carrera (*Pegadito a la vida*, 1979), Marisa Contreras (*Teatro para este mundo sin tiempo*, 1977 y *Lluvia de rosas*, 1979), María Elvira Maure de Segovia (*El santo del naranjo*, 1978, *El casamiento de Mariana*, 1982, *Tal cual soy o un amor esdrújulo*⁹ 1982 y *Bajo llave*, 1982), Susana Tampieri (*Cantando los cuarenta*, 1978, *A mi manera*, 1978, *El cumpleaños de Ana*, 1979, *El sí de las abuelas*, 1982, *Cin cuenta*, 1982, *Una llave a las ocho* 1983 y *Cincuenta por ciento* 1983), Angela Ternavasio (*La nona se queda*, 1981), Ester Trozzo de Servera (*El testigo*, 1977, *Desde adentro*, 1982, *Dar testimonio*, 1983 y *La única verdad*, 1983) y Vilma Vega (*Hablemos de amor*, 1978).

2.2. Microsistema del Teatro Universitario

La actividad escénica de este microsistema estuvo vinculada al “Elenco de la Escuela de Arte Escénico” de la Universidad Nacional de Cuyo (Director Juan Rossi Vaquie)¹⁰. Años anteriores, se contrataba a prestigiosas figuras del teatro de Buenos Aires para la dirección del grupo como por ejemplo José Bertonasco. Durante este período los directores fueron locales (Benito Talfitti, Walter Beltrán) y estrenaron obras con repertorio clásico nacional y universal, y de autores locales. Aparecieron corrientes estéticas como el expresionismo, el realismo costumbrista y especies teatrales como el grotesco y el sainete.

⁸*La Nona*, que como dijimos es a nuestro entender, un símbolo, debe parecer tiránica, prepotente (la prepotencia del hambre que no se detiene hasta saciarse y cuya saciedad es siempre pasajera), atemporal, puramente instintiva, una viscera con apariencia de anciana, un epígono de la muerte y a la vez del hambre, encontró en Vargas el actor que necesitaba. (*Los Andes*, 1978)

⁹*Tal cual soy o un amor esdrújulo* de María Elvira Maure de Segovia, estrenada en “Teatro Abierto” de Buenos Aires (1982).

¹⁰Juan Rossi Vaquie: dirigió la Escuela Superior de Teatro desde 1975 hasta 1981. Fortaleció los talleres actorales, amplió los estudios teóricos de textos nacionales, aportó su legado teatral en *Nuevas Técnicas de Actuación Dramáticas* (1983), abordó el problema metodológico de la investigación científica artística, elaboró y aplicó un “modelo experimental específicamente teatral” y propuso medios para alcanzar mayor calidad, variedad, precisión y rapidez en el campo de una renovación escénica. (González de Díaz Araujo, Graciela. *Escenas Interiores*, 2000: 154).

El director seleccionaba la obra a realizar, luego se llevaba a la comisión de lectura para su aprobación. Esta comisión la integraban dos profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, un representante del rectorado y el Director de la Escuela Superior de Teatro. El elenco contaba con importantes actores mendocinos tales como: Ibis Céspedes, Josefina Otero, Raúl Farruche, Marcelo Duval, Juan Palacios, Estelvio Suárez Arfén, Luisa Gámez, Walter Beltrán, Beatriz Latino, José Parlanti, Jorge Leal, Eva Cabral, María Eugenia Muñoz, Rosa Figuero y otros, quienes internalizaron en este período el tipo de actuación naturalista.

El director Benito Talfitti llevó a escena las obras destacadas: *Los Mirasoles* (1976) de Julio Sánchez Gardel, *Los Batifondos* de Chioggia (1977) de Carlo Goldoni, *El Teorema* (1978) de Elvira Maure de Segovia, *La Amarga* (1979) de Fernando Barcia Gigena y *300 millones* (1982) de Roberto Arlt.

Una nota de *Los Andes*, muestra el proceso que realizó Benito Talfitti a la hora de encarar una puesta en escena, destaca sobre todo el trabajo en equipo con intercambio de opiniones y creatividad:

Mientras estudio una puesta, vivo con los personajes. Se encuentran en mi interior y viajan conmigo, son míos, pero al tomar encarnadura y corporizarse en un escenario, dejan de serlo para adquirir su propia vida y desarrollo. Es el resultado de cambiar vivencias con el actor. (...) Es una labor de equipo, donde cada uno puede vertir su opinión y conformar la posible composición del personaje a realizar. (Los Andes, 5/4/80)

2.3. Microsistema del Teatro Institucional

Las Instituciones que brindaron apoyo y espacio para diferentes elencos independientes fueron: la Alianza Francesa de Mendoza, el Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, el Club Israelita Macabi y el Instituto Goethe.

El elenco de la Alianza Francesa de Mendoza presentó durante este período las obras destacadas: *Antígona* (1977) de Jean Anouilh, dirigida por Jorge Gómez y *Maupassant* (1979) de Gustave Flaubert, con adaptación de Rafael Rodríguez. Este elenco fue constituido en su mayoría por egresados de la Escuela Superior de Teatro de la UNCuyo y respondió a la nómina siguiente: María Felisa Narante, María Betriz Correa, Ana María Pazos, Pedro Marabini, Jorge Gómez, Vilma Gabarro, David Closas, Marcos Baez y Cristia Orlavania. La dirección fue variando con el pasar de los años.

El elenco estable del Instituto Cuyano de Cultura Hispánica, estuvo dirigido durante esta etapa por el prestigioso actor local Maximino Moyano¹¹, quien llevó a cabo

¹¹Maximino Moyano: Creó el Elenco Estable del Instituto de Cultura Hispánica en 1978. En sus puestas naturalistas, vanguardistas, posmodernas, se ha apoyado en el método del maestro ruso, al que considera un sistema de trabajo aplicable a todo tipo de actor y útil para cualquier estilo de dirección. (González de Díaz Araujo, Graciela. Escenas Interiores, 2000: 155).

las obras: *La caja del almanaque* (1978) de Mirko Buchín, *La Mantis religiosa* (1980) de A. Sieveking, *Cien veces no debo* (1982) de Ricardo Talesnik y *El Ex-Alumno* (1983) de Carlos Somigliana.

3. Recepción y circulación de los circuitos remanentes, dominantes y emergentes de los textos espectaculares del teatro mendocino

Entre 1976 y 1983, se observó la primacía de los textos espectaculares del teatro argentino y mendocino, especialmente pertenecientes a las corrientes del realismo costumbrista, crítico y neogrotesco (Roberto Cossa, Armando Discépolo, Ricardo Talesnik, Carlos Somigliana, Ricardo Monti y otros), que abordaban las costumbres y los cambios políticos, sociales y económicos con una mirada crítica. Apareció el teatro psicológico en el género del café-concert, en el cual se realizaron adaptaciones de una amplia variedad de textos de autores locales (Jorge Sosa y Fernández Leal) y universales (Thurber, Whaute, Chéjov, Lorca, Poncela y otros). Se produjo un regreso al repertorio clásico argentino, Gregorio de Laferrère, Julio Sánchez Gardel, Florencio Sánchez, Eduardo Gutiérrez, en un intento de búsqueda de la identidad nacional, y universal con Molière, Jean Anouilh, Pirandello, Arthog, Benavente, Lorca, Casona, Vacarezza y otros.

Se advierten algunos textos espectaculares remanentes y sus directores: *La Malquerida* de Jacinto Benavente, Rodolfo Atencio; *Los Mirasoles* de Julio Sánchez Gardel, Benito Talfitti y *Los Muertos* de Florencio Sánchez, Manuel Vega.

En los '70, surgieron los nuevos emergentes y dominantes con los siguientes textos y sus respectivos directores: *Visita* de Ricardo Monti, *La Nona* de Roberto Cossa, dirigidas por Cristóbal Arnold; *Cantando los cuarenta* de Susana Tampieri, por Rafael Rodríguez; *El Teorema* de Elvira Maure de Segovia, *La Amarga* de Fernando Barcia Gigena, por Benito Talfitti, y *Personalidad* (adaptación Leandro Klever), por Fernández Leal.

Los textos mendocinos ocuparon un lugar privilegiado legitimando a los dramaturgos mediante premios, se destacaron los siguientes: *Cantando los cuarenta* de Susana Tampieri, por Rafael Rodríguez; *El Teorema* de Elvira Maure de Segovia, *La Amarga* de Fernando Barcia Gigena. Emergió el teatro de Género de la mano de dramaturgas locales mencionadas anteriormente con sus respectivas obras (Mariu Carrera, Marisa Contreras, María Elvira Maure de Segovia, Susana Tampieri, Angela Ternavasio, Ester Trozzo de Servera y Vilma Vega).

A modo de conclusión

Entre 1976 y 1983, la actividad teatral disminuyó notablemente en la provincia y presentó diferencias con respecto a la Capital Federal. El sitio ocupado por los teatristas

independientes fue marginal, ya que no contaban con apoyo oficial y de esta forma era muy difícil producir espectáculos. Gracias a las instituciones extranjeras, que brindaron sus salas teatrales, los grupos pudieron continuar su actividad en forma restringida y oculta, debido a los cambios sociopolíticos. Se implementó una modalidad de cursos, certámenes y premios, en su mayoría organizados por las mismas instituciones y la Universidad Nacional de Cuyo. Existió la presencia del repertorio de textos cuestionadores del contexto social (realismo crítico, neogrotesco), obras de autores clásicos nacionales y universales. Se observó la importancia de autores locales y la emergencia del teatro de género. Las puestas escénicas contaron con la presencia de prestigiosos directores mendocinos: Cristóbal Arnold, Fernández Leal, Rafael Rodríguez, Benito Talfitti, Maximino Moyano, Rodolfo Atencio, Manuel Eduardo Vega, Walter Beltrán y otros, quienes comenzaron a experimentar en sus puestas en escena: el trabajo del espacio, la actuación, trabajo de mímica y la utilización de recursos tales como muñecos y títeres. Etapa dificultosa para nuestros artistas, que querían transformar la realidad desde su oficio y llevar un mensaje esperanzador a la sociedad en tiempos de dolor y represión.

Bibliografía

- Arnold, Cristóbal, 2003. *La rama en el techo*. Mendoza: TINTAR.
- Bourdieu, Pierre, 1967. "Campo intelectual y proyecto creador". En AA.VV. *Problemas del estructuralismo*. México: S.XXI.
- Crimi, Humberto, 1957. *Breve historia del teatro mendocino*. Mendoza: Dir Provincial de Cultura, Cuad. Letra y Espíritu, N 2.
- González de Díaz Araujo, Graciela, 2000. "Mendoza La tradición, la militancia y las búsquedas" y "Nuevas búsquedas de fin de siglo" en *Escenas Interiores*, Buenos Aires: Artes del Sur/Inst. Nac. del Teatro. *Mendoza en el arte - 1970 a 1976*. Publicación Periódica sobre Letras, Artes Plásticas, Música, Conciertos, Ballet, Teatro, Cine y Nuevos Discos.
- Navarrete, José, 1984. "El teatro mendocino en el período 1960-1984", en *Actas*. Buenos Aires: *Acta*.
- Ordaz, Luis, 1999. *Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Pellettieri, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949 - 1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Tahan, Halima, 2000. *Escenas Interiores*. Bs As: Artes del Sur/Ciudad Argentina.
- Trastoy Beatriz, 2002. *Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires: Nueva Generación.
- Zayas de Lima, Perla, 1995. *Carlos Somigliana. Teatro Histórico-Teatro Político*. Buenos Aires: Ed. Fray Mocho.

***Teatro contemporáneo
y formación actoral.
Educación de la voz***

Hacia un modelo rizomático de la relación acción-emoción en el trabajo del actor

Carlos Catalano ¹
Guillermo Dillon²
Roberto Landa³
Teresa Domínguez⁴

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Este trabajo es parte del proyecto de investigación "La relación Emoción y Acción en un espacio ficcional. Análisis de sus bases funcionales, su evolución técnica y su desarrollo expresivo". Centro de Investigación Dramática de la Facultad de Arte - Universidad Nacional del Centro - Argentina

Resumen

En este trabajo retomamos el debate teórico entre los que sostienen la primacía de la acción sobre la emoción y los que argumentan todo lo contrario. Ante esta controversia planteamos una posición superadora desde los paradigmas conexionistas que postulan una estructura en rizomas- sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, definido sólo por una circulación de estados- que operan simultáneamente en un grado difuso en todo el sistema nervioso central.

¹Médico veterinario. Actor y director teatral. Decano de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires donde se desempeña como profesor titular de las cátedras: Interpretación I, II y III. Directo del C.I.D. (Centro de Investigaciones Dramáticas) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. varias@arte.unicen.edu.ar

²Guillermo Alejandro Dillon. Licenciado en Psicología, tesis en curso Magister en Psicología de la Música. JTP "Psicología Evolutiva y de la Creatividad" Departamento de Educación Artística. "Rítmica" y "Música y Coreografía" Departamento de Teatro. Facultad de Arte UNCPBA. gdillon@arte.unicen.edu.ar

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

⁴Médico 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

Pensamos que considerar la relación entre la emoción y la acción desde este modelo rizomático abre nuevos caminos que complejizan el abordaje de la composición teatral.

Palabras clave: actor - acción - emoción

Abstract

In the present paper, we summarize the theoretical debate between scholars that support the primacy of action over emotion, and those that argue against this assertion. We offer a theory that could solve this dichotomy, on the basis of the connexionist paradigms that propose a rhizomatic structure – a decentralized, ahierarchical and non-significant system, only defined by circulation states – subtly operating on the whole central nervous system at the same time.

We consider that, by exploring the relationship between emotion and action within this rhizomatic model, it is possible to discover new paths to re-elaborate the production of theatrical compositions.

Key words: Actor- Emotion - Action

¿ACCIÓN-EMOCIÓN Ó EMOCIÓN-ACCIÓN?

El fenómeno que hemos delimitado desde múltiples corrientes teóricas como “la emoción”, objeto de nuestros escritos precedentes, será analizado en esta instancia dentro de la esfera de sus consecuencias: la acción y la comunicación de dichos sentimientos en un espacio escénico.

Podemos determinar dos perspectivas dominantes dentro de los estudios de las relaciones de la dupla acción-emoción: Los que sostienen la primacía de la acción sobre la emoción y los que argumentan que la representación de la emoción genera una posterior reacción conductual.

En el primer grupo podemos ubicar la tradicional teoría de James-Lange según la cual la emoción no surgiría directamente de la percepción de un estímulo, sino que éste ocasionaría cambios corporales, cuya percepción por parte del sujeto darían lugar a la emoción. Así las señales periféricas desempeñarían un rol desencadenante en la experiencia emocional

En tanto Stanley Schachter, entre otros autores, no considera a la emoción sólo como cambios viscerales o periféricos, sino que plantea la necesidad de tener en cuenta también el componente cognitivo (la auto-atribución de sentido). Por lo tanto propone la secuencia: estímulo, cambios corporales, percepción de los cambios corporales, inter-

pretación de los cambios corporales y emoción.

Cannon y Bard, desde una mirada opuesta, consideran que las neuronas talámicas al activarse envían un feedback informativo hacia la corteza y simultáneamente activan los músculos y las vísceras.

El estudio de gatos decorticados demostró que mantenían su capacidad de mostrar respuestas de rabia, por lo que se dedujo el origen subcortical de los mecanismos implicados en este tipo de reacciones afectivas.

Cannon asoció a la emoción con la activación del sistema nervioso simpático, siendo el tálamo la estructura subcortical controladora de las emociones y el hipotálamo la base biológica de la acción emocional.

la teoría de James-Lange es retomada (y reformulada) actualmente por el neurobiólogo Antonio Damasio en su hipótesis del "marcador somático", considerando a la emoción como un relato que el encéfalo construiría para explicar determinados cambios corporales autónomos. Las emociones serían básicamente lecturas (biológicas, químicas y macroestructurales) tanto de los cambios que "realmente" tienen lugar en el cuerpo, así como los que se construyen en las estructuras cerebrales donde se representa este cuerpo.

Dichos "marcadores somáticos" se crean por aprendizaje asociativo, relacionando emociones y sentimientos a resultados futuros predecibles. Este sentimiento "marca" la imagen representada con una tonalidad de la emoción correspondiente, y lo llama somático porque el sentimiento se produce en el cuerpo, es la reacción de éste lo que marca a la representación.

El marcador fuerza la atención sobre el resultado negativo al que puede conducir una acción determinada y funciona como una señal de alarma automática, no consciente, y nos protege de pérdidas futuras sin más discusión, y nos permite elegir a partir de un número menor de alternativas.

La diferencia entre el marcador somático y la angustia-señal freudiana es que el concepto de Damasio es aplicable no sólo al afecto negativo sino que genera una tonalidad afectiva que marca una representación evocada, con afectos de cualquier índole.

Por otra parte, los trabajos que realizó este autor con sujetos que tienen dañado el lóbulo prefrontal muestran que estos pacientes evocan el conocimiento relacionado con contenidos de imágenes que se les muestran, pero no se da en ellos respuesta emocional -medida por la conductancia de la piel-, es decir, no funciona su marcador somático cuando evocan. Al respecto Antonio Damasio postula: saber no significa necesariamente sentir.

La hipótesis del marcador somático explica el conocimiento intuitivo con el que

nos movemos en el complejo juego de las relaciones interpersonales.

Podemos complementar esta visión relacional de la emoción que ingresa Damasio al debate, con las ideas que aporta la creadora del sistema Alba Emoting de entrenamiento actoral Susana Bloch. Esta autora explica que “No es la respiración o la presión arterial o la sudoración , o la postura del cuerpo o el rostro...lo que hace a la emoción, sino que el cómo se vive todo ello en el fluir de la dinámica relacional”. (Bloch 1996:123)

Considera a las emociones como el encuentro de lo físico corporal con el mundo subjetivo, las cuales se vivencian como dominios de conductas relacionales que constituyen el fundamento de todo nuestro accionar. Por lo tanto, como fenómenos de nuestro ser biológico, nuestras emociones surgen en nuestro fluir fisiológico en la relación con otros o con el medio.

Desde este punto de vista -al contrario de lo que se ha sostenido habitualmente- las emociones no constituyen interferencias con nuestro ser racional, sino que le dan a nuestro razonar sentido y significado relacional.

Conclusiones rizomáticas

Ante este debate sobre la primacía de la acción sobre la emoción o viceversa proponemos una interpretación basada en el modelo rizomático -proveniente de la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari- que se caracteriza como un sistema no centralizado, no jerárquico y no significante, definido sólo por una circulación de estados.

En el modelo descriptivo en rizoma, la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica (la tradicional base o raíz que da origen a múltiples ramas) sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro sin importar su posición recíproca.

Desde este modelo podemos pensar una interrelación rizomática entre las estructuras intervinientes en la esfera de la emoción y de la acción, que operarían simultáneamente en un grado difuso en todo el sistema nervioso central.

Estas discusiones teóricas sobre la emoción han tenido variadas repercusiones en el ámbito teatral.

Ya a mediados del siglo XVIII Diderot en su obra *La Paradoja Del Comediante* - que paradójicamente nunca se animo a publicar- escribió que el actor que siente menos es el que mejor expresa, volcando todas las señales externas de la emoción de manera rigurosa para que el público entre en el juego. Esta observación, que tiene mas de argumento filosófico que de realidad, entro en contradicción con el éxito que esa misma época goza-ba Garrick, quien es considerado el primer actor naturalista.

Jerzy Grotowski, según la lectura de Strassberg, se ha apoyado en la teoría de James Lange en tanto trabajaba sobre la acción del actor para que esta finalmente produjera emociones. Stanislavsky en una primera etapa realizó trabajos sobre el uso de la memoria y de la introspección, para finalmente desembocar en su sistema basado en el empleo de las acciones físicas.

Pensamos que cada aspirante a actor, ha estructurado culturalmente su cerebro de manera diversa. Nos encontramos en la práctica con sujetos mejor dotados para trabajar su composición teatral desde “afuera hacia adentro”, así como otros encaran el trabajo compositivo en forma opuesta; entrando a la red rizomática a través de los puntos que han hecho mas concientes en el transcurso de su desarrollo neuropsicológico.

Este hecho obligaría a los formadores de actores a tener en cuenta estas modalidades de funcionamiento del cerebro humano, ya que la acción y la emoción se hallan en la génesis de la conducta humana y por lo tanto también en la conducta escénica.

Bibliografía

- BLOCH, S. (1996) *“Biología del emocionar y Alba Emoting”*. Dolmen Y Ediciones, Santiago de Chile.
- MATURANA, H.
- DAMASIO, A.R. (2001) *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Editorial Crítica, Barcelona.
- DELEUZE, G. (1985) *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Buenos Aires.
- & GUATTARI, F.
- FREUD, S.: (1981) *Obras completas*. Ed. Biblioteca Nueva.
- KANDEL E., (1996), *Neurociencia y conducta*. Madrid: Prentice Hall.
- SCHWARTZ J. Y JESSELL T.
- KAUFMANN, PIERRE (1996) *Elementos para una enciclopedia del Psicoanálisis*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- PALMERO, F. (2000) *La emoción desde el modelo biológico*. R.E.M.E. (Revista Electrónica de Motivación y Emoción) Volumen 6 Nro. 13. <http://reme.uji.es/articulos/apalmf5821004103/texto.html> (Fecha de ingreso 21 de Junio de 2005)

Imaginario Actoral: en busca del actor prisma

Juan Manuel Urraco Crespo¹

Resumen:

Frente a hegemonía de los modelos escénicos ligados al texto escrito como núcleo del acontecimiento teatral, el presente artículo propone vislumbrar las posibilidades que el "Imaginario Actoral" ofrece para romper con ella, en virtud de un concepto de teatralidad que se base fundamentalmente en la corporalidad de los actores y que permita concebir al actor como prisma de la creación escénica.

Palabras clave: *Proceso creativo, Imaginario actoral, cuerpo.*

Abstract

In view of the hegemony of stage models connected to the written text as the basis for the theatrical event, the present article endorses the exploration of the possibilities offered by the "Actoral imagery" in order to disrupt such hegemony. This approach would give way to a concept of theatricality based on the physical dimension of actors, and allow the notion of the actor as a prism of stage creation.

Key words: *Creative process- Actoral imagery- Body.*

Introducción

El siglo XX puede entenderse como un momento de transformación, como un cambio en las miradas y en los planteamientos generales de la escena teatral por parte de la teoría y la práctica teatral, por tender hacia un tipo de espectáculo que se aproximase al concepto de teatro como un todo, es decir como síntesis de las artes. En este sentido el cuerpo del actor aparece como una presencia retomada para conquistar un tipo de espectáculo que cuestione el carácter logocéntrico del lenguaje escénico, en virtud del cual se entiende que el actor no ha de atenerse al oficio de desempeñar simplemente el soporte de la palabra dramática. Los protagonistas de este replanteamiento

¹Licenciado en Teatro. Profesor Ayudante en Prácticas de la Enseñanza, Departamento de Educación Artística, y Práctica Integrada de Teatro III. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. juanurraco@hotmail.com

son Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Peter Brook, Eugenio Barba, entre otros.

De sus teorías así como de la práctica escénica vinculada a ellos, se puede vislumbrar el intento por renovar los medios de producción escénica del momento, constituyendo un destacado intento por resituar la textualidad y repensar el lugar del cuerpo como alternativa y especificidad de la escena teatral.

La crisis del lenguaje verbal a finales del siglo XIX supone por tanto, la ruptura necesaria para que en el ámbito teatral se comiencen a explorar nuevas formas de comprensión del fenómeno escénico, en consecuencia, el interés renovado a finales del siglo XIX, por la palabra, el cuerpo y la imagen, se enmarca en el entorno de la reivindicación de un lugar para el teatro que tenga muy poco o nada que ver con el texto dramático como texto literario y que tampoco se refiera necesariamente a él como su horizonte último.

De todos modos y a pesar de esto, tal reivindicación no puede hacerse extensiva a todo el teatro que se produce en el siglo XX. Muy al contrario la escena teatral aun en estos primeros años del siglo XXI, sigue estando habitada por un tipo de espectáculo que todavía tiene mucho que ver con el realismo así como con formas "burguesas" de puesta en escena. En la actualidad y a pesar del cambio experimentado en la escena a lo largo del siglo pasado, la palabra o el texto dramático todavía se resiste a abandonar ese lugar de privilegio.

Imaginario Actoral

En Argentina en los últimos 20 años se han llevado a cabo experimentos de vanguardia o experiencias que afortunadamente no han quedado arrojadas en un lugar marginal y las cuales han sido entendidas y destacadas por una importante sección de público y de críticos. Desde hace una década el teatro producido en Argentina ha logrado una importante difusión internacional, los creadores que se han dado a conocer fueron nucleados dentro de un fenómeno al que Jorge Dubatti² llamó "nuevo teatro argentino".

Pero más allá del sentido gentilicio de esta definición, hay una cualidad artística que define al conjunto que agrupa al "nuevo teatro argentino". Es una condición práctica, de la que goza de manera única y excepcional la creación escénica argentina: el "imaginario actoral"³.

Varios años antes de que comenzara a hablarse de un "nuevo teatro argentino", se produjo en Argentina un fenómeno de producción de espectáculos teatrales que tra-

²AA.VV. Teatro argentino: Prólogo: Jorge Dubatti. Libros de Tierra Firme. 2000. Bs. As. Pág. 9

³Alejandro Catalán en El actor como escenario. www.teatromundial.com

bajaban una estética alternativa y se montaban en salas que no pertenecían al circuito comercial. Este suceso, que se conoció como "Teatro Under", presentó un nuevo actor y por consiguiente nuevas poéticas teatrales.

A partir del Under la actuación deja de ser un modelo que los cuerpos deben aprender, para ser un gesto que cada cuerpo puede inventar. El acontecimiento actoral de los 80 demostró, según Alejandro Catalán, varias cosas:

-El actor puede producir una singularidad expresiva e imaginaria.

-Esta singularidad puede crear sentido, una lógica de devenir teatral que se sostiene en el despliegue de una misma lógica que ella misma produce.

-Lo creado puede ser el propio sentido del acto implicando además la invención de los procedimientos de creación.

Dichas cualidades permanecieron y se desarrollaron en el tiempo, ofreciéndole carácter y cualidades únicas al actor del "nuevo teatro argentino". A la aparición de este actor le sigue la de un director capaz de trabajar con él, este director será también radicalmente distinto en su trabajo de creación. Alejandro Catalán, manifiesta que por primera vez en la historia estamos ante un director y un actor que pueden saber poquísimos de la obra a crear. Ambos entienden que ese saber es solo un punto de partida que puede quedar desalojado con la irrupción de lo singular. Esto no es solo que la obra no existe antes de ser creada: no existe la lógica de sentido escénico.

La nueva presencia actoral trastocó notablemente la práctica escénica, al punto que dirigir o escribir teatro disponiendo de esta capacidad, permitió reactualizar las prácticas escénicas conocidas. Es decir, que el "imaginario actoral" habilitó un trabajo escénico con y desde estos actores, que hizo posible procedimientos y lenguajes insospechados desde los imaginarios heredados del dramaturgo y el director. Pero paralelamente a esta apropiación, que las prácticas heredadas hacen de la nueva capacidad escénica, se abre la posibilidad de comenzar a crear desde condiciones prácticas que permitan a este "imaginario actoral" manifestar la especificidad de su potencia.

En consecuencia, el actor descubre un tipo de acontecimiento escénico propiamente corporal y autónomo. El actor no entra a un espacio donde los acontecimientos van a ser representados, sino que su cuerpo es el espacio donde se producen los acontecimientos. Desde el escenario de su cuerpo acontece la acción escénica. Como expresa Alejandro Catalán⁴ en "El actor como escenario"⁵:

⁴Alejandro Catalán (1971) Actor, director y docente. Como interprete trabajo entre otros montajes, en "El pecado que no se puede nombrar" espectáculo dirigido por uno de sus maestros, Ricardo Bartís.

⁵Alejandro Catalán en *El actor como escenario*. www.teatromundial.com

(...) en la ausencia de referencias previas, este actor no esta en el teatro sino que constituye teatro desde sí...el actor será capaz de inventar una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico, que es una "poética actoral", nada mas ni nada menos, que la invención de una actuación intrasferible de ese cuerpo.

En este sentido, Susana Tambutti, bailarina, coreógrafa y docente de la UBA, en una entrevista publicada por los Cuadernos del Picadero⁶ expresa:

El cuerpo esta perdiendo su identidad cerrada. Ha sido perforada la idea del sujeto cartesiano y aquella que sostenía que uno nace con un cuerpo y ese cuerpo es su destino. El cuerpo es como un depósito de materiales. En ese sentido sigue siendo un instrumento (...) Se rompió la idea sistemática de que obras o entrenamientos deben ser de determinada manera. Cada artista es una caja de Pandora.

