

Revista El Anzuelo

Educación
e Investigación
en Artes Escénicas

Año 3 | Número 4 | 2021

Primeras clases
Territorios escolares
Otros territorios
Entrevistas
Formación superior
Recursos didácticos
Reseñas
Investigación

ISSN 2683-8656


Edulp

Industrias
culturales



ANZUELO

EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

Coeditan



Apoya



RED NACIONAL DE PROFESORES DE TEATRO

Acompañan:



EQUIPO EDITORIAL
Mariana del Mármol
V́ctor Galestok
Mariana Sáez
Gabriela Witencamps

ILUSTRACIONES
Alejandro Sánchez

DISEÑO
María Reboredo
Julieta Lloret

CORRECCIÓN
Aixa Segura



Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)
48 N.º 551-599 4º piso / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644-7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

ISSN 2683-8656
© 2021 - Edulp

Índice

Editorial

Eso que quedó suspendido (o cómo volver a mirar).....7

Primeras clases

Y me tiré a la pileta sin agua..... 14

Nora Oyola

Territorios escolares

Encuentro de teatro Expresiones 17

Mabel Barra, Verónica Pérez, Andrea de Aza y Silvia Bustos

Otros territorios

¿Enseñar clown?23

Soledad Morales

Una experiencia teatral callejera26

Paula Susperregui

Cuerpo, escena y juego: el hiv.sida nos interpela”

Experiencia artística y didáctica.....30

Mariela Piedrabuena

Relato de una experiencia. Una búsqueda para compartir:

¿Pedagogía teatral o Teatro aplicado? Tensiones conceptuales a partir

de una experiencia de formación de posgrado transdisciplinar36

Ester Trozzo

La Identidad política de la E en el Folklor(E).....42

Liz Moralejo

Entrevistas

Pequeño Gran Muerto o una Biografía Onírica en el Cementerio.

Entrevista a Nelson Mallach.....47

Alicia Durán

Formación superior

Pedagogías del posdrama. Dispositivo espacial y escena.....56
Gustavo Radice, Natalia Di Sarli y Ariel Tules

La escenografía como dispositivo espacial.....63
Natalia Carod

Recursos didácticos

Una salida abre mundos.....67
Diego Biancotto

Reseñas

Reseña de Teatro educacional
Mariano Ariel Scovenna..... 70

La voz de las mujeres: el arte como reflejo de la construcción71
del tejido social
María Cecilia D´Angelo

Las Escuelas de Educación Artística de La Plata: Congresos, Festivales,
Encuentros y otros eventos reinventados durante la pandemia
Mariana Sáez y Mariana del Mármol.....74

Investigación

Avances de la investigación sobre performance interactivas con sensado bioeléctrico.....79
Alejandra Ceriani

Comunicación teatral y aprendizaje.....87
María del Rosario Abad

Caja de herramientas: Investigación en artes escénicas. Estrategias
y aportes a un campo en constante construcción93
Gustavo Radice

Convocatoria abierta 102

Contactos..... 103



Eso que quedó suspendido (o cómo volver a mirar)

Cuando aquel 20 de marzo de 2020 se anunció el aislamiento social preventivo y obligatorio como principal estrategia para cuidarnos de la pandemia que estaba atravesando al mundo, nuestras vidas, tal como las conocíamos, quedaron suspendidas. Muchos planes tuvieron que postergarse o reacomodarse, mucho de lo que estábamos por hacer, de lo que estaba en curso quedó flotando en una especie de éter de lo que pronto, algún día, podríamos retomar. Y mientras tanto, en una vorágine de urgencias, tuvimos que aprender a vivir, a trabajar, a comunicarnos en esa nueva realidad.

En medio de esos procesos, el número de *El Anzuelo* en el que estábamos trabajando también quedó suspendido. La enseñanza de las artes escénicas se reinventó tanto durante el 2020 que nos abocamos a producir un número especial para registrar y compartir esos procesos y así nació un [número especial](#), ese [pandemonium docente artístico](#) que presentamos algunos meses atrás.

Luego vino el verano y nos dio cierto aire, entre cuidados y protocolos algunas actividades presenciales pudieron volver a retomarse, al menos por un tiempo. La pandemia continúa y nuestras vidas no han vuelto a ser como antes pero estamos aprendiendo a vivir en estos tiempos de tanto cambio y adaptación y, de a poco, pudimos ir volviendo a ver eso que había quedado suspendido, a mirarlo desde nuestros ojos de estos días y a retomarlo desde la realidad que vivimos hoy.

Este número 4 de *El Anzuelo* se podría titular “Lo que suspendimos por la pandemia y hoy volvemos a mirar, desde acá”. Estamos retomando y compartiendo escritos muy interesantes que hemos recibido en distintos tiempos y desde diferentes perfiles y áreas de la educación artística, y que deseamos que sean leídos por ustedes. Escritos sobre danza y tecnología, escenografía, teatro, danzas folklóricas, primeras clases, reseñas y entrevistas. Un número ecléctico y diverso como lo es el amplio campo del arte y la educación.

Claro que en el contexto actual estos escritos parecen de otro mundo. Uno en el que los encuentros ocurrían por fuera de la pantalla, y las clases de arte no necesitaban protocolo. Sin embargo, encontramos continuidad de la acción y reflexión educativa en las diferentes secciones de la revista. Territorios que se han transformado, investigaciones que nos siguen interpelando, preguntas que hace falta que nos sigamos haciendo, experiencias docentes que emocionan y nos reflejan. A continuación un breve paseo a modo de guía por los materiales publicados en este Anzuelo número 4.

En la sección **Primeras clases** nos recibe el relato de Nora Oyola, Profesora de Teatro egresada de la ETLP, sobre su primera experiencia docente en la Escuela N°7 de Punta Lara, partido de Ensenada, espacio que marcó su trayectoria en el ámbito teatral para dar vuelta una

atmósfera de clase, abrazar fuertemente la igualdad de oportunidades y luchar para transformar esas realidades.

Para la sección **Territorios Escolares** nos llega desde Mar del Plata, un breve recorrido por el Encuentro de Teatro Expresiones que se realiza anualmente desde el año 2007 con el objetivo de promover la inclusión social de lxs niñxs y jóvenes a través del lenguaje teatral. El Encuentro cuenta con la participación activa de escuelas públicas y privadas, ONGs, Centros de día y centros culturales de la ciudad, y está organizado por la Red Interinstitucional Villa Primera, a través de una comisión de trabajo conformada por una Trabajadora Social de la Dirección de Promoción Social, Secretaría de Desarrollo Social de la Municipalidad de Gral Pueyrredón, Profesores de teatro (miembros del grupo Dramatiza), Licenciadxs en Trabajo Social de la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia (SENAF) y Directivos y personal Espacio Unzué. Sigue en pandemia con proyección en modo virtual.

La sección **Otros Territorios** cuenta con cinco artículos. En el primero de ellos, Soledad Morales, payasa, actriz y profesora de Teatro en la ciudad de La Plata reflexiona sobre su práctica en la enseñanza del clown donde el error se convierte en eje transversal para enfrentar las contradicciones y volverlas universales a partir de la risa.

A continuación, Paula Susperregui -bailarina, actriz y directora platense- nos cuenta su experiencia en el Teatro con Prácticas Callejeras, que comenzó en 2005 en Granada, España, donde participó como co-fundadora de la Asociación Cultural El 5° Espiral, que formaba actores y actrices con esta metodología; y continuó, a partir de 2013, en el Encuentro Dramatiza, en Argentina, donde encontró un espacio para ofrecer una mirada pedagógica de esta práctica que estimula la investigación y a cambiar el punto de vista para ir directamente a la acción donde nos observamos, observamos a lxs otrxs y entramos en estado de actuación.

En el siguiente trabajo, *Cuerpo, escena y juego: el hiv.sida nos interpela*, Mariela Piedrabuena nos invita a conocer una experiencia artística y didáctica que nace a partir de un proyecto de Voluntariado Universitario, impulsado por el Profesorado en Teatro de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos y que tuvo como eje central la realización de una producción teatral que contribuye a la Prevención del VIH Sida en adolescentes y jóvenes de la ciudad de Gualaguaychú, en la que tiene sede el profesorado.

En el artículo *Una tensión conceptual actual: Teatro aplicado. Desde el campo de la dramaterapia*, Ester Trozzo, nos invita a reflexionar sobre las distintas posturas en torno a este término que provoca fuertes discordancias entre personas del ámbito de la investigación.

Dicha búsqueda genera el motor para discutir sobre las distintas prácticas que alcanza hoy en día el teatro y si debemos seguir englobndolas o no dentro de la pedagogía teatral.

Cerrando esta sección, Liz Moralejo nos propone reflexionar sobre la importancia de abrir paso a la diversidad en el ámbito de las danzas folklóricas. Desde un recorrido por su propia biografía invita a pensar la pedagogía de estas danzas desde una perspectiva inclusiva, que desarticule la predeterminación y la jerarquización de roles de género, así como los estereotipos del amor hetero-romántico que atraviesan la versión canónica de las mismas, una pedagogía que permita democratizar los saberes y reinventar la performatividad de estas danzas para que su enseñanza pueda ser fructífera y abierta a todas las identidades.

En la sección **Entrevistas** (única de este número producida en tiempos de pandemia) encontramos un delicioso diálogo entre Nelson Mallach y Alicia Durán sobre la obra *Pequeño Gran Muerto*, estrenada en el cementerio de La Plata en marzo de 2021.

La sección **Formación Superior** nos invita a preguntarnos cuál es el rol de la escenografía en la contemporaneidad y cómo se piensa hoy en día la idea de espacio y/o de escenografía en el ámbito teatral y televisivo. Dos trabajos desde la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II de la Facultad de Artes de la UNLP componen esta sección en relación a procedimientos pedagógicos que permiten producir espacios escénicos en sistema con nuevas prácticas teatrales, muchas veces ligadas a lo performático. Pedagogías del posdrama. Dispositivo espacial y escena, a cargo de Gustavo Radice, Natalia Di Sarli y Ariel Tules, es un proyecto que intenta dilucidar cuáles serían los procedimientos pedagógicos por los cuales se podría abordar una escena post dramática y toma como disparador la obra teatral *Ágrafos*, de Carolina Donnan-tuoni, directora, actriz y dramaturga platense. El proyecto fue pensado para el espacio de artes escénicas que posee el Centro de Arte de la UNLP.

Por otro lado, Natalia Carod, Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Escenografía, egresada también de la Facultad de Artes de la UNLP, nos ofrece otra mirada dentro de este campo escénico en su práctica docente como adscripta en donde analiza la concepción de escenografía que plantea la cátedra y, en consecuencia, el discurso crítico-político que dicha concepción manifiesta.

En la sección **Recursos Didácticos**, Diego Biancotto nos comparte su experiencia docente en la Escuela N°72 del Barrio El Peligro en la ciudad de La Plata. Es a través de este relato donde podemos corroborar una vez más la necesidad urgente del teatro en la escuela como herramienta que promueve la igualdad de oportunidades para dar lugar al asombro.

A continuación, compartimos dos **Reseñas**. En primer lugar, María Cecilia D'Angelo nos ofrece su mirada de la obra *Penélope en viaje*, escrita por ella junto a Marcelo Marán, que propone una mirada novedosa del mundo heroico de los hombres a través del personaje de Penélope. En *La voz de las mujeres: el arte como reflejo de la construcción del tejido social* se aborda la obra desde la reflexión sobre la violencia de género y como puente que permite valorar la contribución de la mujer en la construcción de sociedades cohesionadas.

En segundo lugar, Mariano Scovenna, actor, profesor de teatro y Especialista Superior en Artes Combinadas nos presenta Teatro Educativo: *Materiales didácticos para que brote una fantasía en acción*, un libro de su autoría, en formato digital, que promueve un nuevo enfoque pedagógico a través de la recopilación de experiencias y juegos teatrales.

Luego, incluimos una breve reseña de algunas de las actividades que, en el marco de la continuidad pedagógica con herramientas tecnológicas y virtuales, desarrollaron las Escuelas de Artística Superior de la región, centrándonos en aquellas actividades que trascienden el ámbito institucional y se abren a la comunidad, invitando a encontrarse y compartir en congresos, festivales, funciones, entre otras actividades.

Finalmente, en la sección **Investigación** presentamos tres artículos. En el primero, Alejandra Ceriani comparte el estado actual del proyecto de investigación interdisciplinar en el cual trabaja en conjunto con artistas e ingenieros, buscando desarrollar sistemas de sensado bioeléctrico que permitan la decodificación de señales neuronales y su traducción en imágenes visuales y sonoras. Se busca así desarrollar un sistema de comunicación alternativa

para personas con discapacidad motora, fomentando la transversalidad en la participación igualitaria de los recursos expresivos de nuestro cuerpo en la inmovilidad.

A continuación, María del Rosario Abad recupera los aportes de Umberto Eco y Erika Fischer-Litche para pensar el teatro, y en particular, la educación teatral. De este modo, y sin desconocer las críticas y limitaciones a analizar el teatro desde el marco que propone la semiótica, pone en valor la sensibilidad y la emotividad como elementos fundamentales de los procesos de comunicación y conocimiento, que no se oponen a la inteligencia o la intelectualidad, sino que se articulan recíprocamente de formas complejas. Y en este sentido, defiende la importancia del teatro en la escuela, al trabajar con estos elementos.

Cerrando esta sección, Gustavo Radice nos abre su caja de herramientas para el estudio de las artes escénicas desde una perspectiva histórica. A partir de su vasta experiencia de investigación en este campo comparte y sistematiza muchas de las estrategias que pueden utilizarse para el relevamiento, organización y análisis de conjuntos de documentos relevantes para el análisis y/o reconstrucción del campo de las artes escénicas.

Además del atractivo que tienen en sí mismas cada una de estas propuestas, mirarlas desde el contexto actual abre un abanico de nuevas preguntas.

¿Cómo hubiera sido para Nora entrar en aquella primera clase en un contexto de no presencialidad? ¿Cómo se tienden en este nuevo contexto esas manos que acompañan? Sin dudas la articulación entre docentes y el uso del plan de clases como herramienta política son claves en la posibilidad de “crear aula” incluso en la virtualidad.

¿Y las salidas educativas cuyo valor resalta tan claramente en su relato Diego? ¿Cómo recrearlas en estos tiempos? ¿Qué otras ventanas pueden abrirse para encontrarse con el asombro?

¿Cómo se resignifican las prácticas callejeras en un contexto en que la calle ha dejado de ser un territorio *otro* para pasar a ser uno de los únicos escenarios posibles para mantener los cuidados y las distancias?

¿Cuál es el rol de la escenografía en este nuevo contexto de exhibición de las obras?

¿Qué nuevas articulaciones surgirán entre artistas e ingenieros en tiempos en que abunda el tecnovivio? ¿Cómo construir la sensibilidad y la emotividad de la que nos habla Rosario en estos nuevos soportes?

¿Qué transformaciones y adaptaciones se están encontrando para dar continuidad a los congresos y festivales? ¿Qué se pierde pero sobre todo qué se gana en estas nuevas modalidades de encuentros?

¿Qué registros estamos dejando de nuestras producciones escénicas y educativas? ¿Cómo estudiarán este tiempo lxs historiadores del futuro? Sin dudas, es fundamental contar con una caja de herramientas que nos permita organizar esta abundancia de registros.

Con todas estas preguntas que tejen hilos entre tiempos y escenarios les damos la bienvenida a este cuarto número del Anzuelo, para que en este ejercicio de volver a mirar eso que quedó suspendido hace un año atrás sigamos enriqueciendo este espacio, compartiendo experiencias y recursos, multiplicando preguntas.

Mariana del Mármol
Víctor Galestok
Gabriela Witencamps
Mariana Sáez

MARIANA DEL MÁRMOL

Es licenciada en Antropología por la UNLP y doctora por la UBA. En su tesis doctoral estudió las construcciones de cuerpo y afectividad en los procesos de formación de actores y actrices en el teatro independiente platense. Actualmente indaga los procesos de trabajo y autogestión en ese mismo circuito. Ha participado como organizadora y expositora en diversos encuentros dedicados a la investigación sobre el cuerpo en las artes escénicas y performáticas. Es docente de Etnografía I en la carrera de Antropología de UNLP y de Metodología de la Investigación en Artes en el Profesorado en Danzas Folklóricas de la EDTA. Se ha formado en danza contemporánea, teatro y expresión corporal y ha participado de diversas actividades y proyectos vinculados a la creación y producción en artes escénicas.

VÍCTOR GALESTOK

Es actor y profesor egresado de la Escuela de Teatro de La Plata y de la Universidad de las Artes U.N.A. Desarrolla actividades de investigación en Educación Teatral. Escritor de los diseños curriculares de educación secundaria básica/ teatro DGC y E. Coordinador para la escritura de núcleos de aprendizaje prioritarios (N.A.P) y marcos de referencia educación artística, Ministerio de Educación de la Nación. Es docente en el profesorado de Teatro en la UNA en la cátedra de Juegos Teatrales. Es Supervisor de Educación Artística y Asesor de la Dirección de Concursos de la Dirección General de Cultura y Escuelas de la Provincia de Buenos Aires. Referente de la Red Nacional de Profesores de Teatro "Dramatiza".

MARIANA SÁEZ

Es bailarina y antropóloga. Desarrolla actividades de investigación, creación, gestión y docencia en el campo de las artes escénicas. Formada en Danza Clásica y Danza Contemporánea en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, y como licenciada y doctora en Antropología (UNLP-UBA), actualmente se desempeña como becaria posdoctoral del CONICET y es docente en las cátedras de Etnografía (FCNyM-UNLP), Trabajo Corporal (FDA-UNLP) y Metodología de la Investigación en Artes (Escuela de Teatro de La Plata). Integra las compañías Aula 20 (FDA-UNLP) y Proyecto en Bruto. Es parte del equipo organizador del festival DANZAFUERA, el ECART y el Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas.

GABRIELA WITENCAMPS

Actriz y profesora de teatro egresada de la Escuela de Teatro de la Plata. Actualmente se desempeña como productora y conductora en *El vodevil*, programa radial de Artes Escénicas en Radio Universidad 107.5 y es columnista de teatro en *Rápido y mal*, programa radial de interés cultural en la misma emisora de la

Universidad de La Plata. Participa como ayudante de cátedra en Metodología de La investigación en Artes de la carrera de Profesorado de Teatro y se encuentra en un proyecto de Investigación sobre pedagogías teatrales contemporáneas dentro del Teatro Latinoamericano.

ALEJANDRO SÁNCHEZ

<https://sanchezplastik.wixsite.com/pint>
https://www.youtube.com/watch?v=2mja72aCJ_w



Y me tiré a la pileta

Estudiando profesorado de artes en teatro en la Escuela de Teatro de La Plata, y con mis 51% de materias aprobadas, me anoté para tomar horas en las Escuelas.

Con gran expectativa, esperé durante meses, hasta que un día me llaman de la SAD diciéndome:

–Hay una suplencia de un cargo 12 módulos, de la profesora de teatro Martha Bugiolachi, en la Escuela N° 7 de Punta Lara, es una escuela complicada, nadie quiere tomarlas pero como estás anotada te llamamos.

Acepté de inmediato con una alegría desbordante ¡Era mi primera experiencia en escuelas! La suplencia duraría hasta fin de año. Llamé a Laura Vellio (amiga y madrina en la docencia, que además había trabajado allí) conforme le contaba entusiasmadísima me iba diciendo:

–Nori... mejor esperá un poco... te conviene empezar con poquitas horas.– Ella me cuidaba y sigue cuidándome. –Un cargo es mucho para una primera experiencia, no quisiera que te frustres, es un contexto difícil.– Me llenó de preguntas y recomendaciones que me sirvieron para siempre, y finalizó: –Hacé lo que puedas, cualquier cosa que necesites aquí estoy...

No les voy a mentir, me bajoneó un poco al principio, porque sabía que tenía razón; así fue que de todos modos me tiré a la pileta y me dije, acepto el desafío, si no puedo, me voy.

Llegó el día, Martitha Bugiolachi me había ofrecido su proyecto para guiarme, más o menos por donde iba con lxs niñxs y allí fui con todas mis ideas frescas, y todos mis miedos nuevos. La escuela entera me recibió con los brazos abiertos ¡Por fin una suplente de teatro! (Eso me dio ánimo) Y allí estaba la pequeña inmensa María Rosa, vio mi cara de terror, tocó mis manos húmedas y me dijo: –Nora, hacé lo que puedas hoy. Te va a ir bien, no son chicos malos, les falta de todo... a muchos, también cariño y comprensión, dales eso, te va ir bien.– Abrió la puerta del aula, y allí estaban, como 500 ojos de miradas distintas, expectativa, enojo, indiferencia, entusiasmo, curiosidad... me hizo pasar, y me presentó:

–Aquí “les conseguimos a la mejor profesora de teatro de la región”. Pásenla lindo, adiós profesora... – ¡Enorme empujón a la responsabilidad y compromiso! Casi al unísono contestaron:

–¡Nooooo, queremos a Martitha!

Bueno, ¿y ahora? El corazón seguía acelerándose, y la humedad de las manos ya quería asomarse a los ojos, y como un impulso improvisador que tenemos lxs que actuamos cuando nos olvidamos un texto en escena, les dije amorosamente:

–¡Ay, sí, Marthita es amiga mía!– Miradas de asombro. –Además estuvimos hablando de ustedes.– Miradas de alegría.– Les manda saludos dice que los extraña mucho, y me contó lo que habían hecho la última clase, ¿tienen ganas de mostrarme?

La puerta se cerró... y se abrió en mí para siempre la convicción del inmenso poder del Teatro en la escuela, allí aprendí que un plan de clases, acto político si los hay, es también un sueño, que vas haciendo realidad con otrxs.

Allí aprendí dos ejes que caracterizaron mi trayectoria como docente de teatro, el valor inmenso de las salidas educativas, y la herramienta por excelencia que es la actuación, para dar vuelta una atmósfera de clase, abrazar fuertemente la igualdad de oportunidades y luchar para transformar esas realidades, aprendí de un tirón el 50% que me faltaba hasta recibirme. ¿Después? Seguir aprendiendo y enseñando lo aprendido sin límites.

Estoy convencida que siempre, siempre es con otrxs, estas tres docentes han colaborado generosamente en mi formación.

Es mi deseo que la educación humanizadora siga inundando las aulas siempre, nos atraviese, interpele, desafíe, y que cada unx de ustedes se encuentre con tan valiosxs compañeros, cuyas manos amortiguaron la caída.

NORA OYOLA

Soy actriz y profesora de artes en Teatro. Estudié en la Escuela de Teatro de La Plata. Trabajo como docente de Teatro en todos los niveles y en Escuelas de Educación Estética. Trabajé en proyectos de Salud como tallerista con adultos mayores, en Prevención de VIH, en Promoción de la Lectura y en proyectos de Nación en Centros de Actividades Infantiles.



Encuentro de teatro “Expresiones”

El presente trabajo tiene como objetivo explicitar el recorrido y objetivos del Encuentro de Teatro de Jóvenes y Adolescentes, “Expresiones”, que se realiza con una frecuencia anual, desde el año 2007 en la ciudad de Mar del Plata, y que nuclea a grupos de adolescentes y jóvenes a través del Teatro.

Este encuentro es organizado por la Red Interinstitucional Villa Primera, a través de una comisión de trabajo conformada por Trabajadora Social de la Dirección de Promoción Social, Secretaría de Desarrollo Social de la Municipalidad de Gral Pueyrredón, Profesores de teatro (miembros del grupo Dramatiza), Licenciada en Trabajo Social de Secretaria Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia (SENAF) y Directivos y personal Espacio Unzué, lugar donde se realiza el encuentro.

Algo que ha sucedido con el encuentro y que resulta interesante destacar, es que ha ido mutando a través de los años, gracias a la evaluación y aportes de los participantes.

Cuando se realizó por primera vez, se hizo en la Escuela de Educación Media N° 1 de la Provincia de Buenos Aires, en el marco del 75° aniversario de la institución. La propuesta era que los grupos, en ese momento niños y adolescentes, llevaran una producción teatral o una performance para compartirla con otros grupos de niños y adolescentes que oficiaban de público.



Luego a través de las evaluaciones de la actividad con los docentes de teatro, se propusieron actividades de integración con juegos teatrales, que promovieran un acercamiento entre los participantes al encuentro.

Se pudo observar que con dicho cambio en el desarrollo de las actividades y de las producciones, se logró un mayor acercamiento y socialización entre participantes de diferentes contextos sociales. Debido a ello, el Encuentro ganó fuerza como ente propio y actualmente se realiza en el Espacio Unzué, promueve principalmente las actividades previas de integración con juegos teatrales, posibilita la presentación de producciones armadas, o semi montadas; pero también permite acercarse a los grupos de jóvenes sin una producción y el encuentro posibilita un trabajo teatral de juegos e improvisaciones en el lugar. También se incluye la posibilidad de participar en la parte técnica del teatro, haciendo luces y sonidos.

Durante el último encuentro realizado en el año 2019 participaron 71 grupos, de 55 instituciones diferentes, con un total de 1980 chicos y chicas de la ciudad y la zona.

El Proyecto ha sido declarado de Interés por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, de interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredón y de interés por el Honorable Consejo Deliberante de la Municipalidad de Partido de General Pueyrredón.

Fundamentación

El Encuentro de Teatro de adolescentes y jóvenes es un proyecto de encuentro anual focalizado en pre y adolescentes de la ciudad de Mar del Plata y la zona, vinculados al área teatral.

Resulta estratégico el vehículo expresivo del teatro en tanto desarrolla su actividad en una serie de habilidades de los jóvenes hoy fuertemente debilitadas por las nuevas tecnologías. Sus funciones simbólicas, la expresión de su emocionalidad y de su cuerpo, la capacidad para articular sus actos a sus pensamientos, sus posibilidades lúdicas, sus modos de vincularse y un modo de inserción social rico e interesante. Un encuentro con una comunicación, más personal, cercana, creativa; capaz de conmover, entretener y de darnos la posibilidad de encontrarnos desde lo más humano: la capacidad de sentir, expresarnos en consecuencia y con una intención de cambio. Es eje transversal del mismo la promoción y pro-

tección de los derechos de los jóvenes, adolescentes y sus familias.

Realización

La intención es que puedan exponer sus trabajos (de temática absolutamente libre) en un ambiente de encuentro con sus pares de modo NO competitivo. Para ello se realizan además, al principio de cada jornada talleres de integración, coordinados por los profesores de teatro y con la participación de todos los adolescentes que concurren ese día al Encuentro. Para pasar luego a la instancia de presentación en escenario, siendo el estilo de representación y las temáticas totalmente abiertas, pudiendo exponer muestras, obras, performances, improvisaciones, clases abiertas entre otras. Y, tal como se explicó anteriormente, se da la posibilidad de mostrar producciones preparadas, pero principalmente se realizan improvisaciones y producciones a partir de las consignas dadas por los coordinadores e integrando chicos de diferentes instituciones, que a partir de la propuesta interactúan y crean producciones artísticas en el momento.

El Encuentro cuenta con la participación activa de escuelas públicas y privadas ONG, Centros de día, y centros culturales de la ciudad.

Objetivos generales

Convocar a todos los grupos de teatro, educativos e independientes a participar del Encuentro teniendo en cuenta las temáticas que sean del interés de los grupos de jóvenes y adolescentes participantes.