Desde el "imaginario actoral" asistimos al nacimiento de un nuevo actor. Este actor rechaza de alguna manera la idea de "interprete" para sumergirse con su cuerpo en procesos creativos de experimentación e investigación, desarrollando un teatro que nace, crece y evoluciona a partir de su propia materia. Uno de los impulsores en nuestro país de esta concepción de actor es Ricardo Bartís, según el, el actor es el sujeto y el objeto de la actuación que articula estos dos planos a través de su percepción, el actor es la sustancia y la actuación, la tarea:

La actuación esta vinculada desde su filosofía con la pasión de una manera física, impone la presencia del cuerpo como una situación definitiva. (...) esta en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organización corporal, sangre, musculatura. química, energías de contacto que se van a poner en movimiento.⁷

El trabajo del actor con su cuerpo, entendido como el elemento más importante y fundamental en la representación escénica, constituye el primer aspecto, y quizás el más evidente, por el cual debemos vincular este teatro con la propuesta de Jerzy Grotowski⁸ sobre un teatro llevado a su esencia, con su idea del "vacío" como único

⁶Alberto Catena; **El cuerpo del Interprete**: "El siglo XX esta marcado por un ataque al cuerpo". Cuaderno del picadero Nº 3. Instituto Nacional del Teatro, Agosto 2004. Bs. As. Pág. 16

⁷Bartís Ricardo, **Cancha con Niebla**. Editorial Athuel, 2003

⁸Jerzy Grotowski, **Hacia un teatro Pobre** Editorial Siglo XXI, Madrid. (1970)

punto de partida para la creación, a partir del cual se elimina todo elemento que media-tiza la presencia del actor en escena.

El actor no es "intérprete". La "interpretación" es según palabras de Alejandro Catalán⁹ "el dispositivo actoral heredado de las vanguardias del siglo XX". El contexto donde interviene el pensamiento del "imaginario actoral" no es aquel donde dominaba la "interpretación", sino que, hay otra actuación que la ha sucedido sin cambiarse el nombre y que aquí llamaremos utilizando el concepto propuesto por Catalán: "efecto".

El actor "efecto" es el de una dinámica de producción contemporánea, que llamaremos "mediática". Contra la precedente, esta dinámica tiene un "pensamiento sensorial" que trabaja partiendo del estímulo de la visión y la audición, desde una dinámica de "impacto". El "impacto" es la cualidad que se supone en todo lo que adquiere presencia escénica, incluyendo al actor. En este contemporáneo "impacto" las diferentes fuentes de actividad escénica deben tener efecto eficaz por sí mismas, con ciertas excusas y conexiones que unifican y dan sucesión a un eclecticismo de base. En ese contexto, el actor que cuando era intérprete tenía claridad sobre las condiciones (en ocasiones coercitivas) de su participación escénica ahora parte de una fundamental desorientación operacional, compartida con el director, que resolverá inventándose su manera de impactar en el público.

Todas estas cuestiones confluyen en una concepción de escena en la que el cuerpo surge como elemento central y el actor es considerado como un artista y su "imaginario actoral" como la manifestación por excelencia de su subjetividad y originalidad.

A modo de conclusión

En definitiva estos aportes han ido configurando un concepto de teatralidad que se basa fundamentalmente en la corporalidad de los actores. Es así que el cuerpo del actor se concibe ya no como entidad psicológica sino como entidad instrumental dentro de la escena, es decir como instrumento significativo en si mismo en lugar de cómo medio para llevar la palabra y el discurso racional y dialogado a la escena teatral.

Considerar la condición innovadora del "imaginario actoral" en la praxis escénica implica ampliar los horizontes de las posibilidades creativas del director y de los

⁹Alejandro Catalán. Op. Cit.

actores, sin excluir los demás aspectos del hecho teatral, en pos de un fenómeno escénico que asuma el desafío de enfrentarse a procesos creativos que potencien el desarrollo del "Imaginario actoral". Es decir, un fenómeno escénico que priorice al actor como prisma de la creación.

Bibliografía

- AA.VV. (2000) *Prologo: Jorge Dubatti*. Teatro Argentino. Libros de Tierra Firme. Bs. As.
- Bartís Ricardo (2003) *Cancha con Niebla*, Editorial Atuel. Bs. As.
- Brook Peter (1986) *El espacio vacío*. Ediciones Península. Barcelona, España.
- Catalán Alejandro (2001) "*Producción de Sentido Actoral*". Teatro XXL N° 12 Revista del GETEA. Fac. de Filosofía y Letras. Argentina, Bs. As.
- Catena Alberto (2004) "*El siglo XX esta marcado por un ataque al cuerpo*". El cuerpo del Intérprete: Cuaderno del picadero N° 3. Instituto Nacional del Teatro, Agosto 2004. Bs. As.
- Ceballos Edgard (1992) *Principios de Dirección escénica*. Editorial Gaceta S. A. México.
- Cruz Alejandro (2004) "*Discursos que producen ficción sin representación*". El cuerpo del Intérprete: Cuaderno del picadero N° 3. Instituto Nacional del Teatro, Agosto 2004. Bs. As.
- Dubatti Jorge (2002) *El teatro Jeroglífico: Herramientas de poética teatral*. Editorial Atuel. Bs. As.
- (1999) *El teatro Laberinto: ensayos sobre el teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel.
- Grotowski Jerzy. (1970) *Hacia un Teatro pobre*. Editores Siglo Veintiuno. Madrid, España.
- Pelletieri Osvaldo. (1994) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno*. Editorial Galerna. Bs. As.
- Trastoy Beatriz y Zayas de Lima Perla (1997) *Los lenguajes no verbales en el Teatro argentino*. UBA. Facultad de Filosofía y Letras. Bs. As.

Dos poéticas, dos voces

El trabajo musical en “Fuerte leve, leve fuerte” de Ariel Barchilón y “Cumbia Morena Cumbia” de Mauricio Kartun

*Julio Cicopiedi**

Resumen

En el presente trabajo se analizó la utilización de la música en dos puestas en escena con poéticas totalmente diferenciadas. El puntapié inicial de dicho análisis se produjo al advertirse que el tratamiento musical en dichas puestas en escena, estaba fuertemente influenciado por la poética que atravesaba cada una de las piezas. Es así que en la primera obra se trabajó con el minimalismo como preponderancia musical y en la segunda se trató de acentuar, a través de la música, la credibilidad escénica.

Palabras clave: *Música - Puesta en escena*

Abstract

The present research paper is an analysis of the use of music in two theatrical productions with two utterly dissimilar poetics. Initial interest in this issue arose from the exploration of the influences of a third theatrical tradition on the musicalisation of both productions. While in the first play it is possible to observe a minimalist use of music, in the second production music was meant to enhance the reality effect.

Key words: *Music - Theatrical production*

Obertura: “Introducción”

En el presente trabajo intentaremos analizar la utilización de la música en las puestas en escena de “Fuerte Leve, Leve Fuerte” de Ariel Barchilón y “Cumbia Morena Cumbia” de Mauricio Kartun. Ambos emprendimientos son parte del proyecto de investigación denominado: “Experimentación en la práctica escénica, para la sistematización de una técnica vocal para actores”; realizado por docentes de las áreas Interpretación y Vocal del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA.

Este proyecto planteó, en esta etapa, la realización de dos piezas cortas que

*Profesor de Teatro en la Facultad de Arte de la UNICEN. Actualmente se desempeña como Ayudante Diplomado en las cátedras de Educación de la Voz I y Música de dicha Facultad. jcico@arte.unicen.edu.ar

podrían ser exhibidas en un mismo espectáculo. Ambas pertenecientes a dos poéticas bien diferenciadas. Una con apropiaciones post modernas y otra con rasgos modernos, para que el mismo espectador pudiera contrastar los artificios poéticos vocales de una y otra.

En primer lugar se decidió que se presentaría la puesta post moderna (Fuerte Leve, Leve Fuerte), al finalizar la misma habría un intervalo, que permitiría realizar el cambio escenográfico para la siguiente puesta, la moderna (Cumbia Morena cumbia).

Si bien para el grupo de investigación la atención fundamental estuvo puesta en la expresión oral de los actores, la música utilizada, aunque en un segundo plano, cumple una función poética de gran valía. En virtud de esta importancia, en este trabajo se intentará un análisis de la selección musical seleccionada.

Para lograr dicho fin observaremos “Fuerte Leve, Leve Fuerte” desde la mirada que propone Silvia Furnó¹ en su artículo “Música a Escena”² y la que propone Carmelo Saitta³ en el libro “La Banda Sonora”⁴. Si bien este último escribió sobre la música en el cine, creemos que muchos de sus procedimientos y definiciones son trasladables a la escena teatral, y sus aportes podrían revalorizar las conclusiones de este artículo.

En el caso de “Cumbia Morena Cumbia”, por tratarse de una puesta con fuerte impronta realista, además de considerar a los autores mencionados incluiremos los aportes que realiza Eduardo Abbate⁵. Especialmente los vertidos en su artículo: “La Banda Sonora en los Productos Audiovisuales”⁶. De dicho artículo consideraremos fundamentalmente su clasificación de la música como diegética y extradiegética. Por tal caso en adelante llamaremos Diegética a la música que pertenece al universo real de la ficción de la trama, es decir aquella que escuchan solamente los personajes y que son inherentes a la escena. Y extradiegética a aquella que está utilizada como información para el espectador y que sólo escucha este último. Ésta clasificación nos permitirá analizar cuál es el nivel de realidad que pretendían lograr los directores con cada inclusión musical.

En las siguientes líneas procederemos a analizar lo ocurrido musicalmente en cada pieza manteniendo el orden que se le dio en la representación del espectáculo. **Por último arriesgaremos algunas conclusiones del cómo y el por qué de la utilización**

¹Pedagoga musical. Docente de la Facultad de Bellas Artes de La Plata.

²Furnó, Silvia (1999) “Música a Escena”, en “Anuario la Escalera N° 9”. Tandil. Facultad de Arte de la UNICEN.

³Docente de la Cátedra de “Elaboración de Bandas Sonoras” en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura de la UBA.

⁴Saitta, Carmelo (2002). “La Fabrica Audiovisual IV” en “La Banda Sonora”. Buenos Aires. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (UBA).

⁵Licenciado en psicología en la UBA. Director y productor de video y televisión. Profesor titular en la Licenciatura en Audiovisión de la UNLa. Director y docente en artes dramáticas (mimo y teatro). Creador de música para documentales, publicidades, institucionales y teatro.

⁶Abate, Eduardo (2006) “La Banda Sonora en los Productos Audiovisuales” en “Escritos sobre Audiovisión”. Buenos Aires. UNLa.

de la música en ambas puestas en escena.

Primera Voz: “Fuerte Leve, Leve Fuerte”

Siguiendo la línea de acción prefijada en la introducción al presente artículo, nos resulta interesante desarrollar brevemente la trama de la obra de Ariel Barchilón como una guía que le permitirá al lector apreciar, al menos, los lineamientos generales de dicho texto teatral.

El autor nos propone una escena despojada en la que se encuentran el hombre y la mujer (únicos personajes de la obra). Estos realizan un acto sexual basado más en el relato que en la ejecución del mismo. Una escena que no es realista, y que se encuentra vacía. Una escena donde todo está puesto en lo que se dice, en el discurso, sin emoción ni sentimientos que lo modifiquen y donde la única conexión entre ambos personajes es el sexo. Las acepciones que propone el autor fueron respetadas en la puesta en escena, utilizando solo una mampara de baño en el centro de la escena y los personajes contando la historia detrás de ella.

Luego de este acercamiento al mundo de la obra, trataremos entonces de analizar la música de la puesta en escena que se realizó de dicho texto en Tandil, con fecha de estreno el domingo 14 de Mayo de 2006 a las 19:00 hs en la sala Estudio Teatral “La Red” (Belgrano 261)

Creemos conveniente comenzar por el análisis de la música de sala, ya que es la que sugiere al espectador cuando ingresa de qué se trata el espectáculo. No queremos decir con esto que le cuenta la historia pero sí que lo introduce, lo prepara, lo predispone para lo que va a acontecer. Al menos, así consideramos que debe ser y obramos en consecuencia. La utilizada en este caso fue la banda de sonido que realizó Yann Tiersen⁷ para la película “Amélie” donde se denota una fuerte impronta del piano. Su melodía, suave y dulce genera un clima resultante expresivo de tristeza o melancolía. Dicho clima, creemos, funciona como trampolín de lo que luego se reflejará en el escenario. Por otro lado, la fuerte influencia de la canción francesa, el minimalismo y el rock experimental que posee Tiersen en cada uno de sus trabajos nos resultó interesante y apropiado para esta ocasión. Apropiado en el sentido que se condice con lo experimental de la poética post moderna, y con el minimalismo que posee la obra desde el texto y la acción.

En cierto momento de la obra los directores propusieron fragmentar el discurso a través de mostrar imágenes congeladas, a la manera de fotografías, con intención de reforzar la poética de ese texto. La velocidad de desplazamiento que debían realizar los actores para pasar de una imagen a otra, generaba molestos ruidos que distraían la aten-

⁷Compositor Francés. Cursó en diversos conservatorios estudios de violonchelo, piano y composición. Pero no se limitó solamente a esos instrumentos ya que posee gran técnica en acordeón, guitarra eléctrica y toy piano. Convirtiéndose en un gran instrumentista virtuoso.

ción del público. En virtud de este inconveniente se pensó entonces en una inclusión musical, que aparecería con el apagón y se dejaría de escuchar cuando ingrese nuevamente la luz a la escena. Fue difícil seleccionar el sonido o la música apropiada para no romper con el clima, ni sacar al espectador del mundo ficticio en el que se lo había hecho ingresar. Difícil, en el sentido que teníamos presente que todo discurso musical: “enmarca”, delimita y; conciente o inconscientemente despierta en el interlocutor un significado. Puede evocarle una época, un hecho significativo en su vida, un momento, etc. “...en el más bajo nivel de recepción, la música suele producir evocación de situaciones o momentos, imágenes y sensaciones varias”⁸. Esto provoca que el espectador desatienda lo que está pasando en el escenario por unos momentos. Nada más alejado de lo que se pretendía con la inclusión musical propuesta.

A su vez ante una puesta “minimalista”, que involucra una escena despojada, los directores pretendían que la poca música que se incluyera al espectáculo siguiera la misma línea estética. Luego de una intensa búsqueda y repetidas pruebas fallidas, nos encontramos con Meredith Monk⁹ y un trabajo musical totalmente minimalista¹⁰ en el cual el único estímulo sonoro son sus gemidos. Algo totalmente apropiado para lo que se quería lograr, a tal punto que se definió sin dudar como indiscutido aporte musical en el final de la obra.

La mampara de baño que los actores manipulan, abriéndola y cerrándola con distinta intensidad de acuerdo al momento y la situación, constituye un elemento sonoro a analizar. Este elemento produce un sonido metálico, frío, desgarrador. Por tanto cuando ese sonido cesa se manifiesta un silencio que reverbera con la textura dada por la onda expansiva de dicho sonido, retro-alimentándose el uno al otro, generando un clima de vacío y desolación. Basándonos en los preceptos de Murray Schafer que se refiere al silencio como “un bolso lleno de posibilidades que cualquier cosa puede romper”¹¹, experimentamos infinidad de posibilidades en el tratamiento del silencio. Incluso partiendo de texturas sonoras tales como la respiración o los jadeos de los personajes.

⁸Swanwick, K (1991) *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Morata.

⁹Nació en Lima. Perú. en 1943. Compositora, cantante, coreógrafa y cineasta que trabajó en Estados Unidos. es pionera de lo que actualmente se denomina “técnica vocal extendida” y “performance interdisciplinaria”. Su formación incluyó técnica vocal, piano, composición, Dalcroze y técnica Cunningham, con la cual se familiarizó en el Sarah Lawrence College. Desde que egresó de dicha institución en 1964 ha creado más de ochenta obras que combinan la voz, el movimiento y la imagen. En 1964 funda The House, compañía dedicada a la performances, y en 1978 el Meredith Monk Vocal Ensemble, con el fin de presentar sus composiciones para grupo vocal.

¹⁰Meredith Monk trabaja sobre el concepto minimalista de repetición y variaciones mínimas: sobre un ostinato a cargo generalmente de un instrumento armónico -piano, órgano- o melódico -cello, copa- la voz va bordando dibujos de enorme creatividad. Para ello juega con la exploración de fonemas y su combinación en sílabas, sobre saltos de registro (de los sobreagudos al infrasonido), velocidades varias, timbres nasales y guturales, sonidos guturales o gritos y gemidos.

¹¹Murray Schafer (1969) “Limpieza de oídos”. Canadá. Ricordi.

Podemos observar, hasta aquí, que existe en la pieza una fuerte apuesta al minimalismo, al silencio, a los sonidos extra cotidianos.

A un texto y puesta que no es realista, que presenta una escena vacía, se decidió vaciarla de contenido musical. Salvo en la música de sala, donde parecía que se pretendía informar al espectador que van a presenciar una obra que será tan melancólica y triste, como el clima resultante de la música elegida.

Segunda Voz: “Cumbia Morena Cumbia”

En los párrafos anteriores analizamos la utilización de la música en una puesta post moderna. Ahora nos detendremos a observar como se trabajó en “Cumbia Morena Cumbia” que posee un corte más realista. Para tal fin haremos un análisis diacrónico de la banda de sonido y su impacto en la escena, como lo hicimos con la obra anterior.

Creemos conveniente para continuar con una línea lógica de redacción del presente artículo, comenzar con un breve comentario del texto de Mauricio Kartún para comprender el contexto del análisis que luego realizaremos: La trama nos cuenta la historia de dos amigos (Wily y Rulo) que conviven en un salón de baile de un club de ‘mala muerte’ ubicado en el conurbano bonaerense. A pesar de ser cuarentones viven en una eterna adolescencia que los detiene en la década del sesenta. Uno de ellos (Rulo), se encuentra muy enfermo y su única ayuda y sostén es Wily. Es esa misma enfermedad la que por momentos y cada vez más seguido en el transcurso de la obra, lleva a Rulo a reencontrarse con la realidad que lo aplasta. La pieza posee una extra escena amenazadora, representada por la tormenta con insistente lluvia que se desata afuera del local, durante toda la obra. Desde la dirección se trabajó de manera realista, tanto en el vestuario, la escenografía, actuación e iluminación.

Como ya lo mencionamos antes, ambas obras formaban parte de un mismo espectáculo. Ante la necesidad de despegar la sala de espectadores para generar los cambios escenográficos entre obra y obra se resolvió invitar al público a disfrutar de un café en el foyer del teatro.

Como ya hemos comentado, el final de la obra de Ariel Barchilón dejaba un clima de melancolía y tristeza que no condecía con el comienzo de “Cumbia Morena Cumbia”. Se debía encontrar un nexo que predisponga al público de otra manera. Por esta razón se pensó en una selección musical de la década del 60 y 70 con temas con cierta “festividad” en su contenido, que incluían canciones popularmente conocidas como: “Se va el caimán”, “Despeinada”, “El baile del Ladrillo”¹², etc. Éstas tienen una fuerte reminiscencia a una época específica que coincide con la que aluden constantemente los personajes de “Cumbia Morena Cumbia”.

¹²“Se va el caimán” por grupo El Caimán; “Despeinada” por Palito Ortega; “El baile del ladrillo” por Violeta Rivas

Podríamos decir entonces, que en este caso, la música cumple la función de evocar una época determinada, y le da un sentido de pertenencia a la escena. Dicha música está utilizada de manera extra-diegética, ya que sólo se pretendía divertir al espectador, preparándolo, anticipándole lo que restaba ver. Dentro de dicha selección musical el último tema de sala y comienzo de obra era "Río Mamore"¹³. Asimismo fue empleado diegéticamente, era el track que Wily utilizaba para practicar un paso de baile que marcaba el comienzo de la obra. Hecho que nos permite apreciar lo que Michel Chión¹⁴ llama sincretismo, es decir, cuando la música tiene sincronismo con lo que se está observando, o sea que imagen y sonido refuerzan la credibilidad del mundo imaginario de los personajes.

Otro sonido diegético era la tormenta, que se mantiene a lo largo de toda la pieza, con mayor o menor intensidad, y a la que los personajes hacen referencia en varias ocasiones. Para ello se utilizó un equipo de audio distinto al del musicalizador, ubicado fuera del campo de la escena; es decir se colocó detrás del escenario para lograr una mayor realidad del efecto y del mensaje acústico.

La lluvia funciona como elemento condicionante para que los personajes no abandonen el salón de baile donde se encuentran. Amenaza constante y permite a Wily justificar el quedarse allí y a Rulo le impide su propósito de liberarse saliendo al exterior.

La otra inclusión musical que posee la obra es "Santander de Batunga"¹⁵, propuesta por el autor. Pero la misma canción tiene dos incursiones dentro del espectáculo y en ambas se utilizó de diferente manera. La primera vez que aparece lo hace a la manera de lo que Silvia Furnó llama: "acentuar un determinado clima expresivo". Wily se encuentra fantaseando en su realidad, contando cómo será la llegada de las minas de Belgrano y Rulo escucha atentamente. Wily dice: "... por los altoparlantes comienza a sonar Santander de Batunga..." y allí se hace presente la música. En su propio fantaseo Willy se va ilusionando cada vez más con el relato y comienza a bailar mientras continúa con su parlamento, que culmina contagiando a Rulo. Éste le pide a su compañero que le ayude a pararse porque quiere bailar, entonces la inclusión musical funciona apoyando el clima festivo de la escena. La música está utilizada, ahora, de forma extra-diegética, ya que el sonido no es propio de la escena. Aunque los personajes lo bailan, sólo está en sus cabezas, en sus recuerdos, funcionando semánticamente como mediadora entre la ficción y el espectador.

La segunda vez que aparece el tema "Santander de Batunga" es al final de la obra: Willy solo atina a bailar, aún después de la muerte de su amigo Rulo. En ese momento la música funciona contraponiendo el clima expresivo del actor y de la escena, que vuelve patética la acción y el final de la obra. Utilizada, también aquí, extra diegéticamente. Esta

¹³"Río Mamoré" por el grupo Los Wawancó

¹⁴Michel Chión (1993) "La Audiovisión". Barcelona, Paidós.

¹⁵"Santander de Batunga" por el grupo Los Wawancó

canción, con las variaciones ya expuestas, acompaña a la escena de una manera más globalizada. Esto nos lleva a advertirla como un esbozo de leit motiv, algo así como un motivo conductor, en este caso melódico, que aporta credibilidad al hecho escénico.

Por tanto, podemos observar en la banda sonora de “Cumbia Morena Cumbia” un sincronismo de las inclusiones musicales con las imágenes presentes en la obra. Esto manifiesta una clara intención de credibilidad escénica. El tratamiento diegético de la música y la extraescena nos permiten adentrarnos en el mundo imaginario que nos proponen tanto el texto como la puesta.

Final a Toda Orquesta: “Conclusión”

Luego de analizar el trabajo musical propuesto para las dos obras se podría sintetizar lo observado de la siguiente manera:

El tratamiento musical en las puestas en escena estuvo fuertemente influenciado por las poéticas que atraviesan a cada una de las obras. En “Fuerte Leve, Leve Fuerte” se trabajó con lo minimalista desde la estructura musical acentuando ese rasgo estético que posee la obra. En “Cumbia morena Cumbia” se buscó a través de la música acentuar la credibilidad, en términos realistas, de la escena y la extraescena.

En la primera pieza analizada la poca cantidad de inclusiones musicales, postulan al silencio como la figura principal de la escena. La puesta entonces crea un mundo imaginario donde el silencio forma parte fundamental del ámbito escénico. El único elemento escenográfico existente (la mampara de baño), genera sonidos con texturas diferentes que se propagan en el espacio, complementándose con dicho silencio. Somos conscientes que, aún cuando decidiéramos no incluir estímulo sonoro alguno, no podríamos evitar el sonido ambiente en el cual se representa la escena.

En virtud de lo anteriormente expuesto se deduce que no es casual que el tema de Meredith Monk carezca en cierta forma de estructura y probablemente de sentido. Deja marcados espacios de indeterminación, al igual que lo hacen los actores con el discurso. Dichos espacios que se permite la obra en general, son generados adrede para que el espectador los llene de sentido y significación.

En el caso de “Cumbia Morena Cumbia” en cuya intriga se observan procedimientos del realismo, pero también del absurdo, musicalmente se evocó la época referida en la obra. Con el sonido se trabajó una extraescena realista que se convierte en elemento amenazante pero se dejó lugar para utilizar la música como elemento absurdo en su final. Así vemos a Willy, bajo una clara carga emotiva, bailando junto al cadáver de su amigo Rulo mientras suenan por los parlantes un tema musical alegre como es “Santander de Batungá”. Este suceso genera una proyección sentimental y sugiere una marcada introspección en el personaje y probablemente en el espectador. Hay una clara intención por parte de los creadores del espectáculo de lograr una mayor veracidad escénica con la banda de sonido seleccionada. Y aciertan en el tratamiento de la música, tanto diegética como extradiegética.

ca ya que en ambos casos aportan credibilidad a lo que ocurre en el escenario.

Por lo anteriormente expuesto, podemos advertir una marcada intención en la utilización musical para que ésta apoye o potencie la estética insinuada ya en los textos de las obras. Por un lado, se observa la preeminencia de silencio, sonidos escénicos e inclusiones musicales que aportan fragmentación a un discurso que pretende multiplicar la indeterminación ya contenida en sus líneas. Por otra parte, las inclusiones musicales claramente realistas, permiten crear una fantasía cercana a la realidad. Esto lleva a poder confundir a esos personajes, con seres reales que viven un conflicto muy cercano y posible para el espectador.

Coda Final: "A Modo de Cierre".

Si bien el tratamiento de lo musical no formaba parte central de estas propuestas -ni del proyecto de investigación-, el valor informativo y expresivo de su utilización enriqueció considerablemente ambas puestas en escena.

Tal vez de eso se trate esto de utilizar la música en el teatro: potenciar la escena. Ya que estamos convencidos que un buen producto teatral radica, muy a menudo, en la riqueza polifacética que se logra interrelacionando los distintos códigos visuales, con los diferentes códigos sonoros.

Como una forma de ejemplificar lo anteriormente expuesto, nos hacemos eco de un antiguo cuento oriental que narra la historia en la que un ciego y un paralítico pudieron escapar de una zona de guerra, llevando el ciego en sus hombros al paralítico. Es decir, cubrieron sus falencias al poner en común sus capacidades, y es así como creemos que se debería tratar esta conjunción entre escena y sonido.

Bibliografía

- | | |
|-----------------|---|
| Abate, Eduardo | (2006) "La Banda Sonora en los Productos Audiovisuales" en <i>"Escritos sobre Audiovisión"</i> . Buenos Aires. UNLa. |
| Chion, Michael | (1993). <i>"La audiovisión"</i> . Barcelona. Paidós. |
| Furnó, Silvia | (1999) "Música a Escena", en <i>"Anuario la Escalera"</i> . Tandil. Facultad de Arte. UNCPBA. |
| Saitta, Carmelo | (2002). <i>"La Fabrica Audiovisual IV"</i> en "La Banda Sonora". Buenos Aires. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (UBA). |
| Schafer, Murray | (1969). <i>"Limpieza de oídos"</i> . Canadá. Ricordi. |
| Swanwick, k | (1991) <i>"Música, pensamiento y educación"</i> . Madrid. Morata. |
| Valiente, Mario | (2006). "Fuertes Cumbias, Leves Morenas", en <i>"El Peldaño"</i> , Cuaderno de Teatología N° 5. Tandil. Facultad de Arte. UNCPBA. |

“Dos poéticas, dos voces”

La construcción vocal en una propuesta moderna y en una propuesta postmoderna.

*Rubén Maidana**
*Mario Valiente ***

Resumen:

El presente artículo intenta dar cuenta del trabajo vocal realizado para la puesta en escena del espectáculo “Dos poéticas, dos voces” que fuera estrenado el domingo 14 de Mayo de 2006 en la sala Estudio Teatral “La Red” de la ciudad de Tandil.

El mismo estaba conformado por dos obras breves de poéticas¹ diferentes: “Cumbia Morena Cumbia” de Mauricio Kartun y “Fuerte Leve, Leve Fuerte” de Ariel Barchilón

Dicha propuesta artística fue un trabajo desarrollado dentro del proyecto de investigación “Experimentación en la práctica escénica, para la sistematización de una técnica vocal para actores”, que llevan adelante algunos docentes del Sub-Área Vocal y Sub-Área de Interpretación del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Palabras clave: *Poética moderna – Poética postmoderna – Trabajo vocal – Ejercicios y Actividades*

* Licenciado en Teatro por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Doctorando en Filología Española por la Universidad de Valencia, España. Profesor Adjunto Exclusivo Educación de la Voz I y Educación de la Voz III Facultad de Arte U.N.C.P.B.A. Tandil. Argentina. rmaidana@arte.unicen.edu.ar

** Licenciado en Teatro por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Profesor Adjunto Exclusivo Educación de la Voz III e Interpretación III Facultad de Arte U.N.C.P.B.A. Tandil. Argentina. mvalie@arte.unicen.edu.ar

¹“(…) conjunto de convenciones que, por selección y combinación, produce un determinado efecto estético y porta una ideología en su práctica” Dubatti, Jorge (1996) “Fundamento para un modelo de análisis del texto dramático” *La Escalera. Anuario de la E.S.T. Nº 6*, pág. 59

Abstract

The present article examines the vocal work carried out in preparation for the performance of "Two poetics, two voices", May 14th, 2006 at "La Red" Theater Study, in Tandil, Argentina. The show included two short plays built upon different poetics: "Cumbia Morena Cumbia" by Mauricio Kartun and "Fuerte Leve, Leve Fuerte" by Ariel Barchilón.

That artistic performance was one of the results of the research project "Scenic Experimentation for the Systematization of a Vocal Technique for Actors", by the academic staff in the sub-areas Vocal Training and Interpretation, at Drama and Theater Department, Art Faculty, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Key words: *Modern poetics - Postmodern poetics - Vocal work - Exercises and Activities*

Introducción

En un artículo publicado por el Lic. Mario Valiente en el La Escalera N° 15 - Anuario de la Facultad de Arte el autor (e integrante del proyecto de investigación mencionado más arriba) desarrollaba una serie de posibles y probables actividades para trabajar la voz del actor en una obra con apropiaciones modernas y otra con apropiaciones post-modernas.

Sobre el final de dicho artículo mencionaba "(...) no podemos, en este momento, hablar de logros o resultados por cuanto recién comenzamos con este camino, por tanto nuestros comentarios de hoy tienen una relativa riqueza dado que no han sido contrastados con la práctica"²

Hoy, luego de haber sido estrenado el espectáculo, se puede reflexionar sobre las estrategias implementadas en el proceso de ensayo y sobre el resultado de las mismas.

Sobre esto se centrará este artículo. Sobre la posibilidad, a partir del trabajo realizado, de dar respuesta a algunos de los siguiente interrogantes: ¿hay diferencias o similitudes en el abordaje vocal de un actor para un espectáculo que presenta apropiaciones modernas con uno con apropiaciones post-modernas? Si hay diferencias ¿cuáles son éstas? Si hay similitudes ¿cuáles son estas? ¿Hay desde lo vocal algunos elementos que trascienden a las poéticas? Si es así ¿qué elementos hay que trabajar desde lo vocal independientemente de la estética que se busque?

²VALIENTE, M. (2005) *Algunas consideraciones técnico-vocales en el marco de la Práctica Escénica como Laboratorio Vocal* La Escalera N° 15 - Anuario Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, Bs. As. Argentina, (págs. 151-158)

Para ello en primer lugar describiremos brevemente algunas características textuales de las obras que nos llevaron a ubicarlas en una u otra poética y; que nos orientaron hacia la puesta en escena.

A continuación detallaremos brevemente las estrategias de trabajo sobre la voz, que se desarrollaron en el proceso de ensayo y; finalmente, en las conclusiones, intentaremos dar respuestas a algunas de las preguntas que nos planteamos en los primeros párrafos de esta introducción.

Modernidad y posmodernidad en Cumbia morena cumbia y Leve fuerte, fuerte leve.

Cumbia Morena Cumbia de Mauricio Kartun fue estrenada en el ciclo Teatro Abierto en el año 1983. Su estreno entonces coincide con el final de la última dictadura militar.

La fábula presenta a dos amigos que conviven en un salón de baile de un club de 'mala muerte' ubicado en el conurbano bonaerense, a lo largo de veinte años. Uno de los personajes se llama Willy y el otro Rulo. Ambos son cuarentones aunque simulan vivir en la adolescencia, pues constantemente remiten a la década de los sesenta. Los personajes están como detenidos en ese mismo espacio, en ningún momento salen al exterior. Al mismo tiempo ambos fantasean con respecto a su realidad y se ilusionan. Rulo está gravemente enfermo, Willy lo asiste y esto permite crear lazos de solidaridad entre ellos. Los dos se auto engañan, en especial Willy que mediante la artimaña de esperar 'unas minas' se evade de la realidad; en el caso de Rulo le resulta más difícil el autoengaño porque su enfermedad lo trae violentamente a la realidad.

En la intriga se observa la mezcla de procedimientos del realismo reflexivo y procedimientos del absurdo. Hay numerosos encuentros personales combinados con una extra escena amenazante, en este caso manifestada por la insistente y fuerte lluvia proveniente del exterior.

Ambos recursos mezclados dan como resultado la situación de dos personajes viviendo en una realidad para nada agradable, pero que no se animan a dejar porque se supone que el afuera es peor. Willy y Rulo son los típicos personajes 'estancados' del absurdo, no evolucionan. Tanto es así que Willy sigue en su mismo intento de bailar aún después de la muerte de su amigo. El lenguaje utilizado es coloquial y referencial. Por cuanto los personajes hablan de hechos que le pueden suceder a cualquier persona. La semántica del texto bien puede constituir la metáfora del repliegue de ciertos sectores de la sociedad frente a la represión durante el período de la última dictadura militar.

Fuerte Leve, Leve Fuerte de Ariel Barchilón fue estrenada en 1997 en el marco del ciclo denominado Género Chico.

El texto muestra una escena despojada en la que se encuentran el Hombre y la Mujer. Un acto sexual, más relatado que ejecutado, ocupa buena parte de la intriga. En cuanto a los personajes Hombre - Mujer son arquetípicos. No son caracteres, son entes individuales. La escena no es realista. Esta vacía, aunque las indicaciones de iluminación y el uso de los parlamentos sugiere un tratamiento expresionista. La extra escena no tiene mucha información aunque hay una breve alusión a ella. Todo el relato esta apoyado en el discurso de los personajes. En él se evidencia un fuerte nivel de indicación de las acciones combinado con reflexiones sobre la vacuidad de la existencia. Todo está puesto en la oralidad, incluso el acto sexual se dice más que se realiza. La palabra se expresa desvinculada de los sentimientos. La semántica del texto pone en evidencia la utilización de la palabra sin sentido, sin respaldo profundo. Sin embargo a través de ella se traslucen asuntos centrales como el sexo y el poder. El sexo como una excusa inviable para encontrarse a sí mismo y con el otro.

En suma, mientras que en *Cumbia Morena Cumbia* podemos evidenciar el desarrollo de cierta idea organizadora del discurso y la acción de los personajes, en *Fuerte Leve, Leve Fuerte* se observan destellos de sentidos, pequeñas explosiones de imágenes e ideas que funcionan como simples detonadores de impresiones y reflexiones que sin guía se concretizará en el espectador. Desde el propio texto esta obra muestran claros espacios de indeterminación³.

Mientras que en *Cumbia Morena Cumbia* el autor nos plantea un espacio reconocible, con indicios claros de temporalidad; personajes referenciales que hablan de una manera coloquial y que emplean el texto para comunicarse; utilizan el espacio y los elementos de una forma cotidiana y; donde se visualizan claramente la relación entre ellos; en *Fuerte leve, Leve Fuerte* el autor plantea una escena despojada donde no hay referencias temporales, no aparece ningún indicio sobre la historia previa de los personajes, no hay referencias sobre vestuario; no está clara la relación; el discurso sirve tanto para comunicarse como para incomunicarse y; lo paradójico es que a nivel textual se habla de uno de los aspectos más íntimos que puede suceder entre un hombre y una mujer -el acto sexual- y desde lo físico se propone el "no contacto".

³Iser (1987) plantea que la obra literaria posee dos planos. Uno artístico (creado por el autor) y otro estético (dado por la concreción realizada por el lector en base a sus experiencias previas). Introduce también el término de "indeterminación", el cual debe entenderse como "lugares vacíos" que articulan la relación texto-lector. Estos lugares vacíos le van a permitir al lector incorporar la experiencia del texto a su experiencia de vida. Así hay textos cuya trama presenta menos lugares "vacíos" (espacios de indeterminación) para ser "llenados" por el lector y otros que son "más abiertos", "ambiguos" con mayores posibilidades de múltiples lecturas. Esta matriz conceptual también se puede aplicar por ejemplo al observar un espectáculo teatral, un cuadro o una escultura.

INDAGACION Y BÚSQUEDA EN Fuerte Leve, Leve Fuerte de Ariel Barchilón. Principios básicos que organizaron el trabajo

Teniendo presente que la estética postmoderna permite la pluralidad de códigos sin ningún tipo de jerarquía (mezcla, yuxtaposición, collage) se decidió que el principio constructivo del trabajo iba a ser la fragmentación.

Elemento que estaba presente en el texto y que al tomarlo como principio rector marcó fuertemente las decisiones a posteriori. Un texto fragmentado, una propuesta estética que diera cuenta de esa fragmentación.

Esto determinó:

Que desde lo actoral:

- No se indagara la relación de los personajes a partir de conceptos propios de Stanislavski (identificación el conflicto, historia previa de los personajes, circunstancias dadas, entorno de la escena y de la extra-escena, etc.)
- No se planteara componer personajes desde lo físico y lo vocal. Se tenía la presunción que en algún momento se les podía pedir disociación entre la acción y el texto; o movimientos corporales extra-cotidianos (no referenciales)
- No se buscara la intención comunicativa e informativa del texto (como sucede en el realismo).
- Se propusiera una actuación orgánica y creíble respetando el “aquí y ahora” de la situación. Con esto queremos decir, que si bien los conceptos de “verdad escénica” se vinculan con Raúl Serrano y por ende con Stanislavski y que por lo tanto parecen herramientas aplicables únicamente al realismo, consideramos que independientemente de la estética elegida para trabajar debe haber en el actor un gran compromiso con lo que está sucediendo en la escena.

Que desde lo vocal:

- Hubiera una dicción clara y una proyección vocal acorde al espacio de representación. Esto se determinó porque a pesar de los distintos niveles “discursivos” que presenta el texto y donde se podría pensar que el relato es “caótico”, podemos decir que hay una narración aristotélica de los acontecimientos –principio, nudo y desenlace-. Y en este sentido, como consideramos “que había una historia para contar”, se nos hacía necesario que los textos llegaran sin interferencias al público.
- El trabajo estuviera centrado en los juegos de entonación libre. Esto implica que los cambios melódicos de la voz–matices- en muchos casos iban a ser prefijados, impuestos; apelando más a un uso virtuoso del aparato fonador –uso de resonancias, cambios de ritmo y volumen, etc.- que como resultado del tránsito por la

situación. Así, la indagación textual no iba a recurrir a preguntas del tipo “¿que quiero lograr con este parlamento?”; “¿por qué se lo digo?”, “¿dónde se lo digo?”, etc.

Que desde lo Corporal:

- Se buscara en los actores movimientos extra-cotidianos a partir de: movimientos fragmentados disociando distintos segmentos del cuerpo. Cambios de energías sin una justificación determinada. Inexpresividad del rostro con gran compromiso corporal. Desplazamientos por todo el espacio en distintas direcciones y utilizando distintos niveles sin una justificación lógica. Disociación texto-acción (por ejemplo frases dichas a gran velocidad con movimientos lentos o a la inversa o cuerpo neutro con gran expresividad a nivel vocal), etc.

Que desde la puesta en escena y:

- Con respecto al Espacio-Escenografía:

- o Se trabajara en un espacio vacío y detrás de una mampara de baño. Como el autor no referencia ningún espacio en particular deja más abiertas las posibilidades de puesta. Por lo tanto y siguiendo con el precepto “madre” que orientó el trabajo –la fragmentación- se pensó en que los actores trabajen detrás de dos puertas tipo “mampara de baño”, con vidrios de distintas texturas o con una placa de policarbonato. Esto permitiría mostrar una imagen fragmentada y distorsionada de los cuerpos en su totalidad o, mostrar fragmentos de los mismos a partir de la apertura total o parcial de la mampara.

- Con respecto a la iluminación:

- o Se apoyara la idea de fragmentación jugando con la idea de “visible-no visible”. Así se buscó por momentos iluminar a uno solo de los actores; por momentos partes del cuerpo; por momentos delinear las siluetas; por momentos darles luz plena, etc. Este tipo de efectos obligó la colocación de los artefactos en posiciones tales como contraluz, calles, rasantes, desde el piso, cenitales, etc.

- o Se trabajara por momentos con la “expectación defraudada” es decir hacer todo lo contrario a lo que espera el público. Iluminar a quien no habla y en otros momentos reforzar la atención del espectador acompañando con las luces a quien dice los parlamentos.

- o Se utilizaran artefactos “no teatrales” por ejemplo veladores, portátiles o incluso la fabricación de los aparatos utilizando lámparas dicróicas o bombitas caseras.

- o Posibilidad de utilización de gran variedad de colores.

- Con respecto al vestuario:

o Que estuvieran en ropa interior homogeneizando tanto al actor como a la actriz a través del diseño y color.

• Con respecto a la música:

o Se debería utilizar música instrumental-no referencial que debería o bien acompañar los climas expresivos de la obra o contradecirlos.

La “Secuencia de Movimientos”. Una herramienta de utilidad para generar la fragmentación en el trabajo actoral.

Siempre buscando la fragmentación y teniendo presente que consideramos a la voz como una resultante de todo el cuerpo (propuesta holística que integra el cuerpo, la voz, las emociones, la energía y lo psicológico en planos interrelacionados) la puerta de entrada al trabajo actoral y vocal fue el cuerpo.

En este sentido, encontramos en la “Secuencia de Movimientos”⁴ una gran herramienta para lograr nuestros objetivos.

Como punto de partida para la generación de las secuencias de movimiento se dividió el texto en ocho grandes momentos⁵. Se les propuso a los actores generar una secuencia de diez acciones para cada uno de esos momentos⁶. Las acciones que cada uno indagaba debían reflejar “el tema” que planteaba cada uno de esos momentos.

Una vez probadas y definidas por cada actor las distintas acciones, debían reproducirlas mecánicamente en el espacio y anotarlas en un cuaderno en el orden en que se representaban. Además debían asignarle a cada acción un número. El fin de esta metodología era que luego como directores podíamos “mover y colocar” las secuencias de acciones como si fueran fichas de un rompecabezas.

⁴Se tomó como referencia –simplemente como referencia ya que no estamos entrenados en Antropología Teatral– y resignificó el concepto de “Partitura de Acción” desarrollado por Eugenio Barba “La sucesión de acciones que un actor debe aprender y repetir se conoce como partitura, misma que puede modelarse en el ritmo (más lento o rápido), o variar en el momento de la ejecución. Las intensidades pueden ser, asimismo, fuerte, suave o mixta, extrovertida o introvertida, lo mismo que trasponerse a una sola parte del cuerpo, un objeto o la propia voz. Es como un bloque de mármol del cual, en labor conjunta, actor y director extraen la escultura”. Entrevista a Eugenio Barba en el CENART <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarios/141298/odinteat.html>

⁵Momentos: 1) Llegada al lugar y el despojo de las ropas. 2) Coqueteo y seducción. 3) Movimientos que hacen alusión a la actividad sexual. 4) Movimientos de ajedrez. 5) Movimientos en pareja, pero sin contacto. 6) Fotos sensuales, poses. 7) Movimientos salvajes. Animalescos. Acecho. 8) Despedida. Vestirse.

⁶Se copia a continuación y a modo de ejemplo la secuencia de acción que generó la actriz para el primer momento: “Llegada al lugar y despojo de las ropas” 1.1. Entro; 1.2. Dejo la cartera; 1.3. Me recojo el pelo; 1.4. Me saco los zapatos; 1.5. Lo abrazo; 1.6. Lo rechazo; 1.7. Miro por la ventana; 1.8. Me siento en el piso; 1.9. Lo busco; 2.0. Me saco la remera

Para ello era importante que los actores automatizaran las acciones, definieran claramente donde empezaba y donde terminaba la misma, que calidad de movimiento poseía esa acción, en que lugar del espacio la hacía, que segmento del cuerpo utilizaba, etc.

Luego de mostrar las secuencias en forma individual, lo hacían en dúo. Posteriormente incorporaban el texto.

Si bien en un primer momento parecía que la acción y el texto no iban en consonancia -uno de los elementos que se quería lograr para dar idea de fragmentación- luego de un tiempo de repetición, comienza a aparecer una forma de decir los textos -una intención que da lugar a una determinada entonación - donde acción y texto comienzan a complementarse.

Una vez que la secuencia estaba "fijada" se trabajaba la entonación del texto de manera técnica. Así ex profeso se les proponía variar el ritmo en tal o cual frase; elevar el volumen en tal o cual palabra; cambiar el tono en un momento puntual del texto, etc.

Nuevamente se reproducía la secuencia de acciones incorporando estas variaciones y en este momento también cabía la posibilidad de modificar el orden en las secuencias de acciones, dando un nuevo sentido visual y textual.

Sobre las últimas semanas se incorpora a esta indagación el trabajo con la escenografía (que en este caso se limita sólo a la mampara de baño) y las luces y sonido.

La conjunción de todos los elementos propios de la puesta en escena, obligan a nuevas reacomodaciones tanto en las imágenes generadas a través de los cuerpos junto con la luz y la mampara; como a producir variación en el ritmo del espectáculo.

Así, por ejemplo, se buscó que no quedaran juntas secuencias de movimientos con mucho trabajo de piso; o dos donde lo distintivo fueran los desplazamientos por el espacio.

Lo mismo se buscó desde lo vocal, contrastar las secuencias en virtud de la entonación (por ejemplo que no quedaran dos secuencias donde el uso de medio tono fuera la constante).

INDAGACION Y BÚSQUEDA EN Cumbia Morena Cumbia de Mauricio Kartun. Principios básicos que organizaron el trabajo

Partiendo de considerar que la estética realista concibe al teatro como imitación y prolongación del mundo real; la construcción de personajes referenciales⁷ ubicados en

⁷Personajes con sus contradicciones y conflictos y que podemos encontrar un correlato suyo en la vida real. Tienen entidad psicológica (lógica psíquica y social de comportamientos. motivación, memoria, pasado, pertenencia social y cultural. noción de individuo de bordes definibles) y no está idealizado: no ejemplifica ningún valor determinado, ni encarna ningún principio abstracto. Esto implica el ingreso, en el plano del personaje, del hombre común y mediocre. No es un héroe ni un antihéroe. La idea implícita es la identificación con este personaje, basada en el conocimiento de que la vida es cosa de criaturas falibles, no de héroes.

espacios reconocibles en la vida cotidiana (escenografía y utilería corpórea) se hace imprescindible para generar ese efecto de realidad.

Así, para lograr este cometido se apeló a conceptos desarrollados por C. Stanislavski y Raúl Serrano; junto al trabajo que propone Hedy Crilla para el abordaje de texto.

Por su parte, para organizar la propuesta estética de la obra se utilizó las “matrices de representatividad” (A. Ubersfeld) o indicaciones germinales para la puesta en escena que propone el autor a través del texto⁸.

Esto determinó:

Que desde lo actoral:

- Se indagara la relación de los personajes a partir de los elementos que componen la situación dramática -conceptos propios de Stanislavski: historia previa, circunstancias dadas, entorno, identificación de conflictos y objetivos de los personajes, extra-escena, etc.
- Se planteara componer personajes desde lo físico y lo vocal. Así en virtud de la información que se desprendía del texto, más lo que cada actor fue imaginando de su personaje (primero en un trabajo de mesa -más intelectual- y luego a partir de la reflexión que surgía post ensayo) se fue construyendo la forma de moverse, accionar, caminar, gesticular y hablar de cada uno de los personajes.
- Se buscara poner de relieve la intención informativa-comunicativa del texto. Informativa por cuanto informa al público de los aspectos relevantes de la pieza. Y comunicativa, con la platea, pero fundamentalmente entre los personajes. Así el texto funciona como un instrumento de modificación y transformación. En un primer momento, de modificación del partener y; en un segundo momento, como modificador del espectador. Esta concepción de “texto productivo” -y no como un “peso” que debe arrastrar el actor hasta el final de la obra- es parte del trabajo que propone R. Serrano.

⁸El autor realista no deja librada al azar la construcción de la escena, sino que hace indicaciones detalladas sobre escenografía, vestuario, accesorios, etc. Para la construcción de la escena realista hay dos procedimientos fundamentales:

• La cuarta pared: que implica para el actor actuar como si no se estuviese en un teatro, como si entre los actores y el público existiera realmente una cuarta pared y el actor se encontrase sólo con los otros personajes, en una situación real de la vida.

Y para acentuar esta sensación de estar espionando lo que sucede arriba del escenario, se incorpora la convención de concentrar la luz en la escena y dejar a los espectadores a oscuras.

• El “detalle superfluo”: Se trata de un conjunto de elementos que, sin relacionarse con la acción dramática, aparecen como parte de la escenografía. Su única funcionalidad es la de lograr en escena un efecto de realidad.

Si consideramos que la extraescena es lo que está fuera, ésta también es realista. Comprende la realidad que existe y se desarrolla fuera del campo de visión del espectador. Puede construirse de distintos modos: por medio de la imagen, de la verbalidad o del sonido. Se establece la ilusión de contigüidad entre el mundo representado y el mundo social.

- Se buscara que los actores pudieran encarnar los conflictos (interiores, con el otro y con el entorno) de cada uno de los personajes; mantener sus objetivos dentro de esos conflictos y accionar con autenticidad y fluidez en el espacio escénico a partir de los procedimientos propios de la poética realista. Conceptos de “verdad escénica” que se vinculan con Raúl Serrano y por ende con Stanislavski y que buscan en el actor un gran compromiso con lo que está sucediendo en la escena.

Que desde lo vocal:

- Hubiera una dicción clara y una proyección vocal acorde al espacio de representación. Como el texto, en el realismo, tiene una fuerte impronta, se hacia necesario que no hubiera problemas de decodificación por parte del espectador de la historia que se estaba contando. Esto implicó trabajar técnicamente la articulación de los distintos fonemas y testear los distintos niveles de volumen.

- Generar una “entonación orgánica”. Es decir que la modificación de los aspectos melódicos de la voz (ritmo, volumen y tono) al emitir el texto surjan como resultado de lo que está pasando entre los personajes en la escena.

Así el mayor desafío, desde lo vocal, sería lograr la máxima expresividad dentro del estilo sin que el actor pierda su dicción y proyección.

Para ello, el trabajo se puede abordar desde dos líneas: 1) desde el puro aprovechamiento de los impulsos sorprendidos que el actor experimenta en su indagación, y 2) poniendo el acento en determinadas formas de entonación.

La primera si bien logra un alto grado de organicidad; en reiteradas oportunidades ocurre que el actor se auto-acota en su expresión oral por cuestiones de confianza, desconocimiento, mecanización, o incluso por desinteresarse de estos aspectos.

La segunda, más técnica, casi diríamos “más intelectual”, permite una exploración de la entonación donde se accede a “otros modos de decir” pero que pierde esa cuota de “vida” encontrada en la primera vía de trabajo.

Por consiguiente el desafío consiste en poder conjugar ambas formas tratando de generar una sola que permita una expresión oral rica en matices, en organicidad y en presente⁹.

Que desde lo Corporal:

- Se buscara un comportamiento corporal cotidiano de dos personas mayores de 45 años, donde uno de ellos estaba gravemente enfermo y con escasa movilidad. Para ello se buscó diferenciarlos desde la energía que cada personaje poseía, iden-

⁹Concepto utilizado por R. Serrano para denominar a la condición que tiene el hecho teatral de hacerle creer al espectador que la escena que esta viendo ocurre por primera vez ante sus ojos.

tificar los puntos de apoyos que permitió encontrar la forma de desplazarse, tics o movimientos de manos que ayudaran a la construcción corporal, gestualidad, etc.

Que desde la puesta en escena y:

Con respecto al Espacio-Escenografía:

o Generar la idea salón de baile de un club de 'mala muerte' ubicado en el conurbano bonaerense. Para ello se confeccionó una barra de bar y se colocaron sillas tipo tonet (algunas de ellas iban a funcionar como cama para uno de los personajes)

Con respecto a la utilería:

o Completando la escenografía se distribuyeron en distintos lugares del espacio botellas vacías, vasos, una bandeja de mozo, servilleteros, una campana de vidrio, mantas.

Con respecto a la iluminación:

o Se fortaleciera la idea de salón de baile de club decadente, colocando tres pantallas de aluminio que pendían del techo con bombitas de 60 Wts. de colores amarillo y verde

o Se reforzara esa iluminación "mortecina" con dos Planos Convexo de 1000 Wts. desde fuera del escenario con gelatinas color caramelo

Con respecto al vestuario:

o Que los personajes estuvieran vestidos con trajes a la usanza de la década del 60, camisa, corbata y zapatos. Y que se los diferenciara a partir del modelo, color (uno en la gama de los marrones y el otro en la de los azules oscuro) y tamaño (uno holgado para el personaje enfermo de Rulo y otro demasiado pequeño para Willy)

Con respecto al maquillaje:

o Que no se buscara un maquillaje recargado, pero que sí ayudara a la caracterización de cada personaje: Willy con base común y peinado "a la gomina" y Rulo demacrado, canoso y con los cabellos despeinados.

Con respecto a la música:

Atendiendo a las indicaciones del autor se buscara una banda sonora que permitiera contextualizar una época: "Chirría una músicaailable de los '60"; generara climas expresivos: "Comienza a sonar por los parlantes Santander de Batunga" y "completara" la extra-escena: "Se escucha un trueno. Lluve."

La “indagación activa”¹⁰. Desde el texto al cuerpo y desde el cuerpo al texto.

Buscando favorecer en el actor la construcción de un personaje cuya forma de moverse y hablar nos remita a un individuo que podemos encontrar en la vida cotidiana - asumiendo los conflictos, psicología e historia de vida que plantea el autor- consideramos que la puerta de entrada al trabajo es desde el texto dramático a través de dos vías: 1) desde el texto hacia el cuerpo y; 2) desde el cuerpo hacia el texto.

Estas dos líneas de exploración nos permitió, sobre todo en los primeros momentos, organizar la propuesta de ensayo ya que nos obligaba a establecer actividades centradas en un eje u otro. Luego, más avanzado el proceso de trabajo, la dinámica de la búsqueda produjo que uno y otro se retroalimentaran, superpusieran y entremezclaran aportando lo textual a la búsqueda corporal y viceversa.

Desde lo textual, lo primero que se propuso fue la lectura de la obra en forma individual. Cada uno de los actores debía ir escribiendo en los márgenes del texto las primeras impresiones que éste le producía: imágenes, sensaciones, emociones, como se imaginaba al personaje, etc.

En conjunto -actores y directores- se analizó el texto buscando determinar cuál era el tema de la obra, cuál era el conflicto general, que es lo que quería cada uno de los personajes, cuáles eran sus deseos y qué se lo impide lograrlo, qué estrategias utiliza para lograr esos objetivos, etc.

Luego se dividió la obra en unidades de acción¹¹ a fin de analizar en bloques más pequeños conflictos, objetivos y estrategias de los personajes, probables acciones, circunstancias dadas a la unidad, etc.

Se fueron improvisando dichas unidades buscando que los actores se comprometieran corporal, intelectual y afectivamente con la situación y asumieran como suyos los conflictos de los personajes. Esto permitió que tanto las entonaciones como las acciones surgieran como resultado del tránsito por esa situación. En ese momento no había preocupación por la dicción y la proyección.

¹⁰Concepto que el Lic. Mario Valiente ha tomado de Raúl Serrano y su versión de las acciones físicas de C. Stanislavski. “A grandes rasgos, lo que Serrano le propone al actor es acercarse al personaje desde la puesta en acto de sus deseos y no desde las elucubraciones mentales que se puede plantear en un análisis de mesa. En definitiva el método de las acciones físicas postula la posibilidad de hacer un análisis activo de la pieza teatral a construir. Entendiendo el texto escrito como el punto de partida en la construcción del texto espectacular, que resultará de la tarea del actor en conjunto con los otros artistas que participan en ese emprendimiento. Este modelo de trabajo genera la posibilidad de analizar y construir la pieza al mismo tiempo, utilizando la improvisación de las acciones físicas como herramienta de análisis y construcción” Valiente. Mario: (2002) *La Escalera* N° 12 - Anuario de la Facultad de Arte, Tandil, Bs. As., Argentina

¹¹Situación en la que un personaje se mantiene activo bajo una misma estrategia.