Descripción de actividades

- Trabajo de organización en la red: se establece una Comisión Organizadora con integrantes de la Red en forma voluntaria, para la elaboración del plan de actividades.
- Diseño de planillas de inscripción, folletería, afiches, cronograma de actividades, notas de invitación, de adhesión, colaboración. Certificados de participación, otros.
- Entrevistas a instituciones y organizaciones barriales.
- Visitas a las sedes por convocatoria a la participación.
- Gestión de recursos a utilizar (materiales, financieros)
- Difusión (prensa, otros medios)
- Creación de logos y afiches
- Inscripción

- Entrevistas con docentes de los grupos teatrales
- Organización y diagramación de los grupos participantes en el Festival.
- Organización y diagramación de transporte para los grupos participantes y público.
- Organización de los talleres de Integración.
- Organización y diagramación de las necesidades del auditorio (butacas, limpieza, baños, hall de entrada)
- Organización y diagramación de stands en hall de entrada
- Encuestas de opinión
- Teatro debate
- Conclusiones, evaluación y rendición del festival

Temáticas trabajadas

La convocatoria al encuentro se realiza bajo la consigna de generar espacios de integración y de improvisación teatral, a partir de la espontaneidad y temáticas disparadoras en base a la realidad de los adolescentes que participaban en las jornadas

La intención es que puedan participar en las jornadas de trabajos enmarcados en la elección de algunos de los siguientes ejes:

1. Jóvenes y derechos:
 - Identidad
 - Diversidad y otros
 - Participación y democracia
2. Jóvenes y comunicación
 - Buen trato
 - Imagen y cuerpo

Esto posibilita la participación de grupos que no tienen representaciones culminadas, ya que el objetivo principal es el encuentro y el trabajo conjunto y no solo la muestra de producciones.

Teniendo en cuenta los ejes de trabajo mencionados, las principales temáticas trabajadas



en las distintas jornadas han sido:

- Ser diferentes y respetar las diferencias.
- Violencia institucional, familiar y entre pares
- Reivindicación de derechos y reclamos sociales. Libertad, justicia.
- Cuestionamiento al autoritarismo.
- Situaciones de la vida cotidiana en las escuelas y en la familia.
- Prejuicios y conceptos.
- Cuestionamiento a la sociedad de consumo, los mensajes a través de la publicidad.

Los aportes más relevantes de los participantes fueron:

- Posibilidad de jugar, improvisar, enseñar (de aquellos grupos que tienen la especialización hacia otros que no.
- Aprender cosas nuevas y conocer realidades distintas.
- Compartir una merienda.
- Respeto por el trabajo del otro.

Propuestas para este año

Este año particular de distanciamiento social, la Comisión está previendo de organizarlo con presentaciones a través de diferentes formatos audiovisuales, o afiches con propuestas que se puedan ir trabajando en la virtualidad y la semi presencialidad de acuerdo al contexto social de cada institución participante, para no perder el objetivo de tender a la inclusión social de los adolescentes y jóvenes a través del lenguaje teatral y estimular la creación individual y colectiva.



Bibliografía

Duschatzky, Silvia (2005) Notas sobre la relación entre escuelas y subjetividades juveniles. En: *Anales de la educación común*. Año 1, N° 1-2

Margulis, Mario, y Urresti, Marcelo. (1998). La construcción social de la condición de juventud. Viviendo a toda. *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, 3-21.

Trozzo de Servera, Ester y otros. (1998) Teatro, Adolescencia y Escuela. *Fundamentos y práctica docente*. Buenos Aires: Aique

Trozzo de Servera, Ester y otros. (1998) *El Teatro en la escuela. Estrategias de enseñanza*. Buenos Aires: Aique

GLADIS MABEL BARRA

Trabajadora Social de la Dirección de Promoción, de la Secretaría de Desarrollo Social de la municipalidad de Mar del Plata partido General Pueyrredón desde el año 1993. Miembro de la Red institucional /barrial Villa Primera desde el año 2004. MARIA VERÓNICA PÉREZ. Intérprete Dramática, Profesora de Juegos Dramáticos y Profesora Superior de Teatro (2005), egresada de la Facultad de Arte de la UNICEN. Actualmente se desempeña como docente de Teatro en instituciones públicas y privadas del nivel secundario y terciario.

ANDREA DE AZA Intérprete Dramática, Profesora de Juegos Dramáticos (1997) y Profesora Superior de Teatro (2005), egresada de la Facultad de Arte de la UNICEN. Actualmente se desempeña como docente en instituciones públicas y privadas del nivel primario y secundario.

SILVIA B. BUSTOS

Intérprete Dramática. Profesora de Juegos Dramáticos (2000). Egresada de la Facultad de Arte de la UNICEN Lic. en Psicología (2001) Univ. Nac. de Mar del Plata. Prof. de Educación Primaria (1987). Docente en Instituciones públicas y privadas en el nivel secundario y terciario. Actualmente integra el T.C.D. (Tribunal de Clasificación Docente) de la Municipalidad de General Pueyrredón, Modalidad Psicología.



¿Enseñar? clown

Cuando me propusieron escribir sobre mi actividad, no sabía si podría hacerlo. Y entonces esperé a dar mi clase de los miércoles.

Los miércoles doy un taller inicial de clown para adultos. Tuve una clase que me hizo emocionar. Emoción-conmoción. Los ojos se me llenaron de lágrimas incontables veces, y en una contradicción grande quería que eso no fuera visto. Es que yo contengo/sostengo al grupo, y claudicar o sentir la emoción pareciera algo que no debería verse.

Luego, la risa lo invadió todo, llorar de risa.



Una vez que llegué a casa tuve que agradecer, agradecer el lugar que ocupo en este gran universo. Agradecer que cada persona que llega a mi taller se entrega como si me conociera de años, confía plenamente en tirarse a la pileta porque siempre hay agua, siempre. Agradecer conmovirme con preguntas simples, darme cuenta que todxs somos igual de humanos, igual de mortales, igual de imperfectos.

Es que esa entrega no se ve siempre. Hay, para mí, algo que el payasx hace que ningún lenguaje escénico logra. Por eso lo defiendo tanto. Por eso insisto y resisto. Por eso no entiendo cómo las carreras inclinadas hacia el arte escénico no se empapan de este lenguaje.

Hay una transparencia, una liviandad que supera cualquier cosa. Se está a flor de piel. Pero atentx, permeable, precix, presente.

“NO actúes” es una de mis frases preferidas. Y ahí es cuando nadie entiende. Es que no se trata de actuar. Se trata de SER. Se trata de encontrar la esencia, tan pura y limpia de cada unx, tan particular, tan propia.

Llegan al espacio creyendo que tienen que ser graciosxs, algunxs hacen chistes, otrxs se esconden en personajes, pero lo más lindo de eso es cuando no funciona lo que tenían pensado, se les ve tan claro todo lo que les pasa, que se vuelve cómico. El que hizo el chiste lo padece, hasta que entiende que un poco ese es nuestro lugar como payasxs, padecer para que ese otrx que mira se ría, se emocione, se conmueva. Chame Buendía dice que eso es el “placer trágico del clown”. Padecer (y sentir placer en eso) para que otrx se ría.

Algunxs dicen que el clown es “encontrar el niñx interior” y para mí eso confunde. Quiero decir, el payasx no es un niño, no habla como un niño, lo que deberíamos tomar de la niñez es la pureza, la impunidad, la simpleza, la literalidad y la despreocupación. Algo que también vislumbramos en la vejez... el eterno ciclo, ¿verdad?

Después unx se vuelve grande y todo eso queda cada vez más tapado por el “deber ser”, nuestro sueño de éxitos, nuestros mandatos más arraigados, la sociedad y la cultura diciéndonos eso que debemos: “la casa propia, el auto, lxs hijxs, el trabajo estable, los ahorros, el amor, la felicidad, etcétera, etcétera, etcétera.”

Y cuando unx no llega a esos lugares, cuando siente que perdió, que el error lo invadió todo, se siente al margen. En



el borde. En el fracaso. Ya no hay nada que perder, porque ya perdimos todo. La esencia pura aparece.

Por eso en mis clases buscamos el error. Buscamos equivocarnos, nos reímos con los problemas, los atravesamos, los volvemos potencia.

Por eso no se entiende con la cabeza el entregarse, el juego como motor de acción, la risa como consecuencia del error, la transparencia en la que nos ubica conocernos plenamente, volver a encontrarnos con esa esencia pura y nuestra. Enfrentarnos con nuestras contradicciones para reírnos de ellas, volverlas universales.

Porque en el fondo, el clown, el payasx, ese ser del borde, ese que habita el proscenio, el que se equivoca, que deja que la gente ría de él (y a pesar de) viene a mostrarnos que esta-

mos vivos, nos muestra iguales, igual de humanos, igual de estúpidos, igual de mortales.

Y cuando digo que en las clases veo esencias es ver todo eso que cada unx trae consigo, cada mundo, cada deber ser, cada mandato, cada sueño trunco o cada sueño cumplido. Se ven. Se expanden. Salen por los poros de la piel. Vibran en la mirada de cada unx, se develan en el cuerpo.

En las clases veo tantas esencias, energías, mundos internos, como personas pasan por mis talleres. Y eso es hermoso.

Y por eso, quiero decir que yo no enseño clown.

Yo aprendo del clown cada vez que propongo una clase. Yo aprendo sobre el clown cada vez que alguien deja que pueda ver su universo. Yo aprendo clown en cada una de mis clases. No enseño. No sé qué es eso. De hecho, siempre estuve un poco en contra de esa palabra... peleas y peleas dialécticas en cada clase en la escuela de teatro.

Aprendo, me muevo, me conmuevo con ese otro que pelea con el deber ser, que se abraza, que entiende que quererse es lo primero, que aprovecha los defectos, que celebra los aciertos en los errores. Que de alguna manera entiende que todxs podemos, todxs podemos actuar, todxs podemos habitar el error, tdxs podemos reírnos, es urgente, es necesario, ante un presente tan devastador.

Aprendo.

Soy una afortunada al poder ser ese canal, entre una técnica tan milenaria, y de la que todavía no sé mucho, y la gente que viene a mis talleres.

Cada vez que termino mis clases, en el saludo final, cuando saco la música y guardo las cosas en la mochila, una sonrisa se me dibuja y todas las veces pienso: "cuánto me enseñaron hoy".



SOLEDAD MORALES

Payasa. Actriz y Profesora de Teatro (Egresada de la ETLP). Dicta talleres de Clown para adultos y da clases de teatro en nivel inicial y primaria. Integra El Trío Magnolia, un trío de payasas, y la compañía Tecito y a la Cama, donde dirige dos obras *Él Cumple Años* y *Borrasca -noesclovn-*. Integra la compañía Lxs Esnaola, donde fusionan música y humor haciendo un homenaje a Violeta Parra. Aprendiz insoportable, ariana cabezona y manija emocional.

Una experiencia teatral callejera

Sabemos que el teatro nos permite un tipo de comunicación singular, encontrarnos en una sala cerrada nos da la seguridad de la intimidad, allí estamos seguras y seguros de que todo lo que aparezca como estímulo lo podemos controlar, repetir, hasta prever y provocar, ya sea durante una clase o durante una función. Pero qué sucede con esa comunicación y con el teatro cuando ya no hay paredes, techos, luces, textos y personajes que nos contienen, ni es claro el espacio a ocupar por el público y por los actuantes. Qué pasa cuando despojamos al teatro de todo su artificio.

Este trabajo de Teatro con Prácticas Callejeras comienza en el año 2005 en la Ciudad de Granada, España. En ese momento fui co-fundadora de la Asociación Cultural El 5° Espiral, donde formábamos actores y actrices.

Granada es una de las bellas ciudades europeas que nos invitan a recorrer sus calles, callejuelas, ramblas, plazas y plazoletas. Es una ciudad cosmopolita, entonces llegaban al 5° Espiral estudiantes de diferentes países. Lo que nos dio la posibilidad de observar e interactuar en un mismo espacio diferentes culturas y en esa observación descubrimos que algo faltaba, algo que nos recordara en la igualdad, donde las diferencias culturales y del lenguaje



quedaran fuera, era necesario crear un nuevo espacio, que nos diera otra forma de comunicarnos, algo que nos ayudara a vaciarnos de tanto contenido. Encontrar otra manera de comunicación, una comunicación que fuera más allá de las palabras. Así fue que descubrimos la calle, un nuevo espacio donde realizar nuestras prácticas. La calle como ensayo nos estimulaba a probar, descubrir, explorar, cuestionar, interpretar, entrenar e investigar.

Los espacios públicos siempre fueron escenarios para el arte en general y para la acción teatral en particular: la comedia del arte, los títeres, los malabaristas, los músicos, las estatuas vivientes, el circo, el mural, dan cuenta de esto. Pero si observamos con atención podríamos decir que estas propuestas mantienen el límite claro entre el lugar donde el artista realiza su acción y el público. Entonces notamos que esta propuesta no delimitaba claramente estos espacios, sino que estos límites comenzaban a desdibujarse, mezclarse, diluirse, conjuntarse; el transeúnte a veces se convertía en espectador y otras veces formaba parte de la acción, los actuantes también experimentaban el cambio del punto de vista, a veces eran el observador/observadora y otras la observada/o.

Paso a paso, ejercicio tras ejercicio, esta propuesta empezaba a encontrar su propia poética, una poética de la sencillez, de la simpleza de lo cotidiano. Actrices y actores



despojados de todo el artificio teatral, conectados desde una atención abierta, entregándose al instante presente, al absoluto imprevisto.

Comenzamos a salir desde la sala a la calle en un estado de actuación, con un ejercicio claro que nos contenía y al mismo tiempo nos dejaba explorar. Usamos ejercicios propuestos años anteriores por Augusto Boal, Grotowski, Peter Brook y otros que fuimos creando a partir de la práctica. Cuando cambiamos el entorno donde desarrollar estos ejercicios, transformamos la mirada, éramos conscientes de estar siendo observados desde el momento que poníamos los pies en la calle. Este trabajo de entrenamiento actoral fue transformándose más tarde en un trabajo de investigación, que continúa hasta hoy.

¿Qué descubrimos entonces sobre la comunicación a la que nos referimos más arriba? Que esta atención abierta, lograba que todas y todos los que participaban de la acción vivenciaran una comunicación que el director Peter Brook nos recuerda:

Esa libertad en que las diferentes partes del cuerpo... todas las células, persiguen el mismo propósito. Ahora lo siguiente es lo que, entre nosotros, denominamos una mente común que es esa idea compartida... es muy fácil para los insectos, muy fácil para todas las clases de pájaros y para la mayoría de los animales, que consiste en reflexionar conjuntamente. Ningún neurólogo ha tenido la valentía de reflexionar sobre lo que crea el pensamiento compartido. Siguen diciendo que este es el cerebro... pero existe ese cerebro común en la actuación, en la música... en la música kodo de Japón, en los grupos de músicos balineses que pueden dar el primer golpe, todos a la vez, sin que nadie les de la señal. (Brook, El Funambulista, clase magistral 2014).

Entonces comprobamos que hay una reflexión que es colectiva, el pensamiento compartido en la acción. Para esto es necesaria una verdadera escucha. Observar la ansiedad, transmutarla, encontrar ese ritmo que está lleno de vitalidad. Descubrimos también que en ese vaciarnos, aparece la energía creativa, nos guía colectivamente, es una improvisación viva, no busca resultados, simplemente es, pero solo es si se logra el estado de actuación, que implica equilibrar, pensamiento, emoción y cuerpo, todas y todos al mismo tiempo, unidos por la misma acción que al mismo tiempo

nos llevaba a crear el espacio escénico. En otras palabras, descubríamos que el espacio nos daba la acción teatral y esta acción organizaba el espacio escénico.

De esta investigación surgen tres espectáculos, "Cuerpos despiertos a una atención abierta" en Caja Granada, "En Rojo y Negro", "Granada en Rojo", en la Plaza de Bib-Rambla, Granada, España.

En el 2013, ya de regreso en Argentina, el taller de teatro con prácticas callejeras es seleccionado para participar en el XIII Dramatiza, encuentro de la Red Nacional de Profesores de Teatro en Carlos Paz, provincia de Córdoba. A partir de aquí comienza otro trabajo de reflexión. ¿Qué podía aportar este trabajo de investigación, que venía siendo en España, otro país, otra cultura y que nacía a partir del teatro independiente, a las y los profesores de teatro de Argentina? Antes eran actrices y actores, ahora profesoras y profesores, gracias al Dramatiza comienza una mirada pedagógica de esta práctica.

Este taller participó de cuatro encuentros nacionales y dos encuentros regionales del Dramatiza Red Nacional de Profesores de Teatro, llevando esta propuesta a diferentes ciudades del país, Córdoba, La Plata, Santiago del Estero, San Salvador de Jujuy, San Fernando del Valle de Catamarca, San Rafael.

El Dramatiza aparece entonces como un espacio de reflexión para pensar y repensar el Teatro dentro del sistema educativo, y por lo tanto un espacio de reflexión de la práctica docente y teatral.

A partir de los 6 años las niñas y niños entran en un espacio antinatural para sus procesos de vida, para su momento evolutivo. Nos sientan en pupitres a escuchar a un adulto que baja información. La estructura/aula no permite que las niñas y niños accionen. Esto provoca muchísima ansiedad y lo vemos reflejado cuando suena un timbre que indica el recreo, todo el espacio se llena de gritos, ruidos, corridas, golpes, accidentes, se produce el caos. Y



de repente se pierde toda la belleza del juego, de la espontaneidad, de estar conectados, pensamiento, cuerpo y emociones, que estimulan a la curiosidad y a las ganas de aprender.

Esto se produce cinco veces por semana a lo largo de seis años. Llegamos al secundario sin ganas de casi nada de lo que nos propone la escuela.

Aquí el Teatro tiene entonces su gran oportunidad de crear un nuevo espacio, dentro de esa rígida estructura, que permita realmente el aprendizaje a través de la acción logrando un estado de actuación que nos lleva a un estado de comunicación, que despierte esa curiosidad de aprender que fue quedando dormida entre pupitres, gritos, deberes, rigideces emocionales, etcétera. Esto en el aula con adolescentes se puede ir logrando despacito, paso a paso; hasta poder salir al patio de la escuela y luego al barrio, a la plaza, aportando una mirada que estimule a la investigación, que en definitiva es lo que parece dar el Teatro con Prácticas Callejeras (TPC). Cambiar de lugar, cambiar el punto de vista, directamente ir a la acción, en la acción misma nos observamos, observamos a los otros y entramos en el estado de actuación, y al comprender por dónde vamos aparecen los ejercicios y todos juntos vivenciamos la unión en la acción. Pero no desde lo intelectual, desde ese lugar no funciona el TPC, porque la cabeza es muy rápida y tiene un gran poder de anular la creatividad. Solo uniendo y equilibrando las tres fuerzas, pensamiento, emoción y cuerpo, conseguiremos una comunicación intragrupal e intergrupal, donde todos estemos conectados y comunicados desde el corazón.

Y como al final todo es un continuo movimiento, y todo movimiento nos lleva a una transformación, esta experiencia teatral callejera sigue transformándose en cada acción.

PAULA SUSPERREGUI

Bailarina, actriz, directora. Nací en 1971 en la ciudad de La Plata, y desde pequeña realicé trabajos artísticos en la calle, dirigidos por nuestra querida maestra Violeta Cossani. Continué mi búsqueda en el arte, en el teatro y en la danza, formándome con distintos maestros y maestras. Comencé el Profesorado de Expresión Corporal. En 1993 me radiqué en CABA, participando de distintas compañías teatrales y desarrollando a través de las estatuas vivientes una mirada del arte en los espacios públicos. En 1996 participé del ISTA, International School of Theatre Anthropology. En 2001 me trasladé a vivir a España. En 2003 participé del Workshop Formación para Formadores dirigido por el actor Tapa Sudana, produciendo en mí una profunda transformación que me condujo en el 2004 a cofundar una asociación cultural en la Ciudad de Granada, formando a actores y actrices y creando un laboratorio permanente de creación, donde nacieron muchas obras de teatro, entre ellas Experimento Lady, y este trabajo de investigación de teatro con Prácticas Callejeras

“Cuerpo, escena y juego: el hiv.sida nos interpela”

Experiencia artística y didáctica

El profesorado de Teatro cumple 12 años desde su apertura en la ciudad de Gualeguaychú, una apuesta desde la Universidad pública a la formación de profesores de Teatro, un saber nuevo, en construcción que requería el acompañamiento de la universidad, para generar propuestas de investigación y de extensión a la comunidad. En el año 2015 se presenta este proyecto denominado: *Prevención.teatro: VIH Sida* en la convocatoria del Voluntariado Universitario que implica un trabajo comprometido con instituciones del medio, la temática requiere un trabajo interinstitucional con los servicios de salud y la sensibilidad que genera la propuesta también ve necesario un espacio de contención, de referencia.

El proyecto fue aprobado en la Convocatoria 2015 de la Dirección Nacional de Desarrollo Universitario y Voluntariado¹ presentado por la Facultad de Humanidades Artes y Ciencias sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos a cargo del Profesorado de Teatro, sede Gualeguaychú.

El eje central de la experiencia que compartimos fue generar una producción teatral que contribuya a la Prevención del VIH Sida en adolescentes y jóvenes de la ciudad de Gualeguaychú. El teatro, a diferencia de otras formas de comunicación permite un contacto más directo con el público y, si además es interactivo, facilita la comunicación con las personas espectadoras, escuchando las necesidades de estas y retroalimentando directamente a la comunidad o a las personas. Las posibilidades del juego dramático hacen que el público se sienta identificado con lo que sucede. Por ello, la educación recurre a menudo a esta herramienta para comunicar y reflexionar sobre diversos temas. El teatro puede considerarse un elemento determinante en las transformaciones sociales.

De esta manera, dimensionamos dos ámbitos de intervención, en primer lugar, con el grupo de alumnos y alumnas, gestores de la propuesta teatral utilizando diferentes disparadores que desencadenan en un proceso creativo y colectivo sobre la problemática del HIV Sida, quienes tendrán un entrenamiento actoral y de producción. Tendrán como misión lograr la puesta en escena de la Obra. Se realizarán funciones en diferentes lugares, barrios, centros comunitarios y escuelas, con dos funciones especiales, una en el Teatro Gualeguaychú y otra en la Jornada que se realiza en la ciudad cada 1° de Diciembre. El otro ámbito de intervención hace referencia al público, acercar a los jóvenes espectadores de la obra un espacio de sensibilización y reflexión frente a la problemática.

¹ El Voluntariado Universitario tiene como objetivo la profundización de la función social de la Universidad, integrando los conocimientos allí adquiridos con las problemáticas más urgentes de nuestro país.

Al trabajar articuladamente con la Dirección de Salud, los alumnos y alumnas del profesorado de teatro involucrados en este proyecto recibieron varias instancias de capacitación sobre la Problemática del VIH Sida y ETS a cargo de profesionales idóneos, quienes nos acompañaron en todo el proceso y la concreción del proyecto.

La Dirección de Salud de la Municipalidad de Gualeguaychú (hoy en día Salud comunitaria dependiente de la Secretaría de Desarrollo Social y Salud) cuenta desde el año 2008 con el Programa Municipal de HIV Sida, que junto con los de Salud Sexual y Reproductiva y Educación Sexual Integral desarrollan actividades de promoción de la salud y prevención de las Infecciones de Transmisión sexual. En la actualidad se ha conformado el Programa Municipal de Salud Sexual Integral. En este marco el primero de diciembre, en conmemoración con la Lucha Internacional contra el Sida, se desarrolla un evento comunitario en la Costanera de la ciudad o el anfiteatro convocando a una gran cantidad de público, de todas las edades. En cada evento se realizan actividades culturales, espectáculos de música, baile, cuenta cuentos, stand- up, pintura de murales, intervenciones teatrales desde nuestro profesorado. Asimismo, la Dirección de salud cuenta con nueve áreas programáticas donde están ubicados los Centros de Atención Primaria de la Salud (CAPS): CAPS San Francisco, CAPS Munilla, CAPS Pueblo Nuevo, CAPS Villa María, CAPS Suburbio Sur, CAPS Médanos, CIC Néstor Kirchner, CAPS San Isidro, CAPS LA Cuchilla. En cada uno de estos centros se desarrollan tareas del Pro-



grama Municipal VIH Sida en cuanto a promoción de la salud y prevención, y cuentan también con los CEPAT (Centros de Atención, prevención y Testeo en Sífilis y VIH). Pensamos los CEPAT como puertas de entrada al cuidado y la asistencia de las personas que tienen el virus o están infectadas con sífilis, así como para quienes reciben un resultado negativo de estas patologías. Un modelo de atención en salud que procura mejorar la accesibilidad y calidad de la realización del diagnóstico de VIH y de sífilis en nuestro país.

En nuestro municipio se realizan los test rápidos de VIH Sida, lo que facilita el acceso a la detección temprana y al tratamiento oportuno. Luego de cada función se realizan las asesorías correspondientes y la realización de dichos test, lo que se ha visto incrementado luego de cada intervención.

Esta modalidad de trabajo apunta a incluir de manera activa la lógica de las personas usuarias en la atención de la salud, intentando superar el modelo tradicional preventivo asistencial centrado casi exclusivamente en las lógicas propias de los servicios de salud.

La posibilidad de contar con estos recursos interinstitucionales nos permite además de llevar un mensaje claro, seguro a través del hecho teatral, que los destinatarios que deseen hacer consultas tengan un lugar adecuado para realizarlas y sentirse acompañados. No se trata solo de sensibilizar sino también de generar y optimizar recursos en cuanto a la asesoría y contención.

Problemática comunitaria

La problemática comunitaria que aborda el proyecto es la prevención del VIH Sida en la población joven, escolarizada o no.

El comportamiento de la pandemia del VIH Sida, responde a factores no solamente biológicos, sino a un problema social; responde a los movimientos y encuentros humanos a partir de necesidades económicas, políticas y culturales que, junto con otros elementos, favorecen la propagación del virus y obligan a que la epidemia se comporte de una determinada forma. El identificar esta situación, nos empuja a desarrollar una tarea de información y sensibilización desde ámbitos novedosos que nos permita permanecer próximos a la población que se encuentra en riesgo. Así, podemos realizar abordajes que favorezcan la comprensión informativa de la infección, desde las propias herramientas culturales

que poseen las comunidades hacia las que trabajamos. Para ello resulta necesario que nosotros y nosotras comprendamos la problemática del VIH SIDA, para poder transmitir datos precisos y sensibles acerca de la infección.

Generar una producción teatral pensada y sentida que sea un verdadero canal de prevención y derribar prejuicios y estigmas que solo nos alejan de una convivencia armónica e inclusiva, exige de nuestra parte mucha responsabilidad por lo que hacemos y comunicamos. Cuestionar creencias, actitudes y comportamientos, ayudando a luchar contra el miedo, el rechazo y los prejuicios. Abrir el debate y la reflexión en la comunidad, generando así un efecto multiplicador. Sin embargo, aunque se haga con la mejor intención, si no se utiliza correctamente, puede ser una herramienta peligrosa y reforzar falsas creencias o prejuicios e impulsar actitudes o comportamientos discriminatorios o estigmatizantes. Para evitar esto, hay que cuidar mucho lo que decimos (la información transmitida), cómo lo decimos (el lenguaje que se utiliza) y cómo lo representamos (vigilar la presencia de estereotipos). Es importante durante todo el proceso, ir validando lo que se está haciendo tanto con profesionales en VIH SIDA como con el público al que está dirigido.