Utilizando ya el texto como una partitura, nos servimos de algunos conceptos teórico-metodológicos que propone Hedy Crilla en el libro de Cora Roca "La palabra en acción".

Así, utilizando los textos comprendidos en una unidad de acción, se les propuso a los actores que busquen en cada frase una o dos palabras imprescindibles, aquellas que no se pueden sacar porque perdería lógica el discurso. Luego de destacarlas con un lápiz, indagaran la/s imagen/imágenes que le generaban y decirlas con intención, involucrando todo el cuerpo y probando distintas posibilidades de emisión.

Otra propuesta de búsqueda fue identificar, en esas palabras imprescindibles, la sílaba más importante y probar con ellas distintas intenciones. Luego hacer lo mismo pero con la vocal más importante.

Según H. Crilla una manera de estimular la aparición de imágenes que generen distintas formas de entonación es "interrogar" a los textos y descubrir que cada uno de ellos tiene una frase clave, a su vez ésta tiene una palabra clave y cada palabra tiene una sílaba y una vocal clave que son necesarias indagar.

Otra posibilidad, muy productiva, de detectar los enlaces secretos entre la emoción, el cuerpo y la voz fue utilizar lo que la maestra denomina "Moñólogos"¹².

Se le propuso a los integrantes del elenco, comenzar a decir el texto acostados en el suelo y adoptando libremente distintas posiciones hasta identificar una palabra que lo afecte particularmente. En ese momento, el actor debía repetir esa palabra las veces que consideraba necesario, sintiendo resonarla en el cuerpo de todas las maneras posibles y en todas las posiciones que le surgieran, hasta agotarla. Luego, debían retomar nuevamente el texto hasta que otra palabra despertara su emoción y repetir el procedimiento. El trabajo finalizaba cuando el texto ya no le producía ninguna resonancia.

Otra estrategia de indagación del texto consistió en trabajar técnicamente los distintos elementos que componen la entonación. Esto es, trabajo sobre el ritmo, volumen y tono.

Así, en un primer momento, y con el objetivo de forzar a los actores a salir de formas preestablecidas de decir el texto¹³, se les propone experimentar la búsqueda del uso de distintos ritmos para una misma frase manteniendo el tono y el volumen de uso normal. Luego, manteniendo el ritmo y volumen normal variar el uso del tono (grave-normal-agudo) y finalmente, manteniendo el ritmo y tono normal modificar el volumen.

Para este tipo de trabajo se sugiere comenzar respetando las pausas lógicas que

¹²Trabajo que se aplica sobre un monólogo, o convirtiendo un conjunto de réplicas de un personaje como si fuera un monólogo.

¹³Generalmente el estudiar el texto en voz alta se va "fijando" una determinada forma de entonación.

posee el texto y que ha determinado el autor (signos de puntuación). Luego, involucrando todo el cuerpo, es necesario comenzar a indagar las “pausas psicológicas” que propone el actor y que surgen de su particular interpretación del texto dramático.

Si hablamos de las propuestas que desarrollamos para estimular el trabajo desde el cuerpo debemos señalar que por un lado debíamos diseñar ejercicios que sirvieran a la composición corporal de los personajes (mayor edad que la que realmente tenían los actores, uno de ellos gravemente enfermo, construcción de la forma de caminar, moverse, gesticular, etc.) y por otro generar estrategias para poner esos cuerpos “en conflicto”.

Para estos dos aspectos partimos desde el mismo lugar, lo que ya traían los actores a nivel corporal.

Para la composición de la “cáscara” de los personajes les propusimos, en primer lugar, un trabajo de auto-observación y registro escrito del uso de su cuerpo en la vida cotidiana identificando: ¿qué tipo de energía tengo? ¿desde dónde surge el impulso en mi forma de caminar? ¿cómo es el apoyo de mis pies? ¿“grafico” con mis manos lo que digo cuando hablo? ¿cómo hablo? ¿lento? ¿rápido? ¿qué tono de voz utilizo normalmente? ¿mi voz es grave? ¿aguda? Luego, a partir de una re-lectura del texto dramático -y teniendo en cuenta las notas que habían tomado registrando sensaciones, imágenes, etc.- debieron identificar esos mismo tópicos en los personajes. Con este trabajo se buscó que ellos pudieran contrastar la distancia que había entre su accionar corporal y vocal cotidiano con el que se imaginaban de su personaje.

Obviamente este tipo de aproximación –si se quiere un tanto “mental”, intelectual- fue un puntapié inicial a la búsqueda corporal de los personajes. Estos registros se fueron modificando a partir de la indagación activa de las distintas unidades de acción.

En este sentido, pudimos observar que en la búsqueda del personaje se podrían identificar tres fases: 1) yo como soy, con mis particularidades; 2) yo haciendo lo que hace el personaje y 3) el cómo lo hace el personaje, la caracterización.

En el momento de la indagación activa se buscó básicamente un compromiso total por parte de los actores con las distintas situaciones dramáticas contenidas en las unidades de acción.

Estábamos muy atentos tanto al texto (lo que se decía), como al subtexto (el “cómo se lo decía”) y se buscaba continuamente que cualquier réplica y acción surgiera como una necesidad de modificación del otro en pos de los objetivos que cada personaje tenía. Puesto que, como lo expresa Raúl Serrano en sus clases “(...) El simple hecho de querer lograr algo en el otro me transforma a mí. Yo no soy un ladrón por el hecho de buscar una composición física determinada, sino lo que me convierte en ladrón es la acción de robar. En el momento en que mi objetivo es robar algo, acciono para lograr ese objetivo. Y esa acción inmediatamente me convierte en ladrón. Así, definir la acción en relación al otro me transforma de sujeto en personaje”.

Así la clásica pregunta stanislavskiana ¿Qué haría yo si...? es un excelente estímulo para generar acciones “productivas”.

En este marco de idea, también era muy importante la concentración en escena. Ya que sólo el estar concentrado en lo que está sucediendo con el partenaire es lo que va a permitir una reacción (vocal o corporal) orgánica y creíble¹⁴

En este sentido se les pedía a los actores un “registro” y selección crítica de las acciones realizadas -cuales de todas ellas verdaderamente potenciaban el crecimiento individual y grupal de la escena- como una forma de volver a lograr resultados similares en cada ensayo.

Una estrategia que nos fue muy útil para ayudar al actor a trabajar la caracterización de Rulo, que está muy enfermo y muere en escena, fue hacer un trabajo por separado pero en paralelo sobre las acciones y la composición física. Así, primero se determinaban lo que quería lograr en Willy (las acciones) y luego se le agregaba su condición de moribundo.

De esta manera, el trabajo del actor se ve simplificado, puesto que -en el momento de búsqueda- no tiene que estar atendiendo a dos grandes tópicos a la vez.

A modo de conclusiones

Tal como expresábamos en la introducción de este trabajo la producción espectacular de “Fuerte Leve, Leve Fuerte” como la de “Cumbia Morena Cumbia” nos interesó como una posibilidad de indagar en la práctica concreta estrategias pedagógicas para el abordaje vocal de una poética y otra.

Siempre, sin perder de vista por un lado nuestra condición de docentes del sub-área vocal de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la Unicén y por otro, nuestra formación como teatristas.

En este sentido, estamos convencidos que la puesta en escena es una excelente oportunidad para probar ejercicios y actividades que muchas veces no se pueden incluir en la programación de nuestros cursos anuales. El ensayo y el error, junto con la reflexión posterior, nos aportó elementos de vital importancia en la búsqueda de sistematización de un entrenamiento vocal para actores. Método de trabajo que no sólo se transferirá a nuestros alumnos sino también a todos aquellos teatristas de nuestra región.

Así, apelando a lo realizado por nuestro grupo de investigación y tratando de dar respuesta a algunos de los interrogantes que nos planteamos en la introducción de este trabajo, podemos señalar que hay algunos aspectos similares a la hora de abordar un trabajo vocal para una puesta moderna como para una puesta postmoderna.

¹⁴Concepto de acción - reacción desarrollada por Stanislavski

Entre ellos, aparece como elemento común la necesidad de una preparación corporal y vocal previa al trabajo de ensayo.

Esto es: ejercicios de caldeo corporal y vocal, registro respiratorio, trabajo sobre la ampliación respiratoria, control de la salida de aire, registro de una emisión sin tensiones innecesarias en la zona laríngea, un adecuado manejo de los resonadores bucales y nasales para lograr una mayor sonoridad y mejor proyección, detección y eliminación de tensiones corporales que puedan afectar una buena emisión, etc. se hacen más que necesarios.

Todos estos aspectos trascienden las necesidades vocales de una u otra poética ya que centran su objetivo en la preparación que debe llevar adelante el actor. Y el actor está presente en una y otra poética con su cuerpo y su voz, sus vivencias, emociones, energía, etc.

El trabajo sobre la dicción y la proyección también fue una preocupación común a las dos obras. En el caso de *Cumbia Morena* *Cumbia* esta decisión aparece mucho más fundada por el hecho de que la historia contada por el autor tiene como principal intermediario al actor y la expresión verbal de los personajes.

En el caso de *Fuerte Leve*, *Leve Fuerte* a pesar de saber que la actuación no debió estar supeditada al texto puesto que una de las principales características del teatro post-moderno es el cuestionamiento de las convenciones establecidas desde el realismo - especialmente el mensajismo y el didactismo-, sí, nos pareció que había una historia que contar y que parte de esa historia estaba en el plano textual.

Podemos acordar -y nuestra experiencia lo demuestra- que en una propuesta post-moderna es necesario utilizar el aparato fonador con un trabajo más ligado a la "entonación libre" y no siguiendo la coherencia psicológica del personaje como sucede en el realismo.

De hecho en nuestro trabajo de ensayo para *Fuerte Leve*, *Leve Fuerte* se les pidió a los actores -sin una justificación lógica que emanara del texto- decir una frase con un ritmo, la siguiente con uno contrapuesto, cambios de volumen, tono, etc. en consonancia o no con el trabajo corporal.

No así en *Cumbia Morena* *Cumbia* donde los matices vocales debieron ser fruto del tránsito orgánico del actor por la situación dramática. Tránsito que requirió en primer lugar, asumir los conflictos de los personajes; luego, "bajarlos" al cuerpo y a partir de allí, sin perder de vista sus objetivos y la relación con su *partener*, accionar y expresarse verbalmente.

Y es en este sentido donde aparece una gran diferencia entre una poética y otra, en el uso del cuerpo.

Si convenimos que el teatro post-moderno parte de rechazar la idea de teatro como imitación y prolongación del mundo real, el uso que hace el actor de su cuerpo en este

tipo de poética excede en mucho al uso que hace en el mundo real.

Esto implica la necesidad de contar con una inmejorable condición física para no fatigarse en escena y que esto interfiera en su respiración y emisión.

Por todo lo expuesto podríamos señalar como elementos comunes a las dos poéticas:

- La necesidad de generar algún tipo de actividad al comienzo del ensayo como para poner el cuerpo y la mente en "situación" colabora al trabajo posterior.
- Proponer ejercicios para eliminar las tensiones corporales garantiza por un lado un cuerpo más dúctil para el trabajo y desde lo vocal la propensión de una resonancia total.
- La improvisación como posibilidad de indagar activamente el material textual aporta por un lado organicidad corporal y una exploración viva y presente tanto del cuerpo como de la voz.
- La necesidad de un trabajo técnico sobre la dicción y la proyección favorece la recepción del mensaje.
- La utilización del texto como primer estímulo para el trabajo creativo con los actores.

En el caso de Fuerte Leve, Leve Fuerte

- El uso de secuencias de movimientos que re-elaboramos del método barbiano de partituras de acción y la estilización y metaforización de acciones nos permitió alejar el material de lo cotidiano.
- El hecho de que no se buscara una reproducción de la cotidianeidad nos permitió un uso no cotidiano de la entonación. Así los juegos vocales, el uso de tonos, ritmos y volúmenes se modificaron a criterio de los directores y no como consecuencia del tránsito por la situación dramática.
- El punto anterior obligó a prestar mayor atención a un uso conciente del aparato fonador y del sistema respiratorio para no provocar lesiones.
- Aparece como dificultoso para un actor entrenado en el método stanislavskiano (como lo eran nuestro actor y actriz) la disociación corporal y vocal -movimientos rápidos desde el cuerpo y repetición de frases en forma lenta-, pero no tanto un uso virtuoso de determinados resonadores como son el faringeo, pecho y nasal.

En el caso de Cumbia Morena Cumbia

- Analizar el texto en virtud de los elementos que componen la situación dramática (conflicto, entorno, circunstancias dadas, historia previa) clarifica la indagación.

- Las experiencias de Hedy Crilla volcadas por Cora Roca en su libro *La palabra en acción* aportan excelentes ideas para dar “carnadura” a un texto dramático.
- El registro escrito de auto-observación de determinados tópicos corporales y vocales de los actores en situación cotidiana y el completar esos mismo tópicos a partir de cómo se imaginan el personaje, les sirvió a los mismos para orientar su búsqueda corporal y vocal.
- Utilizar de Raúl Serrano el concepto metodológico de Indagación Activa como un espacio de exploración, indagación y libre juego de las distintas situaciones dramáticas contenidas en el texto propició la aparición; por un lado, de un cuerpo comprometido con el “aquí y ahora” de la situación (cuerpo presente) y; por otro, una entonación orgánica resultado de ese compromiso corporal.

Bibliografía

ENTREVISTA A EUGENIO BARBA EN EL CENART. URL:

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/141298/odinteat.html> (Consulta: 02 junio, 2007)

- MAIDANA, R.;
VALIENTE, M. (2005) *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología* Nº 5. Centro de Investigaciones Dramáticas. Facultad de Arte, U.N.C.P.B.A. - Tandil. Bs. As. Argentina, (p.p. 11-15)
- ROCA, C.: (1998) *Hedy Crilla. La palabra en acción*. Instituto Nacional del Teatro. Colección: Homenaje al Teatro Argentino. Bs. As. Argentina
- SERRANO, R.: (1996) *Tesis sobre Stanislavski, en la educación del actor*. Editorial Escenología. México.
- STANISLAVSKI, C.: (1975) *La construcción del personaje*. Editorial Alianza. Madrid
- VALIENTE, M. (2002) “Un intento de organicidad en la entonación” *La Escalera* Nº 12 - Anuario Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, Bs. As. Argentina, (p.p. 227-235)
- VALIENTE, M. (2005) Algunas consideraciones técnico-vocales en el marco de la Práctica Escénica como Laboratorio Vocal *La Escalera* Nº 15 - Anuario Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, Bs. As. Argentina, (p.p. 151-158)
- VALIENTE, M.;
IRIONDO, L. (2006) *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología* Nº 5. Centro de Investigaciones Dramáticas. Facultad de Arte, U.N.C.P.B.A. - Tandil. Bs. As. Argentina, (p.p.19-21)

Comunicación

Etnografía y Comunicación: ¿una convergencia inconclusa? Apuntes con intención crítica acerca de las “etnografías de audiencias”.

Ana Silva¹

Resumen:

Hace aproximadamente veinte años comenzó a delimitarse en el terreno de los estudios en comunicación el enfoque conocido como “etnografías de audiencias”. A partir de la incorporación de categorías conceptuales y metodológicas provenientes de la Antropología, este enfoque permitiría dar respuestas eficaces a ciertos problemas que permanecían irresueltos, en particular aquellos vinculados con el estudio empírico de los procesos de “recepción” o consumo mediático. Desde entonces, las contribuciones de este tipo de trabajos han ido redefiniendo los consensos básicos del campo disciplinar.

En el presente artículo se discuten algunas cuestiones pendientes en relación con los objetivos iniciales de las investigaciones inscriptas en el mencionado enfoque, al tiempo que se propone una breve problematización acerca de qué se está entendiendo por etnografía cuando se la convoca para realizar investigaciones en comunicación. Por otro lado, se analiza el desarrollo de un área de estudios mucho más reciente, aquella que desde la Antropología aborda el tema de la comunicación mediática.

Palabras-clave: Etnografía - Medios - Estudios culturales

Abstract:

About twenty years ago, an approach known as “audience ethnographies” started to develop within the field of communication research. Integrating conceptual and methodological categories from Anthropology, this approach might provide effective answers to yet unresolved questions concerning empirical reception studies or media consumption. Since its creation this discipline has been redefining its basic consensus to integrate the contributions made by this type of research.

This article discusses some unsettled issues regarding the initial goals of research works on audience ethnographies, and briefly examines what is currently understood by ethnography in research on communication. On the other hand, the

¹Becaria de CONICET. Departamento de Teoría e Historia del Arte. Teorías de la Comunicación de Masas y Semiótica (Realización Integral en Artes Audiovisuales). Facultad de Arte. UNCPBA. anasilva77@yahoo.com.ar

article analyses the latest development of media studies in anthropological research.

Key words: *Ethnography - Media - Cultural Studies*

La pregunta por la recepción en las “etnografías de audiencias”: el empirismo revisado

A comienzos de la década de 1980 comenzó a tomar forma en el terreno de los estudios en comunicación –más específicamente en el marco de los Estudios Culturales británicos- un nuevo enfoque investigativo conocido como “etnografías de audiencias”. A partir de la incorporación de categorías conceptuales y metodológicas provenientes de la Antropología, este enfoque permitiría dar respuestas eficaces a ciertos problemas que permanecían irresueltos, en particular aquellos vinculados con el estudio empírico de los procesos de “recepción” o consumo mediático.

Un trabajo reconocido como pionero en ese sentido fue el desarrollado por David Morley sobre las audiencias del *magazine* televisivo de la BBC *Nationwide*², que estuvo basado en la observación de discusiones grupales a continuación del visionado del programa. Sirviéndose de técnicas de investigación denominadas “etnográficas”, el estudio de Morley permitió mostrar cómo las audiencias divergían en las líneas políticas de sus interpretaciones en relación con su diferente posición socioeconómica o laboral.

Como ha señalado John Corner (1991), este estudio puede ser analizado –al menos parcialmente- como una reacción contra dos aspectos del “estado de la cuestión” de las investigaciones en comunicación en el contexto de su publicación. Por un lado, aparecía como una reacción contra el “textualismo” de base estructuralista de los Estudios Culturales británicos. El trabajo de Morley fue un claro intento de romper con el formalismo de esta perspectiva a favor de un compromiso más abierto con la multiplicidad de variables y las complejidades de la significación en proceso. Por otro, significaba un retorno al estudio empírico de las audiencias que había propuesto la tradición norteamericana de *Mass Communication Research*, aunque de un modo radicalmente distinto en cuanto a sus fundamentos y sus propósitos, con una novedosa y mucho más incisiva agenda de investigación orientada hacia los procesos sociales de significación y acción.

Las investigaciones clásicas sobre audiencias televisivas habían tendido a soslayar la complejidad y la polisemia de los programas al considerarlos como “estímulos” antes que como textos. A su vez, las perspectivas teóricas más críticas se habían caracterizado por desestimar la actividad interpretativa de los espectadores, concentrándose en las condiciones de propiedad y control de los medios de comunicación (Livingstone, 1991).

Trabajos posteriores de Morley (1996) y de otros investigadores, como Roger Silverstone (1996), mostraron una progresiva reorientación del interés en estudiar las

²Y que fue publicado con el título *The 'Nationwide' Audience* en 1980 por el British Film Institute.

correlaciones específicas entre textos, espectadores y significación, hacia una preocupación más general por las prácticas domésticas y los patrones de uso de los textos culturales en la vida cotidiana.

Es importante señalar que la denominación “Estudios Culturales” esconde bajo una aparente homogeneidad lo que en realidad constituyen trayectorias académico-políticas significativamente heterogéneas y desarrolladas en contextos diversos. Así, el rótulo remite tanto a la tradición británica a la que nos hemos referido (iniciada en la década de 1950 y nucleada fundamentalmente en torno al *Centre for Contemporary Cultural Studies* de la Universidad de Birmingham de la mano de figuras como Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall), como a sus sucesivas recontextualizaciones en Estados Unidos y América Latina.

El surgimiento y la etapa de consolidación de los Estudios Culturales coincide con el desarrollo político de la *New Left* en Inglaterra, y una de las preocupaciones centrales de sus autores era proveer un marco de análisis adecuado de las prácticas culturales de la clase obrera. Se dedicaron entonces al estudio de las diversas manifestaciones de la “cultura popular” -que hasta el momento no tenían cabida dentro de las agendas académicas- centrándose en el análisis de las prácticas culturales desde el lugar del conflicto y la negociación.

El intento por articular un concepto marxista de cultura, que superara y complejizara la relación entre “base” y “superestructura” a la luz de la teoría gramsciana de la hegemonía y de la definición antropológica (holista y anti-elitista) de “cultura”, e integrara tanto las representaciones como las prácticas, ha sido uno de los principales aportes de los Estudios Culturales a la teoría social.

Durante la década de 1990, los “Estudios Culturales” se consolidaron como una mercancía exitosa en la industria editorial y en las disputas presupuestarias de las universidades estadounidenses. En las investigaciones desarrolladas en ese país, el énfasis estuvo puesto en las retóricas afirmativas de la identidad, articuladas en torno de la diferencia (de género, de “raza”, de orientación sexual, etc.). Esta exacerbación de la diferencia ha sido absorbida como valor por el mercado hegemónico, lo cual suscitó fuertes cuestionamientos acerca del modo en que estas investigaciones abordan los vínculos entre cultura y poder (Yúdice, 2002).

En América Latina, por otra parte, uno de los ejes centrales de la reflexión de los Estudios Culturales (identificados principalmente con autores como Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero), ha sido el de *lo popular*. Desestimando los enfoques puristas y sustancialistas que deploraban lo popular por “vulgar” o, al contrario, señalaban horrorizados su “contaminación” con las tendencias extranjerizantes de la llamada globalización, los planteos de Martín Barbero y García Canclini permitieron abordar las lógicas del consumo cultural desde las brechas, la productividad y el placer a partir de un enfoque relacional, dinámico y por supuesto más complejo. La cultura pasaba así a

ser concebida como el espacio en el que se articulan los conflictos sociales, y lo popular, una perspectiva desde la cual analizar dichos conflictos.

El desarrollo de los estudios empíricos sobre la “recepción” se vio enriquecido por la apropiación de ciertos aspectos de la perspectiva antropológica, tanto en lo que se refiere a la incorporación de conceptos claves -cultura, etnocentrismo, diversidad- cuanto por la adopción de su peculiar modo de trabajo, la etnografía (Grimson, 2002). En particular, las “etnografías de audiencias” se han visto fuertemente influenciadas por los estudios de la vida cotidiana en la línea de Alfred Schutz, el interaccionismo simbólico y la etnometodología de Harold Garfinkel (Coulon, 1988; Wolf, 1994).

A comienzos de la década de 1990, Sonia Livingstone señalaba las principales características del enfoque etnográfico en comunicación. En primer lugar, destacaba el énfasis en la interpretación activa o negociación del sentido de los programas televisivos por parte de las audiencias, situando el análisis en el contexto de sus vidas cotidianas (para una discusión sobre la importancia del “contexto de recepción” en las etnografías de audiencias véase Santagada 2000). La investigación empírica sobre recepción considera a las interpretaciones de los espectadores como datos primarios, que sólo en una etapa posterior son interpretados por el investigador. Lo que interesa, entonces, es la interacción con espectadores concretos, reales, empíricos, no la elaboración de tipos ideales o modélicos.

De acuerdo con este argumento, una perspectiva etnográfica de la comunicación debe integrar en el análisis a los textos culturales y a las audiencias, sin subestimar la polisemia de los primeros ni la participación activa de las segundas en el proceso de significación. Partiendo de una consideración de los programas televisivos como textos y de los espectadores como lectores, el énfasis se traslada desde un análisis de la significación “en” el texto hacia una consideración del proceso de lectura en acto.

La inclusión de estas reflexiones en el estudio de las audiencias televisivas implica dos movimientos conceptuales simultáneos: por un lado, aquél que va de la “alta” cultura a la cultura popular; por el otro, el que desliza la mirada desde los lectores ideales hacia los lectores concretos, que consumen programas televisivos específicos en contextos también concretos. Este conjunto de operaciones permite dar cuenta de que los textos son dinámicos, los significados son contextualmente dependientes y las lecturas pueden ser radicalmente divergentes entre sí aun tratándose del “mismo” programa.

La perspectiva supone también algunas dificultades. El a veces ponderado eclecticismo suele ocultar ciertas diferencias epistemológicas habituales en los debates entre ciencias sociales y humanas. Además, el concepto de interpretación tiende a verse reducido a un proceso algo caprichoso y no teorizado debidamente, así como la localización de la interacción entre textos y lectores en un contexto político más amplio ofrece no pocos inconvenientes. Sin ese contexto que pone en relación a las audiencias con procesos sociales y económicos globales, existe cierta tendencia a hacer una consideración romántica de las audiencias, celebrando la supuesta autonomía de sus inter-

pretaciones e ignorando la importancia de las estructuras de poder (Livingstone, 1991).

Las operaciones metodológicas desarrolladas por los investigadores que adscriben al enfoque etnográfico de la comunicación son en su mayoría, como hemos señalado, apropiaciones del método antropológico: ponderación del punto de vista de los actores involucrados; entrevistas en profundidad, abiertas o semiestructuradas; análisis de narrativas y registros de observación con participación, en sus diversas modalidades (la clásica “observación participante”, la “participación observante”³ o la “objetivación participante”⁴).

Buena parte de las investigaciones estuvieron centradas en las audiencias televisivas, como la que desarrolló la propia Livingstone entre los espectadores de la telenovela británica *Coronation Street*. La investigadora se centró en el análisis de la resignificación del argumento del programa a partir de solicitar a sus entrevistados que le contaran “en sus propias palabras” de qué se trataba el serial, luego de transcurrido un año desde que dejara de transmitirse. De acuerdo con la interpretación de la autora, la manera en que los sujetos narraban la historia revelaba las operaciones implícitas en sus procesos interpretativos. Las lecturas o bien románticas o bien cínicas del programa se relacionaban con una identificación diferencial respecto de sus protagonistas.

Un ejercicio semejante, pero focalizado en el público de cine desde una perspectiva de género es el que realizó Christine Geraghty (1998) sobre los procesos de representación y de identificación de la figura de la madre en el melodrama filmico. Angela McRobbie (1998), por su parte, ha mostrado cómo el placer y el distanciamiento intervienen en el consumo de revistas femeninas destinadas a un público adolescente y analiza la posibilidad de realizar lecturas divergentes respecto de los estereotipos publicitarios que allí se ofrecen.

Como muestra de las dificultades antes aludidas, podemos referirnos a la investigación publicada en el libro de David Morley cuya edición en Argentina lleva por título *Televisión, audiencias y estudios culturales* (1996). Allí, el autor recurre al ejercicio antropológico de interrogar lo “obvio” y preguntarse “¿qué significa mirar televisión?”, a fin de evitar interpretaciones etnocéntricas de las prácticas de los sujetos. Sin embargo, termina ponderando la descripción y clasificación de esas prácticas al elaborar una tipología de los “estilos de mirar televisión” a partir de las diferencias de género y de las relaciones de poder en la esfera doméstica, sin profundizar en el modo en que esas rela-

³Esta categoría fue propuesta por el médico y antropólogo francés Didier Fassin en el marco del Seminario de Doctorado sobre “Antropología Política y Moral” que dictó para la Universidad de Buenos Aires en el mes de julio de 2005, como un modo de referirse a la reflexión etnográfica sobre su propia práctica profesional en el campo de la medicina.

⁴Por ‘objetivación participante’ quiero significar la *objetivación del sujeto de la objetivación*, del sujeto de análisis –en pocas palabras, del investigador en sí. [...] Ella apunta a objetivar la relación subjetiva con el objeto [...] Aquello que necesita ser objetivado, entonces, no es la actuación del antropólogo en el análisis antropológico de un mundo extraño sino el mundo social que ha hecho tanto al antropólogo como a la [...] antropología que él (o ella) compromete en su práctica” (Bourdieu, 2003: 281-282)

ciones son construidas históricamente. De esto resulta una explicación “políticamente correcta” en apariencia, pero un tanto tautológica: el estudio concluye que en una sociedad patriarcal el control sobre la selección de programas y la posesión del control remoto recaerán sobre el padre (a excepción de los hogares sostenidos económicamente por mujeres), sin ir más allá en el análisis de las condiciones en que se articula la desigualdad social (en este caso, de género). Tampoco pone en relación el sector social que toma de muestra (clases trabajadora y media baja de la zona sur de Londres, según explicita el propio autor) con su posición de subalternidad en la estructura social y sus condiciones materiales de existencia. Y es ésta una objeción, a nuestro entender, habilitada por el propio Morley a partir de las premisas en las que se basa su análisis.