Al finalizar la puesta en escena se origina un rico debate e intercambio entre los asistentes, el equipo de voluntariado y profesionales de la salud que se hacen presentes, mediante el compromiso asumido junto a la Secretaría de Desarrollo Social y Salud de la Municipalidad de Gualleguaychú. La temática es compleja y requiere un manejo de la información precisa, fiable y de fuentes oficiales tanto en la obra en sí misma como en el debate posterior.

Creación colectiva, juego y responsabilidad

En torno a la problemática del VIH Sida se construyen muchos imaginarios, creencias e ideas que quizás son erróneas y nada ayudan a propiciar entornos de cuidado, de prevención, de solidaridad y responsabilidad.

La manera más efectiva que decidió el grupo, para poder transmitir y comunicar información certera, fue trabajar en primera instancia la creación colectiva, desde el cuerpo, el movimiento y la expresión; comenzar a trabajar qué les implica o transmite la palabra Sida, qué les pasa a ellos y preguntarnos qué nos pasa a todos.

La propuesta introduce un juego en la escena, lo que permite que el público espectador participe activamente del mismo y aprenda jugando. El juego pertenece al material “Experiencias para armar” del manual para talleres de salud sexual y reproductiva del Ministerio de Salud de la Nación², por lo tanto, se garantiza que la información sea fidedigna.

El proyecto fue presentado en la Sede Gualeguaychú de la F.H.A. y C.S. de Uader el día 13 de agosto de 2018 y también en los Talleres de Adolescentes de los Centros de Salud Municipales: CAPS La Cuchilla y CAPS Médanos, en el Encuentro Anual de Escuelas Promotoras de Salud en el Centro de Convenciones de nuestra ciudad. En la ciudad de Paraná en las I Jornada de Educación Sexual Integral “Entramando experiencias” organizada por el Programa de Educación Sexual Integral Escolar (PESIE) de la Secretaría de Escuelas Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de UADER

En Chajarí participamos en el 3° Encuentro Provincial Dramatiza Entre Ríos destinado a profesores de teatro, lo que resultó altamente enriquecedor porque estuvieron presentes docentes referentes de la pedagogía teatral del país, miembros de Dramatiza Nacional y validaron la experiencia reconociéndola como valiosa, interesante y necesaria.

² Disponible en: <https://bancos.salud.gob.ar/sites/default/files/2020-10/manual-kit-experiencias-para-armar.pdf>



Finalizando el año en las actividades sobre el 1° de diciembre Día mundial de lucha contra el Sida, realizando la intervención en una plaza: parque de la estación, donde las familias disfrutaron de la experiencia y pudieron realizarse el test rápido de VIH con profesionales y promotores de salud.

Lo interesante para resaltar de la propuesta es la movilización que provoca, no solo en la población adolescente, sino en la adulta y también en las personas adultas mayores. Se desestructura una creencia que los “adultos” tenemos en claro la información y a medida que se desarrolla el juego en la escena, incluso con los actores mismos, que ponen en duda algunos conceptos, mitos o creencias, a modo de juego, de improvisación que pone en jaque la información que cada uno maneja, por ejemplo: ¿qué entendemos por período ventana? ¿Métodos anticonceptivos? ¿Diversidad sexual? Es decir, un sinfín de preguntas provocadoras desde la acción misma de la intervención que se consolida cuando el público comienza a participar del juego. Pautado. Provocado. La experiencia busca una sensibilización desde las emociones, hay un contraste en “juego” con lo que la gente maneja como información válida, una vinculación propia con la experiencia de vida de cada uno, y un compromiso o una responsabilidad que se evidencia o no desde la mirada adulta, o desde la mirada del educador o educadora, porque eso pasó incluso en las Jornadas ESI entre docentes. ¿Qué dice el “otro cuerpo”, el que no está en la escena, pero que forma parte del convivio teatral? En relación a este punto, las vivencias que percibimos como grupo, fueron interesantísimas, en mi caso, tanto como directora de la intervención como actriz de la misma, ya que pude interpretar los dos roles en varias oportunidades.

Esas lecturas de percepciones, emociones y sentimientos que despertaban en el grupo en cada presentación, sobre todo la interacción con el público, enriqueció de manera significativa nuestro abordaje, no solo en el juego participativo, sino en la intervención en general. Estar convocados, adolescentes y/o público en general, para una “intervención teatral” que hable del VIH Sida, y que se inicie con un trabajo corporal, de juego, de concentración, de espacios, de tiempos, de percepciones del todo, de las partes, del otro, de los otros, genera cierta incomodidad y provocación. Salvo la presentación en Uader, o en la Muestra del Profesorado, en los demás lugares fue muy bajo el porcentaje de personas que han visto teatro, por no decir nulo, incluso con los docentes. Aquí un condimento extra tanto para adolescentes o adultos, un nuevo lenguaje para decir, expresar, un código nuevo para decodificar, donde la experiencia es de cada uno, e impacta de maneras diferentes, subjetivas, generando divergencias a la vez que se construye pensamiento simbólico.

Comentarios finales

Como conclusión final y habiendo sido directora del proyecto, vivenciando los diferentes roles, me queda el asombro de seguir provocando nuevas posibilidades desde los elementos que tomo como fundamentales en educación y salud: teatro y juego. Como medio, como práctica, incluso como fin en sí mismo, dependiendo los objetivos de cada intervención.

Estoy convencida de la necesidad del trabajo Interdisciplinario e interinstitucional, de otra manera no puede ser posible recuperar y fortalecer los tejidos sociales, las redes institucionales, pero también las subjetivas, las informales, en este caso con una propuesta desde el

arte, fomentando la creatividad, la expresividad, un cuerpo comprometido en la escena, en el decir, en el hacer. Un juego constante de emociones que atraviesa a actores y espectadores la experiencia de vida.

Creo necesario fortalecer el trabajo en equipo dentro de las instituciones, como dificultad eso fue identificado en la evaluación del proyecto, estas convocatorias se diluyen en el tiempo, lo que hace que el grupo se desintegre, se forme y vuelva a formarse, tanto con los alumnos como con los docentes.

A futuro estamos trabajando en la construcción de procesos didácticos que involucren diferentes disciplinas curriculares para un abordaje de la temática desde el hecho teatral apostando al cruce entre disciplinas de manera institucional.

MARIELA PIEDRABUENA

Profesora de Educación Física. Animadora Sociocultural en Teatro. Licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades con mención en Educación (Universidad Nacional de Quilmes). Diplomada en Pedagogías de la Diferencias (FLACSO).

Desde hace más de 20 años desarrolla actividades de intervención comunitaria y educativas vinculadas a la prevención de adicciones y la promoción de la salud en diferentes proyectos. Coordina el Programa Escuelas Promotoras de Salud de la Secretaría de Desarrollo Social y Salud de la Municipalidad de Gualaguaychú. Ha publicado el libro Adicciones todos a escena: el teatro como recurso en la prevención. Desarrolló talleres de teatro en las escuelas en distintos niveles y en el ámbito privado y es docente del Profesorado de Teatro de la Universidad Autónoma de Entre Ríos en las cátedras vinculadas a Prácticas Docentes, Técnicas y dinámicas grupales y el taller de juegos teatrales. Ha dirigido y participado en Proyectos de Extensión y voluntariado universitario.

Capacita a docentes de todos los niveles en temáticas de prevención, juego como recurso lúdico, pedagogía teatral y grupalidad entre otros ejes. Es referente de la Red Nacional de Profesores de Teatro Dramatiza, tanto a nivel Nacional como Provincial.

Relatos de una experiencia

Una búsqueda para compartir: ¿pedagogía teatral o Teatro aplicado? Tensiones conceptuales a partir de una experiencia de formación de posgrado transdisciplinar

Dos agradecimientos indispensables: a mi entrañable amigo Tomás Motos, Director de la Maestría en Teatro Aplicado de la Universidad de Valencia, por los enriquecedores diálogos compartidos y a la Dra. Esther Uria Iriarte, colega teatral de La Universidad del País Vasco, quien generosamente me tradujo del inglés algunas de las fuentes bibliográficas que alimentaron este artículo.

Breves antecedentes

Es necesaria esta pequeña dilación inicial para llegar al planteo de la temática que nos ocupará. En el año 2016, como pedagoga teatral de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, fui convocada por la Dra. Psiquiatra Sol Guerrero, de la Facultad de Ciencias Médicas de la misma universidad, para considerar juntas la posibilidad de dictar una Diplomatura en Dramaterapia.

Nuestra consideración se basaba en observar que, en Argentina, muchos actores y profesores de teatro trabajan, junto a psicólogos, psiquiatras, sociólogos, terapeutas del lenguaje y profesores de educación especial, en actividades formativas, a través del teatro, desde una línea muy diferente al psicodrama.

El *psicodrama* está claramente en manos de profesionales del ámbito de la salud que han adquirido un plus en su formación que les permite denominarse *psicodramatistas*. Su especialidad implica un abordaje individual, en consultorio, de un paciente con problemáticas mentales, solicitándole que dramatice frente a él, escenas reales de lo que le sucede, como estrategia para estudiar la situación desde diferentes ángulos y poder elaborarla.

La *dramaterapia*, en cambio, es una actividad grupal en la que no se trabajan escenas personales sino ficticias (textos teatrales de autor o inventados por el grupo). Se promueven experiencias que se mantienen a cierta distancia de lo personal y que incorporan otros re-

cursos estéticos como la música, el canto, la danza, el maquillaje y el vestuario. No se habla de pacientes sino de participantes y los contextos pueden ser la escuela, el consultorio, una fábrica, un centro cultural, un espacio de taller, etc. Son experiencias que tienden al desarrollo personal y están conducidas, generalmente, por un equipo conformado por artistas y profesionales de la salud. Pero, en nuestro país, advertimos que *dramaterapeuta* no era una denominación utilizada.

Sol Guerrero ya había realizado capacitaciones en el tema en el extranjero y tenía valiosos contactos con actrices-dramaterapeutas dispuestas a viajar a Argentina y dar clase en la Diplomatura.

Comenzamos el diálogo con ellas para planificar acciones y decidir contenidos para el Plan de estudios y allí apareció la tensión conceptual de la cual deseo hablarles, porque todas estas especialistas extranjeras, que tienen formación en teatro, denominan a las actividades de la dramaterapia “teatro aplicado” y eso, en mi Facultad, incomodó, enojó y entorpeció el avance de la Diplomatura.

¿Teatro aplicado o pedagogía teatral?

Empezamos por repasar y poner en común lo que entendíamos por teatro. Y hubo acuerdos.

El Teatro es un lenguaje universal que ha acompañado al ser humano desde épocas inmemoriales. Para Lope de Vega, uno de los dramaturgos más prolíficos de la historia del teatro, consiste en “un tablado, dos seres humanos y una pasión” (Boal, 2004: 79). Peter Brook (1973: 109) considera el hecho teatral así: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”.

El Teatro es una experiencia colectiva que se alimenta del ritual y del juego y posibilita construir-percibir-vivenciar una segunda realidad extracotidiana, en la que podemos ensayar la vida. Es un modo privilegiado de conocer y conocerse. Igual que en un laboratorio se exploran probabilidades para someterlas a prueba de manera controlada.

El teatro es un lenguaje artístico mediante el cual nos decimos y leemos a nosotros mismos, reflejados en otros, a partir de dos características que le son inherentes: es una experiencia convivial (actores y espectadores comparten un aquí-ahora) y no es una reproducción, sino una metaforización de la realidad.

Hablemos ahora de Teatro Aplicado

El teatro aplicado, según sus especialistas, es un ámbito con heterogeneidad intencional y procedimental, motivada por sus diversos contextos de intervención. Propone la utilización del teatro como medio orientado hacia la educación-promoción-desarrollo de personas y grupos, prestando especial atención al carácter participativo de las prácticas teatrales y a las posibilidades de desarrollo del pensamiento reflexivo y crítico, en vistas a la mejora de la calidad de vida en algún aspecto. En Argentina, idéntica definición podría darse en cuanto a lo que comprendemos como pedagogía teatral.

La denominación Teatro Aplicado tiene origen anglosajón. El término emerge en los años '90, en Europa, como forma abreviada para denominar todas aquellas actividades dramáticas que tienen como fin beneficiar a las personas, comunidades y sociedades. En la web del Centro de Teatro Aplicado de la Universidad de Manchester, se propone la siguiente definición:

Teatro aplicado: se refiere a la práctica del teatro y el drama en entornos no tradicionales. Alude a la práctica teatral que se relaciona con áreas de política social y cultural como la salud pública, la educación, la justicia penal, la interpretación del patrimonio y el desarrollo. El TA se forma como término paraguas que engloba diversas prácticas que toman como eje el teatro como medio de intervención en diferentes contextos para la promoción de procesos de reconocimiento y transformación de aquellas comunidades en las que intervienen. (Centre for Applied Theatre Research, 2017)

Taylor (2003: xix) se refiere al TA como un teatro reflexivo, “un teatro preocupado en facilitar un diálogo en torno a quiénes somos y en qué aspiramos convertirnos”, y añade que es aplicado porque se traslada de los espacios convencionales teatrales a diferentes contextos “no teatrales” de la comunidad, como centros comunitarios, parques, escuelas, calles, prisiones, centros de rehabilitación o de salud, servicios de apoyo, etc. En estos espacios, los miembros no tienen por qué tener experiencia teatral, pero pueden gozar de la oportunidad de afrontar y cuestionarse asuntos de preocupación pública y personal, a través del teatro como herramienta. De esta forma, el teatro se convierte en un medio para la reflexión, la acción y la transformación; un espacio donde el ser humano puede imaginar otras posibilidades de ser, de convivir y de hacer.

Taylor denomina, a la diversidad de contextos de intervención, plataformas estéticas. “Estos son lugares donde residen problemas reales, donde los materiales del/la artista están a mano y donde puede ocurrir una educación genuina” (Taylor, 2003: xi).

Desde esta diversidad contextual, intencional y procedimental, Prendergast y Saxton (2016) realizan una clasificación de TA en nueve categorías diferentes: Teatro Popular, Teatro Documental, Teatro en la Educación, Teatro del Oprimido, Teatro para la Educación en la Salud, Teatro para el Desarrollo: Teatro de las Prisiones, Teatro basado en la Comunidad, Teatro Museo, y Teatro de la Reminiscencia. Estas autoras afirman que como el TA lleva implícita la palabra teatro (*theatron*: lugar para contemplar), la representación pública o semipública se convierte en un componente necesario, a pesar de que se privilegie, fundamentalmente, el proceso. Basadas en esa característica del TA, las autoras dejan fuera de la lista prácticas como: Dramaterapia, Psicodrama, Simulaciones (actores como enfermos para el entrenamiento de estudiantes de medicina, etc.), y Teatro coaching, para el entrenamiento en destrezas propias del mundo de los negocios, de la policía, del ejército o cualquier tipo de empresas, ya que no requieren presentación frente a público en ningún momento y las califican con la denominación del término paraguas DA “drama aplicado”.

En España, autores como Motos, Navarro, Ferrandis y Stronks, toman la propuesta anglosajona, la traducen y amplían la clasificación, incluyendo en la denominación TA procesos

en los que no tiene por qué darse obligatoriamente una representación ante público como, por ejemplo, la dramatización en contextos educativos, la dramaterapia y el teatro ritual o religioso. Asimismo, estos autores también recogen los términos que más se han utilizado en el ámbito hispanoamericano para denominar aquellas prácticas teatrales que podrían entrar dentro del marco del TA:

Teatro comunitario, teatro social, teatro impacto, teatro relacional, teatro inclusión, teatro integración, teatro político, teatro guerrilla, teatro agitación, teatro del entorno, teatro popular, teatro de participación, teatro del oprimido, teatro de la memoria, animación teatral y teatro para la transformación social. (Motos, Navarro, Ferrandis y Stronks, 2013: 21)

Thompson (2003: 17) realiza un análisis crítico acerca del término “aplicado”. Señala que hay diferentes disciplinas académicas que utilizan el término “aplicado”, tales como matemáticas aplicadas, antropología aplicada, física aplicada y que, esas expresiones pueden entenderse como “no matemáticas, no antropología, no física, no teatro, sino otra cosa”. De este modo, argumenta, “aplicado” se convierte en una palabra crítica que condena a la desconexión de las diversas disciplinas llamadas “puras” con lo real, con el hacer y al rechazo de disciplinas aplicadas por considerarlas contrarias a las puras. Ejemplo: “matemáticas puras” o “matemáticas aplicadas”; “ciencias puras” o “ciencias aplicadas”. Se hace evidente que el significado semántico de “puro”, utilizado en estos binomios, contendría connotaciones del tipo: exento de toda mezcla, no contaminado, que no ha perdido su esencia. Por lo tanto, el término teatro aplicado despierta cierta incomodidad, ya que se puede percibir como un tipo de teatro instrumentalista, mecanicista, o funcional que adopta un estatus inferior al teatro puro.

Nos planteamos con honesta curiosidad, si hubieran aceptado el calificativo “aplicado” grandes maestros como Peter Brook para el teatro épico, Jerzy Grotowski para su propuesta de teatro pobre o Augusto Boal, para calificar al teatro del oprimido. No lo sabemos.

Apoyados en múltiples lecturas comprobamos que el debate en torno al término provoca fuertes discordancias entre personas del ámbito de la investigación. Seleccionamos algunas afirmaciones que consideramos cercanas a nuestras convicciones y muy contundentes: Ackroyd (2007: 29) afirma que aplicado conlleva una connotación utilitaria; Nicholson (2014: 83) argumenta que el término teatro aplicado es problemático si es entendido como oposición al teatro como forma artística, particularmente si implica que la estética no resulta de importancia; Balfour (2009: 61) sostiene que el término aplicado puede ser interpretado como una respuesta adaptativa a las políticas monetarias y orientadas al mercado de hoy en día, cuyo objetivo es el de reformular la ideología en términos pragmáticos y vendibles y Rasmussen (2000: 23) piensa que “el concepto de aplicado amplifica una posición de bajo nivel en el juego de poder ya insertado entre el Arte y la Ciencia”. Adebajo (2015: 127-8), de acuerdo con él, añade:

[...] suena como un instrumento para arreglar a alguien o algo a través del teatro, por lo que puede suscitar cierta baja jerarquía. El lenguaje construye significado. Yo humildemente insto a mis colegas a que dejen el término “apli-

cado” por completo, ya que no sólo es políticamente dudoso e ideológicamente desagradable, sino quizás aún peor, no artístico. Para mi oído, el oído de un viejo rapero callejero de los años 80, “aplicado» no tiene estilo, ni energía, ni sabor, ni color, ni ritmo, ni arte, imaginación o juego: es sólo un instrumento funcional y mundano sin musicalidad en absoluto.

Queda en evidencia hacia dónde nos llevó la búsqueda y el debate al ver las fuentes con las que más hemos acordado. Sin embargo, comprendemos que sería innecesariamente polémico afirmar que no debería considerarse el binomio Teatro aplicado, cuando es título de muchas prácticas en otros países y aún, de cursos universitarios.

Queda en nosotros, los argentinos, la posibilidad de adoptarlo o seguir denominando a las prácticas que engloba “pedagogía teatral”.

Por encima de la denominación que elijamos, tendremos en cuenta que todas las actividades dramáticas y teatrales, con o sin espectadores, se construyen con un lenguaje estético, y el teatro aplicado y/o la pedagogía teatral, no son la excepción.

Como colofón de esta búsqueda compartida, puedo asegurar que el debate no está cerrado, pero que eso no nos impidió seguir adelante con la valiosa aventura interfacultades. En febrero 2020, la segunda cohorte de la Diplomatura en Dramaterapia estaba lista para comenzar. La pandemia nos sorprendió. Dudosos, comenzamos el dictado con modalidad virtual. La creatividad de los docentes y el deseo de aprender de los participantes, sostuvo el cursado. Desde febrero 2021, protocolo mediante, seguimos avanzando, en extraña mixtura de pantallas y encuentros presenciales.

Referencias bibliográficas

- Ackroyd, J. (2007). *Applied theatre: An Exclusionary Discourse? Applied theatre Researcher*. (1-11).
- Adebaso, M. (2015). *Revolutionary Beauty out of Homophobic Hate: A reflection on the Performance I Stand Corrected*. En London-New York: Bloomsbury.
- Balfour, M. (2009). *The politics of intentions: looking for a theatre of little changes. Research in Drama Education*. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/13569780903072125>
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brook, P. (1973). *El Espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Gjaerum, R. G. (2013). *Applied theatre research: discourses in the field. European Scientific Journal*. 3, (347-361).
- Motos, T., Navarro, A., Ferrandis, D. y Stronks, D. (2013). *Otros escenarios para el teatro*. Madrid: Ñaque.
- Nicholson, H. (2014). *Applied drama: the gift of theatre*. Basingstoke: Palgrave, Macmillan.
- Prendergast, M. y Saxton, J. (2016). *Applied theatre: international case studies and challenges for practice*. Chicago: Intellect.

- Rasmussen, B. (2000). *Applied theatre and the power play-An international viewpoint. Applied theatre researcher, 1*. Disponible en: https://www.griffith.edu.au/data/assets/pdf_file/0005/52889/01-ackroyd-final.pdf
- Taylor, P. (2003). *Applied Theatre: creating transformative encounters in the community*. Portsmouth: Heinemann.
- Thompson, J. (2003). *Applied theatre: Bewilderment and beyond*. New York: Peter Lang.

ESTER TROZZO

Doctora en Educación, especializada en Pedagogía teatral. Profesora de Teatro. Profesora de Lengua y Literatura. Consejera Superior Universidad Nacional de Cuyo Período 2019-2021. Profesora titular de las cátedras “Enseñanza-aprendizaje del Teatro” y “Práctica de la enseñanza del Teatro” desde 1990 hasta su jubilación en 2019 en la Facultad de Artes y Diseño UNC. Directora de la Escuela de Teatro entre 1992 y 1994. Fundadora de la RED Nacional de Profesores de Teatro “Dramatiza” en 2001 y co-coordinadora hasta la actualidad. Curriculista y coordinadora de Educación artística en diferentes gestiones de gobierno, desde 1994 hasta 2014. Directora pedagógica de la Diplomatura en Dramaterapia que se dicta por convenio entre la FAD, la Facultad de Ciencias Médicas y la Facultad de Educación (UNCuyo). Asesora pedagógica, tallerista y conferencista sobre Pedagogía teatral en diferentes países, tales como España, Perú, Ecuador, Chile, Bolivia, Colombia, Costa Rica y Paraguay. Autora de numerosas publicaciones sobre el tema. La más reciente: “La vida en juego. Miradas acerca del teatro como aprendizaje escolar”. Poeta, narradora, dramaturga, actriz.

La Identidad política de la E en el Folklor(E)

Como una persona recientemente redescubierta como de género fluido (dentro del espectro de las personas trans no binarias), me di cuenta de la cantidad de espacios que habitaba en mi rol de bailarine que luego de animarme a expresar con libertad mi identidad (proceso que aún continúa) no podría volver a habitar de la misma manera, o capaz, no podría volver a habitar más.

No voy a incurrir mucho en cómo me di cuenta que no me sentía identificada con los cánones del binarismo, pero sí diré que es una verdad que transité durante muchos años sin poder darle palabras, sin saber cómo se llamaba. Muchos años con la incertidumbre de saber si había más personas que compartieran la forma en la que yo me sentía. Decidí aceptar que era una mujer cis, pero con actitudes, gustos, o formas de actuar más bien de “macho”, hecho que sumó bastantes calificativos al ya existente acoso que sufría por no poder socializar de manera adecuada con los demás niños, por habitar un cuerpo no hegemónico, y por ser la “traga” del salón. En fin, ni una buena.

Asumiendo ese rol de mujer un día descubrí las danzas folklóricas, por la necesidad de realizar una actividad que mejorara mi postura encorvada al esconder mi cuerpo que me avergonzaba y me estigmatizaba. Con toda esa carga emocional comencé a bailar; al principio no cuestioné nada, durante mi primer trayecto, la idea gaucho-china no me generaba conflictos, los acepté y normalicé como se naturalizan tantas cosas en la vida.

Redescubrirse a uno mismo como una identidad no binaria, y empezar a vivenciarse desde un lugar nuevo, ayudó en parte a darle nombre a muchas cosas que antes solo eran grandes confusiones. Y ser consciente de que esa “bruteza” que en mí habitaba, que yo sentía, no correspondía a lo que tenía que representar mientras bailaba. Al darme cuenta de la violencia psicológica que significaba para mí el tener que llevar una peluca cuando decidí cortarme el pelo, el tener que negar mi propio ser, y entender que como yo elijo mostrarme es parte de mi identidad y me estaban negando ese hecho fundamental del ser, me di cuenta que no existían ballets o espacios dedicados a la danza que albergaran o mínimamente conocieran a las identidades no binarias.

Estas situaciones lograron una ruptura en mi relación con la danza, al pensar que no había lugar para mí. Sin embargo, en vez de dejar el folklore me propuse buscar espacios donde pudiera bailar sin necesidad de esconder mi propio ser. Esto me hizo plantearme que la existencia de estos espacios no debería ser una excepción, sino que debían existir por la misma razón que nosotros existimos, y porque nos deja afuera de una práctica que no podemos realizar porque no encuadramos en esos parámetros heteronormados que nos fueron impuestos a lo largo de la historia. Val Flores en su texto Pedagogías del deseo. Desheterosexualizar

el conocimiento o ¿es posible hacer de la danza una experiencia de (des)generización? retoma el concepto de Butler del género performativo haciendo hincapié en él como “una forma histórica y cultural de gestionar los cuerpos sostenido sobre la heteronormatividad[...]”. Por lo que es esa alfabetización en el paradigma hegemónico de los géneros lo que naturaliza la concepción binaria. Y es en la danza donde no sólo se reproduce esta representación, sino que la produce porque este binarismo es constitutivo de su organización:

“Tiene un rol primordial en la configuración de los géneros tanto al naturalizar y promover los ideales normativos de feminidad y masculinidad, esos modos correctos de ser varón y mujer en intersección con los ideales de ciudadanía blanca, heterosexual, burguesa, que silencian a las identidades sexuales y de género no heteronormativas, ya sea por omisión y tachadura o por su registro cautivo en estereotipos normalizados y respetables que despojan a esas identidades de su fuerza perturbadora.” (Flores, 2018).

Frente a esta falta de estos lugares es que nació Kikin Kay nombre que significa Identidad e igualdad en lengua Quichua. Un espacio de danza dirigido por Ariel Lorenzo que no solo busca reescribir la performatividad de las danzas desde una mirada desgenerizada e inclusiva, sino que busca la inclusión de los cuerpos a la danza sin categorización académica de lo que significa “saber bailar”. Antes que un ballet, es un espacio de aprendizaje comunitario, donde las danzas se enseñan y se recrean de forma colectiva y es abierto para gente de todos los cuerpos, identidades y niveles de formación en danza. Mi relación con este espacio es relativamente nueva, ya que empezó a gestarse desde enero de este año a partir de talleres a la gorra que tuvieron como lugar de encuentro el bar Feliza en Capital Federal, un bar de la comunidad LGTB+, que tuvieron como temática el folklore y el tango para todes. Por curiosidad y necesidad de un espacio de validación comencé a ir, esperando encontrar esa pedagogía inclusiva que hasta el momento creía imposible de materializar. Sin duda fue en mi la reafirmación de que la búsqueda por un espacio inclusivo es necesario para una experiencia más feliz de nuestras identidades, un lugar que volví político al asumir mi ser como tal, un lugar de resistencia a la represión de lo binario. A lo largo de los ensayos donde imperaba la democratización de las técnicas y las formas (todes tenemos la elección de zarandear y/o zapatear), surgió el interés grupal por mostrar lo que estábamos logrando en contextos “más reales”, esto es bailar en peñas y festivales. Lo que transformó en parte nuestra pedagogía en la búsqueda de una performance que diera cuenta de forma más visible cuáles eran nuestros objetivos con esta inclusión. Encontramos opciones de festivales y peñas que tuvieran temática LGTB+, donde pudimos mostrar lo que hasta entonces habíamos logrado como grupo. Nuestra estética se centra en maquillajes con los colores de la bandera del orgullo en todes les bailarines, y el uso de polleras en todo el grupo; también mezclando pequeños grupos de baile con parejas de danza del mismo género, centrándonos en romper esa incomodidad de ver cuerpos no heterosexuales bailando folklore. A lo que hemos recibido muy buenas respuestas desde estos espacios inclusivos, pero únicamente mensajes de odio por parte de grupos de bailarines en redes sociales y mensajes de odio hacia nosotros.

Entonces, a pesar de estar inmersas en una realidad atravesada histórica y culturalmente por un régimen heterosexualizante que nos devuelve mensajes de odio y el no reconocimiento de nuestro ser: ¿Estoy imposibilitada de volver a conformar un grupo, de aprender en un ballet o de formarme porque no respondo al rol que le impusieron a mi genitalidad? La respuesta es obviamente que no. El hecho de que las danzas folklóricas estén enmarcadas en un binarismo heteronormado responde solo a los axiomas de una sociedad patriarcal heterocis en la que estamos sumergidas. Que los ballets, escuelas de danza y demás espacios de la enseñanza de las danzas no permitan que se asuman en la danza roles que no se correspondan con tu genitalidad habla de su negación y falta de conocimiento a las identidades disidentes. Ignorancia que Flores considerará normativa en la categorización de nuestros cuerpos e identidades como ilegítimos causante de una violencia simbólica que, como una policía de los cuerpos, penaliza nuestra identidad no heteronormada.

Acá no hablo de que esa búsqueda artística se agote únicamente en el draguearse o flexibilizar los roles de género para un cuadro artístico y demás (posturas que buscan ciertas compañías de danza en sus shows para mostrarse como inclusivos); hablamos de que si tenés vagina, aprendés ciertas técnicas corporales para denotar una feminidad creada y estereotipada (tomas de pollera, gestos y corporalidades), y si naciste con un pene en algún momento invariablemente vas a tener que calzarte botas y malabear y aprender mudanzas, y una corporalidad pensada en el galanteo (siempre hacia el género opuesto). Consecuencias que vemos en peñas cuando echan a varones que bailan juntos, o silban y aíslan a una mujer trans en un evento similar. El odio a la comunidad no va a terminar en la Argentina porque esto deje de ser así, pero hay que aceptar que es uno de los ambientes donde más naturalizados están estos estereotipos, que es reproducido en la música y en los grandes festivales. Y para mi desgracia, he visto cómo la gente del ámbito del folklore es usualmente la más reticente a tratar estos temas sin incurrir en insultos LGTB-odiantes.

Ese ha sido mi mayor miedo desde que vi que la ley del folklore había sido aprobada y se empezaría a implementar en 2021, que esto ahora sea reproducido masivamente en todo el país, que no podamos interpelar al folklore, que se nos niegue el baile, que nos invisibilicen. Porque lo que ha dejado ver el texto del proyecto de ley es que no reconoce identidades por fuera de este parámetro. ¿Qué harán lxs docentes cuando encuentren realidades no binarias en sus clases? Porque es muy probable que suceda. ¿Seguirán haciendo oídos sordos? ¿Obligarán a un varón trans a representar un rol femenino en los actos escolares? ¿Le dirán a les jóvenes gays que sean más machos al bailar y que el galanteo hacia la mujer es inherente a una zamba? ¿Acaso no hay espacios de danza que no involucren el amor heterocis?

Como docente en formación soy consciente de que no hay hoy en día textos que aborden esta temática en sí, que no hay respuestas certeras a esto. Aun así creo que, gracias a mi propia experiencia en Kikin Kay, es posible pensar una pedagogía de las danzas desde una perspectiva inclusiva, sin roles de género, donde el bailar involucre los mismos conocimientos para todes. A lo que me pregunto, ¿qué bibliografía está pensada para estos espacios que no haya sido escrita hace más de cincuenta años, o que no reproduzca lo que escribió con rigor de ley alguna vez Vega, Ventura Lynch o Berruti? ¿No puede haber una pedagogía revisionista del folklore? Porque, si bien Flores dice que desheterossexualizar el conocimiento no solo es un trabajo teórico, sino que contempla además una tarea micropolítica de implicación

sensorio perceptiva al interferir y desarmar esas políticas; debemos poder pensar que, para una real inclusión en el currículo, es necesario un material didáctico que dé cuenta de las identidades no binarias, de capacitaciones que muestren como bailar desde una perspectiva no heteronormada. Que se democratizen las formas de la danza y se planteen discursos que interpelen el monopolio del amor heterorromántico en la interpretación de las danzas folklóricas. Pero para esto hace falta que se escriban textos, que se enmiende el proyecto ley y que los asuntos de género estén incluidos en los posteriores currículos. Porque los docentes van a tener que poder enseñarlo y no discriminar a sus alumnos por esto, tener que formarse en materia de género y ESI, Ley que a pesar de estar aprobada desde 2015 aún no ha visto una implementación adecuada en la educación obligatoria. Es necesario una nueva pedagogía para una nueva enseñanza, sino todo lo antedicho cae siempre en saco roto.

El problema no es que se considere al folklore como un saber cultural legitimado para su enseñanza, el real conflicto es que para esto el proyecto de ley se funda en su pasado escolar más nacionalista y sarmientino posible, enalteciendo las canciones patrias, el folklore histórico y los “valores” nacionales; esto es: el respeto incuestionable a las fuerzas armadas, la búsqueda de una generalización de los estudiantes para un único ideal del ser nacional. Plan que ya hemos visto en nuestro pasado, cuando se buscaba formar ciudadanos con un mismo capital cultural y político frente a las primeras oleadas de inmigrantes. ¿Es posible pensar en una idea de nación federal si no se considera a la Patagonia y a sus danzas en una currícula que alardea de ser federal? ¿La construcción ideológica que pretende esta Ley del concepto “folklore” alberga la realidad del creciente número de niños y jóvenes en edad escolar que son inmigrantes? Porque este proyecto de Ley tampoco considera a danzas de todo el país sino un recorte centrado en danzas generalizadas del centro-norte del país. Entonces, esta inclusión no debe realizarse a nivel inclusión en materia de género, sino también a nivel demográfico porque no contempla regiones que también han sido históricamente invisibilizadas, como la Patagonia que a día de hoy carece de una bibliografía que recapitule las danzas de esta región. y esto se da porque esos mismos manuales que reproducen la heteronorma, también reproducen una visión centrada en la metrópoli de Buenos Aires, ignorando la cultura del Litoral y las regiones originarias por no considerarlas expresiones de danzas legítimas. lo que muestra el eje racista con que esta bibliografía fue gestada. Entonces esta inclusión debe ser transversal a estos dos ejes, el de género y el demográfico para que hablemos de una enseñanza de la danza folklórica que pueda ser fructífera y con un eje puesto en la realidad actual.

LIZ MORALEJO

Primero que todo, una persona orgullosamente Trans Género Fluido. Bailarine de folklore tradicional y estilizado hace 13 años, formando actualmente el Ballet Folkórico disidente Kikin Kay.

Estudiante de la Facultad de Artes (UNLP) de los Profesorados en Música Orientación Educación Musical y Música Popular; además de estudiar en el EDTA el profesorado en Danzas Folklóricas. Recibe en el IDAF, Instituto de Arte Folklórico del profesorado de Danzas Folklóricas Argentinas.



Pequeño Gran Muerto o una Biografía Onírica en el Cementerio

Con Nelson nos conocemos hace tiempo, muchos años y sucesos de la vida compartidos. También hemos trabajado juntos, en experiencias intensas hermosas y variadas, aventuras creativas todas. Inauguramos la primera, allá lejos y hace tiempo, una en su casa que, me atrevería a decir, fue su primera intervención teatral en un espacio real/simbólico con el cruce de una bio real o apócrifa. "Pobre Lisolette, que se joda". Inolvidable.

Con él he compartido fantasías e historias.

En febrero de 2021 estrenó PGM en el cementerio y pude ser una de las espectadoras de esas pocas funciones que permitió la pandemia. Una vez más me encontré cerca del imaginario del amigo, yo también había tenido, de niña, mi propia historia con el cementerio y la relación familiar con el más allá, yo tenía mi PGM.

Estuve allí y viví la intensidad de la belleza de la propuesta, pude presenciar el ritual de la escena en ese lugar. Por eso algunas preguntas, para abrir la experiencia y el gusto de hablar con Nelson sobre LA OBRA.

De: [Alicia Duran](#)

Enviado: sábado, 10 de abril de 2021 19:52

Para: [Nelson Mallach](#)

Asunto: reporteando

Hola mi querido amigo, como habíamos hablado aquí estoy para intentar esta comunicación que tiene a Pequeño gran muerto como tema central. Quiero arrancar por algo que a mí me suele convocar y en este caso en particular me resulta sumamente emblemático y va sobre la compulsión habitual entre eros y tanatos. Justamente la obra se desarrolla en un territorio tanático por excelencia y ahí me pregunto y te pregunto qué es lo que te erotiza de esta experiencia?

El dom, 11 abr 2021 a las 12:51, Nelson Mallach (<nmallach@hotmail.com>) escribió:

Siempre el más allá fue un imán para mí. Desde chico. No sé si en todas, pero sí en mi familia los relatos de aparecidos, de cajones con muertos vivos, de reducciones de cadáveres fueron muy festejados y sostenidos a lo largo del tiempo. Una tía abuela veía a su difunta madre en distintos lugares de su casa y se desmayaba, es decir, se iba del mundo consciente. Una abuela viuda muy joven

escuchaba todas las noches los pasos de su marido hasta la cama y dormía feliz, sin miedo. Y así podría seguir enumerando todo ese vínculo con la muerte reforzado por las mensuales visitas al cementerio de La Plata. Los ojos se me salían de la cara por ver lo que los otros contaban. Hablaban de sesiones espiritistas como quien cuenta que fue a tomarse una cerveza. Entonces todas esas ausencias no eran tales. Siempre percibí que había un lugar al que no estaba invitado, hasta que una vez en Buenos Aires a mí también me pasó. Constaté el más allá, que justo es el nombre del tango que Elke y Juan cantan en PGM. Algo de eso relata Thomas Mann en La montaña mágica cuando Hans Castorp se reencuentra con su primo. Ese libro flotó sobre esas generaciones que te digo. Flotar quiere decir que Mann solo puso en palabras lo que ya existía en las relaciones humanas de esa época. Por eso volver al cementerio para contarlo después de tanto tiempo a través de las herramientas que da lo escénico es de nuevo abrir los ojos para que se me salgan de la cara, cuando ya todos aquellos y aquellas que incentivaron esta sensación están justamente en el cementerio. Me erotiza acariciar con la obra a toda esa gente que conocí y quise tanto. Pensamos todo el tiempo que el sonido de ese piano lo deben estar disfrutando los muertos. Actuamos para dos públicos. Somos conscientes de todos los y las que se agolpan en las azoteas de las bóvedas. Fueron pasando muchas cosas hermosas de ese vínculo entre vida y muerte a lo largo del proceso, pero ayer, suspendida la función por las restricciones de la pandemia, a las 17.30, en el horario de la primera función, recibí un mensaje de Juan (otro Thomas) que me conmocionó hasta la médula de los huesos, como dice Behety en la obra. Juan



recibió un mensaje del más allá tan contundente y precioso, que definitivamente vino a sellar esta constelación que estamos haciendo con PGM.

De: [Alicia Duran](#)

Enviado: lunes, 12 de abril de 2021 20:51

Para: [Nelson Mallach](#)

Asunto: Re: reportando

Qué bueno semejante contenido pulsando dentro de la obra, una capa para mi vital de lo que construyeron, todo eso que no se dice y que se pone en juego, tomando como excusa la historia de Matias Behety. Entonces, ¿cómo sucedió el hallazgo de esa vida para contar y cómo se relacionaron esos materiales?

De: Nelson Mallach <nmallach@hotmail.com>

Enviado: mar, 13 abr 2021 a las 10:50

Asunto: RE: reportando

Para: Alicia Duran <duranalisisa@gmail.com>

No diría que la historia de Behety es una excusa para lo otro. En realidad, es su historia la que activa la emocionalidad que te contaba, quizá sepultada en las capas de vida que vamos sumando. La historia de Behety nos permitió ver. Esa historia fue un secreto a voces en la ciudad tal vez por todo lo que su figura



representó con relación al imaginario mortuorio. Si uno rastrea, no sólo se encuentra con la biografía que escribió Telmo Manacorda, sino también con que cada tanto ese relato emergió en reconocimientos y artículos periodísticos más cercanos a la nota de color que a un rescate de Behety como escritor y performer extraordinario. Yo conocí la historia a través del cineasta Sebastián Díaz hace muchos años. Ahí leí la biografía de Manacorda y vi inmediatamente sus posibilidades escénicas, pero otros proyectos fueron aplazando ese deseo. En el libro de Manacorda llaman la atención los innumerables rescates que, en vida, intentaron sus amigos. Miguel Cané se refirió a sus regresos como si fueran la vuelta del hijo pródigo que se sumaba a la marcha ascendente de esa generación que sentía que estaba cambiando nuestro país.



Manuel Quintana intentó reinsertarlo a la “buena sociedad” haciendo que trabajara en su estudio. Y así muchas veces más, hasta que Francisco Uzal lo trajo a La Plata en un último intento, estando Behety enfermo de tuberculosis. Ya muerto, lo rescataron del olvido al exhumarlo y exhibir su cuerpo momificado. PGM también se plantea como un rescate. El proyecto es consciente de esa dimensión histórica en la que se inserta. El día del estreno viajé a La Plata por la autopista detrás de una camioneta de la policía que en letras enormes tenía ploteada la palabra RESCATE.

Desde lo específicamente teatral, la articulación entre los materiales y el trabajo se dio para mí de una manera novedosa. Siempre trabajé desde lo amorfo, sobre la sustancia profunda de las ideas que iban modelando formas como si fueran apariciones. Este tiempo que vivimos es otro. La pandemia invita a condensar los procesos. Aquellos laburos tan largos no son posibles en este contexto. De hecho, en junio del 2020, estrenábamos una obra que nos había llevado más de un año de trabajo. Ahí quedó, cancelada como tantos otros proyectos. Por eso PGM partió de la forma, de un texto previo que se encontró con el espacio. Y en esa confluencia se decidieron recorridos, esquemas, bajo la premisa del movimiento y de lo sonoro constantes, sabiendo que en ese lugar el silencio y la quietud son el lugar común. Aparecieron por ejemplo las placas de las bóvedas que abrieron un trabajo a partir de las corporalidades que ellas proponen. Aparecieron las perspectivas subrayando el vínculo de la obra con lo arquitectónico y el romanticismo. Apareció la naturaleza romántica invadiendo cada espacio abandonado por la domesticación humana que nos hizo pensar un vestuario en esos términos con María Oswald. Y cuando todo ese sistema formal estuvo armado, recién ahí empezamos a investigar la actuación vinculada al plano de la información por un lado y a la de la subjetividad exaltada del romanticismo del siglo XIX por el otro. Siempre, como en

muchas otras obras, con un regreso al circo criollo, como una cita constante. El color local. No pasó que lleváramos la obra a ese espacio con una valijita y la pusiéramos encima. No hay PGM sin ese espacio, sin todo lo que ese espacio tiene para decir. El texto es un cúmulo de voces, de todas las voces que armaron y desarmaron a Behety. Llevamos solo esas voces y entramos en fricción con lo que el espacio y la experiencia de permanecer en ese espacio nos proponían. Ahora hablan de territorialidad para dar cuenta de lo que te estoy diciendo. Pero a mí esas palabras muletillas me terminan resultando huecas.

De: [Alicia Duran](#)

Enviado: miércoles, 14 de abril de 2021 20:14

Para: [Nelson Mallach](#)

Asunto: Re: reporteando

En esta, como en muchas otras de tus obras existen, para mí, dos protagonistas a los que te gusta hacer convivir o cruzar, la intervención de un espacio real emblemático y una biografía que se relaciona con él. En ese cruce te parece que podríamos hablar de un género nuevo? y en ese caso como lo llamarías/ describirías/definirías?

----- Forwarded message -----

De: Nelson Mallach <nmallach@hotmail.com>

Enviado: jue, 15 abr 2021 a las 9:37

Asunto: RE: reporteando

Para: Alicia Duran <duranalisisa@gmail.com>



Es cierto. Los espacios nunca funcionan como tabula rasa para mí. Lo biográfico con relación a una personalidad o a un colectivo social activan un ancla. Por eso estas obras de alguna manera ya están escritas en algún lugar o en muchos lugares. Implican una investigación previa de recopilación de datos. Como las espigadoras de Agnès Varda, ando por las periferias hurgando en los restos, en lo que no es importante, en el dato descartado. Ese proceso genera asociaciones, a veces caprichosas a veces intuitivas, que me permiten pensar una hipótesis que define el motor del trabajo. Si bien se trata de personajes históricos, yo no soy historiador sino teatrista, y eso me da una libertad de acción que un historiador no tendría. Así y todo, casi siempre arribo a hipótesis probables, que nos sorprenden a todos y todas los que estamos ahí poniendo el cuerpo. Otra cosa que produce la recopilación de datos es la polifonía. Los textos siempre son una sumatoria de voces a las que monto la mía. Hay tanto escrito, hay tanto dicho. En PGM la mayoría de los que se dice corresponde a palabras de otros que construyeron de alguna manera a Behety. La obra hace dialogar a todo ese mundo de hombres que se esforzaron por sostener la memoria escurridiza de Behety. Y eso es un procedimiento de escritura constante en mí, trabajar sobre un cotejo de voces, hacerlas dialogar, aunque vayan por carriles paralelos. Es decir, tomo el mecanismo testimonial propio de lo biográfico, pero lo corroppo, porque el teatro siempre llega para corromper el orden de las cosas. Ese es su plus. Ahora, yo no sé si es un género nuevo. Sí sé que mis obras no son biografías teatrales en términos de la convención que el género propone. La biografía en sí es un género complaciente, ordenado, que busca en ese orden construir una imagen clara del sujeto que se estudia. En uno de los ensayos, Cuco Guzmán señaló el lugar que ocupa en la obra el texto “Montevideo, 1849 – La Plata, 1885”. Ese paréntesis inicial en una biografía, en PGM se encuentra un poco antes del final. Quizá la obra sea más una biografía onírica, que responde a la lógica de lo imprevisible de una vida, porque la exhumación de Behety es un propósito de PGM, es un hecho presente, y las biografías siempre se ubican en el pasado, en perspectiva. Cuentan una vida que no pudo ser así. El presente teatral permite que nos acerquemos a lo imprevisible de aquel latido vital.

De: Alicia Duran <duranalysis@gmail.com>

Enviado: vie, 16 abr 21:58 (hace 7 días)

Para: Nelson

Me parece que le calza bien el mote de biografía onírica. En este caso el entorno espacial, natural y simbólico aportan a ese estar en un lugar liminal entre la vida y la muerte. Un lugar que propone un ser dentro de una conciencia otra. Una subconciencia o extra conciencia. Creés que los actores pudieron tomar esa energía o registro al estilo del trance de Cuco tocando su música? Formulada

de otra manera: ¿Qué procedimientos de actuación se habilitan para interpelar a esos dos elementos protagónicos como son el espacio y la historia?

De: Nelson Mallach

Enviado: dom, 18 abr 11:10 (hace 5 días)

Para: mí

Sé que eso ocurrió. Siempre una frontera es un lugar incierto. Sea física o mental. Hay algo de inseguridad que nos hace más vulnerables estando ahí. También, más perceptivos. Sumale que esta frontera en cuestión implica un grado de sugestión importante, y que entendemos la obra como una procesión en presente hacia la tumba de un cadáver momificado. Algunos pudimos entrar a ese mausoleo. Otros guardamos los candelabros cada día en una bóveda llena de cajones. En una de las que da a la plaza, hay una calavera en el altar envuelta con un papel diario. Qué decirte... Uno no toma esa energía, sino que esa energía lo toma a uno. No hay resistencia posible. A la par nos reímos mucho. La bella Elke colaboró con que la risa fuera una opción relajante y disipadora. Ahora, con relación a los procedimientos de actuación solo puedo decirte que mi propuesta fue que trabajáramos dentro de las posibilidades estéticas y procedimentales posibles para la historia de Behety, y que miráramos con otro ojo las propuestas que lo patrimonial traía a la escena. El romanticismo y el plano de una subjetividad desatada jugó fuerte y desde varios puntos de vista. Ya sea dándole rienda suelta, ya sea disociando acción, palabra y gesto dentro de la fragmentación y secuenciación. Por momentos la obra entra en la lógica procedimental del siglo XIX pero enseguida se tilda en detalles que vuelven a empezar una y otra vez como si las cosas siguieran ocurriendo. Un poco así es la vida, ¿no? También, lo finisecular nos permitió otra vez trabajar con la estructura del circo criollo. Y esa forma implicó en la actuación una disposición a salir a escena para cortar lo anterior sin más vueltas que la decisión, creyendo en esta sucesión de “números” como cuerpo de la obra. También, creo yo, que la propuesta del movimiento continuo marcó el lugar individual de cada trabajo como único e indispensable. Nadie espera, todo el mundo trabaja sin cesar. Ahora, el cómo esto fue traducido por las actrices y los actores es algo que solo ellos pueden contar. Es su experiencia. Son sus recursos para entrar a la maquinaria de PGM lo que se pone en juego ahí.

De: Alicia Duran <duranalisisa@gmail.com>

Enviado: mié, 21 abr 19:36 (hace 2 días)

Para: Nelson

Sí, la convivencia de los actores con todo el ritual mortuorio y su estar y volver cotidiano de alguna manera el lugar en los ensayos, es algo que me imaginaba y

con lo que se entretenía mi fantasía también. El ensayo dentro del sitio para otro rito, la conexión con esa fisicalidad de los muertos mismos y sus continentes. Pero eso si da ganas de charlarlo con todes ... Ojalá pronto podamos juntarnos y vino mediante escucharlos.

Bueno querido amigo, me voy despidiendo, no sin antes decirte que ha sido un gusto precioso este intercambio que nos hemos dado y que siento especialmente oportuno para compartir un poco del desentrañamiento de la Obra con los espectadores pasados y futuros (porque PGM sabemos tiene futuro por delante). Quiero cederte las palabras finales de cierre de esta conversación a modo epistolar contemporáneo. (Gracias por la idea de este formato).

Abrazo

De: Nelson Mallach

Enviado: jue, 22 abr 9:27 (hace 1 día)

Para: mí

El gusto es mío. Siempre el intercambio para pensar la escena resulta gratificante. En realidad, se viene dando en nosotras desde otras muchas charlas durante tantos años.

Besos y gracias!!

NELSON MALLACH

Dramaturgo y director teatral nacido en La Plata interesado en los cruces entre teatro, historia y patrimonio. Con sus trabajos ha intervenido el Lago del Bosque, la Casa Curutchet y el Conservatorio de Música entre otros lugares. Ha sido premiado en varias ocasiones y en 2018 montó la obra Niebla en la sala Tacec.

ALICIA ALEJANDRA DURÁN

Actriz, directora, dramaturga y docente teatral. Se ha formado como Profesora en Artes Danza-Expresión Corporal, como Profesora de Teatro y como Actriz. Ha realizado entrenamientos con diversos referentes del teatro y de la danza. Trabaja en la Dirección de Educación Artística como asesora y en la Universidad Nacional del Arte como Profesora de Actuación I de la Licenciatura en actuación. Ha desarrollado su trabajo docente también en escuela de Teatro como Profesora y Jefa de área de actuación, en la Escuela de Danzas Clásicas como Profesora de técnicas de improvisación y composición coreográfica, en las Escuelas de Estética De la Plata, en el Ministerio de Educación de la Nación como Capacitadora y en el Encuentro Dramatiza como Tallerista. Es autora del Diseño Curricular para teatro (2007). Ha realizado obras como actriz, directora y dramaturga Su trabajo se centra en la creación e investigación de los lenguajes escénicos.



Pedagogías del posdrama

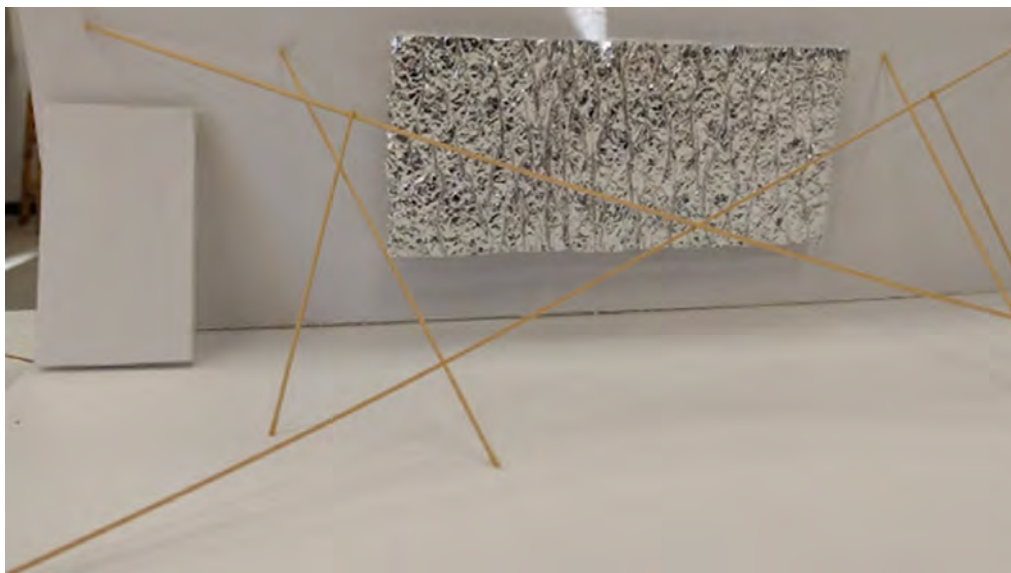
Dispositivo espacial y escena

Introducción

La cátedra Taller Básico Escenografía I-II de la Facultad de Artes de la UNLP se aboca a trabajar conceptos vinculados a lo escénico en el marco de la contemporaneidad. El contenido curricular del Taller comprende nociones de desarrollo estético en el campo de lo teatral, de lo televisivo y de diferentes aspectos del área curricular. Un ejemplo son los diseños para diversos dispositivos espaciales: stand, pasarela de moda, intervenciones callejeras y señalamientos para festivales teatrales, escenografía para set de tv, entre otras actividades. A partir de estas ideas el cuerpo docente de la cátedra repiensa la idea de espacio y/o de escenografía sumando la noción de dispositivo como concepto de base. Dicha noción permite ampliar el campo de acción con el objetivo de generar una mayor experticia laboral. La cátedra genera una serie de procedimientos pedagógicos que permiten producir espacios escénicos en sistema con nuevas prácticas teatrales, muchas veces ligadas a lo performático. En esta visión, el texto dramático se descentraliza de la práctica teatral. Una de las metas principales es pensar el campo laboral local como futura área de desarrollo de los estudiantes, bajo los siguientes objetivos:

- Comprender las relaciones existentes entre dispositivo espacial, estilo y función, aplicado a diversas tipologías espaciales y sus particularidades.
- Abordar y experimentar diferentes procedimientos técnicos y estéticos en función a definir y concretar uno o varios estilos de representación personal.
- Introducir al alumno a diversas estéticas, tanto de carácter moderno como contemporáneo.