A fin de señalar algunos aspectos de las investigaciones empíricas en comunicación que merecen ser revisados, haremos referencia a continuación al más reciente desarrollo, en el marco de la Antropología, de estudios que se ocupan de los problemas suscitados por la comunicación mediatizada.

La comunicación mediatizada como problema etnográfico

La constitución y devenir de la Antropología como disciplina diferenciada dentro de las Ciencias Sociales y Humanas ha originado una serie de discusiones acerca de sus condiciones específicas de producción de conocimiento. El lugar central asignado al trabajo de campo para la obtención de “datos primarios”, sobre todo a partir de las formulaciones de investigadores como Franz Boas o Bronislaw Malinowski en adelante, introdujo algunas condiciones particulares: el recolector de datos y el analista pasaban a ser la misma persona, y la perspectiva de los actores, a ocupar un lugar fundamental en el conocimiento producido. La convivencia sostenida en el tiempo con los actores ha sido uno de los requisitos de validación para investigaciones orientadas hacia el abordaje de problemas y relaciones sociales complejos a partir de su localización en contextos específicos.

Una de las características recurrentes de las investigaciones etnográficas durante buena parte del siglo XX ha sido la de su casi exclusiva orientación al estudio de comunidades definidas por su alteridad radical respecto de la propia situacionalidad del antropólogo: se ocupaban de comunidades que eran o bien no occidentales, o bien no capitalistas, o bien no urbanas, o todo ello a la vez.

Este estado de situación, que -aun en sus distintas orientaciones teórico-metodológicas- definía una identidad disciplinar reconocible, fue paulatinamente puesto en crisis a partir de un conjunto de procesos que se profundizaron desde mediados del siglo y que condujeron a la producción de nuevos problemas y sujetos sociales que plantearon (y plantean) importantes desafíos a la investigación antropológica.

Por un lado, la constatación de que una parte de los trabajos de antropólogos había servido, de diversas maneras, al mantenimiento de las relaciones de dominación

coloniales y a intereses contrarios a los de los pueblos que estudiaban (por ejemplo a partir de la participación de investigadores en proyectos clandestinos y/o de contrainsurgencia), generó un profundo malestar y abrió una serie de debates -aún no cerrados- acerca de las implicancias éticas y políticas de la investigación etnográfica.

A todo esto se sumaba la emergencia de las antropologías “nativas”, en las que los sujetos antes estudiados por los antropólogos occidentales ahora producían sus propias etnografías y ponían en cuestión toda una serie de categorías que se habían utilizado para pensar sus sociedades como formas de extender, en el terreno académico, las relaciones de poder colonial que mantenían sometidos a sus países. Estas críticas tuvieron un fuerte impacto, no sólo en el campo de la antropología sino también en otras áreas de las Ciencias Sociales, ya que ponían en evidencia que la ciencia “moderna” y las distintas teorizaciones acerca de lo social no eran más que la universalización de los particularismos occidental, patriarcal y capitalista (al respecto, ver Bourdieu y Wacquant 1999; Lander 2000; Saïd 2004).

En otro sentido, el proceso de descolonización, las transformaciones sufridas por las comunidades tradicionalmente estudiadas por la antropología, la expansión del capitalismo y los movimientos migratorios hacia las ciudades, provocaron una profunda crisis de identidad para la disciplina. La reorientación de la investigación en el contexto de las llamadas sociedades “complejas”, así como la complejización de las localizaciones tradicionales fueron el marco en el que se produjo la transición desde el estudio de los “Otros” al estudio de “los Otros entre Nosotros”, y por último al del “Nosotros” e incluso del “Sí mismo” (Menéndez, 2002). Una de las especializaciones surgidas en el marco de ese proceso fue la antropología urbana.

La relocalización de los problemas en contextos metropolitanos ha dado lugar, además, a conflictos previamente no pensados que plantean nuevos retos a la perspectiva antropológica. Entre ellos, la emergencia de todo un campo de circulación de mercancías simbólicas en y a través de las industrias culturales y las tecnologías de la información y comunicación, que tienen una innegable incidencia en los procesos de trabajo, de producción y consumo, de regulación del tiempo libre y de condensación de los imaginarios hegemónicos. Uno de los desafíos centrales que supone la existencia de estos procesos es la importancia creciente de relaciones mediatizadas, que no se dan cara a cara y que por lo tanto obligan a replantear algunas de las condiciones del trabajo de campo “típico” del antropólogo para poder dar cuenta de ellas (para una discusión al respecto ver Grassi 2004).

Si bien la discusión acerca de los medios audiovisuales en la investigación etnográfica está respaldada por una trayectoria considerable que se remonta hasta las experiencias pioneras de Margaret Mead y George Bateson y el inmenso corpus fotográfico y filmico del que se valieron en sus trabajos, la reflexión ha estado centrada en la utilización de esos medios como herramienta al servicio de la investigación, o de la construcción negociada entre antropólogos e informantes de un producto filmico o fotográ-

fico. Se ha discutido acerca de las consecuencias de la presencia de la cámara en la situación de campo, la dificultad de registrar ciertos comportamientos relegados a la esfera de lo privado o íntimo y la posibilidad de obtener datos del contexto de la observación difíciles de describir o de captar plenamente por medio de la palabra. Por otro lado, la orientación hacia la producción conjunta de productos audiovisuales ha abierto el debate acerca de las diferentes maneras de mirar; el espesor cultural presente en el sólo acto de encuadrar una imagen, de seleccionar qué y cómo fotografiar o filmar, entre otros aspectos. Por mencionar sólo algunas, las siguientes experiencias se han desarrollado a partir de ese enfoque: el Proyecto TV nas Aideias en Brasil; el Grupo Boedo Films, Ojo Obrero, Argentina Arde, Contraimagen o el Grupo M en Argentina o los filmes etnobiográficos de Jorge Prelorán.

El denominador común de las experiencias citadas es el de centrarse en los discursos y dispositivos mediáticos en tanto sean producidos por el investigador y/o los informantes en el curso del trabajo de campo. Sin dudas, han dado lugar a trabajos sumamente valiosos desde el punto de vista de su inscripción en la praxis política de los grupos de referencia y en la visibilización social de numerosos reclamos y luchas que de otro modo, quizás, no lograrían trascender. No obstante, esta orientación de las investigaciones deja de lado otro modo de aproximarse a los medios de comunicación, a nuestro entender igualmente relevante para los propósitos de la investigación etnográfica. Se trata del abordaje de los discursos y dispositivos elaborados por los sujetos sociales con preexistencia al trabajo de campo. Aquellos medios, dispositivos tecnológicos y contenidos mediáticos ya presentes en el entramado social al que el antropólogo se aproxima en su labor.

A diario se presentan en el trabajo de campo etnográfico situaciones que enfrentan al investigador con la evidencia de las transformaciones mencionadas. La existencia de comunidades políticas en internet, en la forma de foros virtuales, blogs o listas de distribución de correo son sólo uno de los ejemplos posibles. Existen sitios como www.indymedia.org a partir de los cuales se han convocado movilizaciones de repudio al “grupo de los ocho” (G-8) siguiendo el itinerario de sus reuniones en distintos países; o bien otros a partir de los cuales se han organizado boicots a empresas multinacionales sin que integrantes de la comunidad tuvieran nunca contacto cara a cara (“un minuto sin celulares”; “no comprar los productos de X empresa” son consignas habituales en este tipo de convocatorias). También se ha dado el caso de la conformación de distritos electorales “virtuales”, como la Región XIV de Chile que integra a chilenos residentes en el exterior del país, y que reclaman reconocimiento oficial y derechos políticos como la posibilidad de votar a través de la página web⁵. ¿Cómo abordar esta última situación desde una perspectiva del trabajo de campo “típico” del antropólogo? ¿Trasladándose de un país a otro para entrevistar a los integrantes del foro, que posiblemente vivan en puntos tan distantes como Japón, Noruega o México? Sin dudas que no.

¿Qué es lo que define, entonces, al enfoque etnográfico tal como lo ha venido

practicando la Antropología? La palabra *etnografía*, en la jerga disciplinar, designa a la vez un método de investigación, un modo muy peculiar de construir teoría y un género discursivo. Por lo tanto, aquello que el etnógrafo *hace* “en el campo” es *una etnografía*; así como el modo en que reflexiona acerca de los datos que construye en la relación con ese campo y la exposición de los resultados de su trabajo en un informe académico son también *etnografías*. Pese a esta polisemia que presenta algunas dificultades no sólo terminológicas, lo que se destaca es que el término *etnografía* no se refiere, de ningún modo, a un objeto, sino a un camino, una cierta predisposición, una forma de pensamiento relacional y una manera, también relacional y contextualizada, de exponer los resultados a los que ese camino ha conducido.

En otras palabras,

“La mirada etnográfica se dirige a la reconstrucción de los puntos de vista de los actores, mediante movimientos sucesivos de familiarización y desfamiliarización y propone un modo de conocimiento social complejo y abarcativo marcado por la percepción multisensorial y directa. Esta búsqueda hoy abarca nuevos horizontes para alcanzar mundos sociales que reclaman otras prácticas de investigación. La mirada etnográfica amplía así su perspectiva y se transforma, proyectándose sobre textos impresos y películas, sobre discursos grabados y museos, sobre objetos y fotografías”⁶

El antropólogo Ariel Gravano ha definido al método etnográfico como “la puesta en práctica de lo que puede llamarse *imaginación antropológica*, entendida como la competencia y desempeño concreto del enfoque antropológico” (Gravano, 1995: 71).

La *imaginación antropológica* (categoría construida como paráfrasis de la “imaginación sociológica” de Wright Mills), consiste en la construcción de una *otredad* conceptual, que permita descentrar la visión y así poder visualizar ángulos, contradicciones e intersticios que desde una perspectiva monolítica no se podrían captar. Para realizar esta operación se trata de no confundir al referente empírico con el objeto de conocimiento; es decir, de no buscar un objeto de estudio como si fuera una “cosa”, sino de considerarlo como una relación conceptual. De esta manera, el antropólogo

“en lugar de ver lo que de por sí considera exótico (como cuando estudiaba al ‘primitivo’ y lo pre-juzgaba como en las antípodas de su propia cultura), tratará de estudiar lo familiar, lo propio de su cultura, *como si fuera exótico*. Es lo que se da en llamar la *exotización de lo familiar*” (Gravano, op. cit: 74)

La puesta en práctica de la *imaginación antropológica* -así concebida- en el registro etnográfico intentará dar cuenta de la alteridad de las evaluaciones morales, de la lucha de racionalidades y significados, de la diversidad de los sujetos sociales en pugna

⁵Agradezco a Gabriela Brook este último ejemplo.

⁶En la Editorial de *Etnografías Contemporáneas* Nº 1, Año 1 (UNSAM), abril de 2005. Pág. 5.

y cooperación “dentro de la realidad práctica y concreta, en una palabra: de la realidad concebida como una dialéctica de la cultura” (Gravano, op. cit: 84). En el enfoque antropológico se necesita, entonces, de la voz de un actor *otro*, y en eso radica, afirma el autor, su punto de partida dialéctico en lo epistemológico.

El propio devenir de la investigación antropológica llevó a los investigadores a recorrer el sendero de la convergencia entre estudios mediáticos y perspectiva etnográfica en el que, como vimos, habían desembocado los estudios culturales varios años antes. Mirada con ojos de antropólogo/a, la convergencia plantea otros desafíos y dificultades.

Refiriéndose a las “etnografías de audiencias” realizadas por los estudios culturales, la investigadora norteamericana de ascendencia palestina Lila Abu-Lughod efectúa una interesante crítica, y señala que los estudios sobre cultura popular y especialmente sobre la televisión resultan, en la mayoría de los casos, “decepcionantes” y etnográficamente pobres aun a pesar de su considerable sofisticación teórica (Abu-Lughod, 2005). La autora se pregunta si acaso el objeto mismo -la televisión- ofrece un obstáculo para realizar un análisis más profundo sobre la dinámica cultural, política y social de comunidades particulares: “¿[...] el status degradado y la aparente banalidad de la televisión afecta a aquellos que la estudian?” (Abu-Lughod, 2005: 59).

La propuesta de Abu-Lughod consiste en continuar buscando “el lugar correcto de entrada para un trabajo etnográfico –en el campo y en nuestros estudios- que pueda rescatar la importancia de la existencia de la televisión como una ubicua presencia en las vidas e imaginarios de las personas del mundo contemporáneo” (op. cit.). Como advierte la autora, “el desafío especial al que nos enfrentamos es que las formas culturales transmitidas por la televisión no tienen una comunidad tan obvia y simple, y que siempre son sólo una parte –a veces más amplia, otras más pequeña- de las vidas complejas de las personas” (op. cit: 61).

Abu-Lughod señala que es necesario incluir el análisis de la instancia de “recepción” en un tipo de enfoque más amplio que incluya también una etnografía de la producción:

“Los programas de televisión no son producidos por especialistas de un estatus social diferente del de los espectadores (como los sacerdotes o los bardos), sino por profesionales de una clase diferente –a menudo más urbana que rural, con identidades y vínculos sociales nacionales y a veces transnacionales- que trabajan dentro de estructuras de poder y organizaciones vinculadas entre sí y dan forma concreta a intereses nacionales o comerciales. Para una verdadera descripción densa, necesitamos encontrar el modo de interrelacionar estos diferentes nodos de la ‘vida social de la televisión’” (Abu-Lughod, 2005: 5)

Por otra parte, Alejandro Grimson (2002) realiza dos cuestionamientos centrales a los “estudios de audiencia”, a saber:

“Primero: ¿cómo realizar una etnografía, en el sentido fuerte de la palabra, de un grupo humano que es predefinido como ‘audiencia’? [...] es evidente que si esos sujetos son predefinidos unilateralmente como ‘audiencia’, presuponiendo etnocéntricamente la centralidad de los medios en sus vidas, será muy difícil realizar una etnografía en el sentido estricto. Incluso si la mayoría de los trabajos superan esa traba inicial, ya que apuntan a mostrar que no se trata de ‘audiencias’, sino de sujetos sociales, la fuerte direccionalidad de la investigación entra en tensión con el proyecto etnográfico de reconstruir las perspectivas de esos mismos sujetos” (Grimson, 2002: 58)

En ese sentido, la importancia de los medios deberá ser cancelada como suposición previa de la investigación a fin de que pueda emerger, cada vez, como *resultado* de un trabajo etnográfico sociohistóricamente situado.

El segundo problema que reconoce Grimson es que algunos investigadores

“utilizan un concepto reificado y sustancialista de cultura para realizar ese análisis de la ‘recepción de televisión’. [...] las personas [...] son incluidas *a priori* como miembros de culturas específicas y esas culturas son consideradas como variables independientes que determinan la forma en que esas personas significan el texto mediático. [Estos investigadores] parten de un panorama mundial donde existiría una diversidad cultural estanca y sustancializada que sería la causa principal de las diferencias de decodificación” (op. cit.: 59)

La experiencia de la investigación realizada por Lila Abu-Lughod en una aldea del Alto Egipto permite ejemplificar la implementación del enfoque etnográfico en una dirección diferente a la que critica Grimson. Abu-Lughod centró su trabajo en el encuentro entre algunas aldeanas con la serie televisiva *Mothers in the House of Love*, escrita por Fathiyya Al-Assal, una escritora militante del partido de izquierda egipcio y activa feminista. Focalizada en la relación diferencial de tres mujeres de la aldea con la serie, el análisis de Abu-Lughod se ocupa de reconstruir las trayectorias históricas y políticas de la posición social de cada una de esas mujeres, radicalmente diferentes entre sí. Para esto realiza un permanente ejercicio de ida y vuelta entre los contextos nacional, transnacional y local y entre las formas de vida de las mujeres cariotas y alejandrinas que mostraba la novela y las aldeanas que constituye en sus interlocutoras. Esa lectura multisituada permite a la investigadora dar cuenta de cómo, aun contra sus propósitos iniciales, el discurso modernizante de Al-Assal entra en fuerte contradicción con las costumbres ancestrales devaluadas de los habitantes del Alto Egipto. De esta manera, la perspectiva “progresista” de la serie podía estar reforzando las condiciones de subalternidad de quienes se proponía como las principales “beneficiarias” de su propuesta emancipatoria. La etnografía construida por Abu-Lughod aborda, también, el modo en que se constituyen diferentes modalidades de cosmopolitismo, fuertemente atravesadas por las condiciones de distribución de la riqueza, la educación y las experiencias particulares de las mujeres; y

cómo la televisión entra a jugar en esa configuración. Dirigidas a audiencias estereotipadas e intersectadas por los discursos hegemónicos, las respuestas ensayadas por la serie televisiva a los problemas sociales de los sujetos resultan, en definitiva, poco realistas y paternalistas.

Otro caso de investigación etnográfica –citado por Grimson– es el del análisis de Daniel Miller sobre el peculiar éxito de una telenovela en Trinidad. De modo semejante a lo que le sucedió a Abu-Lughod, a Miller se le “impuso” el campo: a cierta hora del mediodía se le tornaba imposible realizar entrevistas ya que todos aquellos con los que intentaba conversar se encontraban mirando una telenovela norteamericana y nadie quería responder a sus preguntas. Contrariamente a la suposición de la emisora local de que el programa no tendría éxito (razón por la cual le había asignado el horario del mediodía) las oficinas y los comercios se poblaban de televisores que los trabajadores llevaban desde sus casas, y aquellos que no tenían electricidad conectaban los aparatos a las baterías de automóviles. En su análisis, Miller intenta comprender las razones de ese éxito masivo y la fascinación con el relato, que mostraba los “entretelones” de la vida familiar de los personajes, con sus intrigas e infidelidades.

La clave de su interpretación, señala Grimson, es que “la gente de Trinidad hizo local la novela estadounidense” (2002: 68). En un contexto de crisis económica producido por la baja de los precios del petróleo, el efecto de “desenmascaramiento” que, desde el punto de vista trinidadiano, proponía la telenovela era interpretado como una crítica al mantenimiento de las apariencias de bienestar y estabilidad que la recesión había dado por tierra. De esta manera, la aparentemente frívola novela estadounidense terminaba transformándose en una lección moral; en un movimiento de apropiación fuertemente atravesado por las asimetrías sociales locales y las dimensiones políticas e históricas más macro.

Tanto la investigación de Abu-Lughod como la de Miller muestran que uno de los problemas centrales de los estudios de audiencia es qué se entiende por “contexto”.

Consideraciones finales

El abordaje relacional e historizado de los fenómenos sociales, la consideración de la diversidad, la desigualdad y el conflicto, así como el estudio sistemático y profundo de procesos localizados permiten trascender, de acuerdo a lo expuesto aquí, los enfoques reduccionistas que recortan a priori emisores y audiencias, limitando los comportamientos de unos y otros a estadísticas descontextualizadas o que ignoran la productividad de los diversos sectores sociales con análisis reproductivistas deslindados de cualquier referencia empírica.

La problematización de las formas mediatizadas y transnacionales de interacción social por parte de la *imaginación antropológica*, en la medida en que trascienda las restricciones del trabajo de campo “típico” centrado en las relaciones cara a cara, puede

proveer un adecuado marco para la resignificación de las categorías con que esas formas son pensadas por las ciencias sociales.

El desafío es el de continuar insistiendo en un abordaje empírico de los procesos mediáticos que busque activamente no resultar, como temía Livingstone (1991), en una visión romantizada de la autonomía interpretativa de los espectadores, o en una tipología de respuestas que no haga más que reforzar el argumento tautológico de la diversidad de las formas de relacionarse con los medios de comunicación.

La diferencia sustantiva entre los estudios de audiencias y su correspondiente “giro etnográfico”, y las investigaciones emprendidas por etnógrafos reside en una interpretación diferente de cuál es el “contexto” que debe ser reconstruido. Los primeros se han centrado en las prácticas domésticas y en las formas variables de organización de la vida cotidiana, mientras que las segundas se han planteado la situacionalidad de los sujetos y de los medios de comunicación en el marco de procesos sociales y culturales amplios que permitan *poner en relación* y, sobre todo, cuestionar las interpretaciones etnocéntricas. Ese movimiento de tensión continua entre lo local y lo *localizado* plantea no pocas dificultades. Sin embargo, aparece como una apuesta fuerte para una investigación sobre los procesos massmediáticos y transnacionales que sea verdaderamente acorde con sus manifestaciones concretas en el contexto histórico latinoamericano.

Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila (2005) “La interpretación de la(s) cultura(s) después de la tele visión”, en *Etnografías Contemporáneas* Nº 1. Buenos Aires: UNSAM.
- Bourdieu, Pierre (2003) “Participant Objectivation”. En: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 9, Nº2, junio. 281-294.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1999) “Sobre las astucias de la razón imperialista”. En: *Apuntes de investigación del CECYP*, Nº 4, Buenos Aires. 9-21.
- Corner, John (1991) “Meaning, Genre and Context: the Problematics of ‘Public Knowledge’ in the New Audience Studies”. En: Curran, James y Gurevitch, Michael (eds.) *Mass media and society*. Londres: Edward Arnold. 267-284.
- Coulon, Alain (1988) *La Etnometodología*. Madrid: Cátedra.
- Geraghty, Christine (1998) “Feminismo y consumo mediático”. En: Curran, James *et al* (eds.) *Estudios culturales y comunicación*. Análisis, producción y con sumo de las políticas de identidad y el posmodernismo. Barcelona: Paidós. 455-479.
- Grassi, Estela (2004) *Políticas y problemas sociales en la sociedad neoliberal. La otra década infame (II)*. Buenos Aires: Espacio Editorial.

- Gravano, Ariel (1995) "La imaginación antropológica. Interpelaciones a la otredad construida y al método antropológico". En: *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, 5, Año IV, agosto. 71-91.
- Grimson, Alejandro (2002) "Las sendas y las ciénagas de la 'cultura'. La antropología y los estudios de comunicación", en *Tram(p)as de la Comunicación*, La Plata, Universidad de La Plata. 55-75.
- Lander, Eduardo (2000) *La colonialidad del saber*. Eurocentrismo y ciencias sociales. CLACSO.
- Livingstone, Sonia M. (1991) "Audience Reception: the Role of the Viewer in Retelling Romantic Drama". En: Curran, James y Gurevitch, Michael (eds.) *Mass media and society*. Londres: Edward Arnold. 285-306.
- McRobbie, Angela (1998) "More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres". En: Curran, James et al (eds.) *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós. 263-296.
- Menéndez, Eduardo (2002) "El malestar actual de la antropología o de la casi imposibilidad de pensar lo ideológico". En: *Revista de Antropología Social*. Nº 11. 39-87.
- Morley, David (1996) *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Saïd, Edward W. (2004) *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Santagada, Miguel A. (2000) "El enfoque etnográfico en Comunicación", en: *Constelaciones de la Comunicación*. Año I, Nº1, Septiembre. Buenos Aires: Fundación Walter Benjamin. 106-115.
- Silverstone, Roger (1996) *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Wolf, Mauro (1994) *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Yúdice, George (2002) "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales". En: Daniel Mato (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. 339-352.

Escenografía

Luis Diego Pedreira, Gastón Breyer y Guillermo de la Torre: los escenógrafos creadores.

Arq. Marcelo Jaureguiberry ¹

Resumen

Estas páginas hacen un relevamiento de los escenógrafos teatrales argentinos más destacados en la etapa denominada "Escenógrafos creadores" (Luis Diego Pedreira, Gastón Breyer y Guillermo de la Torre), que abarca un período de tiempo que va desde la creación del Teatro Municipal General San Martín en 1960 hasta la década de 1990. En este período será muy importante la sistematización de los estudios de escenografía en diferentes instituciones educativas.

Palabras clave: *Historia de la Escenografía – Enseñanza de la Escenografía – Luis D. Pedreira – Gastón Breyer – Guillermo de la Torre.*

Abstract

This article records the most important theatrical stage designers in Argentina during the period generally known as "Escenógrafos creadores" (Luis Diego Pedreira, Gastón Breyer and Guillermo de la Torre) This influential period, between the creation of Teatro Municipal General San Martín in 1960 and the 1990s, was the beginning of systematized Stage Design research throughout educational institutions.

Key words: *History of Stage Design - Teaching Stage Design - Luis D. Pedreira - Gastón Breyer - Guillermo de la Torre.*

La presente investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación "Hacia una historia de la escenografía" que se lleva a cabo en el CID (Centro de Investigación Dramática) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del

¹Arquitecto. Licenciado en Teatro. Doctorando en Filología Española por la Universidad de Valencia, España. Se desempeña como profesor en las cátedras Escenografía y Práctica Integrada de Teatro III, en el Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Dirige el proyecto de investigación "Hacia una historia de la Escenografía" en el Centro de Investigaciones Dramáticas (C.I.D.) de dicha institución. mjauregui17@hotmail.com

Centro de la Pcia de Buenos Aires , dicho grupo esta dirigido por el dirigido por el Arq. Marcelo Jaureguiberry

A los efectos de esta investigación, se ha realizado la siguiente periodización de la historia de la escenografía argentina: **primera etapa:** ESCENOGRAFOS ILUSTRADORES hasta 1930, (entre 1924 y 1931 comienza la enseñanza de la escenografía en el Taller del Teatro Colón y del Teatro Odeón), **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.

4- LOS ESCENÓGRAFOS CREADORES 1960-1990

Como ya dijimos en la clasificación anterior el período de los **escenógrafos creadores** comprende desde la inauguración del Teatro Municipal General San Martín (1960) hasta la década de los 90. Entre 1950-1960 - en el 54 los arquitectos Mario Roberto Álvarez y Macedonio Ruiz comienzan a trabajar el proyecto para el Teatro Municipal General San Martín- y 1960 -el 25 de mayo se inaugura dicho teatro-, se consolida la actividad escenográfica en el país. Se puede afirmar que este período finaliza en la década de los 90, sin que esto signifique un límite exacto para la periodización, pero podemos tomar los conceptos vertido por el escenógrafo Guillermo de La Torre en una entrevista realizada a los efectos de esta investigación, en la que describe la destrucción sistemática que sufrió la profesión a causa de la compra de espectáculos, a finales de los 80 y principios de los 90, en Estados Unidos -como paquete cerrado- y la consecuencia que estos arrojaron en la concepción de la labor profesional del escenógrafo, constituido en especialista (especialista en vestuario, especialista en iluminación etc.), al respecto nos comenta:

A mí me llaman ahora y me dicen: “el vestuario lo va a hacer tal, la iluminación tal...”. A mí me revienta eso. Por eso, cuando me llaman, les digo de entrada que yo hago todo. Yo tengo la concepción plástica de la obra y no quiero que otro tipo me estropee la escenografía. Esa mamarrachada viene de Estados Unidos... Se empezó a deformar y prostituir cuando ciertos empresarios compraron obras. A mí llamaron para hacer Drácula en el Odeón, con dirección de Sergio Renán, y, cuando llega el contrato, había una cláusula que decía que había que

copiar la escenografía y, aparte, había que sacarle como el 50% a la escenografía porque el escenario era más chico. Así que no la hice. Me costó mucho eso, y les recomendé a Miguel Ángel Lumaldo. Eso empezó a pasar en los ochenta y, en los noventa, se acrecentó. Así que muchos empresarios comenzaron a comprar producciones cocinadas como se dice vulgarmente. Mamarrachos. Es una vergüenza que, con la gente talentosa que tenemos... En Argentina hay mucho talento en el ambiente teatral. Este sistema también sembró aquí la división del trabajo, en vez de hacer el escenógrafo todo, como nosotros, que éramos creadores de todo lo concerniente a lo visual, ahora los jóvenes están más especializados, como vestuarista, iluminador, etc. etc., eso lo trajeron los yanquis y yo no lo comparto. Claro, los jóvenes tienen que aceptar las reglas del mercado laboral, pero nosotros hemos formado en la Cárcova y en mi estudio particular profesionales integrales, y muy buenos.²

También Gastón Breyer se resiste a la mutación de la actividad del escenógrafo en diversas especialidades como ocurre en esos tiempos y en su libro *La escena presente* comenta:

El escenógrafo que no pone las luces y hace su vestuario, renuncia partes integrantes de su todo visual. La aparición de supuestos especialistas en estos subrubros nos parece una banalidad e ignorancia. No entendemos cómo se puede proyectar un vestuario o poner una luz sin saber, desde su comienzo, visto la totalidad del tema escenográfico. Con ese errado criterio, podríamos también fabricar un especialista en el proyecto de utilería o en la definición de los colores de la escenografía. El arte -las Artes- en general no admiten seccionamientos o descuartizamientos que atentan a su esencia totalizante; otra cosa ocurre en los campos de la ciencia y la técnica.³

En esta etapa los diseños realizados por los “escenógrafos creadores” consolidan el concepto de renovación del espacio escénico originados a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX y disponen de los mismos espacios escenográficos que las etapas anteriores, (teatros a la italiana), pero esta vez remozados técnicamente o diseñados y construidos de acuerdo a nuevas concepciones de la puesta en escena -desarrollo de la maquinaria escénica, la iluminación, salas en semicírculo, así como también los materiales para la realización escenográfica-

En cuanto a los escenógrafos, más destacados e influyentes para las generaciones posteriores podemos citar a Gastón Breyer⁴, Luis Diego Pedreira⁵ y Guillermo de

²Entrevista realizada por el autor de esta investigación-

³BREYER, Gastón, *La escena presente, teoría y metodología del diseño escenográfico*. Edit. Infinito, Buenos Aires 2005. Pág 46

⁴ZAYAS, Perla, op.cit., pág. 60

⁵idem, pág. 225

La Torre⁶ como los referentes más importantes del período. Breyer y Pedreir son arquitectos y (éste último egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires “Ernesto de la Cárcova, al igual que De la Torre).