Apoyados en material audiovisual, textos académicos, manifiestos de artistas y ensayos sobre teatro contemporáneo se asigna una serie de ejercicios que permiten un primer acercamiento a las estéticas de carácter posdramático. En este caso particular se intenta dilucidar cuáles serían los procedimientos pedagógicos por los cuales se podría abordar una escena posdramática.



Durante el año 2018 se planteó como disparador la obra teatral *Ágrafos*, de Carolina Donnantuoni, directora, actriz y dramaturga platense. El proyecto fue pensado para el espacio de artes escénicas que posee el Centro de Arte de la UNLP.

Ágrafos plantea una micropoética exenta de diálogos y didascalias –entendidas al modo tradicional– sin embargo, el texto presenta un formato de dramaturgia novedoso en cuanto a su estructura. Describe una serie de indicaciones, de manera metafórica, que derivan en procedimientos, tanto para la directora como para los performers, para generar material dramático y escénico. Se extraen algunos párrafos de la obra para ver la estructura en que la dramaturgista realiza descripciones sobre una posible estetización de la propuesta.

ANEXO a modo de apéndice de lo obrado

La vida cotidiana. el dolor. el miedo. quedarse sin aire. mearse encima. la mano que aparece por debajo de la cama. los pensamientos picoteando dentro de la cabeza la muerte y los muertos. ¿CÓMO CAMINAR HACIA ESE MUERTO? las preguntas de todos los días. el mundo pequeño de un dedal. las voces de las generaciones dentro de una casa. NO PUEDO DECIR QUIEN SOY. la supuesta alegría de la infancia. GRITAR DE BRONCA. los pájaros cantando de noche. la adolescencia. el sexo. desear que llegue la luz del amanecer. NO ENCONTRAR LA PALABRA JUSTA. tomarse de la mano y caminar juntos en medio de la oscuridad (Donnantuoni, 2017: s/p)¹

Abordar este tipo de textos implica analizar de forma exhaustiva los datos que sirvan al escenógrafo para desarrollar la propuesta estética. Cuando se aborda un texto teatral de características posdramáticas, se buscan indicios relacionados al orden de lo conceptual/metafórico más que de lo descriptivo. En este caso la directora/dramaturgista hace referencia a

¹ El texto obra en el archivo personal de la Directora.

Samuel Beckett y Tadeuz Kant; al pintor Edward Hopper; a películas de Alfred Hitchcock o David Lynch. Estas referencias hacen de puente visual entre el texto y el proyecto estético, por lo tanto, se indican al inicio de la investigación para armar el proyecto. En este caso se propuso a los alumnos diseñar el dispositivo espacial en donde transcurre la posible fábula de la obra y un vestuario de alguno de los personajes de la obra. Como objetivos se plantearon:

a) Comprender las particularidades espaciales, estéticas y técnicas del diseño de producción para formato teatral performática

b) Construir una propuesta estética de un espacio escénico plástico acorde a espacio/tiempo pautado en la obra teatral asignada.



Para lograr tales objetivos se partió de un primer acercamiento al guion dramático. En el fragmento siguiente se muestra, por un lado, cómo se estructura el texto dramático para producir sentido como tal y, por el otro lado, las imágenes que pueden funcionar como datos de carácter escénico, como así también, alguna característica de los personajes:

Pensando en ÁGRAFOS

Instalar las imágenes. Instalarlas. Dejarlas ahí para ser miradas y escuchadas. No temerle al tiempo, dejar que pase. Dejar que perdure la belleza o el horror: INSTALARLOS y DESINSTALARLOS (...) Temblar, crujir, desdibujarse, aparecer y desaparecer, respirar, reducirse y expandirse. Descentrarse y derivar. Dejar a las palabras ser otra cosa, dejarlas en paz (Donnantuoni, 2017: s/p)

Ahora bien, para abordar este tipo de textos, más cercanos a un relato poético que dramático, se hace necesario cruzar todos los materiales que intervienen en el proceso de construcción de la obra: entrevistas con la directora y actores, acceso a los elementos fílmicos y

pictóricos que la directora utiliza como disparadores para la construcción del relato teatral. El proceso de trabajo del escenógrafo, en este tipo de obras, se podría nombrar como dramaturgia del escenógrafo.

Pautas y métodos para la construcción de un espacio posdramático

A la hora de abordar la creación de dispositivos escénicos para este tipo de prácticas teatrales, es preciso pensar pautas y pasos sistematizados que posibiliten construir un sistema estético acorde a la propuesta dramática. El primer paso es hacer una lista de datos que sean posibles de deducir del texto. Una vez que se ha logrado apuntar la mayor cantidad de datos/metáforas que se enuncian en la obra, el paso siguiente es la búsqueda de estéticas que pueden materializar los datos seleccionados. A fin de lograr este paso que va de la idea a la materialización de la misma, se definió una serie de ejercicios para pensar el concepto de proyecto estético y el de construcción de espacios escénicos significantes.



En este ítem del presente trabajo se propone hacer una descripción de los ejercicios previos para abordar el proyecto escénico *Ágrafos*, de Carolina Donnantuoni.

A continuación, se hará una breve descripción de los ejercicios pautados para la búsqueda de material estético. Son cuatro ejercicios que constan de tres partes: 1) lectura de textos específicos sobre un teatrista o estética teatral. 2) análisis a partir de textos de una micropoética o macropoéticas 3) elaborar una propuesta de objeto/utilería relacionado con la obra a trabajar (vestuario, utilería, espacio, luz, etc.) que esté relacionado con lo analizado. El tiempo pedagógico utilizado implicó dos clases de cuatro horas cada una: una clase para el análisis de las propuestas estéticas mostradas a partir de los textos seleccionados, y una clase para la realización del objeto en base a la estética analizada. Sobre esta estructura se realizaron los siguientes trabajos prácticos:

- 1°.- Abordar la estética de Tadeusz Kantor (se vio en clase: La clase muerta)
- 2°.- Abordar la estética y trabajo corporal de Pina Bausch en *Café Müller*.
- 3°.- Abordar la estética de Romeo Castellucci (se vieron en clase fragmentos de varias de sus obras)
- 4°.- Abordar la estética de Emilio García Wehbi (se vieron fragmentos de *Máquina Hamlet-Periférico de objetos- Trabajos performáticos de dicho artista*)



Cada etapa fue acompañada por lecturas de diversos investigadores teatrales argentinos y extranjeros (Beatriz Catani, Inés Dieguez, Oscar Cornago, etc.) El trabajo tuvo el objetivo de desarrollar algún aspecto particular de la obra *Ágrafos*, a partir de la selección de los estudiantes. Algunos decidieron trabajar un vestuario de personaje, o un objeto de utilería, como así también aspectos no materiales (puesta de iluminación o sonido).

El resultado de cada trabajo práctico funcionó de manera acumulativa para estructurar la base conceptual del proyecto propuesto por la cátedra. Cabe señalar que lo que se describe en el presente texto es solo es el punto de partida para abordar un proyecto estético teatral, luego de este comienzo se suman aspectos técnicos que pertenecen a la especificidad de lo teatral: escenotecnia, maqueta de estudio y bocetos bidimensionales.



Más allá de la especificidad del lenguaje teatral, la cátedra Taller Básico Escenografía I-II propone desarrollar trabajos que posibiliten a los alumnos/as que cursan la materia pensar, reflexionar y comprender las múltiples formas de desarrollar un proceso de índole creativa en función a un espacio que subvierte el canon teatral establecido.

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (1997). "¿Qué piensa el teatro?". *Revista Acontecimiento*, 8 (13). Consultado el 4 de mayo de 2019 en <http://www.grupoacontecimiento.com.ar/que-piensa-el-teatro/>
- Catani, B. (2010). "Acerca de lo real". En Cornago, O. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica* (pp. 303-307). La Mancha: Universidad de Castilla.
- Cornago, O. (2011). "Dramaturgias para después de la historia". En Araújo, A. et al. *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- (2016). "Hacia una estética del síntoma. Imágenes de un naufragio". En *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- García Wehbi, E. (2015). "La estética del disenso. Manifiesto para mí mismo". *Revista Landa*, 3 (2). Consultado el 6 de mayo en: <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol3n2/16.%20OLHARES%20-%20Emilio%20Garc%C3%ADa%20Whebi.pdf>
- Heathfield, A. (2011). "Dramaturgia sin dramaturgo". En Araújo, A. et al. *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC
- Lehmann, H.C. (2011). "Algunas notas sobre el teatro Posdramático, una década después". En Araújo, A. et al. *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC.

- Mansur, N. (2017). "Dramaturgia del actor, dos casos de estudio: María José Gabin y Pompeyo Audivert". *Revista de artes escénicas El apuntador*. Consultado el 8 de mayo en <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro58/deotrastablas/dramaturgia-del-acto-nara-mansur/>
- Sagasetta, J. E. (2010). *Recorriendo veinticinco años de escena performática*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

GUSTAVO RADICE

Licenciado en Artes Plásticas (Escenografía) de la Facultad de Artes de la UNLP. Posee el título de Doctor en Arte por la misma unidad académica. Es Titular de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II, y desde el 2019 es director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes. Posee varias publicaciones en revistas académicas nacionales e internacionales sobre artes escénicas; también cuenta con libros y capítulos de libros sobre teoría e historia del teatro platense, y ha participado en diversas jornadas nacionales e internacionales sobre teatro. Fue galardonado dos veces con el premio teatro del mundo en labor edición por el libro *Cartografía de la Fragmentación: Teatro Posdramático Platense*, y por la edición de la revista *El ojo y la navaja* que edita desde el año 2017 junto a Carolina Donnantuoni y la editorial Malisia. Se ha desarrollado en el ámbito de la producción artística como actor y director teatral desde el año 1989.

NATALIA DI SARLI

Magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Artes (UNLP). Profesora Adjunta de las Cátedras Lenguaje Visual III y Taller Básico Escenografía I - II (FDA - UNLP). Evaluadora científica de la Comisión Asesora Técnica de Cs Sociales (Cyt - UNLP). Miembro del Consejo Directivo del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP). Ha participado en Congresos y Jornadas en el área de Artes Visuales y Escénicas a lo largo de su trayectoria.

ADRIÁN ARIEL TULES

Artista visual. Profesor y Licenciado en artes plásticas con orientación en escenografía (FDA - UNLP). Participó de encuentros y exposiciones en diferentes espacios de la ciudad de La Plata y Buenos Aires con producciones de dibujos y fotografías. Actualmente trabaja como docente de la Cátedra Taller Básico de Escenografía I - II de dicha Facultad.

La escenografía como dispositivo espacial

¿Qué es la escenografía? ¿Qué imaginarios se producen en la mente de quienes leen, o escuchan esta palabra? ¿Qué entra dentro de este concepto y, por consecuencia, qué queda afuera? A partir de estos interrogantes propongo este breve escrito en donde relato un poco de lo que fue mi primera experiencia como docente universitaria, particularmente como adscripta, en las materias Taller Básico de Escenografía I y II, que se cursan en la Facultad de Artes -un nombre muy reciente, por cierto, porque antes esta se llamaba Facultad de Bellas Artes- de la Universidad Nacional de La Plata. Lo que me interesa contarles a continuación, es la concepción de escenografía que plantea la cátedra y, en consecuencia, el discurso crítico-político que dicha concepción manifiesta. La misma es entendida como dispositivo espacial, esto hace posible comprender por un lado la amplitud y complejidad del campo escénico, y por el otro sus diversas variantes y manifestaciones. Pensar la escenografía como dispositivo espacial permite la intervención tanto en el espacio real como en el espacio virtual. En este sentido, creo yo, que haber sido estudiante y luego adscripta, y entender a la escenografía como tal, me permite hoy pensar y preguntarme, desde una mirada crítica -y enriquecedora-, ¿qué sucede con la escenografía en tiempos de virtualidad?; y, a su vez, retomando uno de los interrogantes planteados al principio de este párrafo ¿tiene límites este concepto? Sin adentrarme aún en estas reflexiones, antes quiero contarles cómo llegué a ser adscripta y cuáles son los lineamientos generales de la cátedra Taller Básico de Escenografía I y II.

En marzo de 2016 me pongo en contacto con la adjunta Natalia Di Sarli, quien a su vez es docente en Básica II -la materia que había cursado el año anterior- con el propósito de pedir mi admisión como adscripta en la cátedra. Recuerdo muy bien ese intercambio de mensajes por el chat de Facebook, en ese momento Natalia me responde que esperaba que le escribiera por ello -claramente ya había manifestado mis intenciones el año pasado como estudiante-, y que no había problema, que lo consultaba con Gustavo Radice, el titular de la cátedra, y me confirmaba. En abril de ese año, un mes después, iniciaban mis primeros pasos como adscripta en la FDA. Recuerdo que comencé en Básica II, junto con Natalia y Ariel Tules, mis profesorxs del año anterior, y Silvina Valesini, quien era JTP pero no había sido mi docente, por ende no la conocía. En el segundo año trabajé junto a Hernán Arrese Igor, quien es también JTP de la cátedra, en el área de escenotecnia. Finalmente, mi último año lo dediqué a la investigación, ya no con una frecuencia regular dentro del aula. En síntesis, la cátedra apunta a la comprensión, experimentación, y composición estética sobre diversos dispositivos espaciales. En tal sentido, lxs estudiantes desarrollan proyectos escénicos que abarcan desde el diseño de una pasarela, o el primer acto de una obra de teatro, al diseño de un stand de editorial, entre otros. De esta manera la escenografía pensada como dispositivo

les permite proyectar un futuro laboral amplio donde las posibilidades de trabajo no se acotan únicamente a la producción dentro de salas de teatro, sino que estas puedan incluso materializarse y ponerse en práctica en eventos diversos ya sea en el diseño y realización de un dispositivo para un concierto musical o, la dirección de arte para un videoclip de una banda local. En relación a ello, las entregas consisten en presentar a modo de proyectos -no se trata de trabajos prácticos, sino de un sistema de aprendizaje más crítico y no tan tradicional- un diseño espacial, que dé cuenta de las decisiones estéticas tomadas por cada estudiante; en conjunto con los planos escenotécnicos correspondientes a dicho espacio que den cuenta de la funcionalidad del dispositivo en el lugar donde se emplaza.

Como menciono al principio de este ensayo, en los tres años que estuve como adscripta lo que más me llamó la atención es el concepto de dispositivo espacial que plantea la cátedra a la hora de pensar la escenografía. Al entender al teatro como dispositivo, y también a la escenografía, la cátedra da cuenta, parafraseando a Radice y Di Sarli, de las relaciones establecidas entre instituciones teatrales, ideologías dominantes, y prácticas sociales (Di Sarli y Radice, 2011). El teatro es acontecimiento, y como tal este sucede en un presente, en un aquí y ahora; cada hecho escénico se enmarca dentro de un contexto social, político y cultural específico. A partir de él podemos conocer el mundo que habitamos; este es un hecho ficticio y efímero que, por medio de la metáfora y el lenguaje simbólico, perturba el orden, si así se quisiera, de las construcciones sociales dominantes que rigen nuestra conducta. Posibilitarle a lxs estudiantes los contenidos, herramientas y estrategias artísticas-escénicas necesarias para diseñar y realizar diversos dispositivos espaciales es brindar saberes emancipadores, saberes que permiten, en palabras de Meirieu, inscribirse en una historia y proyectarse en un futuro. Planificar dispositivos espaciales dentro de un contexto sociocultural específico, como lo es la ciudad de La Plata y, por ende, que se enmarquen dentro de la producción artística local es pensar la práctica escénica, su enseñanza y su aprendizaje, desde una mirada situada y territorializada.

En mi último año como adscripta estuve presente en la enseñanza y desarrollo del proyecto N° 2 "Diseño y producción espacial para Set Televisivo". Recuerdo que Natalia y Ariel organizaron la configuración didáctica empezando con un teórico para presentar su contenido. El proyecto consistió en la representación estética y formal de un espacio para set televisivo de un canal cultural. Lxs profesorxs mostraron ejemplos de años anteriores y a su vez presentaron una ficha explicativa de cómo realizar el trabajo: materiales, criterios de evaluación, tiempo de entrega, requerimientos de la entrega, etcétera. Desde mi punto de vista, estas clases posibilitaron a lxs estudiantes aprendizajes significativos ya que apuntaban a comenzar a estudiar a partir de los conocimientos del estudiante, promover el pensamiento activo, usar representaciones apropiadas, utilizar simulaciones y proveer de entornos de apoyo (Litwin, 2012, 84). A su vez, considero que estas eran sumamente reflexivas ya que las mismas habilitaban un entorno de enseñanza para el desarrollo y reflexión del pensamiento crítico; puesto que realizar un canal cultural apunta a reflexionar y preguntarse a qué tipo de público estará dirigido, dentro de qué contexto social, político y cultural se enmarca, y por ende cuales son los elementos simbólicos a utilizar.

En síntesis, considero que esta experiencia pedagógica ha sido una de las más enriquecedoras que tuve dentro de mi campo laboral, por un lado, porque me inició en el camino

de la docencia universitaria, que por cierto es un mundo que me fascinó desde el primer día que ingresé en él; por el otro porque en ella pude comprender las relaciones implícitas entre docencia, producción e investigación, posicionándome desde una mirada crítica y política en torno a la enseñanza de las artes escénicas. Pensar la docencia desde una mirada territorializada es hacerle frente -y resistir- a las concepciones hegemónicas en torno a *qué es y cómo se hace teatro*. De esta manera, se puede considerar que en un mundo hiper globalizado donde todo se muestra y no hay lugar para la curiosidad, para interrogarnos o, incluso poner en duda o crítica, aquello que vemos y aceptamos de manera *natural*, la producción artística hace posible, en términos de Gruner, una comunicación alternativa que rompe con la falsa unidad de lo visible (2000). Es el teatro un campo de conocimiento, y como tal este se enseña, se estudia, se pone en práctica, se vive, se atraviesa y se territorializa.

Referencias bibliográficas

- Di Sarli, N. y Radice, G. (2011). "Dispositivo teatral: vinculaciones de saber y poder en el binomio representación- expectativa". En VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata). La Plata: Facultad de Artes.
- Gruner, E. (2000). "El arte o la otra comunicación". En 7ma Bienal de la Habana.
- Litwin, E. (2012). "Nuevas perspectivas de análisis en la agenda de la didáctica". En *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para enseñar en el nivel superior* (pp. 77- 91). Buenos Aires: Paidós.

NATALIA CAROD

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Escenografía egresada de la Facultad de Artes de la UNLP. Luego de transitar por la Básica de Escenografía I-II, obtuve la beca EVC-CIN 2018 y comencé a indagar en torno a las artes escénicas liminales, específicamente en los cruces entre la danza, el teatro y la performance, atravesadas desde una perspectiva de género. Además de estudiar Artes Plásticas, realizo estudios de danza desde los 12 años en distintos espacios de formación, siendo estos conocimientos parte constitutiva de mi interés artístico e investigativo. Actualmente realizo tareas de investigación en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, y trabajo como adscripta en la materia Historia de las Artes Visuales II, ambas pertenecientes a la FDA.



Una salida abre mundos

“Yo espero que estas páginas puedan ser igualmente útiles a quien cree en la necesidad de que la imaginación ocupe un lugar en la educación; a quien conoce el valor de liberación que puede tener la palabra. “El uso total de la palabra para todos” me parece un buen lema, de bello sonido democrático. No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo”.

Gianni Rodari. Gramática de la fantasía.

En el año 2016, tomo una suplencia en la Escuela Secundaria N° 72, del barrio El Peligro. Un tercer año, turno mañana. Un grupo de chicas y chicos, que por la mañana estudian y por la tarde ayudan a su familia en las quintas o en las casas. Pocos conocen la ciudad de La Plata, casi nadie conoce un teatro.

El primer día de clases, les pido que escriban qué les interesa, qué temas los atraviesan, qué les preocupa o les gusta. Uno del grupo, no escribe, mira por la ventana. Le pregunto si no hay nada que le interese, Lautaro me dice que no y sigue mirando por la ventana. Le vuelvo a preguntar y sigue mirando por la ventana. Entonces le aconsejo que, si le interesa mucho mirar por la ventana, que escriba eso. Él se ríe. Al final de la clase, me entrega su hoja con un texto: “me interesa ver por la ventana”.

En julio de 2016 vamos a una visita guiada al Teatro Coliseo Podestá, recorriendo el museo, palcos, escenario y picadero del mismo. Algunos estudiantes no asisten, Lautaro es uno de los ausentes.

Además, se hace una visita guiada por el Teatro Argentino, pasando por la historia del espacio arquitectónico del Teatro, visitando la Sala de exposiciones “Emilio Pettoruti”, la Sala de cámara y conferencias “Astor Piazzolla”, la Sala lírica “Alberto Ginastera”, las Salas de ensayos, y el Departamento de vestuario.

Durante los siguientes meses, lxs alumnxs leen, analizan y adaptan la obra “Juan Moreira”, primer mojón de la literatura dramática de nuestro país y origen del Teatro Popular. También se hace un estudio y un análisis comparativo de ambas casas teatrales, para definir formas y estilos escénicos.

Para completar la experiencia, propongo ir a ver una obra de teatro, para apreciar cómo se da vida al teatro en esos espacios, cómo los actores, las luces, la escenografía, la música, el vestuario, conviven y nutren el arte de la teatralidad.

Para esto, se consigue un permiso especial para asistir al ensayo general de la obra “Juan Moreira” en el Coliseo Podestá. Esta producción se estrena el 19 de noviembre del 2016, en conmemoración del Aniversario de la Ciudad de La Plata.

El estreno está pautado en un horario nocturno, así también las siguientes funciones. Por lo tanto, me comunico con el director de la obra, que amablemente accede a abrirnos las puertas de uno de los ensayos generales. Algo que, para la compañía teatral, también significa un desafío, ya que es la primera vez que tendrían público en la sala.

Los permisos para la salida se demoran, y la autorización no llega. Por lo tanto, junto a la preceptora tratamos de acelerar tiempos, tanto fue así que termino pautando una entrevista, días antes de la salida, con la inspectora para lograr la autorización pertinente.

Para la sorpresa de todos, todo el grupo está firme en la puerta de la escuela para arrancar el viaje. Esta vez, Lautaro fue uno de los primeros en llegar. Desde la institución, salimos caminando hasta la parada del micro 215. Una hora de viaje. Miradas de sorpresa, de asombro, de búsqueda, de complicidad. El grupo llega a La Plata. Pasamos por una plaza, almorzamos y rumbeamos al Teatro Coliseo Podestá.

Nos abren las puertas, y como espectadores de lujo nos conducen al hall del teatro. Y luego, la gran sala nos espera. Los ojos del grupo estallan en sorpresa, nos sentamos en el centro de la gran platea. El director nos da la bienvenida y la compañía se dispone para empezar el ensayo. Vale aclarar, que este ensayo no era con luces.

Y empezamos a ver lo que tanto habíamos leído, analizado y pensado.

Es impactante esas caras de sorpresa, ante cada gesto, cada música, cada momento de la obra. Pero alguien, una chica del grupo, me llama la atención, porque noto que no atiende a lo que sucede en el escenario, veo que su mirada

divaga por diferentes puntos, lo que me da la sensación de pensar que se estaba aburriendo...

Esa misma chica, la semana siguiente, en la bitácora de salida, que les solicito, escribe: "... y empezaron a entrar los actores y yo me ponía más ansiosa por ver la obra de teatro y cómo era el teatro adentro y después entramos y estaba muy bueno el teatro y estaba muy feliz y primero fuimos al baño y yo veía todo y después entramos a donde estaba el escenario y vi todo y yo estaba muy feliz y sorprendida porque era muy grande. Después nos sentamos y primero los actores se estaban preparando para la obra y mientras había una chica y un chico que tocaban música. Hasta que empezó la obra y se cerró el telón y después se abrió el telón y primero estaban Juan Moreira y Sardeti y el Juez. A mí lo que más me gustó de toda la obra es cómo actuaba la chica que hacía de Vicenta, cuando empezó nos empezamos a reír porque uno de los personajes nos hacía reír. Casi al final con las chicas nos pusimos a llorar cuando Vicenta lloraba. Cuando terminó la obra yo no me quería ir quería que la hagan de nuevo por que me encantó cómo actuaban..."

Para mi sorpresa, su "mirada dispersa y aburrida", era en realidad la necesidad urgente de guardar y abarcar con su retina la magnitud de su emoción.

Y cada una de las bitácoras de salida, remarcan lo vivido, las sensaciones que ese ensayo les había producido.

Creo que de eso se trata el teatro en la escuela: generar la oportunidad de abrir ventanas para encontrarse con el asombro.

DIEGO BIANCOTTO

Actor, Docente, director y Dramaturgo. Egresado de la Escuela de Teatro de La Plata. Actualmente es docente en la Escuela de Educación Estética N° 1, La Plata, y en la Escuela Provincial de Teatro, La Plata. Desde el 2000 hasta la actualidad, es miembro fundante de La Terraza Teatro.



Teatro Educativo

Materiales didácticos para que brote una fantasía en acción

El libro, en formato digital, tiene como propósito central presentar los primeros avances teórico/ prácticos, de uno de los proyectos de Investigación Independiente que el autor está llevando a cabo en torno a diversas problemáticas que se suscitan cuando el Teatro entra en relación con la Educación.

A lo largo de los diferentes capítulos se alternan relatos de experiencias y juegos teatrales, que van entramando un novedoso enfoque pedagógico sustentado y cimentado sobre conceptos claves, como el de exploración y experimentación poética con materiales de enseñanza.

Además, el docente de teatro encontrará en las páginas de esta publicación, una variedad de actividades que le permitirán enriquecer sus clases y una cantidad de herramientas complementarias (sopas de letras, jeroglíficos y anagramas) que funcionarán como una invitación a la conceptualización en relación al lenguaje específico del teatro.

Autor: Mariano Scovenna. 216 páginas.

Prólogo de Luis Sampedro.

Imagen de Tapa: Roberto Sale.



La voz de las mujeres: el arte como reflejo de la construcción del tejido social

Desarrollo

La obra que es el eje de este trabajo: *Penélope en viaje*, de Marcelo Marán y Cecilia D'Angelo retoma el tema de la "voz de las mujeres" desde diferentes ángulos. Aquí Penélope es la voz de todas las mujeres, una voz con la experiencia y la lucidez de la ancianidad, que habla y cuenta mientras ovilla los sueños de los que ya no están, para seguir soñando y de los que sí están y rescatan la memoria colectiva, para mantener esos sueños vivos. La figura de la heroína griega, cuya espera -tejiendo y destejiendo sueños-, le permite proyectar la esperanza, y, finalmente zarpar, liberada de estigmas ancestrales.



“Penélope en viaje”, es una mirada novedosa del mundo heroico de los hombres a través del personaje de Penélope. El espectáculo termina por conformar un collage de personajes, vivencias y documentos, hilvanados sobre la historia del mito de Penélope que ahora, ya anciana, regresa para poner las cosas en claro.

Aquí se trata del trasfondo de lo *no dicho* en la *Odisea*, la *implícita lucha solitaria de una mujer a cargo del poder para evitar que su pueblo caiga en manos ajenas*. Penélope teje el destino. Odiseo, simplemente tarda en llegar.

De este modo Penélope, el personaje de Homero que en la *Odisea* parece relegada a tejer y destejer solamente con el fin de librarse de sus pretendientes, es recuperada en éste, su viaje, que nos propone una travesía por la historia en general y por nuestra historia reciente en particular.

Esta Penélope teje su propia defensa y es totalmente consciente del papel preponderante que el relato le da al hombre. Penélope sabe, intuye el patriarcado y entonces, interpela a la Musa. Una Musa que canta incluso las infidelidades del héroe y desatiende a la mujer que mantiene el orden de su imperio.

La puesta, merece un análisis especial. La actriz (Carina Zelaschi) todavía no entró, pero empuja un largo madero curvo, dispositivo escénico de enorme versatilidad, que será una surreal trirreme griega como un telar, o el árbol del que puede pender una hamaca de hilo. Decenas de ovillos de lana, multicolores, en todas partes, cruzan nuestros ojos.

Un vestuario corriente, no es obstáculo para llevarnos a Ítaca y es perfecto para espejar al espectador. Un madero que es un barco, que es un huso o un telar, que es un ataúd, y unas lanas, alcanzan y sobran. Economía sintáctica en la ambientación, riqueza en la expresión. Menos, es más. No hacen falta columnas ni togas.

Al principio de la obra se dice el chiste de Alison Bechdel, fuera de argumento, luego la palabra de Simone de Beauvoir y finalmente la poesía de la escritora canadiense Margaret Atwood, todas infunden una aguda crítica al enfoque de la *Odisea*. Este collage de citas de autoras prestigiosas completa y cuestiona las reflexiones de la hablante, que deja de ser Penélope para ser una juglara o la misma actriz, o, de pronto, cualquier mujer, o no: incluso el insecto femenino por excelencia (la araña), vuelto *leit-motiv* del texto.

Allá lejos, la Penélope homérica; acá -muy cerca- los bordados sanadores de quienes sufrieron el ultraje de los más fuertes, intentando acallar vanamente la verdad.

Este unipersonal se introduce en el mundo femenino y rescata a aquellas organizaciones que utilizan el tejido o el bordado como metáfora de lo que hay que suturar, esas heridas que deben ser sanadas a través de puntadas reparadoras, como en el caso de los pañuelos de Abuelas de Plaza de Mayo o el Colectivo Dora Morgen que denuncia la violencia machista bordando las frases con las que fueron sometidas o humilladas.

Así la obra presenta una irreductible línea de acción y reflexión sobre el tejido en la historia de la humanidad y de la mujer en particular que se actualiza en la denuncia y en la visibilidad de la voz de las mujeres.

El teatro nos permite profundizar la visibilidad y reflexión en torno a diferentes situaciones de violencia en las que las mujeres pueden convertirse muchas veces en víctimas fatales. No sólo se trata de hacer presente este fenómeno social, sino también de construir estrategias de prevención, detección, atención y empoderamiento social, como también de valorar la contribución de la mujer en la construcción de sociedades cohesionadas y de presentar esto en un producto artístico.



Por todo esto consideramos a "Penélope en viaje" un material imprescindible a la hora de crear la polémica necesaria que permita poner en el tapete, con urgencia, los temas de género. Y decimos con urgencia, porque aún en pleno siglo XXI cada 30 horas, en nuestro país, ocurre un femicidio y este simple dato nos inhabilita para la distracción o la pereza.

En este espectáculo el texto, el espacio escénico y la actuación se amalgaman en una unidad estético-ideológica que revive una historia silenciada y anónima de luchas por la dignidad, que imperiosamente reclama la existencia. El cierre del espectáculo confirma esa unidad: pasado y presente fundidos en un ahora.



MARÍA CECILIA D'ANGELO

Profesora en Letras. Especialista en Estudios Culturales Ítalo-Argentinos. Docente de nivel medio y superior. Directora teatral. Dramaturga. Autora de obras infantiles de adultos con temática mitológica. Narradora oral. Docente de taller de escritura y narración oral. Capacitadora provincial y nacional. Integrante de la Secretaría de Extensión del Colegio Nacional A. U. Illia. Coordinadora de la Cátedra Abierta José Martí de la UNMDP y Co Coordinadora de la Red Nacional de Cátedras Martianas. Instituciones y nivel de desempeño: Nivel medio: Colegio Nacional Dr. A. Illia / UNMDP y E.S. Municipal 217. Nivel Superior: IDFD N° 19 y Escuela Municipal de Arte Dramático "Angelina Pagano".

Las Escuelas de Educación Artística de La Plata

Congresos, Festivales, Encuentros y otros eventos reinventados durante la pandemia

En el [número 3 de El Anzuelo](#), las escuelas de educación artística del nivel superior de la ciudad de La Plata, compartieron las experiencias, desafíos y estrategias de la enseñanza en el contexto de pandemia y adaptación a la mediación tecnológica-virtual para la continuidad pedagógica.

En esta ocasión, compartimos aquí una breve reseña de algunas de las actividades que tuvieron lugar luego de la publicación del número 3, centrándonos en aquellas actividades que trascienden el ámbito institucional, atraviesan las paredes de las aulas (materiales o virtuales) y se abren a la comunidad, invitando a encontrarse y compartir en congresos, festivales, funciones y otras actividades.

En continuidad con lo que su directora, Diana Rogovsky, había compartido en la [entrevista realizada para el número 3](#), la Escuela de Danzas Clásicas, continuó con la realización de funciones virtuales del programa de extensión.

A través de este programa de Extensión, la Escuela desarrolla una extensa y variada actividad artística, presentándose en salas Teatrales, espacios no convencionales, centros culturales, Festivales, ciclos de Danza e instituciones educativas - en el marco de "Danzando en las escuelas". En este programa participan los docentes de la institución y los tres ballets que representan a la escuela: Ballet Clásico Infantil (dirigido por Raúl Gatto), Ballet Juvenil Clásico (dirigido por Raúl Gatto) y el Ballet Contemporáneo (dirigido por Laura Cucchetti).

En el marco de la Pandemia, estas muestras coreográficas se trasladaron también a la virtualidad, para visibilizar la tarea desarrollado a lo largo del año, encontrando allí una oportunidad y una nueva manera para poner en escena nuestra enseñanza y para que lxs estudiantes puedan expresarse y ser vistos desde sus casas. Las funciones virtuales están disponibles para ser vistas en [este enlace](#).

A esto se sumaron las funciones de las [tesis](#) y [producciones coreográficas](#) realizadas por lxs egresadxs de las distintas carreras que se dictan en la institución.

Además, realizaron una serie de actividades abiertas a la comunidad en el marco de la "Semana de la danza", un evento ya consolidado en la institución -aportando su especificidad a la Semana de las Artes-, y que en esta oportunidad se realizó en la virtualidad, entre el 28 de septiembre y el 3 de octubre, con la presentación de clases abiertas, ensayos abiertos, muestras de trabajos coreográficos y charlas relacionadas al hacer dancístico. En [este enlace](#), puede accederse a la grabación de las actividades realizadas.

También se desarrolló en la virtualidad el Acto de colocación de grado, para el cual la institución realizó una producción artística específica, que puede verse [aquí](#).

La Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas “José Hernández” también dio continuidad a sus proyectos institucionales por medio de la virtualidad.

Así, durante el mes de octubre de 2020 se llevó a cabo la edición número XIII del Congreso de Danzas, un evento que la Escuela impulsa y coordina desde el año 2008 y que reúne charlas, talleres y conferencias sobre la educación artística y el rol social y educativo de las danzas, desde una perspectiva de género y una mirada latinoamericana. Esta última edición contó con la participación de figuras como [Dora Barrancos](#) y [Adriana Puiggrós](#) entre otros conferencistas y talleristas de diferentes regiones e instituciones de nuestro país.

El Congreso convoca a los especialistas más destacados a nivel nacional e internacional, y al mismo tiempo promueve la difusión de conocimiento producido en la EDTA, funcionando como un importante espacio de encuentro, formación y trabajo colaborativo para todos los integrantes de la comunidad educativa de la Escuela y permitiendo, a la vez, afianzar lazos con otras instituciones.

Durante el 2020 el equipo organizador del Congreso, en el que participan tanto estudiantes como docentes y personal técnico de la escuela tuvo el desafío de adecuar el evento para su realización en modalidad virtual. Y si bien la adaptación resultó compleja, el resultado fue muy satisfactorio, ya que permitió una notable concurrencia y la participación de expositores y talleristas de distintas regiones del país.

Las actividades correspondientes a las tres jornadas del Congreso pueden verse en los siguientes enlaces: [Jornada 1](#), [Jornada 2](#), [Jornada 3](#)

Otro de los desafíos de la EDTA durante el 2020 fue el traspaso a la virtualidad de la [Muestra Anual de Cátedras](#). La Muestra es un proyecto que la escuela realiza desde hace más de veinte años y que cumple un rol fundamental en la vinculación con la comunidad. En esta oportunidad se pidió a aquellas cátedras que quisieran participar que enviaran videos de hasta 5 minutos con sus producciones, los cuales fueron compaginados y transmitidos por Youtube en noviembre de 2020. Como en otros eventos que estamos compartiendo en esta reseña, los comentarios de alegría y celebración que acompañaron la transmisión en vivo mediante la cual se estrenó el compaginado repusieron en gran medida el clima de encuentro y celebración que suele caracterizar a este evento en sus ediciones presenciales.

También se realizaron por medio de la virtualidad los Proyectos de Producción Coreográfica, las actividades de la Compañía de Arte Folklórico Institucional y de la Orquesta Criolla Institucional, el Acto de Colocación y una serie de peñas organizadas por el Centro de Estudiantes. El registro de todas estas actividades puede verse en el canal de Youtube de la [EDTA José Hernández](#)

Por su parte, y [tal como se anticipó en el número 3 de El Anzuelo](#), la Escuela de Teatro de La Plata llevó adelante su Segundo Festival de Teatro “La resistencia cultural en contexto de pandemia”. La primera edición se había realizado en noviembre de 2019 en el Pasaje Dardo Rocha con la finalidad fomentar el desarrollo académico, incrementar la vinculación entre la ETLP y compañías de teatro local, nacional e internacional, docentes de teatro, investigadores teatrales, dramaturgos, directores, intelectuales.

El festival fue concebido como espacio y plataforma de encuentro, de convivencia, formación y aprendizaje en donde lxs estudiantes de la ETLP, maestrxs e investigadores, y la comunidad artística local, regional, latinoamericana e internacional difundan su trabajo mediante el fortalecimiento de relaciones, a través de producciones, procesos creativos, analíticos y académicos, propiciando saberes y vínculos profesionales a distintos niveles.

En el año 2020, durante el desarrollo de la continuidad pedagógica en el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio por la pandemia de coronavirus, la institución decidió dar continuidad también a esta propuesta, realizando el festival en el mes de octubre, de modo íntegramente virtual, e inaugurando para ello una sala específica: la Sala Virtual “Silvia Ferrer” de la ETLP.

La sala virtual lleva el nombre de Silvia Ferrer, como homenaje a esta querida y reconocida actriz docente y compañera, y en ella a todxs lxs docentes que han dado sentido al hacer de la institución. Haciendo click [AQUÍ](#) puede accederse al emotivo acto de inauguración de la sala.

En ésta segunda edición, la virtualidad permitió invitar a diversas figuras del ámbito teatral, pedagógico e Intelectual como Jorge Dubatti, Carlos Skiliar, Ester Trozzo, María Elsa Chapato, Ingrid Pelicori, María Mariull, Luis de Tavira (México), Marisa de León (México), Agneze Lozupone, Paula Travnik, Amancay Sepúlveda, Blas Arrese Igor, entre otrxs. Además de las mesas de debate, ponencias y clases magistrales se realizaron también funciones virtuales de las obras “Para partir”, dirigida por Ignacio Sánchez Mestre; “Siglo de oro trans”, de Gonzalo de María y dirección de Pablo Maritano; y “El adulador” de Carlo Goldoni (las tres producidas por el Complejo Teatral de Buenos Aires). La grabación del festival está disponible [AQUÍ](#).

Asimismo, la flamante sala virtual “Silvia Ferrer” fue sede de las muestras finales de los distintos espacios curriculares, y de las ya clásicas obras realizadas por los estudiantes de tercer año. Docentes y estudiantes asumieron el desafío de trabajar en el espacio ofrecido por la virtualidad, explorando sus límites y sus posibilidades. Estas muestras y obras están disponibles para ser vistas en [este enlace](#). Y si bien no se deja de añorar el convivio, el encuentro cara a cara y cuerpo a cuerpo con lxs compañerxs y con el público, los aplausos virtuales, el apoyo y el acompañamiento de la comunidad se hicieron sentir y transmitieron su calor a través de las pantallas.

Por otra parte, y como producto del trabajo de articulación e integración entre las instituciones de educación artística superior de la región, la Escuela de Teatro fue también sede del “Segundo Congreso de Cátedras de Metodología de la Investigación en Artes”. Este congreso se constituye como una instancia de cierre tanto de los procesos de investigación desarrollados por cada estudiante, como de la producción colectiva y de los espacios de intercambio desarrollados en articulación interinstitucional a lo largo del año, al mismo tiempo que como una apertura a la comunidad, para compartir la producción de conocimiento realizada dentro de las instituciones de artística superior de la región.

Las Cátedras de Metodología de la Investigación en Artes de la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas, de la Escuela de Teatro, de la Escuela de Danzas Clásicas y de la Escuela de Arte de Berisso, vienen trabajando en articulación desde el año 2018, generando a lo largo del ciclo lectivo instancias de intercambio entre lxs estudiantes favoreciendo y ofreciendo distintas formas de circulación y producción de conocimiento, propias del ámbito artístico y del científico-académico.

En este marco, en el año 2019 desarrollaron el Primer Congreso de Cátedras de Metodología de la Investigación en Artes, evento que permitió a lxs estudiantes compartir sus procesos de investigación, intercambiar preguntas y comentarios entre pares, y en muchos casos, proyectarse a futuro como artistas-docentes-investigadores, ya sea aplicando a becas de investigación, inscribiéndose en postítulos, cursos o carreras de posgrado y/o participando en sucesivos eventos académicos.

El primer congreso tuvo lugar en diciembre de 2019, de manera presencial, siendo anfitriona y sede la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas de la ciudad de La Plata. Este segundo congreso, realizado de manera virtual en el marco del plan de continuidad pedagógica, tuvo lugar en la sala virtual "Silvia Ferrer" de la ETLP. Participaron docentes y estudiantes de las cátedras de Metodología de la Investigación en Artes de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas de La Plata, la Escuela de Arte de Berisso, y la institución anfitriona Escuela de Teatro de La Plata.

Arte, educación y pedagogía; Arte y géneros; Arte, cuerpos y corporalidades; Arte y salud; Arte y política; Arte y sociedad; Circuitos de circulación artística; Arte y pandemia, son algunos de los ejes temáticos abordadas por lxs estudiantes en los procesos de investigación anuales, cuyos resultados se presentaron en este encuentro.

Los trabajos presentados pueden verse haciendo [click aquí](#).



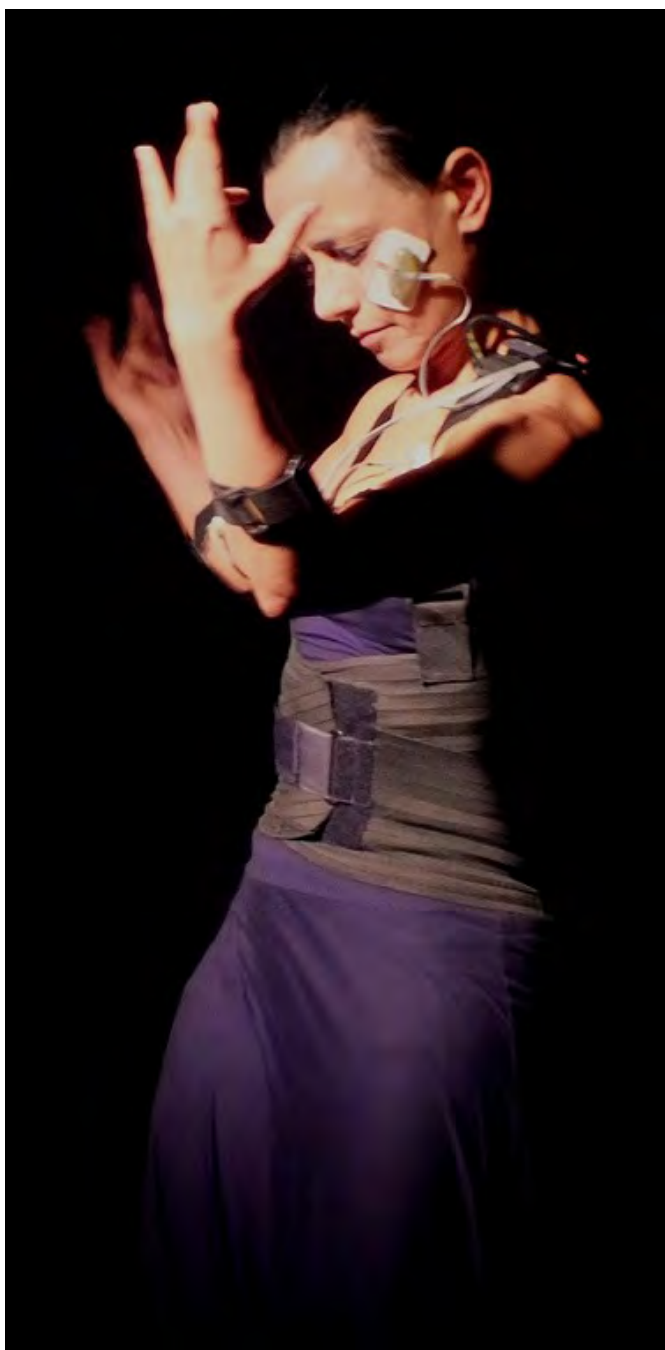
Avances de la investigación sobre performance interactivas

Introducción

Como parte de mi estancia de estudio posdoctoral breve -en el Programa de Estudios Posdoctorales (PEP) perteneciente a la Universidad Nacional Tres de Febrero- me propongo definir una práctica performática artística, local e incipiente que vincula el micromovimiento gestual del cuerpo con un sistema de sensado bioeléctrico.

El objetivo de esta investigación reside en indagar las diferentes manifestaciones corporales que los dispositivos electrónico-digitales median en la interacción con el sistema nervioso periférico de los músculos. El electromiograma (EMG), particularmente, detecta las órdenes voluntarias codificadas de distintos procederes desde las señales biológicas. Traducir y modelizar esta información obtenida para poder proyectarlas en visuales y sonidos, per-





mitirá al cuerpo casi inmóvil comunicarse sensitivamente con su entorno. Por lo cual, partimos de una concepción de performance interactiva que no se circunscribe al cuerpo en traslación vinculado a la interactuación con sistemas responsivos, sino más bien, considera la relación ontológica con el tiempo y el espacio interno y externo a través de un sistema de sensado que la viabiliza.

Asimismo, dentro de la residencia de intercambio e indagación con el Grupo de Instrumentación Biomédica, Industrial y Científica (GIBIC) -en el Laboratorio de Electrónica Industrial, Control e Instrumentación (LEICI), perteneciente a la Facultad de Ingeniería, Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (UNLP/CONICET)- estamos explorando, concretamente, la aplicación práctica de interfaces propias de la ingeniería electrónica. A partir de la detección de señales biopotenciales los performers consiguen modular a voluntad sus contracciones musculares con un fin expresivo.

En el relevamiento de producciones realizadas a través de la asociación entre la performance corporal con la medición y decodificación de los impulsos neuronales; hemos detectado que son escasas. El desarrollo más notorio lo encontramos en propuestas que se inscriben con fines terapéuticos o con el uso de dispositivos comerciales. Por este motivo, emprendimos este vínculo con el grupo de ingenieros de la facultad; proponiéndonos salir del claustro académico e intercambiar con otros espacios culturales, productivos y formativos. Desde la perspectiva del GIBIC, la transmisión de las señales biopotenciales durante una performance artístico-corporal, se despliega como un nuevo desafío, puesto que, plantea una combinación de exigencias no contempladas para la ergonometría de los equipos así como para la lectura y discriminación del espectro de frecuencia de estas señales, que varía considerablemente dependiendo del estado físico y del comportamiento.

No obstante, tanto para los artistas como para los ingenieros esta exploración conjunta establece conexiones y efectos renovados que impactan de lleno en los hábitos de estudio de cada uno. El proceso, de duración sostenida, se vuelve más importante que el resultado. Se elaboran componentes, artefactos, sistemas con los cuales se puede sensorar la interioridad del cuerpo y, al mismo tiempo, se decodifica las intenciones y manifestaciones emotivas como resultado de

la manifestación del sistema nervioso. Se trata de proponer un dispositivo que genere relatos de una interioridad corporal traducida a elementos plástico-discursivos. Esta reciprocidad genera entornos de creación transdisciplinares, construye alianzas y forja nuevos proyectos. Igualmente, es interesante observar cómo se abren canales de comunicación entre expertos y no expertos, articulando formas centralizadas y descentralizadas, en un transcurso sostenido por mutuo deseo.

Antecedentes

En el presente proyecto se propone estudiar la interconexión cuerpo-performance-tecnología, respaldándonos básicamente en los laboratorios conformados y sustentados dentro de ámbitos universitarios. Esta concepción de laboratorio de creación-investigación permite explorar la potencialidad del espacio de la práctica y la teoría por medio de colaboraciones permanentes: in situ, en encuentros internacionales, videoconferencias y publicaciones. Y aquí nos importa mencionar algunos que promueven la investigación, reflexión y producción de performance artísticas en colaboración con las tecnologías transdisciplinares y, con los cuales, hemos tenido trato directo. En la Argentina, compartimos experiencias y conocimientos con el *emmeLab*, laboratorio de investigación y experimentación multimedial, formado por docentes y estudiantes de la carrera de Diseño Multimedial de la Facultad de Artes.

Respecto al estudio y desarrollo del sensado bioeléctrico -que será nuestra área de investigación interdisciplinar- cuenta con una extensa trayectoria en el campo de la medicina y más concretamente en las tareas de rehabilitación. Desde nuestro campo de interés, el uso de señales biológicas se introdujo en las artes y en particular en la música a mediados de los 60'. No obstante, a partir de los 80', cuando las técnicas de integración en electrodos fueron lo suficientemente avanzadas para permitir la producción de amplificadores pequeños y livianos -requeridos para este registro superficial-, se intensifica y populariza su producción.

Para este proyecto nos fundamentaremos en los estudios actuales de Oscar Yáñez Suárez quien se desempeña en el Laboratorio de Investigación en Neuroimagenología (LINI), perteneciente al Área de Procesamiento Digital de Señales e Imágenes Biomédicas del Departamento de Ingeniería Eléctrica de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Unidad Iztapalapa; México DC; y quien ya ha incursionado en estas prácticas transdisciplinares junto a Bioescénica-Translab. En cuanto a los intercambios con los laboratorios académicos locales serán propicios el LEICI, Instituto de Investigaciones en Electrónica, Control y Procesamiento de Señales, pertenecientes a la Facultad de Ingeniería, UNLP, CONICET y el LIRINS, Laboratorio de Ingeniería en Rehabilitación e Investigaciones Neuromusculares y Sensoriales, UNER con los que Yáñez tiene vinculación directa. Con Yáñez hemos intercambiado in situ, gracias al Subsidio de viajes y estadías 2016 otorgado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP. El mismo fue una de las vías que posibilitó el encuentro y la posibilidad de experimentar esta tecnología en transferencia con nuestro software *open source* Moldeo.org, logrando sensar y controlar -a través de un dispositivo periférico llamado Emotiv Epoc- las visuales del software desde la actividad muscular del rostro. Yáñez, por su parte, viaja a Argentina en 2018 y además de disponerse a otro encuentro de trabajo, nos contactó con el LEICI con quienes hemos emprendido -al presente- un proceso de investigación y producción artístico-científica conjunto. Damos cuenta de ello, en dos presentaciones en la 5º Bienal Universitaria de Arte

y Cultura organizada por la Secretaría de Arte y Cultura, UNLP y, en Noviembre Electrónico 2018, en El Cultural San Martín, Núcleo Audiovisual, CABA. En cuanto al LIRINS, estuve en residencia del 18 al 23 de noviembre del año 2019, nuevamente a través de un Subsistido para Viajes y Estadías 2019-2020 otorgado por la UNLP.

Respecto del empleo de estas aplicaciones en la práctica artística, podemos afirmar que es un campo de reciente desarrollo y con escaso abordaje desde el contexto local. Una referente es Claudia Robles Ángel, artista colombiana residente en Alemania, realiza instalaciones y performances multimedia interactuando con datos fisiológicos. Hemos tenido contacto en el 2010 cuando presentó su performance en el Espacio Telefónica y fue a partir de ahí que provocó nuestro interés. Otro artista pionero -estadounidense, compositor de música experimental y creador de instalaciones sonoras- es Alvin Lucier quien, en 1965, investigó sobre las frecuencias cerebrales alfa. Las mismas se producen solo en un estado mental relajado, sin ninguna actividad. Esto es fundamental para nuestro proyecto ya que nos dispone corporalmente. En tal sentido, la performance o arte vivo o de acción se propone como un sistema de creación poético que nos facilitará el enlace con el universo interno del cuerpo y su entorno cinético producido por los datos sensados. Sin embargo, en la actualidad, se retoman estas experiencias de Alvin -sobre todo en lo referente a la cognición musical- todavía se sabe relativamente poco de la aplicación de datos fisiológicos dentro de un sistema que incluye la proyección de sonido e imagen en un espacio arquitectónico, y la consecuente realización, como experiencia interior, por un intérprete. Por consiguiente, estudiaremos el tema corporal, desde autores como el catedrático estadounidense André Lepecki; los coreógrafos Steve Paxton, Xavier Le Roy, Vera Mantero, los performers Daito Manabe, Yann Marussich, Geumhyung Jeong, Lisa Park; entre otros. Todos ellos han cuestionado los propios clichés disciplinares desarticulando ideas preconcebidas e interesándose por un nuevo paradigma que se afirma, entre otros, en la inmovilidad del cuerpo como punto de partida.