En este período podemos encontrar un sinnúmero de egresados de la carrera de Escenografía de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires “Ernesto de la Cárcova” que jerarquizan la profesión, atentos a las innovaciones universales en la materia. También la labor de los teatros independientes, que en la época estaban en pleno florecimiento creativo. Sus experimentos teatrales y, por ende, las nuevas indagaciones de los escenógrafos, hicieron posible la maduración de grandes actores, directores, diseñadores escénicos..., convirtiendo a Buenos Aires en un mercado cultural-teatral de referencia en Latinoamérica. Guillermo de la Torre apunta en entrevista realizada por el autor de esta tesis que: “Esa época de la Cárcova fue una época de gran prestigio para la institución, y venía mucha gente del exterior a estudiar: colombianos, panameños, peruanos... Era muy prestigiosa en Latinoamérica⁷”

En esa época también fue importante el paso por Buenos Aires de compañías extranjeras que dejaron con sus actuaciones las últimas tendencias de la puesta en escena, al respecto dice Raúl Castagnino

(...) ha sido el paso, fugaz pero proficuo, de elencos y *troupes* extranjeras con material escenográfico y técnicas propias. Así los Ballets de Monte Carlo, Joos y Coronel Basil; la Comedia Francesa; los elencos de Tairoff, Jovet y Barrault; el Piccolo Teatro de Milán etc., son otros tantos fermentos que obran redituables influjos.⁸

También Castagnino apunta a que estos nuevos profesionales han entendido la actividad teatral como el producto de varios equipos de trabajo, aunque los diseñadores capitalizan la visión integral del concepto plástico escenográfico del espectáculo como lo viéramos anteriormente, lo que sitúa a los escenógrafos en un rol más que importante para la construcción del texto espectacular y dice:

La conciencia de que el teatro no es una suma de individualidades, sino síntesis integral de técnicas y elementos diversos, ha llevado al diálogo provechoso entre el autor, director, escenógrafo e intérprete de la ardua labor de montaje de una obra, con la beneficiosa consecuencia de un nuevo sentido del arte dramático entendido como expresión equilibrada del conjunto donde los valores plásticos tienen lugar y función perfectamente acordados.

⁶ idem, pág. 94

⁷ Entrevista realizada por el autor de esta investigación.

⁸ CASTAGNINO, op. cit., pág. 33

También, por otro lado, se consolida el concepto de escenotecnia en todos los ámbitos de la producción teatral nacional. Se registra toda clase de material y documentación pertinente de gran importancia como elemento educativo. A su vez, se busca difundir la labor de los escenógrafos realizándose las primeras muestras y exposiciones de escenografía⁹, como la muestra “Escenografía Argentina del siglo XX”, reunida por el Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro, de la UNESCO, con la colaboración de ARGENTORES¹⁰, de la Sociedad de Escenógrafos de la Argentina, de la Asociación de Directores de Escenografía, del Instituto de Arte Moderno y del Sr. Franz Van Riel, en Abril de 1958, en la que se pudo observar

(...) se recuperaron testimonios del proceso seguido en la evolución de la escenografía criolla, proceso al cual se lo ha conceptualizado como “el aporte más importante que en los últimos años se ha hecho de la realización del teatro y a la formación estético-plástica del público”.¹¹

Luis Diego Pedreira¹² -Buenos Aires 1931- es creador del concepto *escenoarquitectura*, acuñado a partir de la aplicación de las técnicas de su profesión de arquitecto a la escenografía. Definió a los escenógrafos como “arquitectos de la escena” y conceptualiza el diseño escénico como la técnica de crear mundos en la escena para depositar en ellos las “criaturas teatrales, así como Dios creador hizo nuestro mundo para depositarlos en él”¹³. Trabaja en el diseño con un método basado en el recorrido de los actores en escena como punto de partida para definir la escenografía.

Al respecto dice que acuñó el término *escenoarquitectura* porque:

Cuando se levantaba el telón, por lo general me decepcionaba mucho. Siempre esperaba mucho más. Me encontraba cosas que sobran. Cosas que eran inútiles. (...) Había una suerte de “*decalage*” entre la atmósfera que debía crear el decorado y la actuación de los actores (...) Cuando empecé a trabajar como escenógrafo me dije: “tengo que eliminar todo lo que sobra”. Y me sentí como con una escoba en la mano: comencé a limpiar los escenarios, a sacar, a sacar y a sacar cosas. Y descubrí el espacio. Me enamoré del espacio y me di cuenta que era eso lo que me pasaba: lo que me mostraban en el escenario era un montón de cosas que no me creaban los espacios por los cuales esos personajes tenían

⁹Otras exposiciones de la época: “Ideas escenográficas” Benavente, Muñoz Vanarelli, Sociedad Hebraica, Agosto / Septiembre 1955; “Salón Peuser” Beitía, Cugat, Varona, Agosto/Septiembre, 1957; Nélida C. Lauría, Salón del Hotel Provincial de Mar del Plata, Enero 1958; Conmemorativa de Abhaham Vigo, Agosto/Septiembre 1958; Primer Salón de Escenógrafos de la Argentina, Museo “Eduardo Sívori”, Mayo 1958. CASTAGNINO *op.cit.*, pág. 34

¹⁰ARGENTORES: Sociedad Argentina de Autores

¹¹CASTAGNINO, *op.cit.*, pág. 34.

¹²Consúltese biografía completa en ZAYAS Perla, *op.cit.*, pág. 225,226, 227.

¹³PEDREIRA, Luis D; GELPI Germán; ESQUIVEL, Horacio, La escenografía, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1997. Pág. 32

que discurrir, que desarrollar sus vidas, moverse allí dentro. Fue entonces cuando dije: A lo mío no lo voy a llamar escenografía, lo bautizaré como *escenoarquitectura*.¹⁴

Y explica que:

Creo que todos nosotros estamos viviendo en un mundo que está arquitecturado de una manera especial. Un mundo que tiene sus montañas, sus ríos, sus bosques. Nosotros hemos sido creados para meternos en ese mundo.”... “Yo no puedo hacer un decorado; tengo que hacer una escenografía del mundo donde viven, donde habitan los personajes. El mundo que corresponde a las criaturas de “ficción”, tan válidas como las de la realidad.

Yo creo que para ser escenógrafo lo primero que tiene que hacer un arquitecto es olvidarse que es arquitecto. Vale decir que no me refiero a la “arquitectura” esa de regla T y la escuadra, sino a la arquitectura de un mundo. Así como Dios (llamémosle “Díos” a esa fuerza) ha creado un mundo para nosotros (y en ese mundo incluyo a nosotros, los seres humanos) en el escenario el director, el escenógrafo, los actores somos dioses para crear el mundo que les corresponde a los personajes. Y esa fue la razón por la cual yo llamé *escenoarquitectura* a lo que hice y a lo que hago. (...) Yo me refiero a la arquitectura como creadora de espacios y por ende de climas de atmósferas. Porque el espacio es aquello que nosotros estamos creando continuamente. (...) Cuando hablo de espacio teatral, hablo de los lugares que va creando el actor al cumplir sus peripecias (...) Lo que yo llamo *escenoarquitectura* es un complejo que emite signos tanto hacia la platea como hacia los comediantes. Primero debe emitir esos signos hacia los actores y lo actores, a su vez, transmitírselos al público.¹⁵

Por su parte, Guillermo de la Torre¹⁶ -Buenos Aires 1933- con una trayectoria por demás prolífica, fue durante muchos años el aprendiz de Saulo Benavente que lo recomendó para realizar algunas becas en el exterior, como la que realiza en con Svoboda en Praga, donde también realiza una exposición de escenografías y sobre la cual nos comenta que fue una “experiencia maravillosa y que su profesión tiene un antes y un después de este viaje” (...) “vine e hice el vestuario para *Hamlet* con trapos de piso y esas cosas de limpieza, fue una indagación sobre las texturas”. Trata de escaparse en sus diseños de las coordenadas que plantea el texto teatral e indaga sobre algún rasgo metafórico para “*escaparse por la tangente*” y crear una lectura espacial nueva, y nos comenta:

¹⁴ARDILES GRAY, Julio, “Pedreira por él mismo: conversaciones con Julio Ardiles Fray”, *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, Teatro Municipal General San Martín, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Año 1 N°1. Buenos Aires, 1991, pág.145.

¹⁵*Idem*, pág. 146-147.

¹⁶*Idem*, pág. 94-97.

Uno tiene que ser creativo y recreativo, aunque yo, a veces, trato de escaparme por la tangente. Hay una obra de Cossa que hicimos con Alcón, Carella..., era *De pies y manos*. En realidad, lo que pedía Cossa era un living y yo me escapé. La obra habla del olvido o de la memoria. Se me ocurrió hacer una serie de árboles de metal, como si la casa estuviera implementada dentro de otra espacialidad, en una especie de bosque. Bosque de metal, de alambre, de púa. Y ahí me escapo. Estaba el living, pero en un entorno casi surrealista, porque la obra parecía realista pero el conflicto era descabellado, surrealista¹⁷.

Lenadro Hipólito Ragucci destacado escenógrafo del ambiente teatral porteño y alumno de Gastón Breyer, en una entrevista que le realizamos, nos comenta la manera de concebir la escenografía desde la arquitectura de su maestro, concibiendo la corporeidad de los elementos escénicos como premisa para los diseños

(...) él encaraba el diseño escenográfico, con un criterio arquitectónico y espacial muy particular. Muy poco emparentado con la pintura teatral, la pintura escenográfica. Él prefería los planos, los elementos corpóreos y eso me influyó a mí. (...) Con Breyer y con Pedreira comienza la etapa de la escenografía arquitectónica, espacial. (...) Él era muy expresionista, si se quiere. Yo estudié con él en Fray Mocho¹⁸, trabajaba fundamentalmente con el espacio. Primero nos daba una obra, un libro, para que en primer lugar hiciéramos una visión libre de la obra y luego trabajábamos con maqueta que íbamos corrigiendo hasta que él nos daba la aprobación. Era muy riguroso.

En otro momento de la entrevista se refiere a la manera de abordar el diseño escenográfico tal y como le enseñó su maestro y dice que se hace:

(...) trabajando con el director las necesidades funcionales de la obra y después planteando una visión arquitectónica de la cosa. Trabajábamos conjuntamente con la dirección y los actores en casi todos los ensayos de la obra. (...) Esa es la diferencia con lo que yo llamo escenografía pictórica. Aunque primero hacía siempre un boceto que charlaba con el director como idea de arranque y luego lo iba modificando a través de los ensayos, pero también servía al director para contener las acciones de los actores. Así el producto final no tenía nada que ver con la primera imagen que había bocetado.

Breyer¹⁹, -Buenos Aires, 1920- por su parte, es la principal figura de la renovación. Los "escenógrafos creadores" tienen en Breyer una figura integral que ha lega-

¹⁷Entrevista realizada por el autor de esta investigación, Agosto 2006.

¹⁸Fray Mocho, grupo de teatro independiente que funcionó desde 1950 hasta 1962 en Buenos Aires. Dirigido por Óscar Ferrigno. Se convirtió, por su actividad, en uno de los grupos de referencia de su época.

¹⁹Arquitecto, Profesor emérito y Doctor Honoris Causa de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Para ampliar consultar ZAYAS, Perla, op.cit., pág. 60, 61, 62.

do un corpus teórico para la conceptualización de la teoría escenográfica de suma importancia como *Análisis escenográfico* (1953), *Ambito Teatral* (1968), *Propuesta Signica del escenario* (1998) y *La escena presente, teoría y metodología del diseño* (2005). Esta última obra, de más de 500 páginas, se convierte en el legado primordial de su trayectoria de 50 años de tarea que incluye más de trescientas escenografías estrenadas en teatro independientes, en el denominado teatro de arte o en las salas oficiales.

Para Breyer el teatro es: “Un lugar donde se va a mirar para ver, donde se enseña y se aprende a mirar”, y el escenario “un sitio para ver y comprender”, para “abrir los ojos, estarse quieto y callado para pensar y juzgar”.

El hecho de disponer de un gran vacío, neutro, expectante y exultante espacio de escena es invitación a la metáfora poética. Podemos soñar, sin perjudicar a nadie, con un escenario de pura contemplación, aparato de mánica o altar laico que oficie de gigantesco mándala que, como espejo de almas, sirva para que alguien vea y se vea, mire y contemple, converse consigo mismo, oiga al otro, sienta al mundo, medite, sueñe.²⁰

Gran parte de su metodología de diseño escenográfico esta orientada a constituir a la estilización escenográfica como límite de la puesta en escena. Se basa en “saber leer” y, en su último libro, dedica tres capítulos a esta actividad que permiten destacar un conjunto de materiales como Idea fondo, Situación de Base, Listado de Paronomias, Paratextos, Títulos y Paratítulos, Geografías y Prosografías, Niveles de Lectura y Cuerpo de Investigación Circuntextual. Todos ellos los reclasifica en dos niveles: “*La idea de fondo*” y “*todo el resto*”. Dice que:

De esta clasificación, la idea de fondo a nuestro criterio es sagrada y debe respetarse, porque condensa el mensaje del autor. En cuanto al resto es opinable y -con todo el respeto que merece el autor y estamos pensando en los muy grandes- será materia de estudio, puede reverse, modificarse, ampliarse, reducirse o soslayarse relativamente, en función de un serio, coherente y principalista planteo de puesta”

Por otro lado, define la escenografía como el juego de dos escenografías:

¿Y si todo el teatro fuera, prioritariamente, esceno-*graphia* como inscripción de un acto en una escena-mundo? ¿Habríamos de definir el quehacer escénico en su esencia, finalidad y estructura? En todo caso ¿Habría dos escenografías: una con minúscula, como técnica de implementar un ajuar social con geografías y paisajes locales y otra, con mayúscula, como acto radical fundante de lo escénico y aún previo al actor y desde luego al texto...? No pretendemos fundar un testimonio de legalidad; pero quizá sí sea posible definir nociones. El actor sería el

²⁰BREYER, Gastón, op. cit. Pág. 46

agente escenográfico-ejecutor de la grafía, el director como ordenador de esa, el técnico haría el ajuste de la grafía en la caja contenedora y el autor sería el detonante de una posibilidad de grafía.²¹

Abrumado el teatro por los desarrollos tecnológicos que han desequilibrado la expresión de los diseñadores escénicos -según Breyer-, es necesario volver a las fuentes del teatro y centrar en lo conceptual el uso de los nuevos instrumentos para volver a un teatro de "autoidentidad" frente a un teatro de *"trampantojo, disfraces y caretas, tácticas de simulación, fantasías huecas y retórica engolada"* y agrega:

El escenógrafo debe entender bien las cosas, no caer en el juego fácil del trampantojo y tomar el camino legítimo. Los teatros actuales -especialmente los oficiales y de ópera-, consumen montos siderales en la instalación, mantenimiento y funcionamiento de equipos de alta tecnología. Estos aparatos rocambolescos enrollan y enferman al hombre teatro. Lo embelesan y lo embaucan. Pero ahora que el cine y la realidad virtual han demostrado ser capaces de cuanta fantasía se desee, construyendo mundos planetarios y futuros... el teatro puede pasarse, para su gran alivio, de toda esta parafernalia."

Regresará al actor, la palabra, la figura, el ojo, la mirada, la voluntad de presencia, encuentro meditación, sencillez, despojo, metanoia, o sea, reconversión del viejo ser en un hombre nuevo. (...) El teatro no debe asombrar, debe centrar, ensimismar. Dejemos el asombro para la ciencia y la tecnología, que buscan la novedad. (...) El teatro encara lo eterno. (...) El teatro se centra en los nuevos ámbitos cuya fecundidad es inagotable. Simples y puras estructuras arquitectónicas dicen mucho más que la pueril relojería de tramoya. Las nuevas técnicas de iluminación, proyecciones y holografías están a nuestro alcance. Técnicas mixtas, sonidos y ruidos electrónicos, dinámica de piso y aérea, sistemas neumáticos y tensados, se agregan con mesura para no abrumar al actor en su celestial ecástica. El escenógrafo está centrado y en paz consigo mismo.²²

Así Breyer, Pedreira y de la Torre han formado a la generación de escenógrafos argentinos que se encuentra en plena actividad. La obra de estos tres maestros, entre otros, queda como testimonio del despegue del diseño escenografico y de la importancia de la formación académica de los mismo.

El rol del escenógrafo mutará en las próximas décadas, arrastrado por factores de mercado y la inclusión de nuevas tecnologías que aportarán otro nivel de complejidad de la profesión y productos cada vez más sofisticados.

²¹BREYER, Gastón, op.cit. Pág 51

²²BREYER, Gastón, op.cit., Pág. 50

Reseñas

Libro: “El juego del teatro es para todos”

Autora: Silvia kanter

Editorial: Astralib – Cooperativa Editora (1ª. Edición)

Buenos Aires, Octubre de 2005 ISBN 987-1214-03-0

Silvia Kanter inició su carrera artística hace 30 años atrás, de la mano de Luis Agustoni, su maestro. Comenzó a estudiar teatro porque quería ser actriz de cine y en ese trayecto apareció su vocación como docente de Teatro, tres años después. Participó de espectáculos por los que fue premiada. Dictó seminarios en Uruguay, España e Italia.

En la actualidad realiza tareas como docente en Río Plateado, bajo la dirección de Hugo Midón. Es cofundadora y coordina el área docente en **Buenos Aires Social Club**, un centro cultural independiente, que funciona con aranceles comunitarios, en el barrio porteño de Palermo.

En este libro, Silvia Kanter cuenta su experiencia en el recorrido por lo teatral y lo hace a través de diferentes miradas: como actriz, como autora, como directora y como docente de niños y adolescentes. Una de esas miradas, la de docente, según Hugo Midón, *“es una mirada que descubre lo latente, despunta lo que asoma y clarifica el terreno de lo práctico y de lo conceptual”... “una mirada que acompaña y exige para conseguir lo mejor de cada alumno. Una mirada incisiva pero siempre naturalmente afectiva”*. Una mirada profunda, referida a la naturaleza del hombre, donde comprende que tanto en la Educación y en las relaciones humanas, como en la Salud, el Teatro puede estar presente con su maravillosa sabiduría.

De manera simple y divertida, relata los diferentes juegos teatrales por los que va conduciendo a sus alumnos en el PROCESO del acto teatral, en el recorrido que hacen, en cómo se preparan hasta llegar a la producción final: la construcción de relatos grupales y su representación. Actuar es construir, es ensayar para comprender y corregir; es abrir nuevos caminos en la imaginación para mejorar. Dice la autora *“Cuando se bucea con coraje y disposición en la imaginación y en el alma, el premio de nutrirse con el teatro uno se lo lleva puesto. ¿Dónde?: En todo nuestro ser. Y se modifica la mirada, el abrazo, el pensamiento, la observación, la comprensión y la palabra. Por eso, limitar el universo del Teatro al escenario al escenario o al producto final es reducirlo de un modo imperdonable al resultado, perdiendo el verdadero tesoro que es el tránsito”*.

En *“El juego del teatro es para todos”* Silvia Kanter decide cerrar un círculo que contuviera todo lo referente al humor, ese círculo que ella asocia con el de su propia cara redonda que tiene muy marcadas las líneas de su risa sonora y contagiosa.

Esta publicación reúne diferentes núcleos temáticos referidos a:

* La construcción de relatos grupales, mediante diversas técnicas que estimulan la imaginación y la creatividad.

* Ejercicios de escritura, donde los alumnos (niños y adolescentes) descubren y disfrutan su propio potencial imaginario y original, apartándose de los conflictos televisivos y de las conversaciones por chat que suelen caer en repeticiones triviales, vacías de contenido.

* Primer Seminario de humor: producción lograda en un mes de trabajo, con una carga horaria de 4 horas semanales. Antes de comenzar el seminario, la autora propone una reflexión sobre la génesis de la risa, el origen de lo cómico y su posible construcción.

Temas del seminario: El juego cómico; Situaciones en que el propio cuerpo es usado como objeto; La asociación libre aplicada a relatos y situaciones; Monólogo con un objeto y sus sucesivas transformaciones; Escenas mudas dentro de un tema musical, con uso de carteles; Monólogo apoyado en un personaje.

En cada uno de estos temas la autora propone una serie de ejercicios ejemplificadores y da cuenta de los resultados obtenidos.

* Segundo Seminario de humor, dictado en colaboración con Alberto López Castell quien dirigió todo lo relacionado con el color y la plástica (vestuario y maquillaje). Los contenidos trabajados son: El juego cómico; El gag visual; El personaje en contacto con el objeto para la creación cómica; El uso de partes del cuerpo como personajes; La utilización de la máscara y el aporte que la plástica y el color le brindan al trabajo actoral; La creación de una escena colectiva como resultado de los contenidos trabajados.

* Selección de textos teatrales: Publica seis obras breves producidas conjuntamente con el grupo de alumnos, para ser utilizadas por los profesores de teatro, tanto en talleres escolares como en la preparación del actor. Ellas son: *"Las chetas"*, *"Tengo algo que decirte"*, *"Duendes o el otro yo"*, *"Son tuyas, Juan"*, *"Las vendedoras y el jefe"*, *"La zapatería"*.

Estas obras invitan a la composición de personajes y están incluidas en el código del teatro cómico: denuncian comportamientos humanos, son breves y se apoyan en un conflicto lúdico y sencillo de sostener.

*¡Al gran teatro, salud!: En esta parte la autora reafirma la importancia del teatro, tanto para las personas que decidieron hacerlo un oficio como para las que lo adoptaron en su vida, valiéndose de las herramientas que esta disciplina les proporcionó y que les permitieron superar trastornos de salud. Relata algunas experiencias de esta asociación entre teatro y salud, pero deja bien en claro que su objetivo es enseñar teatro y no hacer de terapeuta. Que el teatro puede ayudar a una persona pero no reemplaza la terapia.

Este libro resulta un interesante aporte a los maestros de Teatro y a todos los que, de una u otra manera, se vinculen con el Arte y comprendan que es "motor de vida".

Actividades 2006

I. ACADÉMICAS y de EXTENSIÓN

1. En la Unidad Académica

Curso Introductorio a la Carrera de Teatro

Coordinación General: María Cristina Dimatteo

Equipo de trabajo:

Actividades de lectura y escritura: Teresita Fuentes, Aníbal Minucci, Jorge Tripiana y Guillermo Dillon.

Actividades de integración grupal: Daniela Ferrari, Rubén Maidana, Alejandro Páez, y Gabriela González.

Producción gráfica: Guillermo Dillon.

Lugar: Facultad de Arte, Sala La Fábrica, Aula Magna UNCPBA.

Marzo

Curso Introductorio a la Carrera de Realizador en Artes Audiovisuales

Coordinación general: Pablo M. Moro Rodríguez

Equipo de trabajo:

Mariana Gardey, Ana Silva, Valeria Arias, Carla Martínez, Mariano Schettino, Gabriela Pedro, Mauricio Gutiérrez. Marcelo Stpcih, Fernando Lanzini

Lugar: Facultad de Arte, Sala La Fábrica, Aula Magna UNCPBA.

Marzo

Carne Fresca. Ciclo de nuevos directores teatrales

Cátedra: Práctica Integrada de Teatro III.

Prof. Arq. Marcelo Jaureguiberry - Lic. Juan Manuel Urraco

Obras:

La Varsovia de Patricia Suárez

Dirección: Anabel Paoletta.

Sangre, huesos, piel y alma de Pedro Sedlinsky

Dirección: Esteban De Sandi.

Ángeles Rotos de Ignacio Apolo

Dirección: Florencia Crespi.

La Tiniebla de Rafael Spregelburd

Dirección: Ivana Eyheramono.

La Pecadora o habanera para piano de Adriana Genta

Dirección: Cintia Vázquez.

Metro de Rafael González y Francisco Sanguino

Dirección: Martíniano Roa.

La (Primera) Cena de Roxana Aramburu

Dirección: Alejandro Páez.

Creo en Dios de Rafael González y Francisco Sanguino

Dirección: Carolina Giovanini.

Jornada de difusión sobre dramaturgias de provincias: Nuevos textos para la actividad teatral. Organizado por: Proyecto Biblioteca de Dramaturgos de Provincia – PIAGP – UNCPBA. Tandil, Argentina. 2006.

Asistente: Martín Rosso

Foro Joven de Centro. Organizado por: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA). Tandil, Argentina. 2006.

Participación de Martín Rosso en carácter de jurado.

La noche más corta de Tandil

Proyección de cortometrajes realizados por los alumnos de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte (Géneros: ficción y documental)
Organizado por: Facultad de Arte y Secretaría de Cultura de la UNCPBA.

Sala: Auditorio del Centro Cultural Universitario

Diciembre.

Cortos presentados:

Imágenes, de Christian Blazina

Dulce compañía, de Yanina Jensen

Labores, de Anabel Bonani, Eliana Jarque, Belinda Daniela, Claudia Speranza, Alejo

Mónaco, Lucas Calderón

Versos flotantes del pequeño, de Federico Lanci

La risa, de Andrea Salomón

Al Filo, de Alejandro Ramírez Llorens

Flor de murga, de Lucía García

Desayuno, de Fabián Florez y Mariana Mendiri
Día 7, de Marcela Czernes
Juan enamorado, de Carlos Ballistreri
La Lola, de Paloma Anguiano
More than myself (videoclip), de Felipe Restrepo
La ventana discreta, de Facundo Argüelles
Reminiscencia, de Pablo Schiel
Autoreferencial, de Leandro Saavedra
El Pasillo, de Santiago Calvaroso
Almas perdidas, de Paola Rinetti
La búsqueda, de Carolina Cesáreo
Erosión, de Ignacio Gau y Leandro Saavedra
Des parks, de Mariela Castiglione
Volar bajito, de Faculdo Argüelles
Ida y vuelta, de Alan Ibaños
Pan, de Mercedes Paz
El que sigue, de Andrea Abdala
Qué fiesta, de Esteban Velazco

2. Actividades de los docentes en otros ámbitos

En el país

Cursos, Seminarios, Coloquios

Seminario de Teoría Teatral contemporánea.

UBA- Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras.

Dictado por: Julia Lavatelli

Taller de Educación por el Arte “El teatro como instrumento liberador”.

Centro de día “Mailen” - Barrio Las Tunitas- Tandil. Anual.

Dictado por: Martín Rosso

Seminario para actores “El espacio tomado”.

Despacio Negro- Espacio Teatral- Tandil.

Dictado por: Gabriela Gonzáles

Taller “El cuerpo y la voz sustento del trabajo expresivo”

Institución patrocinante: Universidad de San Luis, Facultad de Fonoaudiología en el marco de las Jornadas de Intercambio organizadas por Area 11 Foniátrica, el Dpto. de Fonoaudiología y Comunicación y los proyectos PROICO

Lugar y Fecha: San Luis, 9,10, 11 y 12 de Octubre 2006

Dictado por: Rubén Maidana

Taller “El auto-conocimiento corporal y vocal en función de la expresividad.”