Por ende, realizar un mapeo sistémico general que contemple el acopio de performance donde el micro-movimiento tiene importantes implicaciones será concerniente al objetivo final de la segunda etapa de esta investigación: aportar al diseño de un entorno visual y sonoro para que personas con movilidad reducida logren interactuar expresivamente. Por consiguiente, este proyecto al mismo tiempo realizará un aporte conceptual al área de diseño para los equipos vestibles, poniendo en ejercicio cuáles son los desafíos desde este punto de vista.

Concreciones

En estas performances transdisciplinares nos planteamos sensar estratos de intensidades vibrátiles a través del registro que se obtiene colocando una serie de electrodos (conductores que llevan las señales eléctricas de los músculos, el cerebro, el corazón, la piel u otras partes del cuerpo hasta los aparatos de registro) en el cuero cabelludo o sobre un músculo. Los requerimientos que acusan estos vínculos en torno a los usos y las aplicaciones técnicas con estos dispositivos, son considerables. Según el equipo del GIBIC, habría que tener en cuenta que el dispositivo cuente con lo siguiente: la alimentación a baterías con autonomía de varias horas; la comunicación inalámbrica Wifi y el Bluetooth; la capacidad de obtener múltiples señales en simultáneo; la robustez ante el movimiento del/la performer y de las

interferencias electromagnéticas; la capacidad de cómputo y versatilidad para procesar las señales en tiempo real; lo “usable” y lo “vestible”; los cables de conexión que no interfieran con el movimiento de la performer, que sea de fácil colocación y puesta en funcionamiento, con dimensiones y peso acotado.

Los dispositivos como sensores de señales mioeléctricas (que miden, filtran, rectifican y amplifican la actividad eléctrica de un músculo y producen una señal que puede ser analizada por un microcontrolador) o las diademas de electroencefalograma (miden las ondas cerebrales transformándolas en impulsos eléctricos entendibles por una máquina) son un acercamiento a las lecturas de estos datos bioeléctricos; pero no suman a la hora de realizar acciones que requieran una precisión muy alta (como un control preciso y factible de un sistema). Suelen perder conectividad momentáneamente (al ir por bluetooth no hay eficacia 100%), y el ruido, tanto externo como de los propios componentes del aparato, hacen que haya momentos en los que las medidas distan mucho de ser fiables.

Podemos confirmar que, algunos de dichos requerimientos mencionados en párrafos anteriores, no existían de antemano, sino que fueron surgiendo en el mismo proceso de desarrollo debido a la continua interacción corpórea en los ensayos. Hay todo un trabajo de exploración y aprendizaje en el control voluntario de las señales biopotenciales y de su uso -junto a las producidas involuntariamente- con fines performáticos y artísticos.

Finalmente, en octubre del año 2018, GIBIC logra sintetizar un prototipo de los sensores y del dispositivo de adquisición de señales que, posteriormente, fue denominado WIMUMO.



Esta fabricación de equipos de medida de señales bioeléctricas con transmisión inalámbrica para ser utilizados en performances corporales, es parte de los prototipos previamente desarrollados como resultado del proyecto de investigación denominado “Procesamiento analógico y digital de señales. Aplicaciones en instrumentación científica e Industrial (cód. 1219) UNLP”. Los equipos de medida tienen la capacidad de medir señales musculares, cardíacas y cerebrales en forma no invasiva e incluir otros sensores Bluetooth, y transmitir los datos vía WiFi en protocolos compatibles con software de síntesis de imagen y sonido.

El performer amplía -a través del sistema de sensado- el rango de expresión y exterioriza emociones que coexisten, invisibles, en el sistema nervioso. Del mismo modo, el performer podría valerse, igualmente, de la medida de sus señales biomédicas obteniendo parámetros como la frecuencia cardíaca, la intención o imagen del movimiento a partir de señales musculares, o estados mentales a partir del electroencefalograma. Estas señales deben medirse con tecnología vestible (wearable) para poder operar durante una acción escénica al transmitirse y componer con sonido e imagen.

Finalmente, el proyecto involucra la ejecución de detalles en el diseño de los equipos para superar la etapa de prototipo y permitir un uso en performance en espacios escénicos, fuera del ámbito del laboratorio en la facultad.

Proyecciones

El equipo de profesores e investigadores de las facultades de Arte e Ingeniería, está desarrollando esta herramienta de sensado de señales bioeléctricas musculares para transferirlas a softwares de imagen y sonido. El proyecto *Entorno De Expresión Corporal Inclusiva* ha sido seleccionado dentro de la re-adequación 2020 –producto de la pandemia por COVID 19- convocada por la Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes y el proyecto escénico *Performance Tecnológica Inclusiva* –seleccionado por el Programa de Apoyo a la Realización Artística y Cultural (PAR) presentación febrero-marzo 2020 en el Centro Universitario de Arte, UNLP- propusieron un sistema de comunicación alternativa para que las personas con discapacidad motora puedan comunicar y transmitir expresivamente a través de proyecciones de visuales y sonidos; fomentando la transversalidad en la participación igualitaria de los recursos expresivos de nuestro cuerpo en la inmovilidad.

En consecuencia, ya estamos trabajando migrando hacia nuevos espacios virtuales; reformulando el lugar de encuentro en aplicaciones de teleconferencia y proponiendo una plataforma para la interacción por medio de internet.

Referencias bibliográficas

Ceriani, A. (comp.) (2012). *Arte del cuerpo digital. Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. La Plata: EDULP.

Ceriani, A. (2015). *Génesis y desarrollo de la escena tecnológica de Buenos Aires: estudio de lo digital en la danza performance (1996-2016)*. Disponible en: http://www.alejandraceriani.com.ar/pdf/TESIS_DOC.pdf.

Ceriani, A. (2018). "Preliminares sobre la investigación artística y académica en la danza performance". En *Trayectoria. Práctica Docente en Educación Artística*, 5, (2408-4468), (pp. 35-48). Disponible en: <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/trayectoria/>

Guerrero, F. N. (2017). "Instrumentación para Neuroprótesis Vestibles". Tesis de Doctorado. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59568>.

Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

Links

<http://leici.ing.unlp.edu.ar/gibic/>

<http://ingenieria.uner.edu.ar/grupos/lirins/index.php>

<http://die.izt.uam.mx/index.php/infraestructura/>

<http://efusion.bioscenica.mx/oscar-yanez/>

<http://emmelab.fba.unlp.edu.ar/>

<http://moldeo.org>

<http://alucier.web.wesleyan.edu/>

<http://www.claudearobles.de>

<http://www.alejandraceriani.com.ar>

Videos en internet

Lucier, Alvin. Two Circles.

Disponible en: <https://youtu.be/XYw-taMq-P0>.

Lucier, Alvin. Music for Solo Performer (1965).

Disponible en: <https://youtu.be/bIPU2ynqy2Y>.

Mana Spotlight: Lisa Park & Eunoia II.

Disponible en: <https://youtu.be/OQSPTbgyFkw>.

Muestra Cajografías. Maratón de Producción 2018 del Centro Cultural San Martín. Núcleo Audiovisual. Disponible en: <https://youtu.be/p1W4-g8w84A>.

Performance + Tecnología: Claudia Robles Ángel en trance.

Disponible en: <https://youtu.be/ZHrbuf3RZW0>.

Speak 5.1 Imaginación colectiva.

Disponible en: <https://youtu.be/IPgNTHzhRc>.

Videos de jornadas institucionales

Proyectos de Extensión a la comunidad/UNLP (2021)

Proyecto de Extensión Universitaria_21_P1 Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=1Vv5zfPgKrg>

Proyecto de Extensión Universitaria_21_P3 Disponible en:

<https://youtu.be/4xVSXvk5Ltg>

Proyecto de Extensión Universitaria_21_P6 Disponible en:

<https://youtu.be/rxM3YJtgHeM>

Jornadas sobre artes, tecnologías emergentes y Biosensado_01 Disponible en:

<https://youtu.be/iYMzPg-dgEo>

Paula Dreyer/ Alejandra Ceriani

Jornadas sobre artes, tecnologías emergentes y Biosensado_02 Disponible en:

<https://youtu.be/95ijxcSCVs>

Dr. Federico Guerrero

Jornadas sobre Artes, Tecnologías Emergentes y Biosensado_04 Disponible en:

https://youtu.be/8a_IzS35Uio

Jaime Del Val

Jornadas sobre artes, tecnologías emergentes y Biosensado_08 Disponible en:

<https://youtu.be/disgA17IKqM>

ALEJANDRA CERIANI

Soy Profesora y Licenciada en Artes Plásticas. Doctora en Arte y Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA. Investigadora categorizada III, dirijo proyectos de Investigación y Desarrollo en el marco de la UNLP. Directora de la publicación online "Estudios sobre cuerpo, la performance y tecnologías emergentes". Participo de ponencias y publicaciones en diversos medios nacionales e internacionales. Dicto seminarios en UNLP, UNA, UNTREF, UNQUI virtual. Coordino y dirijo la Cátedra Libre, Educación y Mediación Digital en Danza y Performance, UNLP. Produzco e investigo en videodanza y danza performance interactiva así como en otras colaboraciones escénicas. Sitio: www.alejandraceriani.com.ar

Comunicación teatral y aprendizaje

Introducción

En relación al concepto de la comunicación en el teatro mucho se ha reflexionado y discutido, es en el campo de la semiótica donde han proliferado la mayoría de las investigaciones y debates sobre esta temática. Podemos reconocer que en la actualidad la semiótica del teatro está en crisis, es criticada e intenta redefinirse. Uno de los principales puntos que se le critica es que el proyecto de la semiótica teatral fue fundado sobre el modelo lingüístico y el desarrollo de la semiología narrativa, y sus análisis propuestos sobre el teatro como objeto de estudio no lograron representarlo en su totalidad. Fernando de Toro (2008) sostiene que el análisis semiótico "fue totalmente negativo para el Teatro puesto que no se trata de estudiar formas del uso lingüístico, sino de un discurso artístico" (De Toro, 2008: 279). Por su parte, en Argentina, Jorge Dubatti (2010) reconoce que la semiótica impide, de alguna manera, abrir nuevas posibilidades al campo de la teatrología.

Aun así, en la presente investigación nos interesa trabajar con autores como Umberto Eco, Erika Fischer-Lichte, entre otros, que por más que provengan del campo de la semiótica, elaboran concepciones sobre comunicación, teatro, signo, mensaje estético y representación, que nos resultan significativas a la hora de reflexionar sobre los aportes que el teatro puede brindar al aprendizaje y a los modos de enseñar en el ámbito educativo.

Observamos que todo lo que implica el fenómeno teatral -como contenido escolar- al ser enseñado en las aulas, habilita tipos de pensamientos que colocan a los propios estudiantes como productores de conocimiento a partir de una modalidad de enseñanza que posee una fuerte carga práctica, recreativa y lúdica. Sostenemos que la particularidad estética que posee el teatro puede estimular un tipo de pensamiento complejo.

También nos interesa reflexionar sobre el espacio que se le da a la experiencia sensible propia de las artes en contextos educativos. Por este motivo nos preguntamos por el territorio que se construye cuando se ponen en juego recursos pedagógicos teatrales que trabajan con lo sensible, la percepción y la comunicación en la escuela. A continuación, desarrollaremos las temáticas propuestas.

Teatro y pensamiento

Según Morin (1990) el desarrollo del pensamiento complejo¹ permite poder trabajar con lo insuficiente y lo impreciso, aceptar la contradicción, concebir el pensamiento como acción,

¹ Este autor define el pensamiento complejo, a partir de la existencia y en contraposición al paradigma de simplicidad. Este paradigma constituye un tipo de discurso construido a partir nociones maestras y principios claves, pone en orden el universo, y persigue al desorden. El orden se reduce a una ley, a un principio. El principio

y reconocer su flexibilidad. “Podemos decir que aquello que es complejo recupera, por una parte, al mundo empírico, la incertidumbre, la incapacidad de lograr la certeza, de formular una ley, de concebir un orden absoluto” (Morin, 2007: 99). El autor plantea la complejidad como base del desarrollo general, para él la complejidad es el desafío y no una respuesta. Las clases de teatro y todos los factores variables que intervienen en ella, como ser: las consignas y sus modos de resolución, la cantidad de estudiantes, la predisposición para la tarea, el lugar donde se da la clase, las relaciones que se establece entre los estudiantes, entre otros, por lo general implican un trabajo diverso y complejo.

Creemos que algunos conceptos de la semiótica del teatro pueden ayudarnos a pensar en lo que sucede y en lo que generan las clases de teatro en un contexto de educación formal. La semiótica considera al teatro comunicación, una comunicación compleja y multifacética; Erika Fischer-Lichte en su libro *Semiótica del Teatro* (1983) sostiene que el teatro es un sistema cultural *sui generis*.

Los sistemas culturales no producen simplemente un significado (lo que sería por sí una contradicción) sino algo que siempre se puede percibir por los sentidos; sonidos, hechos y temas, en los que partiendo de su relación con la cultura en la que han sido creados, se pueda incluir un determinado significado. (Fischer-Lichte, 1983: 15)

Al apreciar la representación de una obra de teatro el significado que se le puede dar, la mayoría de las veces, no suele ser unívoco y está sujeto a la simultaneidad y a la actualidad, características propias de la disciplina teatral². Con esto queremos decir que la representación teatral se puede interpretar en la medida en que acontece. Fischer-Lichte considera al teatro como un sistema semiótico estético y realiza una diferencia entre los sistemas no estéticos de los sistemas estéticos. Mientras que el grupo de los sistemas no estéticos son los encargados de cumplir funciones comunicativas como en es el caso de la lengua, los sistemas estéticos “suprimen la dominancia de sus funciones primarias y la sustituyen por la dominancia de la estética” (Fischer-Lichte, 1983: 255). Los sistemas estéticos pueden generar procesos de comunicación en los cuales su significado suele ser ambiguo. El carácter del signo que puede producir el teatro es polifuncional. Pues los signos teatrales pueden cumplir muchas funciones y crear varios significados. “Un signo teatral no sólo es capaz de actuar como signo de un signo al que él mismo representa materialmente, sino además como signo de un signo que pertenezca a cualquier otro sistema semiótico” (Fischer-Lichte, 1983: 258), por tal motivo la ambigüedad es propia del signo teatral. A esta ambigüedad, Umberto Eco (2013) la denomina una “ambigüedad productiva”, porque despierta la atención y exige un

de simplicidad o bien separa lo que está ligado (disyunción), o bien unifica lo que es diverso (reducción). Reconocer la complejidad propia del pensamiento implica desconfiar de conceptos cerrados, de la clarificación, la simplificación y de la reducción demasiado rápida. El autor sostiene que el paradigma de occidente está fundado en el objeto cognoscible, lo aislable y, por lo tanto, lo manipulable. Sobre una verdad aparentemente objetiva que amerita ser discutida. Ya que, tanto la inventividad como la creatividad en la historia y en la constitución del paradigma occidental no han sido reconocidas permaneciendo silenciadas. Pues, “la imaginación, la iluminación, la creación, sin las cuales el progreso no hubiera sido posible, no entraban en la ciencia más que ocasionalmente: eran, lógicamente, no dignas de atención, y epistemológicamente, siempre condenables” (Morin, 2007: 83).

² “El sistema de signos que produce el sistema cultural ‘teatro’ (la representación) tiene la característica especial de que no puede ser desprendida de sus productores, los actores (...) otra característica del teatro: su actualidad absoluta” (Fischer-Lichte, 1983: 25).

esfuerzo de interpretación, y a medida que el mensaje se complica puede establecerse una “autorreflexión”.

Vemos esta “autorreflexión” como un ejercicio que los estudiantes podrían experimentar en las actividades propuestas en clases de teatro, realizando representaciones escénicas u observándolas. Esta particularidad del teatro implementada en el aula puede estimular el pensamiento animando la imaginación e interpretación.

Eco al desarrollar su teoría del mensaje estético y sus características dice que “en el curso de la comunicación estética se actúa una experiencia que no puede ser reducida ni a una medida cuantitativa ni a una sistematización estructural” (Eco, 2013: 169). Esto se debe a la complejidad y movilidad que se hacen presentes en las representaciones teatrales, como así también, en las clases de teatro. Este autor hace referencia a que la recepción de cualquier mensaje estético está sujeta al idiolecto de cada sujeto, y entiende el idiolecto como el código privado e individual del parlante. Este idiolecto, que consideramos, también se utiliza a la hora de la creación teatral, es complejo y personal, “y como experiencia individual, la obra puede ser teorizada, pero no medida” (Eco, 2013: 170). Hay un margen de complejidad y de azar que no puede ser puesto en palabras, este margen se encuentra encerrado en los límites de la experiencia personal y los de la circunstancia de la representación.

Pavis (1998) manifiesta que la recepción teatral implica una percepción inhabitual donde pueden reconocerse los procedimientos estéticos e ideológicos, propuestos por los creadores de una obra de teatro. De esta manera el teatro genera un tipo de comunicación especial, porque el espectador cuando contempla una obra lo hace de una manera no habitual. La convención cultural que se establece en el teatro (el actor representa mientras alguien lo observa) es el primer código que se instala en esta comunicación. Para lograr experimentar la comunicación teatral es necesario la presencia de personas, actores y espectadores. Fischer-Lichte declara que el teatro se realiza siempre como un acto con carácter público y que sin espectadores no hay representación. En el transcurso de la representación el que observa puede identificar los procedimientos propuestos en la obra, este reconocimiento es muy significativo, pues, estimula el funcionamiento de una serie de asociaciones intelectuales

que implican el trabajo autónomo, abstracto y metafórico del pensamiento.

Eco sostiene que el tipo de emociones que puede provocar un mensaje estético por ser ambiguo y autorreflexivo puede ser considerado como instrumento de conocimiento.

Cuando se desencadena el juego de interpretaciones sucesivas, la obra nos impulsa ante todo a reconsiderar el código y sus posibilidades. Toda obra pone el código en crisis, pero a la vez lo potencia; pone de manifiesto repliegues insospechados, sutilezas ignoradas; violándolo, lo integra y reestructura. (Eco, 2010: 179).

Y esta posibilidad de reestructuración puede habilitar pensamientos autónomos complejos y la construcción de conocimientos que provienen de la práctica y de la experiencia. Y que pueden pasar en una primera instancia por la percepción del cuerpo sensible, tanto del estudiante/actor como del estudiante/espectador. Y, además si las dinámicas de grupo están claramente planteadas y coordinadas permiten desarrollar otras aptitudes en los estudiantes, como lo son la aceptación del otro, el compromiso, la escucha, la autonomía y el respeto a la diversidad. Valores que promueve la escuela, junto con otras instituciones sociales, como entes socializadores.

Teatro y sensibilidad

Podemos identificar que existió y aún existe una contraposición entre lo sensible y lo inteligible, este antagonismo ha sido descrito en diferentes épocas históricas por filósofos como Aristóteles, Platón, Descartes, Leibniz, Kant, entre otros. Ferrater Mora (1964) observa que varios autores se refirieron a la palabra sensación como una especie de “atenuación” de las potencias intelectuales y que tanto Descartes como Leibniz relacionaron a la sensación con un estado de confusión.

Por su parte, Morin (1990) advierte que Descartes en su teoría genera un pensamiento que desarticula al sujeto pensante, y considera al paradigma cartesiano como uno de “simplificación”. Que la lógica occidental tiende a mantener el equilibrio del discurso mediante la expulsión de la contradicción y del error. A su vez, remarca que durante el transcurso de la historia “la imaginación, la iluminación, la crea-

ción, sin las cuales el progreso no hubiera sido posible, no entraban en la ciencia más que ocasionalmente: eran, lógicamente, no dignas de atención, y epistemológicamente, siempre condenables” (Morin, 2008: 83). El orden presente en la frase cartesiana “pienso luego existo”, no incluye la posibilidad de primero “existir y luego pensar” o de poder hacerlo simultáneamente, presentando de esta manera una dualidad radical que convive dentro de un mismo sujeto. Al parecer el tratamiento que se le dio a lo largo de siglos a los términos inteligencia y sensibilidad, poseen el mismo efecto que produce la mezcla del agua con el aceite, dos líquidos con propiedades diferentes que al entrar en contacto se separan inmediatamente, sin tocarse ni mezclarse, sus fronteras permanecen delimitadas y no se traspasan. No sólo no pueden concebirse juntas, sino que además está instalado un orden jerárquico que coloca a la inteligencia por encima de la sensibilidad. Existe un prejuicio sobre lo sensible como un estado que “atenúa a la inteligencia” e incluso puede ser tomada como “marca de debilidad”. Y como las artes trabajan con la sensibilidad es que todavía hoy sienten repercusión de esta arbitrariedad, y más aún, cuando se discuten sus aportes al pensamiento en los procesos de aprendizajes de los estudiantes, e intentan formalizar su formación. “Pues, la comprensión de la importancia del arte en la escuela no es todavía suficiente (...) nadie duda de la importancia de las matemáticas, pero las opiniones se dividen cuando se refieren a la formación visual, auditiva, cinestésica, dramática o narrativa” (Jiménez, Aguirre, Pimentel, 2015: 11). La realidad de la inserción de prácticas artísticas en las escuelas da cuenta de que todavía circula un pensamiento el cual sostiene que sólo vale la pena lo que pueda ser comprobado, medible y que produzca algún tipo de riqueza y que esté inserto en el campo de lo concreto. Esta concepción es propia del paradigma cartesiano, Morin expresa al respecto:

Ese paradigma no existe si no es en relación con la identificación de la racionalización con la eficacia, de la eficacia con los resultados cuantificables; es inseparable de toda una tendencia clasificatoria, reificatoria, etc., tendencia corregida, a veces fuertemente, apenas otras veces, por contra-tendencias aparentemente “irracionales”, “sentimentales”, románticas, poéticas. (Morin, 2008: 83)

De esta manera tanto el arte como el teatro formarían parte de tendencias aparentemente “irracionales”. Por otra parte, todavía cuesta correrse de concepciones que relacionan las prácticas y producciones artísticas con sujetos que tengan determinadas condiciones para ellas, palabras como talento y genio creador siguen circulando fuera y dentro del ámbito escolar.

Como manifestamos anteriormente la diferencia entre sensibilidad e inteligencia marca una división extrema que no es posible sostener en los tiempos que corren, donde modos distintos de aprender, percibir, comunicar y de sentir, traspasan fronteras sobre todo en las construcciones culturales de los más jóvenes. Pero esta realidad parece no resultar suficiente, ya que, las resistencias se hacen presentes en los lugares formales de formación donde se sigue estigmatizando y menospreciando el valor de las artes y su capacidad formativa. Un ejemplo de esto son los diseños curriculares, donde las disciplinas artísticas poseen menor carga horaria curricular en relación a las otras asignaturas. Además, los lenguajes artísticos tradicionales, como lo son música y plástica, poseen mayor cantidad de horas de clases y se dan en más cursos, que otras materias como teatro, danza o lenguaje audiovisual. Es más, to-

avía no se ha podido superar la fragmentación de las artes y pareciera que un trabajo interdisciplinar artístico de formación, que sin duda enriquecería el aprendizaje de los estudiantes ampliando su experiencia artística y su universo cultural, está muy lejos de ser alcanzado.

El profesor e investigador Eisner (2016) describe y examina cómo contribuyen las artes al desarrollo de la mente en las escuelas. Al reflexionar sobre el contexto educativo que lo rodea y haciendo referencia a los currículos escolares dice que las artes se consideran agradables, pero lamentablemente, no se las ve como necesarias, y agrega, que los puntos de vistas tradicionales en cuanto a los contenidos a enseñar han situado a la enseñanza de las artes en una posición marginal. Esto se debe a una concepción educativa donde las escuelas consideran que su misión, se centra en fomentar el desarrollo del intelecto. Por esto “las materias “duras” como las matemáticas y las ciencias se consideran recursos básicos para este desarrollo y los procesos de lectura, escritura y cálculo se consideran los modos más idóneos para cultivar la mente” (Eisner, 2016: 13). Este tipo de posturas tradicionales no consideran a las artes como disciplinas que puedan estimular el desarrollo de la mente. Ante esta situación el autor reivindica la importancia de la enseñanza del arte en las escuelas, ya que “el arte brinda herramientas con las cuales los estudiantes pueden experimentar formas de pensamientos más complejos y sutiles” (Eisner, 2016: 14). Estas formas de pensamiento se exploran a través de los sentidos y la estimulación de los mismos, y permiten en una primera instancia poder relacionarnos con el entorno que nos rodea. “En su estado más fundamental este entorno es cualitativo y se compone de imágenes y sonidos, de sabores y olores que podemos experimentar por medio de nuestro sistema sensorial” (Eisner, 2016: 15). A través del sistema sensorial el ser humano realiza su propio desarrollo. Los sentidos permiten percibir el contexto en el cual cada individuo se desenvuelve. Eisner sostiene que el desarrollo del sistema sensorial no actúa en soledad y que su avance exige “las herramientas de la cultura: el lenguaje, las artes, las ciencias, los valores, etc., con la ayuda de la cultura aprendemos a crearnos a nosotros mismos” (Eisner, 2016: 18). Por esto mismo consideramos necesario poder brindarle un espacio de experimentación a la sensibilidad, legitimando y creando un territorio de lo sensible dentro de la escuela.

Conclusión

Reconocemos a la sensibilidad y la emotividad como componentes sociales y culturales fundamentales en el momento de la comunicación con otros. La sensibilidad propia de cada sujeto se desarrolla, se estimula y se educa. Por lo tanto, no podemos dejar pasar por alto la importancia de la misma y preguntarnos en qué medida las escuelas encargadas de la construcción de saberes, herramientas y relaciones sociales, trabajan con ella. Ya que,

En el terreno de la educación, construir es construirse. Y uno se construye no sólo a través de conocimientos. Lo hace por el arte, por el juego con el propio cuerpo, por las interacciones, por los encuentros con los otros seres. Uno aprende cuando se construye a sí mismo, cuando adquiere competencias que le permiten apropiarse de sus posibilidades y de las que ofrecen la cultura y el mundo en general. (Castillo, 2004: 13).

Creemos que los espacios destinados al arte en el sistema educativo son una apuesta para la construcción cultural de una ciudadanía democrática, sensible y emancipada. El teatro, por ejemplo, puede producir una relación con el conocimiento desde la creación propia, la observación, la comunicación, la percepción e integración. Esta situación implica una serie de procesos cognitivos complejos y sensibles que estimulan el juicio crítico y la posibilidad de poder percibir el mundo desde la propia realidad. De esta manera, el estudiante puede percibirse y percibir a los demás. Reconocerse, ser reconocido y reconocer.

Por todo lo dicho anteriormente consideramos que la temática de investigación propuesta representa una problemática actual, y que es necesario habilitar y generar espacios de intercambio y discusiones en torno a cuáles son las concepciones de arte y teatro que circulan en los ámbitos de educación formal. Como también así valorar y defender la presencia del teatro en la escuela, con todas las herramientas que tiene para ofrecer de manera simultánea a la formación integral e identitaria de los sujetos. Asimismo, advertimos que la expresión creativa, sensible y estética, propia de las prácticas teatrales en contextos áulicos pueden significar una manera de emancipación cultural en contraposición a los discursos y modos de hacer hegemónicos. Esperamos que este trabajo sume e invite a seguir investigando sobre la problemática propuesta.