Institución patrocinante: Universidad de San Luis, Facultad de Fonoaudiología en el marco de la IX Jornadas Foniátricas organizadas por el Proyecto de Investigación “Análisis Semiológico, Diagnóstico y Estrategias de la Voz”

Lugar y Fecha: San Luis, 7, 8 y 9 de Junio 2006

Dictado por: Rubén Maidana

Taller “Entrenamiento vocal para actores”

Institución patrocinante: Dirección de Cultura y Educación, Municipalidad de Pinamar

Lugar y Fecha: “Teatro de la Torre”, Pinamar, Buenos Aires. Viernes 06-10-06

Dictado por: Rubén Maidana

Conferencia “Entrenamiento Actoral: el trabajo sobre la proyección de la voz”

Evento: IX Jornadas Foniátricas. Organizado por: PROICO - “Análisis Semiológico, Diagnóstico y Estrategias Terapéuticas de la Voz”, Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias Humanas

Lugar y Fecha: Microcine Universidad Nacional de San Luis, San Luis, 7 de Junio 2006

Dictada por: Rubén Maidana

Ciclo: “La ciudad y las artes”

Ciclo de Extensión Cultural del Shopping Los Gallegos (2006):

1.-Grecia y Roma

2.-Del Románico al Gótico

3.-Del Renacimiento al Barroco

4.-De la Ilustración al siglo XX

5.-La ciudad y las artes: Homenaje a Rembrandt

Participación: Nicolás Fabiani

Conferencia “ La experiencia dramática: comprensión y construcción de sentido”, VI Encuentro de la Red Nacional de Profesores de Teatro, organizado por el Instituto Nacional del Teatro y la Escuela Integral de teatro “Roberto Arlt”, Córdoba. Septiembre.

Conferencista invitado: Ma. Elsa Chapato

Conferencia “La producción de significados en Arte”

Semana de las Artes-Olavarría -13 de septiembre de 2006- Organizada por Dirección de Educación Artística-Zona de Integración y Articulación Pedagógica Nº 10 - Sede Olavarría- Conferencista Invitado: Ma. Elsa Chapato

I encuentro de la Red Iberformat Argentina (formación de formadores en gestión cultural)

Organizado por la OEI, Buenos Aires, 15 de marzo
Participación: Claudia Castro

Unidad Temática de Cultura – Red. Mercociudades

Buenos Aires. 13 al 15 de septiembre
Participante: Claudia Castro

IV Encuentro Internacional sobre Diversidad Cultural

Organizado por el Ministerio de cultura del Gobierno de la ciudad de Bs. As.
Participante: Claudia Castro

Congreso Argentino de Cultura

Mar del Plata. 25, 26 y 27 de Agosto
Participante: Claudia Castro

9º Desfile de las carreras de Diseño de Jeanswear.

Museum. Buenos Aires, 31 de octubre de 2006.
Participación: Rómulo Pianacci

IVº Foro Marplatense del diseño de indumentaria y la moda.

Centro Cultural Victoria Ocampo, 17 al 26 de noviembre de 2006.
Participación: Rómulo Pianacci

IIº Desfile del taller de Diseño de Indumentaria.

Centro Cultural Victoria Ocampo, Mar del Plata. 25 de noviembre de 2006.
Participación: Rómulo Pianacci

Primeras jornadas nacionales de equipos de investigadores en arte”

Organizado por el Instituto Universitario Nacional del Arte Dirección de Postgrado en Artes Visuales "Ernesto de la Cárcova". Ciudad de Buenos Aires, Mayo de 2005
Participación: Rosa Luna

Asesorías y Proyectos

Proyecto “Biblioteca de Dramaturgos de Provincias”

Programa de Apoyo a la Gestión Pública, UNC

Dirigido por la Dra. Julia Lavatelli.

Integrante: Mariana Gardey

Proyecto “Nuevas dramaturgias argentinas en las provincias”

Programa de Incentivos a la Docencia y la Investigación del Ministerio de Educación de la Nación

Dirección: Julia Lavatelli

Integrante: Mariana Gardey

Proyecto “Persistencia de los modelos clásicos en América Latina: Teatro y Cine”

Grupo de Investigación Nova Lectio Antiquitatis. Facultad de Humanidades, UNMdP y Facultad de Arte de la UNCPBA.

Director: Rómulo Pianacci

Comité Científico Internacional de la Publicación: Revista *Metavoces*

Institución: Departamento de Fonoaudiología y Comunicación; Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis.

25 de octubre 2005. Resolución N° 1298/05, Facultad de Ciencias Humanas, UNSL

Integrante: Rubén Maidana

Proyecto “Lenguaje, comunidad e intersubjetividad” UBACyT F 826

Instituto de Filosofía - Facultad de Filosofía y Letras -Universidad de Buenos Aires

Integrante: Edgardo Gutiérrez

Proyectos UBACYT - Convocatoria 2006-

U.B.A - Secretaría de Ciencia y Técnica - Abril 2006.

Evaluadora: Ma. Elsa Chapato.

Proyecto “Estética e Historia del teatro en Mar del Plata en el siglo XX. Cultura e identidad de una ciudad cosmopolita. ”

Presentado y aprobado por el Consejo Académico de la Facultad de Humanidades, radicado en el Dpto. de Filosofía de esa Facultad, Univ. Nac. de Mar del Plata.

Dirección: Nicolás Fabiani

Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP)

Vicepresidente: Pablo M. Moro Rodríguez

Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) del Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA)

Integrantes: Daniela Ferrari, Mariana Gardey

Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación

Integrante: Daniela Ferrari, Mariana Gardey.

Comité Asesor de Colección de la publicación semestral de teatrología *Escritos sobre teatro*

Compilada por Jorge Dubatti y editada en Buenos Aires por Nueva Generación/ CIHTT/ Escuela de Espectadores.

Integrante: Mariana Gardey

Consejo de Educación a Distancia de la Universidad nacional del Centro

En representación de la Facultad de Arte. Resolución de Consejo Superior.

Integrante: Cristina Dimatteo

Becas

Beca Profor

Programa de Formación y Capacitación para el Sector Educación del Ministerio de Educación. Ciencia y Tecnología.

Becaria: Claudia Castro

Beca de participación en actividades pedagógicas

Convocatoria a la Inscripción Nacional de Becarios para participar de las Actividades Pedagógicas que se llevarán a cabo en el transcurso del Festival ATINA 2006 (Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes de la Argentina), Capital Federal, Argentina 16 al 22 de Octubre 2006

Institución Patrocinante: ATINA (Asociación de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes de la Argentina) y el Instituto Nacional del Teatro

Lugar y Fecha de realización: Capital Federal, en el marco del Festival ATINA 2006 (16 al 22 de Octubre de 2006)

Becario: Rubén Maidana

Beca UNESCO-Aschberg para artistas.

Residencia de investigación durante los meses de Mayo y Junio de 2006 en el "Institut International de la Marionnette" de Charleville Mezieres, Francia.

Tema "Aplicaciones terapéuticas de los úteres".

Becario: Guillermo Dillon

3. Participación docente en actividades académicas

En el país

Conferencias

“Las preceptivas dramáticas en el Siglo de Oro español y su proyección actual”.
Fundación Ezequiel Martínez Estrada y Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional de Sur.

Bahía Blanca, Argentina. 7 de abril de 2006.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

“Homenaje a Ibsen”

Panelista junto con Nora Lía Sormani y Jorge Dubatti.

Feria del Libro. Tandil 2006. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Municipalidad de Tandil, Cámara Empresaria de Tandil y Asociación Ferias del Libro en Tandil.

12 de agosto de 2006.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

Congresos, Encuentros y Jornadas

I Jornadas sobre Didáctica de la Actuación

Organizadas por el Departamento de Teatro, Facultad de Artes y Diseño, Universidad de Cuyo, Mendoza, mayo 2006

Participante: Daniela Ferrari

III Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal.

Buenos Aires, 22 al 26/08/06.

Participante: Mariana Gardey

XII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado: Samuel Beckett en la Argentina.

Buenos Aires, 22 al 25/11/06.

Participante: Mariana Gardey

XIX° Simposio nacional de estudios clásicos “Memorar en presente la cultura grecolatina”.

Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 3 al 6 de octubre de 2006.

Participante: Rómulo Pianacci

VIIIº Conventus Marplatensis - Encuentro Internacional de la Cultura Grecolatina.

Facultad de Derecho, UNMDP. 2 al 4 de marzo de 2006.

Participante: Rómulo Pianacci

3º Coloquio Latinoamericano de Arte y Diseño.

Organizado por: Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza – Argentina. 2006.

Participantes: Rosa Luna, Martín Rosso, Cristina Dimatteo, Ma. Elsa Chapato.

II Congreso de Artes del Movimiento y Primeras Jornadas Nacionales de Vinculación y Transferencia de Saberes en Artes del Movimiento.

Organizado por: Departamento de Artes del Movimiento “María Ruanota” – Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Buenos Aires, Argentina. 2006.

Participante: Martín Rosso, Gabriela González.

XXI Encuentro Nacional de Mujeres.

San Salvador de Jujuy – Argentina. 2006.

Participante: Martín Rosso

Mayo Teatral de Rojas.

Organizado por la Dirección Municipal de Cultura de la ciudad de Rojas y el Teatro T.A.F.S. Rojas, 2006.

Participante: Martín Rosso

1er Encuentro de Presentación de Resultados de Investigaciones Semióticas sobre Historia/s de los Medios desde la Semiótica.

Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 3 y 4 de noviembre de 2006, Buenos Aires.

Participante: Ana Silva

X Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

19 al 21 de octubre de 2006, San Juan. Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Con publicación completa en actas.

Participante: Ana Silva

IV Jornadas de Investigación en Antropología Social.

Sección de Antropología Social e Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 2 al 4 de agosto de 2006.

Participante: Ana Silva

II Jornadas Nacionales Prácticas y Residencias en la Formación de Docentes.

Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 18,19 y 20 de mayo de 2006. Publicado en Acta de Resumen.

Participantes: Bertoldi, Marcela - Castro, Claudia -Chapato, María Elsa, Cristina Dimatteo.

Encuentro Nacional de Ingreso: “Políticas, prácticas y saberes sobre el ingreso a la Universidad en las carreras de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes”.

Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Entre Ríos, 19 al 21 de octubre de 2006. Publicado en Acta de Resumen.

Participantes: Judit Goñi, Cristina Dimatteo.

IXª Jornada de Estética e Historia del Teatro marplatense

Organizadas por el GIE. En el marco de la 2ª Feria del Libro “Mar del Plata puerto de lectura”. Tema: El radioteatro. Mar del Plata, 7 de octubre del 2006. Participante: Nicolás Fabiani

VI Jornadas Nacionales Agora Philosophica. Dimensiones de la violencia: Filosofía, educación, utopía.

Organizado la Asoc. Argentina de Inv. Éticas (regional B.A.) y Agora Philosophica; y con el auspicio de la UNMDP. Mar del Plata, setiembre del 2006.

Participante: Nicolás Fabiani

III Jornadas de Filosofía Teórica: Conocimiento, Normatividad y acción.

Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

31 de Mayo al 2 de Junio de 2006-11-10

Participante: Edgardo Gutiérrez

VIII Coloquio Internacional Bariloche de Filosofía «Filosofía y Lenguaje»

Septiembre de 2006-11-10

Participante: Edgardo Gutiérrez

I Jornadas Heidegger. Pensando lo impensado, 30 años después.

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Noviembre de 2006.

Participante: Edgardo Gutiérrez

Conferencia Marketing Para Pymes

Dictada por el Lic. Gustavo Sprei, organizada por Fundación Osde, tandil, 20 y 21 de Octubre

Asistente: Claudia Castro

Conferencia “De la galaxia Gutemberg a la era de la imagen, el desafío de las nuevas tecnologías para producir y comunicar el arte” –

Panelistas: Heinz Meter, Schwerfel, Bibiana Ricciardi y Alicia De Arteaga, en Galería Ruth Benzacar, durante el ciclo de conferencias organizado durante la semana del arte- Bs. As. 2006, 6 de octubre

Asistente: Claudia Castro

Seminarios

Las industrias Culturales

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Ricardo Manetti

Asistente: Claudia Castro

Artes Visuales

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Julio Sánchez

Asistente: Claudia Castro

Marco Jurídico

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Capato, Alejandro

Asistente: Claudia Castro

Los medios de comunicación

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Oscar Steimberg

Asistente: Claudia Castro

Turismo cultural

Maestría en Administración Cultural. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Prof. Nélica Chan

Asistente: Claudia Castro

Seminario Desarrollo de Fondos

Dictado por Beatriz Pellizari

Organizado por Secretaría de cultura de la Nación – Casa de Tucumán en Buenos Aires – 19 de diciembre.

Asistente: Claudia Castro.

Seminario en comunicación y promoción cultural de las ciudades

Organizado por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, dictado por Lic. Ariel Stolier, La Plata, 13 de diciembre

Asistente: Claudia Castro.

Ciclo Administrar en Vivo - Gerenciamiento de teatros privados – estrategias organizacionales y desarrollo de negocios

Dictado por Javier Faroni – Carlos Rottemberg – Pablo Wolfman –

01 de noviembre - Fac. De Cs. Económicas de la UBA –Observatorio cultural – Bs . As

Asistente: Claudia Castro

Gerenciamiento de teatros públicos – Políticas culturales y modelos de gestión-

Dictado por Gerardo Grieco. Kive Staiff - 8 de noviembre - Fac. De Cs. Económicas de la UBA – Observatorio cultural – Bs . As.

Asistente: Claudia Castro.

La composición de los verbos y sus implicaciones semánticas: algunos ejemplos en la obra de Gregorio de Nisa.

Dictado por el Prof. Elisa Ferrer

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Derecho, UNMdP. Marzo de 2006.

Asistente: Rómulo Pianacci

Propuestas Pedagógicas para la enseñanza de las Lenguas Clásicas.

Dictado por el Prof. Marcos Ruvituro.

Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Derecho, UNMdP. Marzo de 2006.

Asistente: Rómulo Pianacci

Raíces Clásicas del humanismo moderno de Albert Camus.

Dictado por la Prof. Luciana Zollo

Instituto Cristoforo Colombo. Facultad de Derecho, UNMdP. Marzo de 2006.

Asistente: Rómulo Pianacci

La *Liutorando* del poema 42 de Catulo.

Dictado por el Prof. Arturo Álvarez Hernández

Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Derecho, UNMdP. Marzo de 2006.

Asistente: Rómulo Pianacci

Oír y entender. Criterios platónicos en dos textos cristianos (Clemente de Alejandría, *Strómata*, I. I; orígenes, *contra Celso*, I. VI).

Dictado por el Prof. Ramón Cornavaca

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Derecho, UNMdP. Marzo de 2006.

Asistente: Rómulo Pianacci

Formación en Esferokinesis

Dictado por la Prof. Silvia Mamana.

Centro de Investigación y Estudio de Técnicas y Lenguajes Corporales. Buenos Aires

Asistente: Gabriela González

Seminario intensivo sobre “Dirección de arte”

Dictado por Aldo Guglielmo (SICA) en el marco de las actividades académicas del 6º Festival de Cine TandilCine 2006. Organizado por la UNICEN, la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia y el Municipio de Tandil. Septiembre de 2006.

Asistente: Ana Silva

Seminario-Taller “El trabajo del asistente de dirección en el proceso de realización de un film”

Dictado por el Lic. Roberto Viña Riesgo, director cinematográfico asistente del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos).

Organizado por la UNICEN y la Dirección de Cultura del Municipio de Tandil. Tandil, 29 y 30 de marzo de 2006.

Asistente: Ana Silva

Curso de postgrado “Antropología visual” y ciclo de cine

Dictado por la Dra. Silvia Hirsch, FLACSO.

Asistencia a 30 horas de clase y aprobación. Primer semestre de 2006.

Asistente: Ana Silva.

Curso de postgrado “Teoría en antropología social”

Dictado por el Dr. Alejandro Isla y el Lic. Gabriel Noel (UNGS-IDES). FLACSO. Asistencia a 30 horas de clase y aprobación. Segundo semestre de 2006.

Asistente: Ana Silva

Seminario de Doctorado “El método etnográfico y la perspectiva etnográfica en antropología social: trabajo de campo, análisis y escritura”

Dictado por los Dres. Ana Rosato y Fernando Balbi (UBA).

Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Asistencia a 32 horas de clase. Primer cuatrimestre de 2006.

Asistente: Ana Silva

Seminario de Doctorado “Investigación antropológica, ideología y compromiso”

Dictado por la Dra. Mirtha Lischetti (UBA).

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Asistencia a 32 horas de clase. Agosto/septiembre de 2006.

Asistente: Ana Silva

Seminario de Doctorado “La escritura y el trabajo de campo en antropología. Problemas teórico-metodológicos”.

Dictado por la Dra. Graciela Batallán (UBA).

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Asistencia a 32 horas de clase. Octubre-noviembre de 2006.

Asistente: Ana Silva

Seminario de Posgrado: “El Banco Mundial como agente de disciplinamiento. Implicancias sociológicas, políticas y culturales en las décadas de 1980-1990”.

Dictado por la Dra. María Alejandra Corbalán. Maestría en Educación. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro. Duración: 40 horas. Del 26 al 30 de junio de 2006. Con evaluación aprobada. Se acredita para el Doctorado en Ciencias de la Educación.

Asistente: Cristina Dimatteo

Seminario “Nuevas Tendencias en el Teatro Español del Siglo XXI”

Secretaría de Extensión, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil, Buenos Aires. 07 al 09 de Agosto 2006

Asistente: Rubén Maidana

Seminario “Historia y Psicoanálisis”.

Seminario Permanente Instituto de Estudios Histórico Sociales “Profesor Juan Carlos Grosso” Facultad de Ciencias Humanas. UNCPBA

1 de Septiembre de 2006

Participante: Guillermo Dillon

Seminario de Aspectos psicológicos de la Creatividad.

Maestría en Psicología de la Música

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Dictado por: Dr. Minervino

Asistente: Guillermo Dillon

Seminario de Psicoacústica.

Maestría en Psicología de la Música

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Dictado por: Ing. G. Basso

Asistente: Guillermo Dillon

Seminario de Filosofía del Arte.

Dictado por: Dr. Mario Presas

Maestría en Psicología de la Música

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Asistente: Guillermo Dillon

Seminario de Psicología del Ciclo Vital.

Dictado por: Lic. Adrover

Maestría en Psicología de la Música

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Asistente: Guillermo Dillon

Seminario de Evaluación de Proyectos.

Dictado por: Lic. Inés Costa

Maestría en Psicología de la Música

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Asistente: Guillermo Dillon

Seminario de Corrientes Didácticas Contemporáneas-

Dictado por Dra. Edith Litwin, Alicia Camilloni , Marta Souto-

Maestría en Didáctica. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

Asistente: Ma. Elsa Chapato.

Jurados

Provisión de un cargo de Representante de Quehacer Teatral Nacional

Instituto Nacional del Teatro

Jurado: Carlos Catalano

Diciembre 2006.

Concurso interno para la selección de ayudante alumno, cátedra Interpretación I,

Facultad de Arte, Unicen, 2006

Asistente: Daniela Ferrari

Provisión de profesores y docentes auxiliares ordinarios de la carrera de Licenciatura en Teatro, asignatura Interpretación I

Facultad de Arte, Unicen, 2006

Asistente: Daniela Ferrari

Provisión de docentes auxiliares interinos, asignatura Practica Integrada II.

Facultad de Arte, Unicen, 2006.

Asistente: Daniela Ferrari

45º Festival Infantil de Teatro

Organizado por la Dirección de Cultura y Educación de la Municipalidad de Necochea

Asistente: Claudia Castro

Concurso para la provisión de un cargo de Auxiliar alumno en la asignatura *Políticas de la Comunicación.*

Facultad de Ciencias Sociales, UNICEN. Olavarría, agosto de 2006.

Asistente: Ana Silva

Concurso Ordinario para la designación de Profesor Adjuntos y un Ayudante de Primera de Historia del Cine I y II

Fac. de Arte de la Univ. Nacional del Centro de la Pcia. de Buenos aires, 7//9/2006.

Asistente: Nicolás Fabiani

Provisión de cargos ordinarios de Profesor Adjunto y Auxiliar de Docencia en Introducción a las Problemáticas Educativas

Facultad de Ciencias Sociales. UNCPBA- abril 2006.

Asistente: Ma. Elsa Chapato.

Provisión de cargos ordinarios de Profesor Auxiliar de Docencia en Política Educativa

Facultad de Ciencias Sociales. UNCPBA. Abril 2006-

Asistente: Ma. Elsa Chapato

Provision de cargos por Auxiliar de docencia en Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza

Facultad de Arte-UNCPBA- abril 2006-

Asistente: Ma. Elsa Chapato.

4. Presentación de trabajos científicos y técnicos

“Literatura, política y ética en el teatro de José Luis Arce”.

XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Buenos Aires. 1 al 5/08/06.

Ponente: Mariana Gardey

“Hombre y sociedad en las comedias de Ben Jonson”.

En Plenario del III Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal.

Buenos Aires. 22 al 26/08/06.

Ponente: Mariana Gardey

“Cuando los muertos despertemos (1899): poesía, autorretrato y balance”.

En Plenario del III Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal.

Buenos Aires. 22 al 26/08/06.

Ponente: Mariana Gardey

“Samuel Beckett en Final de partida”.

En Panel de Homenaje a Samuel Beckett, Feria del Libro.

Tandil, 11/08/06.

Ponente: Mariana Gardey

“El teatro de Samuel Beckett: una aproximación fenomenológica”.

En Plenario de las XII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado: Samuel Beckett en la Argentina.

Buenos Aires. 22 al 25/11/06.

Ponente: Mariana Gardey

“La construcción del espacio escenográfico a partir de la Dinámica de los cuerpos en el espacio”.

XII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Organizado por la UBA. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires.

Ponente: Juan Manuel Urraco

“La dramaturgia extremo-contemporánea en Córdoba. Nuevos espacios, nuevas obras, nuevas publicaciones”

XV Congreso Internacional de Teatro Latinoamericano y Argentino, GETEA.

Bs. As. 1 al 5 agosto 2006.

Ponente: Julia Lavatelli

“Enseñar Teatro en instituciones y contextos diversos. Demandas a la formación Docente”

II Jornadas Nacionales “Prácticas y residencias en la formación docente”, 18 al 20 de mayo
Ponentes: Bertoldi, Marcela - Castro, Claudia - Chapato, Ma. Elsa - Dimatteo, Cristina

“Deconstruyendo Antígona”.

Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 3 al 6 de octubre de 2006.

XIX° SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS “Memorar en presente la cultura grecolatina”.

Ponente: Rómulo Pianacci

“La Tragicomedia llamada Filomena de Joan Timoneda y variaciones del tema clásico de Prigone y Philomela”.

XV° Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

GETEA / UBA. Buenos Aires, Teatro Cervantes, 1 al 5 de agosto de 2006.

Ponentes: Rómulo Pianacci y Pablo M. Moro Rodríguez

“Rito, mito y tragedia. Las Antígonas americanas”.

La Valldigna (España), 2 al 5 de julio de 2006.

VII ENCUENTRO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA DE LA VALLDIGNA. Ponente:

Rómulo Pianacci

“La Tragicomedia llamada Filomena de Joan Timoneda y variaciones del tema clásico de Prigone y Philomela”

VIII° CONVENTUS MARPLATENSIS - Encuentro Internacional de la Cultura Grecolatina.

Facultad de Derecho, UNMdP. 2 al 4 de marzo de 2006.

Ponentes: Rómulo Pianacci y Pablo M. Moro Rodríguez

“Condiciones de posibilidad de la Enseñanza del Teatro en el contexto educativo actual: entre el discurso oficial y la realidad escolar”

3° Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina. Noviembre de 2006

Ponente: Rosa Luna

“El teatro como un instrumentote análisis de la realidad”

3° Coloquio Latinoamericano de Arte y Diseño.

Universidad Nacional de Cuyo - Mendoza - Argentina. 2006.

Ponente: Martín Rosso

“La Teoría para el Análisis del Movimiento y el Método de las Acciones Físicas. Articulación teórico conceptual para la formación integral y la creación artística del actor.”

II Congreso de Artes del Movimiento y Primeras Jornadas Nacionales de Vinculación y Transferencia de Saberes en Artes del Movimiento. Organizado por: Departamento de Artes del Movimiento “María Ruanota” - Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Buenos Aires. Argentina. 2006.

Ponente: Martín Rosso

“El mundo interno y mundo externo en el trabajo creativo del actor”.

XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Grupo de Estudio de Teatro Argentino - Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Buenos Aires - Argentina. 2006.

Ponente: Martín Rosso

“Re-existir: Teatralizaoda realidade social a partir de uma abordagem antropológica.”

ABRCE IV. Organizado por: Asociación Brasileña de Investigación y pós graduación en Artes Escénicas. Río de Janeiro - Brasil. 2006.

Ponente: Martín Rosso

“Tragedia, mujer y música en Stéfano, de Armando Discépolo. Apuntes para una puesta en escena”

3r. Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño.

Universidad Nacional de Cuyo. Ministerio de Turismo y Cultura del Gobierno de Mendoza. Mendoza. 2 al 4 de noviembre de 2006.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

“Stéfano, de Armando Discépolo y la tragedia como relato para la inmigración. Apuntes para una puesta en escena”

XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

Universidad de Buenos Aires.

Buenos Aires: 1 al 5 de agosto de 2006.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

“Calderón de la Barca. Imágenes de una dramaturgia releída”.

III Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal.

Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires), Área de Artes Escénicas (AAE. Departamento Artístico, Centro Cultural de la Cooperación) y Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT).

Buenos Aires: 22 - 26 de agosto de 2006.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

“De medios locales y procesos localizados. Contribuciones para una historia de los medios gráficos en dos ciudades intermedias de la Provincia de Buenos Aires”.

1er Encuentro de Presentación de Resultados de Investigaciones Semióticas sobre Historia/s de los Medios desde la Semiótica.

Facultad de Ciencias Sociales, UBA. 3 y 4 de noviembre de 2006, Buenos Aires.

Ponente: Ana Silva

“En busca de aquel espanto que nos una. Fotografía y textualización del pasado en medios gráficos de dos ciudades intermedias de la Provincia de Buenos Aires”.

X Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

19 al 21 de octubre de 2006, San Juan. Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

Con publicación completa en actas.

Ponente: Ana Silva

“Imágenes mediáticas, narrativas urbanas e identidades de género: fotografía y producción de sentido en medios gráficos diarios de dos localidades de la Provincia de Buenos Aires”.

IV Jornadas de Investigación en Antropología Social.

Sección de Antropología Social e Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 2 al 4 de agosto de 2006.

Ponente: Ana Silva

“Particularidades del ingreso y de los ingresantes a la carrera de Teatro”

Encuentro Nacional de Ingreso: “Políticas, prácticas y saberes sobre el ingreso a la Universidad en las carreras de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes”.

Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Entre Ríos, 19 al 21 de octubre de 2006.

Publicado en Acta de Resumen.

Ponentes: Judit Goñi – Cristina Dimatteo

“La enseñanza de Teatro en la escuela y los procesos de regulación social: pobreza y exclusión en la década de los 90”

3° Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño.

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño. Mendoza. 2,3 y 4 de noviembre de 2006. Publicado en CD del Congreso. ISBN N° 950 698 183 3

Ponente: Cristina Dimatteo

“La práctica escénica como laboratorio vocal. El trabajo realizado en Fuerte Leve, Leve Fuerte de Ariel Barchilón”

XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino
Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), Buenos Aires. 01 al 05-08-06

Ponente: Rubén Maidana

“La práctica escénica como laboratorio vocal. El trabajo realizado en Cumbia Morena Cumbia de Mauricio Kartun”

XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino
Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), Buenos Aires. 01 al 05-08-06

Ponentes: Rubén Maidana - Mario Valiente

“Estética y violencia: ¿estetización de la violencia?”

VI Jornadas Nacionales Agora Philosophica. Dimensiones de la violencia: Filosofía, educación, utopía. Asoc. Argentina de Inv. Éticas (regional B.A.) y Agora Philosophica; y con el auspicio de la UNMdP. Mar del Plata, setiembre del 2006.

Ponente: Nicolás Fabiani

“Acción y Comunicación en el Trabajo del Actor”

XV Congreso internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino
GETEA. Facultad de Filosofía y letras. Universidad de Buenos Aires.

1 al 5 de Agosto de 2006

Ponentes: Carlos Catalano, Guillermo Dillon, Teresa Domínguez y Roberto Landa.

“Bases Neurofisiológicas de la Emoción”

XV Congreso internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino
GETEA. Facultad de Filosofía y letras. Universidad de Buenos Aires.

1 al 5 de Agosto 2006

Ponentes: Carlos Catalano, Guillermo Dillon, Teresa Domínguez y Roberto Landa.

“Anatomía de la emoción”

XV Congreso internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino
GETEA, Facultad de Filosofía y letras. Universidad de Buenos Aires.