Bibliografía

- Castillo, P. D. (2004). *La comunicación en la educación*. Buenos Aires: Stella.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, U. (2013). *La estructura ausente*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Eisner, W. E. (2016). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Ferrater, M. J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: ARCO/LIBROS.
- Jiménez, L., Aguirre I., Pimentel, L. (2015). *Educación artística y cultura ciudadana*. Madrid: Fundación Santillana.
- Morin, E. (2007). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

MARÍA DEL ROSARIO ABAD

Es Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea, Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Es profesora de Teatro en nivel secundario. Área de investigación: Educación Artística-Teatro en la escuela, en sus diferentes niveles y modalidades. Actriz y productora de obras de teatro independientes.

Caja de herramientas:

Investigación en artes escénicas

Estrategias y aportes a un campo en constante construcción

Introducción

El siguiente trabajo se propone describir la metodología y algunas estrategias que podrían utilizarse para el relevamiento, sistematización y análisis de un conjunto de documentos relevados para el análisis y/o reconstrucción del campo de las artes escénicas. Dichas estrategias, presentadas en este escrito, son el resultado del trabajo realizado dentro del marco de los proyectos de investigación dependientes de la Facultad de Artes de la UNLP.

La complejidad que representa realizar estudios históricos sobre artes escénicas requiere pensar un conjunto de estrategias que permitan reconstruir un hecho que es, desde su concepción, efímero y colectivo. Dichas estrategias se convierten en una caja de herramientas que, a la hora de reconstruir una puesta en escena, el investigador puede echar mano y dar marco metodológico al trabajo que está realizando.

El primer paso en toda la investigación lo compone el relevamiento de fuentes primarias, ese primer corpus de documentos que, como el hilo de Ariadna, nos sirve para emprender el camino hacia un pasado teatral desconocido. Estos primeros datos, muchas veces no sistematizados, hallados de manera aleatoria y algunas veces de forma casual, son utilizados como primer paso para la reconstrucción del hecho escénico. En este primer punto es donde se encuentra el primer conflicto a la hora de seleccionar qué fuentes son valederas para el proceso de reconstrucción de puesta en escena. La cantidad de elementos, teatrales y para-teatrales, que componen la práctica teatral hace posible, y a su vez compleja, la dicha reconstrucción. Desde gacetillas informativas en los diarios, críticas especializadas, fotografías o filmaciones de las puestas, entrevistas a los diferentes agentes del campo teatral en diarios o revistas locales, programas de mano y entrevistas personales a directores, actores, dramaturgos, etc., pueden considerarse como fuentes que, como un rompecabezas, dan materialidad al corpus teatral de carácter histórico.

Un primer paso de toda investigación es establecer un recorte temporal, generalmente este recorte se establece a partir de la relación entre historia interna e historia externa (Pellettieri, 1997: 13); o también se puede constituir el recorte en relación a otro campo teatral, estos primeros pasos metodológicos, que no forman parte de presente trabajo, se instituyen en forma conjunta con el tema, los objetivos, las hipótesis, y el marco teórico. Es luego de definir el plan de trabajo que el primer paso lo constituye el relevamiento de fuentes primarias y secundarias. Se considera importante saber a qué período de la historia del teatro está dirigida la investigación, ya que esto redundará en un beneficio del tiempo de trabajo.

Caja de herramientas y estrategias para el relevamiento de puestas en escena

Una primera aproximación metodológica es realizar lecturas previas y análisis crítico del marco teórico y de la historia externa, se considera un aporte fundamental tener definido el campo de poder, el campo intelectual (Bourdieu, 2002: 9-11) del período a abordar, para establecer posteriormente los vínculos entre la historia externa y la historia interna. Estas primeras definiciones, en lo relativo a los campos, permiten saber cuáles serán las estrategias para definir, analizar e interpretar el campo teatral y sus micropoéticas. Para definir los diferentes campos que intervienen en las luchas por el capital cultural y simbólico se realizan diferentes lecturas sobre el material bibliográfico que pueden definir las características del período a investigar. Estas diversas publicaciones atienden principalmente a las particularidades sociales de la época y su materialización en producciones culturales específicas, tales como los espectáculos teatrales, circuitos artísticos, publicaciones culturales y de la vida cotidiana. Por otra parte, este tipo de materiales tiene la función de poder definir las condiciones de producción, consumo y modos de circulación en el campo social de las producciones culturales.

Posteriormente se elabora un corpus de documentos relevados de diversas fuentes, sobre todo fuentes primarias y secundarias. Se considera como fuente primaria a todo material no sistematizado que provenga de alguna fuente de la época: las agendas culturales de los diarios de la época a investigar, gacetillas en donde se anuncia las obras, críticas, programas de manos, entrevistas en diarios y revistas, fotografías de las obras en los diarios y revistas de la época. También se consideran fuentes primarias, cartas personales, diarios de trabajo, memorias. Por otra parte, las fuentes secundarias son aquellas que contienen información ya organizada y elaborada, muchas veces producto del análisis, extracción o reorganización de documentos primarios originales. El problema principal a tener en cuenta cuando se utilizan fuentes secundarias es que en la organización del material documental primario se han utilizados criterios de organización y de legitimación de dichos documentos que responde a objetivos particulares de otra investigación, y los más probables es que ya se hayan descartado datos de dichos documentos que puedan ser relevantes para la propia investigación. Es por esto que es importante sistematizar, organizar e interpretar las fuentes primarias propias, y saber que la utilización de fuentes secundarias son un punto de partida y no el punto de llegada del relevamiento de datos.

Una vez relevadas las diferentes fuentes primarias, el siguiente paso es la organización de dichas fuentes en documentos. Para comprender la organización del material relevado se pondrán una serie de ejemplos que apuntan a describir una forma particular de sistematización.

Para poder discriminar los datos encontrados, por ejemplo, en una gacetilla o agenda cultural, se procede a elaborar un esquema estructural en donde cada puesta en escena es discriminada en el siguiente orden:

- 1- Nombre, fecha y número de serie de la fuente.
- 2- Nombre y autor del texto dramático.
- 3- Director o puestista.
- 4- Elenco
- 5- Sala o espacio.

Ejemplo:

El Día 1-7-1984 N ° 117 Año CI	La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca	Taller de Investigaciones Dramáticas (TID)	Carlos Lagos	Cristina Criso- rio, Bibi Arcaro, Alicia Pereyra, Nora Balmelli, Alejandra Aristegui, Soledad Barber, Marcos Pastorini	Sala del Taller de Investigaciones Dramáticas
--------------------------------------	---	---	--------------	--	--

Estos datos permiten establecer operaciones relacionales tales como:

Circulación de repertorios: canonizaciones, rupturas y resignificaciones textuales.

Emergencia y desarrollo de grupos y elencos.

Emergencia de instituciones de formación profesional y de fomento a la práctica escénica.

Circulación de espacios destinados a la práctica escénica.

En base a estos datos se establece una línea cuantitativa diacrónica y sincrónica de la producción y circulación de la actividad teatral en la ciudad. La cualificación de datos se analiza desde un segundo corpus documental, referido a las operaciones de estudio de recepción y reconstrucción de puesta en escena.

Un segundo conjunto de datos lo constituyen las críticas realizadas por los medios de prensa locales. Estos datos son relevados y transcritos en un esquema aparte.

Este esquema consta de:

- 1- Nombre, fecha y número de serie de la fuente.
- 2- Nombre de la puesta.
- 3- Nombre y apellido del crítico.
- 4- Palabras claves específicas del hecho teatral.
- 5- Rasgos discursivos de la recepción: Comunicación descriptiva/interpretativa.
- 6- Referencias intertextuales.

Ejemplo:



Datos extraídos de la fuente:

El Día. 1/7/ 1984. Año CI. N° 117

La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca. En versión libre.

Autor de la nota: Carlos Pacheco.

Tiempo actoral-postura corporal y vocal-ritmo dramático-climas-símbolos-significativo-nivel plástico- signo.

Resume los caracteres escénicos en adjetivos: *mayor valor dramático (...)* un material de *atrayerente riqueza*. Examina el tiempo dramático en relación de particular a general.

Refiere al texto original como elemento de contraste para legitimar su visión crítica de la puesta y texto de Carlos Lagos.

Un tercer grupo documental lo constituyen los artículos o notas publicadas en la prensa local, referidas a grupos y autores de la escena platense.

Este esquema desglosa la siguiente información:

- 1- Nombre, fecha y número de serie de la fuente.
- 2- Nombre del grupo, elenco, autor o puesta en escena local.
- 3- Nombre y apellido del autor de la nota.
- 4- Datos biográficos del grupo, elenco, autor, director o actor local.

5- Referencias contextuales al campo teatral de la ciudad.

Página 2, Tercera Sección, La Plata, Domingo 30 de Diciembre de 1984

La investigación en el teatro platense



La temporada teatral platense 1984 ha sido una de las más débiles de las desarrolladas en los últimos cinco años. Varias reposiciones, y estrenos que no alcanzaron un nivel de importancia, caracterizaron un panorama, que excepto en ciertas propuestas, no tuvo brillo.

Creemos así que sólo cinco trabajos (dos de ellos estrenados en 1983) son el indicio más importante que podría orientar y consolidar la actividad teatral en nuestra ciudad: "Vincent y los cuervos" de Pacho O'Donnell interpretada por el grupo Encuentro bajo la dirección de Quico García; "Facundina" espectáculo interpretado por Graciela Serra con dirección de Eduardo Hall; "La casa de Bernarda Alba", experiencia del Taller de Investigaciones Dramáticas con dirección de Carlos Lagos; "Fuenteovejuna-1476" con interpretación de Nora Oneto y dirección de Omar Sánchez y "Los cuatro vientos" experiencia que investigó el grupo Pólviz bajo la dirección de Eduardo Caraccho y Elsa Hernández.

Si bien nos hemos referido a ellos en la oportunidad de sus estrenos, los cinco mostraron un nivel de investigación que entendemos es el único camino que hoy por hoy permitirá recuperar un espacio que el teatro ha ido descuidando a fuerza de sufrir tantos golpes durante los últimos años.

Los trabajos citados han mostrado las reales posibilidades que ofrece la profundización del fenómeno teatral en sus distintos niveles, logrando así no sólo elaborar una dramaturgia; sino además revalorizar el espacio en sus diversas dimensiones y hasta en algunos casos, como "Facundina" y "Fuenteovejuna-1476", facilitando al actor una exploración intensa de sus posibilidades.

Por otro lado, durante 1984, elencos locales tuvieron la concreta posibilidad de participar en distintos Encuentros de teatro, en los que confrontaron su tarea, demostrando un importante nivel.

"Facundina" alcanzó un notable éxito en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro realizado en Córdoba. El grupo Devenir participó de la Primera Muestra de Teatro de la Provincia de Buenos Aires, efectuado en la ciudad de Rojas, en una actuación de marcada calidad. "Fuenteovejuna-1476" se ofreció dentro del marco del Segundo Encuentro Nacional de Teatro Independiente de Cosquín, Córdoba, con igual éxito.

Experiencias como las citadas no hacen más que confirmar nuestra opinión anterior. El teatro platense quizá va definiendo su perfil a partir de reconocer como única vez posible de crecimiento la tarea del "laboratorio". Es que las urgencias por estrenar no deben existir hasta tanto el producto no nos defina integralmente como verdaderos teólogos de la profesión.

"El teatro —dijo Erwin Piscator— es un parlamento donde se representa el destino de un pueblo". Una frase para tener en cuenta en una realidad como la actual.

No podemos finalizar este balance sin reconocer la tarea desarrollada por el grupo de Teatro Tejes en la puesta de la obra "Una noche con el señor Magnus e hijo" de Ricardo Monti, que aparece marcando un nuevo rumbo en la actividad de este elenco.

Carlos Pacheco

IGUAZU
PERFUMERIA
MAJORISTA
41 N° 1184
TEL. 41599
HORARIO DE
7.30 a 15.30 Hs.
DISTRIBUIDOR
EXCLUSIVO
LINEA INFANTIL
STEFAN

COMPRE HOY
DISFRUTELO
MAÑANA
TV COLOR
PHILIPS
EN CUOTAS DE
\$ 12.520
ENTREGA
INMEDIATA
GOYAL
46 N° 436
De acuerdo Ley 21.309

**UNIDAD
CORONARIA
MOVIL**
INTERNACION DE ALTA
COMPLEJIDAD
IONA - PAMA
DEMAS MUTUALES
Calle 2 N° 432 Tel. 244591/92 - 49229

**Teatro Colón: ... Y
la nave va**
Fin para la temporada 1984 del Teatro Colón. Fueron diez meses de actividad febril. La capataz directiva integrada por Madanes-Pini-Szwarczer, debió afrontar un espasmo conflictivo gremial que motivó el cierre del máximo coliseo del país durante casi un mes y como consecuencia, la noche desde el comienzo

Datos extraídos de la fuente primaria:

- 1- *El Día*. 30/12/1984. Año CI. N° 229
- 2- Varios: Varios. Puestas: *Facundina*, *Fuenteovejuna 1476*, *Vincent y los cuervos*, *La casa de Bernarda Alba*. Grupos y elencos: Grupo de Teatro Encuentro, Grupo INYAJ Teatro, Taller de Investigaciones Dramáticas, Grupo Devenir. Autores y Directores: Omar Sánchez, Eduardo Hall, Gustavo Vallejos, Quico García, Carlos Lagos. Actores: Nora Oneto, Graciela Serra. Nota sobre características del subsistema teatral independiente en los años 80.
- 3- Autor de la nota: Carlos Pacheco
- 4- Descripción de mecanismos experimentales en las poéticas locales
- 5- Balance de lo producido durante el año 1984 por el subsistema teatral independiente.

Otra fuente a considerar dentro del campo de la investigación teatral son las entrevistas a los diferentes agentes vehiculizadores de la práctica escénica. Al tratarse de un fenómeno efímero, los relatos de los protagonistas constituyen una fuente que articula la práctica artística con la poética y la experiencia personal. Para deconstruir dichos relatos se construye un cuestionario en donde se plantean los puntos clave para encauzar la entrevista a los ejes de la investigación.

Ejemplo:

Las preguntas enunciadas a continuación fueron hechas a Gustavo Vallejos, fundador del grupo teatral Devenir.

- 1- ¿Cuándo surgió el grupo teatral?
 - 2- ¿Qué características tenía el contexto cultural-social y artístico en el momento de la creación del grupo?
 - 3- ¿Cómo está constituido el grupo?
 - 4- ¿Qué formación actoral tienen los integrantes del grupo?
 - 5- ¿Qué importancia tienen los diferentes elementos escénicos en sus puestas?
 - 6- ¿Cómo definiría su poética?
- Dentro de sus poéticas, ¿Qué relevancia tiene el cuerpo del actor en relación con el texto?
- 7- 8- ¿A qué público están dirigidas sus puestas?
 - 9- ¿Qué influencia reconoce en su poética?
 - 10- ¿Qué relación tiene o ha tenido con los demás grupos teatrales de la ciudad?

Si bien esta serie de preguntas son de carácter general, el objetivo es dirigir al entrevistado hacia un espacio de diálogo en donde se manifieste una serie de datos que muchas veces no se encuentran explícitos en fuentes tales como diarios, revistas, etc. Por otro lado, la entrevista personal evidencia aspectos de la biografía de un grupo, elenco o características estéticas de una puesta en escena que pueden completar la sistematización de la cronología del campo teatral.

Reconstrucción de puesta en escena

Una reconstrucción de puesta en escena no se contempla como un proceso verificable ni taxativo, sino que constituye un ejercicio de decodificación visual y conceptual. Para ejecutar una reconstrucción de puesta en escena deben contemplarse por un lado los elementos detallados en las críticas y artículos referidos a puestas concretas. Por otro lado, aquellos detalles consignados en las entrevistas a los realizadores y protagonistas de dicha puesta. Un tercer grado o conjunto de elementos documentales lo constituyen los registros fotográficos, fílmicos, textos de puesta en escena y programas de mano pertenecientes a la puesta estudiada.

Los datos a analizar refieren a las posibilidades de poetización del texto. En este sentido, las variaciones entre texto y puesta permiten distinguir varias posibilidades (Jauss, 1976), por ejemplo las opciones que se detallan a continuación, funcionan como variables de análisis y pueden dar una aproximación a la interpretación:

A qué tipo o idea de puesta en escena obedece, si es una puesta en escena tradicional, en esta posibilidad el texto dramático es un componente fundamental. Los signos escénicos se

hallan están en relación de dependencia con los consignados en la obra dramática. También podría considerarse a partir de las imágenes obtenidas si la puesta en escena es tradicional no ortodoxa, aquí el texto dramático es un componente más de la puesta. Este tipo de puesta en escena implica apropiaciones del texto original en función de resignificarlo en otra textualidad. Por otra parte, si el director interviene como autor en la reescritura del texto podemos tener en cuenta si el texto previo desaparece, entonces el texto dramático se convierte en un componente menor de la puesta, apenas una guía de referencia. El director o los actores, sustituyen el rol del dramaturgo como autor. Este caso puede considerarse cuando la referencia en el programa de mano aclara que la obra es una adaptación o está basada en algún texto dramático previo. También existen los casos en donde no hay texto previo, esto es, es la anulación del texto dramático. En esta variable entran las creaciones colectivas, las performances y las intervenciones urbanas cuyo eje es la improvisación de acciones. Implicaría la dramaturgia propia del actor y del director.

Para poder identificar estas diferentes variables, enunciadas en el párrafo anterior, se deben discriminar los siguientes datos. Primero la dirección de actores, esta puede ser predominantemente semántica, en donde la relación entre el actor y el personaje es mimética. También. Otra variable puede ser predominantemente deíctica, en donde la se considera la relación épica actor-personaje. Esto es, rompe la relación de mimesis enfatizando el artificio de la representación.

Otro punto a tener en cuenta y que forma parte de esta idea de reconstrucción de puesta en escena, es la espacialización. Por este término se entiende la construcción plástica y conceptual del espacio- tiempo que materializa la representación. Existen dos niveles: un nivel signifiante (icónico) y un nivel de significado, que es el sentido que tiene que completar el espectador. El espacio puede establecer relaciones tanto miméticas como épicas con el texto dramático, constituyendo categorías propias (espacio épico, espacio simbolista, espacio naturalista) en tanto dialoga discursivamente con el movimiento de los actores. El siguiente punto a tener en cuenta es la armonización, como la organización integral de los elementos verbales y no verbales de la puesta. Implica la conexión de los procedimientos de enunciación, la preeminencia de la puesta en cuanto al texto o a lo espectacular, y la postura del director sobre la transparencia u opacidad de la puesta. Se puede encontrar armonizaciones operadas como conjunto integrado o puesta transparente (donde el mensaje profundo se identifica implícita o explícitamente en las acciones y procedimientos de la intriga) o como sistema autónomo (donde las contradicciones del texto y de la puesta refieren a contradicciones intrínsecas del contexto donde se crea la obra) del cual el teatro del absurdo es el exponente más claro. Finalmente, la evidencia de sentido, la cual implica el punto de vista y las relaciones de la puesta con el referente. Se define a través de relaciones entre texto y puesta que pueden resultar en la complementariedad de los mismos (la puesta sigue el sentido de la obra dramática. Se espacializa y armoniza según las indicaciones en el texto; y además en la estilización del director a partir del uso del texto dramático para sus propios fines. Se mantiene la estructura del texto, pero se armoniza y espacializa de acuerdo a otros criterios, o en la parodización (se cuestiona al texto, se lo hiperboliza o interviene irónicamente como recurso para parodiar a sus posibles referentes).



Obras. Autor. Director. Sala. Fecha: El conventillo de la paloma, de A. Vaccarezza. Dirección Norberto Barrutti. Taller de Teatro de la UNLP. 2002

Tipo de Puesta en escena: Puesta en escena tradicional y autotextual.

Dirección de actores: Predominantemente semántica.

Espacialización: Mimética. Naturalista

Evidencia de sentido: complementariedad entre texto y puesta en escena.

Es a partir del análisis de esta documentación que puede establecerse una serie de líneas relativas al relevamiento, la sistematización e interpretación de datos para definir una periodización histórica de las artes escénicas. Al tratarse, como ya advertimos, de un arte cuyo rasgo predominante es lo efímero y lo contingente, la práctica escénica constituye un objeto de estudio cuyos datos primarios provienen en su mayoría de discursos ajenos a su materialidad. Es entonces pertinente recalcar que no se debe confundir al documento con la verdad ya que éste exhibe una relación entre el saber de quién lo produce y el saber de quién lo recibe. Las estrategias de abordaje de estos discursos en torno al hecho teatral es siempre un principio para producir el propio y a la vez igualmente relativo discurso sobre el estudio de la práctica escénica.

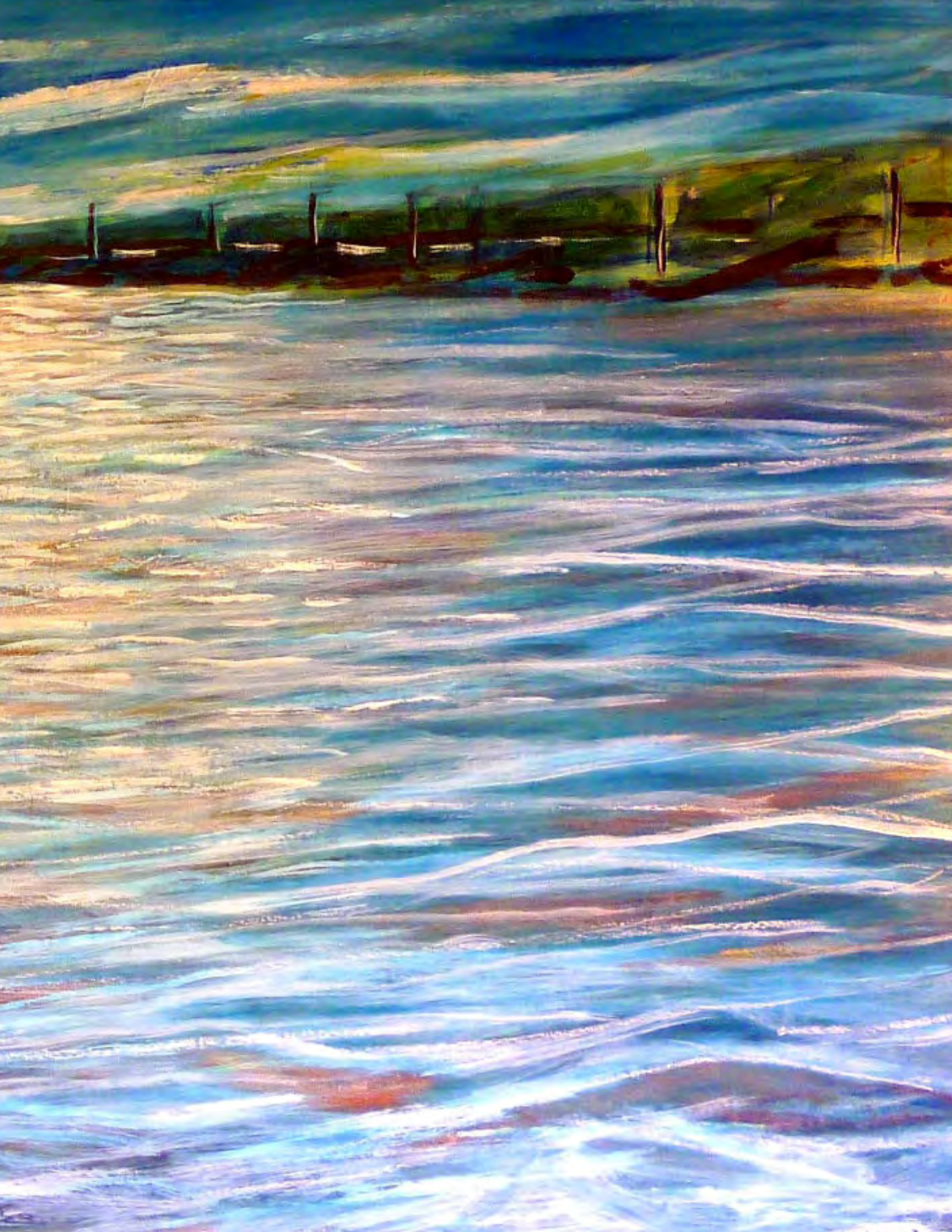
Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Pacheco, C. (1984, 30 de diciembre). La investigación en el teatro platense. *El Día* s/p.

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.



Convocatoria a artistas, docentes, investigadorxs y estudiantes

Desde la Revista "El Anzuelo", Investigación y Educación en Artes Escénicas, convocamos a artistas, docentes, investigadorxs y estudiantes que deseen publicar textos académicos, reseñas, experiencias pedagógicas, ensayos u otro tipo de relatos. Esta publicación digital forma parte de una propuesta de la Red Dramatiza -Nodo La Plata- y cuenta con el apoyo de la Editorial de la UNLP (EDULP) -quien se encarga de la edición de la misma- y de la Escuela de Teatro de La Plata.

La convocatoria para recibir trabajos está abierta de forma permanente. Los textos recibidos pasarán por un proceso de evaluación y selección para ser incluidos en los próximos números de la revista.

A continuación se detallan las secciones de la revista y la extensión sugerida en cada caso para el envío de las contribuciones:

- Artículos de investigación** (10.000 mil a 15.000 caracteres)
- Ensayos breves / textos de opinión** (2.000 a 4.000 caracteres)
- Relatos de experiencias** (5.000 a 10.000 caracteres)
- Reseñas de libros u otros materiales pedagógicos** (hasta 3.000 caracteres)
- Reseñas sobre festivales y encuentros sobre educación teatral** (hasta 3.000 caracteres)
- Primeras clases** (hasta 3.000 caracteres)
- Reseñas de libros u otros materiales pedagógicos** (hasta 3.000 caracteres)
- Reseñas sobre festivales y encuentros sobre educación teatral** (hasta 3.000 caracteres)

Condiciones de envío:

-Los archivos deben ser enviados en formato .doc (elaborado con word u otro procesador de texto). No se aceptarán archivos en formato .pdf

-Cada propuesta debe ser acompañada con un breve cv de sus autorxs (extensión máxima aproximada: 500 caracteres)

-Los textos pueden incluir imágenes, enlaces e hipervínculos.

- Asimismo, puede incluirse materiales audiovisuales que quieran ser compartidos desde el canal de Youtube de la revista. Para ello pueden enviar, junto con el texto y el cv, el archivo en formato mp4 o el link a youtube (en ese caso, fijarse que no esté marcado como contenido para niños, ya que en ese caso no es posible compartirlo)

-En caso de que se utilicen referencias bibliográficas, se seguirán las normas APA para la elaboración de citas y referencias.

Correo para consultas y/o envío de trabajos: dramatizaba@gmail.com

EL ANZUELO

www.facebook.com/elanzuelorevista/
[instagram@elanzueloeducacion](https://www.instagram.com/elanzueloeducacion)

DRAMATIZA

dramatizaba@gmail.com
www.facebook.com/dramatiza.laplata

EDULP

www.editorial.unlp.edu.ar/

ETLP

etlp-bue.inf.d.edu.ar/sitio/