1 al 5 de Agosto de 2006

Ponentes: Carlos Catalano, Guillermo Dillon, Teresa Domínguez

“Aristóteles como plataforma giratoria de la estética autonomizada de la metafísica”

III Jornadas de Filosofía Teórica: Conocimiento, Normatividad y acción.
Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.
31 de Mayo al 2 de Junio de 2006-11-10
Ponente: Edgardo Gutiérrez

“¿Cuerpo o Espacio? ¿Hacer o Teorizar?: La selección de contenidos en la formación corporal expresiva del actor”.

II Congreso de Artes del Movimiento. Departamento de Artes del Movimiento “María Ruanova” – IUNA. 2006.
Autora: Gabriela González

“Lenguaje y percepción. De la posibilidad o la imposibilidad de la descripción de lo Singular”

VIII Coloquio Internacional Bariloche de Filosofía «Filosofía y Lenguaje»
Septiembre de 2006-11-10
Ponente: Edgardo Gutiérrez

“Autonomía estética. De Heidegger a Merleau-Ponty”

I Jornadas Heidegger. Pensando lo impensado, 30 años después.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
Noviembre de 2006.
Ponente: Edgardo Gutiérrez

“La enseñanza artística: políticas, actores y prácticas. Miradas macro y micro políticas sobre la enseñanza del Teatro”

3° Coloquio Latinoamericano de Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, noviembre 2006
Ponente: Ma. Elsa Chapato

5. Publicaciones

“Dossier: Harold Pinter un dramaturgo Nobel”

Revista El Peldaño N° 5 ISSN 1666-9460, Tandil, 2006
Autora: Daniela Ferrari

“Pier Paolo Pasolini y Paco Jiménez: análisis de comparado de Fiore de merda”

Revista El Peldaño N° 5 ISSN 1666-9460, Tandil, 2006
Autores: Dra. Julia Lavatelli, Lic. Daniela Ferrari y Sebastián Huber

“Trauma, resiliencia y teatro político. La experiencia de “Rexistir”.

El Peldaño n° 5. Cuaderno de Teatrología. Revista del Área Teatral de la Carrera de Teatro del la Facultad de Arte de la U.N.C. Tandil - Argentina. 2006. ISSN 1666-9460. pp. 7-10.

Autores: Martín Rosso, Guillermo Dillon.

“Re-existir: Teatralizaoda realidade social a partir de uma abordagem antropológica.”

Anales del IV Congreso Brasileño de Investigación y Pós-Graduación en Artes Escénicas, Rio de Janeiro - Brasil. 2006. ISSN 1517-7831. pp. 199-202.

Autor: Martín Rosso

“La estética y la historia del teatro marplatense en el campo de los estudios humanísticos y sociales.”

En: Aristas. Revista de estudios e investigaciones. Año II, Nº3, 2005. Editorial Universitaria de Mar del Plata. 2006, pp. 65-92. ISSN 1667-4944.

Autor: Nicolás Fabiani

“El teatro de Adriana Genta: una utopía del amor (acerca de Estrella Negra)”

En Dubatti J. (Coord.), Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.

Autora: Mariana Gardey

“Cuando los muertos despertemos (1899): poesía, autorretrato y balance”

En Ibsen y las estructuras del drama moderno, Buenos Aires, Colihue, Serie Análisis Teatral.

Autora: Mariana Gardel

“Todo lo demás son fotos: análisis de movimiento del espectáculo El día de la gloria ha llegado”

El Peldaño. Cuaderno de teatrología. Departamento de Teatro. Facultad de Arte. UniCen. Año IV, Junio 2006

Autora: Gabriela González

“Para mirarte mejor. Representaciones de la política en la fotografía de prensa”,

En Boggi, S y Brook, G. (comps.) Discursos para ver y para oír. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación. ISBN 987-9030-79-6. Págs. 41-72.

Autora: Ana Silva

“Instantáneas del poder. Fotografía y comunicación política en Argentina”.

En: Caderno de Estudos Mediaticos 04: Comunicação Política. Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Fernando Pessoa, Portugal. ISBN 972-8830-53-X. Págs. 236-250.

Autora: Ana Silva

“En busca de aquel espanto que nos una. Fotografía y textualización del pasado en medios gráficos de dos ciudades intermedias de la Provincia de Buenos Aires”.

En Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Red Nacional de Investigadores en Comunicación. ISSN 1515-6362.

Autora: Ana Silva

“Entrevista a Alejandro Finzi”

El Peldaño N° 5, 1666-9460, 2006, pp. 45-50.

Autora: Julia Lavatelli

“Apuntes desde el Forum Cultural Mundial”

<http://www.bcn.es/cultura/agenda21cultura/articles.htm>

Autoras: Claudia Castro, Ríos Analía.

“Formación para un ejercicio crítico de la ciudadanía. Contribuciones de la educación artística a la formación de ciudadanía”

En Novedades Educativas N° 184/abril 2006. Ediciones Novedades Educativas. ISSN 0328-3534

Autora: Claudia Castro

“Escenarios para los derechos de la cultura. Los derechos culturales y las políticas públicas”

Publicado el 4 de abril en diario El Eco de Tandil, en www.abchoy.com.ar y en Diario La voz de Tandil

Autora: Claudia Castro

“Entrenamiento actoral. El trabajo sobre la proyección de la voz”

El Peldaño. Cuaderno de Teatrología N° 5, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Bs. As. I.S.S.N. 1666-9460

Agosto 2006, Tandil, Bs. As.

Autor: Rubén Maidana

“Rito, mito y tragedia. Las Antígonas americanas”

En Teatro, memoria e historia (Acción Teatral de La Valldigna VII. José Monleón y Nel Diago (editores). Valencia: Universitat de Valencia, 2007.

Autor: Rómulo Pianacci

El Final feliz

En *Literatura castellana para ESO, Teatro*

Portal educativo edu365.com Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya, España.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

En vigencia. URL:

<http://www.edu365.com/eso/muds/castella/literatura/teatro/feliz/index.htm>

La ciudad y el teatro

En *Literatura castellana para ESO, Teatro*

Portal educativo edu365.com Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya, España.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

En vigencia. URL:

<http://www.edu365.com/eso/muds/castella/literatura/teatro/ciudad/index.htm>

La historia a escena.

En *Literatura castellana para ESO, Teatro*

Portal educativo edu365.com Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya, España.

Autor: Pablo M. Moro Rodríguez

En vigencia. URL:

<http://www.edu365.com/eso/muds/castella/literatura/teatro/escena/index.htm>

II. PRODUCCIONES TEATRALES

1. Estrenos:

Cumbia morena cumbia (Mauricio Kartun) Dirección: Rubén Maidana. Grupo perteneciente al Proyecto de Investigación *“Experimentación en la Práctica Escénica para la Sistematización de una Técnica Vocal para Actores”*, en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala Teatro La Red. Tandil. Mayo.

Fuerte leve, leve fuerte (Ariel Barchilón). Dirección: Mario Valiente. Grupo perteneciente al Proyecto de Investigación *“Experimentación en la Práctica Escénica para la Sistematización de una Técnica Vocal para Actores”*, en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala Teatro La Red. Tandil. Mayo.

Stéfano (Armando Discépolo) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: *“Cero Grupo Teatro”*. Sala La Fábrica UNC. Junio.

Tricircus (Creación grupal) Dirección: Pedro Sanzano. Grupo: “Trío Tri - Tri”. En 1er. Festival de la Payasada - Tandil 2006, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala Teatro del Fuerte. Tandil. Junio.

Rexistir (Dramaturgia General Adriana Genta) Dirección: Martín Rosso. Grupo: “T. Dos”. Sala Club de Teatro. Tandil. Julio.

Viajecito (Mercedes Copello y Jerónimo Ruiz) Dirección: Jerónimo Ruiz - Mercedes Copello. Sala Salón Marrón de la Facultad de Arte. Tandil. Julio.

Muestra de sangre (Creación Colectiva) Dirección: Mauricio Kartun - Julia Lavatelli. Grupo Alumnos de la Cátedra de Práctica Integrada. Sala La Fábrica UNC. Julio.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo: “Los Escruchantes”. Sala La Fábrica UNC. Agosto.

La cantante calva (Eugene Ionesco) Dirección: María Cecilia Gramajo. Sala Club de Teatro. Tandil. Agosto.

La Varsovia (Patricia Suárez) Dirección: Anabel Paoletta. Grupo: “Compañía Munduan”. Ciclo de Teatro “Carne Fresca”. Sala La Fábrica. UNC. Septiembre.

Sangre, huesos, piel y alma (Pedro Sedlinsky) Dirección: Esteban De Sandi. Grupo: "Wok" Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica. UNC. Septiembre.

Medeada (Adaptación de textos de Séneca) Dirección: Carlos Catrihuala Mora. Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica UNC. Septiembre

Ángeles Rotos (Ignacio Apolo) Dirección: Florencia Crespi. Grupo: "Mamushka" Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Creo en Dios (Rafael González y Francisco Sanguino) Dirección: Carolina Giovanini. Grupo: "Lila Teatro". Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Lombrices (Pablo Albarello) Dirección: Fernando Lazarte. Grupo: E.G.E.S. Sala Club de Teatro. Tandil. Octubre.

Antígona (Versión libre sobre textos de Sófocles) Dirección: Daniela Ferrari. Grupo: Alumnos de la Práctica Integrada de Teatro II. Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Sueño Carmelinda (Alejandro Finzi) Dirección: Daniela Ferrari. En II Jornada de Difusión de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

La Tiniebla (Rafael Spregelburd) Dirección: Ivana Eyheramono. Grupo: "Buscado" Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

La (Primera) Cena (Roxana Aramburu) Dirección: Alejandro Páez. Grupo: Alumnos de la Cátedra de Práctica Integrada III. Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

La Pecadora o habanera para piano (Adriana Genta) Dirección: Cintia Vázquez. Grupo: "Qué Tul". Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Metro (Rafael González y Francisco Sanguino) Dirección: Martíniano Roa. Grupo "Metropolitano". Ciclo de Teatro "Carne Fresca". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Ojo (Juan Manuel Urraco) Espectáculo de Teatro Aéreo. Dirección: Juan Manuel Urraco. Grupo: "El Aguijón". Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

2 Reposiciones y Circulación

Cabaret Nieves Negras. Grupo Luco Motive de Canadá. En el marco del Taller de Entrenamiento Actoral basado en las técnicas de Grotowski, organizado por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Arte. Sala La Fábrica UNC. Febrero.

El cruce de la pampa (Rafael Bruzza) Dirección: Roberto Leguizamón. Grupo: "Fulanos de tal". Curso Introdutorio 2006. Se contó con la presencia del autor que mantuvo una charla con los alumnos de las Carreras de Teatro y de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Sala La Fábrica UNC. Marzo.

El método (film de Marcelo Pineyro). Curso Introdutorio 2006. Se contó con la presencia del referido cineasta que mantuvo una charla con los alumnos de las Carreras de Realización Integral en Artes Audiovisuales y de Teatro. Sala: Auditorio del Centro Cultural Universitario UNC. Marzo.

El clásico binomio (Rafael Bruzza y J. Ricci) Dirección: Claudio Bellomo. Grupo "Terrafirme" de Moreno. Sala La Fábrica UNC. Marzo.

Club de caballeros (Rafael Bruzza) Dirección: Claudio Bellomo. Grupo "Terrafirme" de Moreno. Sala La Fábrica UNC. Marzo.

Maten a la rata (Creación colectiva) Dirección: Eduardo Hall. Grupo "Estación Teatro". Sala La Fábrica UNC. Abril.

Mi mujer es el plomero (Hugo Marcos) Dirección: Cristina Carone. Grupo: "El 48 y Valor Arte". Sala La Fábrica UNC. Abril.

El cruce de la pampa (Rafael Bruzza) Dirección: Roberto Leguizamón. Grupo "Fulanos de tal". Sala La Fábrica UNC. Abril.

A sus mimos (Silvia Fariña) Dirección: Silvia Fariña. Contando con la participación del grupo "Whisky Mimos". Sala La Fábrica UNC. Abril

Mamma Roma (film de Pier Paolo Pasolini) Ciclo de Cine Ambulante organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y por la Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Mayo

El chivo (Héctor Auger) Dirección: Claudio Bellomo. Grupo "Terrafirme" de Moreno en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

La aventura amorosa de Panchita Naranjas (Fernando Prieto) Dirección del grupo. Grupo "Teatro- Serie B - Buenos Aires. En 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Club de Caballeros (Rafael Bruzza) Dirección: Claudio Bellomo. Grupo "Terrafirme" de Moreno. En 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Lombrices (Pablo Albarello) Dirección: Claudio Bellomo. Grupo "Terrafirme" de Moreno. En 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica. UNC. Mayo.

Pulgarcito (César Parra - basada en el cuento de Charles Perrault) Dirección del grupo. Grupo: Compañía de Títeres "Vagamundo" en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

El despojo (Daniela Cápona) Dirección: Juan Manuel Urraco. Grupo "El Aguijón" en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Desde la lona (Mauricio Kartun) Dirección: Julia Lavatelli. Grupo "Orson Peralta" en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Salo, los ciento veinte días de Sodoma (film de Pier Paolo Pasolini) Ciclo de Cine Ambulante, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y por la Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

La improvisación en el panorama contemporáneo de las Artes Escénicas -Exhibición de video y charla a cargo de Leonardo Mouillerón en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica. Mayo.

Hay piedras en el cielo y son para el trueno (Perla Logarzo y Francisco Redondo) Dirección: Francisco Redondo, interpretado por Perla Logarzo en 6º Mayo Teatral, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil. Sala La Fábrica UNC. Mayo.

Cumbia morena cumbia (Mauricio Kartun) Dirección: Rubén Maidana. Grupo perteneciente al Proyecto de Investigación *“Experimentación en la práctica escénica para la sistematización de una técnica vocal para actores”*. Sala Estudio Teatro La Red. Tandil. Mayo - Junio.

Fuerte leve, leve fuerte (Ariel Barchilón) Dirección: Mario Valiente. Grupo perteneciente al Proyecto de Investigación *“Experimentación en la práctica escénica para la sistematización de una técnica vocal para actores”*. Sala Estudio Teatro La Red. Tandil. Mayo - Junio -

El despojo (Daniela Cápona) Dirección: Juan Manuel Urraco. Grupo “El Aguijón”. Sala Teatro Provincial Manuel José de Lavardén. Rosario - Santa Fe. Junio.

Un espantapájaros, dos amigos y...mil plantas (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo “Los Cerrajeros”. Sala Club de Teatro. Tandil. Junio.

Un espantapájaros, dos amigos y...mil plantas (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo “Los Cerrajeros”. Sala Escuela N° 32. Tandil. Junio.

El cruce de la pampa (Rafael Bruzza) Dirección: Roberto Leguizamón. Grupo “Fulanos de tal”. Sala Auditorio Mauricio López de la Universidad Nacional de San Luis. Junio.

El cruce de la pampa (Rafael Bruzza) Dirección: Roberto Leguizamón. Grupo “Fulanos de tal”. Sala I.F.D.C. de Villa Mercedes - San Luis. Junio.

Borges (Rodrigo García) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: “Cero Grupo Teatro”. Función realizada en conmemoración del 20º Aniversario del fallecimiento de Jorge Luis Borges. Sala La Fábrica UNC. Junio.

Disparen sobre el pianista (film de Francois Truffaut) Ciclo de Cine Ambulante, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y por la Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Junio.

Confidencialmente tuya (film de Francois Truffaut) Ciclo de Cine Ambulante, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y por la Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Junio.

Gurka (Vicente Zito Lema) Dirección: Darío Torrenti. Grupo “Teatroperro”. Sala La Fábrica UNC. Junio - Julio.

Rexistir (Dramaturgia general Adriana Genta) Dirección: Martín Rosso. Grupo "T. Dos". Sala Club de Teatro. Tandil. Julio.

El baile (film de Héttore Scola) Ciclo de Cine Ambulante, organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y por la Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Julio.

Cumbia morena cumbia (Mauricio Kartun) Dirección: Rubén Maidana. Grupo perteneciente al Proyecto de Investigación *"Experimentación en la práctica escénica para la sistematización de una técnica vocal para actores"*. Sala Club de Teatro. Tandil. Julio.

Fuerte leve, leve fuerte (Ariel Barchilón) Dirección: Mario Valiente. Grupo perteneciente al Proyecto de Investigación *"Experimentación en la práctica escénica para la sistematización de una técnica vocal para actores"*. Sala Club de Teatro. Tandil. Julio.

Rexistir (Dramaturgia general Adriana Genta) Dirección: Martín Rosso. Grupo "T. Dos". Sala Teatro Estudio La Red. Tandil. Julio.

Rexistir (Dramaturgia general Adriana Genta) Dirección: Martín Rosso. Grupo "T. Dos". Sala El Hormiguero. Tandil. Julio.

Un espantapájaros, dos amigos y...mil plantas (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo "Los Cerrajeros". Sala La Cautiva. Tandil. Julio.

Un espantapájaros, dos amigos y...mil plantas (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo "Los Cerrajeros". Sala Club de Teatro. Tandil. Agosto.

Tripartitas - Teatro de a tres - Monólogos a cargo de Julia Esquivel, Eugenia Ferrario y Lya Peña. Sala Bar Arte. Tandil. Agosto.

Un espantapájaros, dos amigos y...mil plantas (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo "Los Cerrajeros". Sala Centro de Empleados de Comercio. Rauch. Agosto.

Numerosos intentos para acabar con la desdicha. Dirección: Julia Lavatelli. Grupo integrado por Javier Lester, Máximo Corti y Alan Darling. Sala La Fábrica UNC. Agosto.

La cantante calva (Eugene Ionesco) Dirección: María Cecilia Gramajo. Club de Teatro. Tandil. Agosto.

El matrimonio de María Braun (film de Rainer Werner Fassbinder) Ciclo de Cine Ambulante organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil y por la Asociación Amigos del Teatro La Fábrica. Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Stéfano (Armando Discépolo) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: "Cero Grupo Teatro". Sala Auditorio del Centro Cultural Universitario UNC. Septiembre.

Stéfano (Armando Discépolo) Dirección: Marcelo Jaureguiberry. Grupo: "Cero Grupo Teatro". Sala Teatro Municipal. Olavarría. Septiembre.

Un espantapájaros, dos amigos y...mil plantas. (Edit Rondinone) Dirección: Edit Rondinone. Grupo "Los Cerrajeros". Sala Escuela N° 14. Tandil. Septiembre.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo: "Los Escruchantes". Sala Estudio Teatro La Red. Tandil. Septiembre.

Rexistir (Dramaturgia general Adriana Genta) Dirección: Martín Rosso. Grupo "T. Dos". Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Sumario de la muerte de Kleist (Alejandro Tantanian) Dirección: María Marta Lezcano. Sala La Fábrica UNC. Septiembre.

Sangre, huesos, piel y alma (Pedro Sedlinsky) Dirección: Esteban de Sandi. Grupo "Wok". Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Lombrices (Pablo Albarello) Dirección: Fernando Lazarte. Grupo "E.G.E.S." Sala La Fábrica UNC. Octubre.

Creo en Dios (Rafael González y Francisco Sanguino) Dirección: Carolina Giovanini. Grupo "Lila Teatro" - Sala Club de Teatro. Tandil. Octubre.

Decibel (Creación colectiva) Dramaturgia y Dirección: José Canevaro. Grupo: Comedia de la Provincia de Buenos Aires, en II Jornada de Difusión de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Love and how to cure it – The caretaker – Mr. Kettle and Mrs. Moon (textos de autores ingleses). Representación en idioma inglés. Grupo: Alumnos de IV año de Expresión Oral del Profesorado de Inglés del Instituto San José. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

Córvidos. Módulo de Autogestión. Cátedras Voz e Interpretación III. Dirección: Profesores Mario Valiente, Rubén Maidana y María Molina. Sala La Fábrica UNC. Noviembre.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo “Los Escruchantes” en Festival Zonal de Teatro 2006. Organizado por la Dirección de Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Sala Teatro Colón. Punta Alta. Noviembre.

Ojo (Juan Manuel Urraco) Dirección: Juan Manuel Urraco. Propuesta de Teatro Aéreo. Grupo “El Agujón”. Sala La Fábrica UNC. Diciembre.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo “Los Escruchantes” en Festival Provincial de Teatro 2006- Mar del Plata. Organizado y patrocinado por la Dirección de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y Dirección de Cultura de la Municipalidad de Gral. Pueyrredón. Sala Centro Provincial de las Artes – Sala Roberto Payró. Mar del Plata. Diciembre.

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón (Federico García Lorca) Dirección: Guillermo Dillon. Grupo Títeres Juglaes “Los Engañapichanga”. Sala La Fábrica UNC. Diciembre.

¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio A. Cicopiedi. Grupo “Los Escruchantes”. Tertulia y festival artístico a beneficio de la sala de la Confraternidad Ferroviaria. Sala de la Confraternidad Ferroviaria. Tandil. Diciembre.

La noche más corta 2006 - Muestra fotográfica y exhibición de cortometrajes - Alumnos de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte. Sala ex - Cine Plaza. Tandil. Diciembre.

Ángeles rotos (Ignacio Apolo) Dirección: Florencia Crespi. Grupo “Mamushka”. Sala La Fábrica UNC. Diciembre.

Rexistir (Dramaturgia general Adriana Genta) Dirección: Martín Rosso. Grupo “T. Dos” Sala Sociedad de Fomento Barrio Parque La Movediza. Tandil. Diciembre.

3.- Premios, Nominaciones

En el país

Obra seleccionada para participar en el Encuentro Provincial de Teatro 2006 - Zona Sur: ¡Adentro! (Mauricio Dayub) Dirección: Julio Alcides Cicopiedi. Grupo: “Los Escruchantes”, organizado y patrocinado por por la Dirección de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires e Instituto Nacional del Teatro. Sala: Teatro Colón. Punta Alta. Noviembre.

Mención Mejor Actor, otorgada a Mario L. Valiente. Encuentro Provincial de Teatro 2006 - Zona Sur, organizado y patrocinado por la Dirección de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires e Instituto Nacional del Teatro. Obra: ¡Adentro! (Mauricio Dayub). Dirección: Julio Alcides Cicopiedi. Punta Alta. Noviembre.

III. INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Área de posgrado.

En 2006 alcanzó el grado de Doctor en Filología Española el Arq. Rómulo Pianacci. Defendió su tesis, *Antígona, una tragedia latinoamericana*, en la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia, España. Por otro lado, continuaron sus respectivos cursos de maestría y doctorado los profesores Claudia Castro, Teresita María Victoria Fuentes, Daniela Ferrari, Mariana Gardey Rubén Maidana, Marcelo Jaureguiberry y Nicolás Fabiani.

La profesora Cristina Dimatteo ha iniciado el Doctorado en Ciencias de la Educación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Las profesoras Daniela Ferrari y Teresita María Victoria Fuentes prosiguen sus estudios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Ambas como beneficiarias del Programa de Perfeccionamiento en Docencia e Investigación de Facultad de Arte de la Universidad Nacional de Centro, han tomado ya los cursos correspondientes a la Maestría en Teatro Argentino, que se imparten en la citada institución universitaria.

Por su parte, la profesora Claudia Castro ha finalizado y acreditados varios cursos de la currícula de la Maestría en Gestión Cultural que se dicta en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras de las Universidad de Buenos Aires.

Área de investigación

En el marco de las nuevas disposiciones emanadas por el Consejo Interuniversitario Nacional y por la Secretaría de Políticas Universitarias, que rigen para la actividad de investigación, se encuentran acreditados y en funcionamiento los proyectos de investigación cuyos equipos de trabajo se señalan a continuación:

Arte y estética en la configuración de los imaginarios urbanos. Estudio de leyendas urbanas a partir del concepto de rumor

Director: Ph. D. Miguel Santagada, Integrantes: Arq. Silvio Fishbein, Gabriel Perosino, Lic. Nicolás Fabiani, Mary Boggio, Mauricio Kartun, Carla Martínez, Valeria Arias.

Estrategias macro y micro políticas en el desarrollo de la Educación Artística

Director: María Elsa Chapato, Integrantes: Lic. Claudia Castro, Lic. Rosa Luna, Lic. Cristina Dimmateo, Beatriz Troiano.

La relación emoción y acción en un espacio ficcional. Análisis de sus bases funcionales, su evolución técnica y su desarrollo expresivo

Director: Juan Carlos Catalano, Integrantes: Mg. Martín Rosso, Lic. Guillermo Dillon, Mg. Gabriela Pérez Cubas, Lic. Roberto Landa, Teresita Domínguez, Lic. Belén Errendasoro, Lic. Paula Fernández, Lic. Marcela Juárez, Lic. Christian Roig.

Continuidad y ruptura poético-cultural en el teatro bonaerense. De la "Comedia de la Provincia" a "La Fábrica" en la UNICEN.

Director: Liliana Iriondo, Integrantes: Teresita M. Fuentes, Aníbal Minucci, Jorge Tripiana, M. Amelia García.

Experimentación en la práctica escénica para la sistematización de una técnica vocal para actores

Director: Mario Valiente, Integrantes: Rubén Maidana.

Hacia una historia de la Escenografía. Las puestas en escena del Teatro Nacional Cervantes: Seguimiento y exploración de sus rastros.

Director: Arq. Marcelo Jaureguiberry, Co-director: Dr. Rómulo Pianacci, Integrantes: Beatriz Eleta, Lic. Carlos López, Dr. Pablo M. Moro Rodríguez, Investigadores en formación: Lic. Juan M. Urraca Crespo, Anabel Paoletta, Sara Ramírez y Sandra Kostyak.

Nuevas dramaturgias argentinas en las provincias.

Directora: Dra. Julia Lavatelli, Integrantes: Lic. Mariana Gardey, Lic. Daniela Ferrari, Lic. Silvio Torres y Mg. Gabriela González, Investigadores en formación: Lic. Sebastián Huber y Martíniano Roa.

IV. CANJE DE PUBLICACIONES

Argentina

- * *Anuario del IEHS*, Instituto de Estudios Histórico-Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.
- * *Cuadernos del GETEA*, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- * *Weltliteratur*, Cuadernos del Centro de Investigaciones en Literatura Comparada, CILC, Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- * *Propuestas*, Universidad Nacional de La Matanza.
- * *Alternativas*, Revista del Centro de Investigación, Producción y Tecnología Educativa, CIPTE de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- * *Celehis*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata.

En el exterior

- * *Étuds 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, en diskette o vía correo electrónico.

c) Cada artículo deberá estar encabezado por el Título y el nombre completo del autor. Se deberá incluir un abstract en castellano y en inglés que no supere las 200 palabras y 5 palabras clave, también en castellano y en inglés.

d) La carátula contendrá título, nombre del o los autores, un pequeño curriculum de cada

uno de los autores (en la cual deben figurar los siguientes datos: título profesional, pertenencia institucional, cargo académico, dirección postal y dirección electrónica).

e) Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo la bibliografía, gráficos y cuadros. Las notas y referencias críticas deberán ir a pie de página y respetar las normas internacionales para la publicación de artículos científicos.

f) La Bibliografía deberá figurar al final de cada artículo y se ajustará a las siguientes condiciones:

Libro: Apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del libro en bastardilla, lugar de edición, editorial.

Artículo de revista: apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del artículo entre comillas, título de la revista en bastardilla, volumen, número de la revista, fecha de publicación, páginas que comprende el artículo dentro de la revista.

En caso de que se incluyan cuadros, gráficos y/o imágenes, deberá figurar en el texto un título y numeración: "Gráfico nº 1: xxxx", un espacio en blanco en el que iría el cuadro, gráfico y/o imagen, y la fuente: "Fuente: xxxx" (si han sido hechos por el autor deberán decir "Fuente: elaboración propia"). Los cuadros, gráficos y/o imágenes deberán ser enviados, además, como archivos independientes del texto, en cualquier formato que los soporte.

g) Se aconseja que se respete una lógica de jerarquía de los títulos de la siguiente manera:

Títulos: Times New Roman, cuerpo 14, negrita

Subtítulo 1: Times New Roman, cuerpo 12, negrita

Subtítulo 2: Times New Roman, cuerpo 12, itálica

Cuerpo de texto: Times New Roman, cuerpo 12, normal

Notas: Times New Roman, cuerpo 10, normal

Bibliografía: Times New Roman, cuerpo 12

3. Todos los artículos deberán ser enviados con una nota de autorización de publicación por *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte*, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, firmada por todos sus autores.

Mecanismos de selección de artículos:

La recepción de los trabajos no implica compromiso de publicación. El Comité Editorial procederá a la selección de trabajos que cumplan con los criterios formales y de contenido de esta publicación.

LA ESCALERA Nº 16 - Año 2006

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