



3° JOAE-IHAAA

Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA | UNLP)

> POÉTICAS ESCÉNICAS AL (DES) BORDE DE LA CONFUSIÓN <

> 15 y 16 de mayo de 2024 <

ACTAS



Centro de Posgrado y Convenciones de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina
(Edificio Sergio Karakachoff, Calle 48 entre 6 y 7, 2^{do} piso).

3º JOAE-IHAAA : Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano : FDA-UNLP : poéticas escénicas al des-borde de la confusión / Pablo Ceccarelli ... [et al.] ; Coordinación general de Germán Casella ; Editado por María Eugenia Bifaretti. - 1a ed adaptada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2024.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-2410-0

1. Artes Escénicas. 2. Teatro. 3. Investigación Cultural. I. Ceccarelli, Pablo II. Casella, Germán, coord. III. Bifaretti, María Eugenia, ed.
CDD 792.071

La presente es una edición del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

SECRETARÍA
DE CIENCIA Y TÉCNICA
IHAAA

**FACULTAD
DE ARTES**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ISBN 978-950-34-2410-0





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente:

Mag. Martín A. López Armengol

Vicepresidente del Área Académica:

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidenta del Área Institucional:

Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica:

Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaria de Arte y Cultura:

Prof. Mariel Ciafardo



Decano:

Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano:

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General:

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional:

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos:

Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Planificación, Infraestructura
y Finanzas:**

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica:

Lic. Silvia García

Secretaría de Vinculación con la Industria:

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión:

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado:

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Producción y Contenido
Audiovisual:**

Prof. Martín P. Barrios

Secretario de Arte y Cultura:

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales:

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles:

Prof. Lautaro Zugbi

3° JOAE-IHAAA

Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA | UNLP)

>POÉTICAS ESCÉNICAS AL (DES) BORDE DE LA CONFUSIÓN <

COMISIÓN ORGANIZADORA

GEAE (Grupo de Estudios sobre Artes Escénicas, IHAAA-FDA-UNLP)

COORDINADORES

Dr. Germán Casella (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP),
Lic. Pablo Ceccarelli (IHAAA/FDA-UNLP),
Prof. M. Eugenia Bifaretti (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP)

COLABORADORES

Esp. María Guimarey (IHAAA /FDA-UNLP)
Lic. Matías Quintana (IHAAA-FDA-UNLP)
Lic. Natalia Carod (IHAAA-FDA-UNLP)
Lic. Diego Albo (IHAAA-FDA-UNLP)

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Gustavo Radice (IHAAA-FDA- UNLP),
Lic. Silvia García (CyT-FDA-UNLP),
Prof. Santiago Romé (Posgrado FDA-UNLP),
Mag. Marcela Andruchow (IHAAA-FDA-UNLP),
Mag. Natalia Di Sarli (IHAAA-FDA-UNLP),
Dra. Natalia Matewecki (IHAAA-FDA-UNLP),
Dr. Germán Casella (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP),
Dr. Jorge Dubatti (IAE-FILO-UBA),
Prof. Natacha Koss (IAE-FILO-UBA),
Lic. Nora Lía Sormani (IAE-FILO-UBA),
Prof. Jazmín García Sathicq (ETLP)

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

DCV María Ramos

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Director

Dr. Gustavo Radice

Subdirectora

Mg. Marcela Andruchow

Coordinador de políticas de investigación y transferencia

Dr. Germán Casella

- 6** Palabras iniciales por Pablo Ceccarelli, Germán Casella y M Eugenia Bifaretti
- 8** «Artistas-investigadoras/es, espectadoras/es-investigadoras/es: la producción de conocimiento desde la praxis teatral» Jorge Dubatti (IAE-FILO-UBA)
- 18** «Hamacas. Creación sonora-musical para creación escénica» Carlos Mastropietro (IHAAA-FDA-UNLP)
- 22** «El presupuesto de la Comisión Nacional de Cultura: desde los inicios hasta el gobierno del GOU (1933-1945)» Larisa Rívarola (CONICET/UBA-IHAAL-GETEA)
- 29** «Trabajo artístico y políticas culturales en La Plata: un estado de situación» Mariana Sáez y Mariana del Mármol (IdIHCS-CONICET/UNLP)
- 37** «Danza Comunitaria. Estrategias artísticas posibles para reinventarse a partir de la crisis del 2001» Sandra Reggiani (UNA)
- 45** «Steve Paxton y el cuerpo problematizado» Hernán Emiliano Blanco (UNA)
- 51** «Shibari kinbaku. El bondage entra en escena» Karen Dayanna Medina Díaz (ETLP) y Julio Martín Pavón (UNA)
- 56** «Reflexiones sobre la muestra Acá, ¿por siempre?: Exploración de la video performance en el espacio taller» Hernán Arrese Igor, Veronica Gómez Toresani y Karen Roberta Carballo (IHAAA-FDA-UNLP)
- 60** «Apuntes para el estudio del Instituto de Arte Moderno (IAM)» María Fukelman (CONICET/IAE-UBA).
- 64** «El Descueve: memoria, emociones y política» Dulcinea Segura (IAE-UBA)
- 71** «Las representaciones del carnaval porteño en el teatro: el caso de Domingo de carnaval de Mario Folco y Juan F. Mazzaroni» Camila Martínez (GIEP-IIT/CONICET)
- 78** «Gestos plebeyos, potencia poética y producción de sentido en las movilizaciones populares de la Argentina del cambio de siglo» Mora Grinblat Seldes (IEP-IIT-UNA)
- 84** «Investigar la formación docente en teatro con perspectiva de género. Lineamientos sobre Escuelas Secundarias de Arte en Tandil» María Victoria Rodríguez (FDA-UNICEN)
- 87** «Poéticas de lo otro en reescrituras de la dramaturgia de escena contemporánea» Leticia Paz Sena (IDH/UNC-CONICET)

Desde el Grupo de Estudios sobre artes escénicas (GEAE - IHAAA) saludamos a los lectores de las Actas de las 3º Jornadas de investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Desde hace tres años las JoAE-IHAAA tienen como objetivo generar un espacio de intercambio entre investigadores, artistas-investigadores, docentes y comunidad interesada en las artes escénicas, entendidas como acontecimientos conviviales y organización político-poética de la mirada. En esta tercera edición, se planteó un título que convoca a problematizar las tensiones y confluencias en las maneras de pensar, construir, abordar y desbordar las prácticas escénicas y liminales hoy. Así, el enunciado «Poéticas escénicas al (des)borde de la confusión», fue una invitación a expandir y contraer los límites de *lo escénico*, e interrogar(se) por las zonas de producción de subjetividades, procedimientos artísticos y estéticas que convocan a las artes escénicas contemporáneas.

Lo anterior se vió vehiculizado en mesas de trabajo tituladas “Dispositivos escénicos y (auto)dramaturgias contemporáneas”, “Gestiones, políticas y circuitos culturales”, “Prácticas liminales, corporalidades poéticas y transteatralidad”, “Historia(s) y archivos escénicos”. En las mismas participaron investigadores, docentes y teatristas tanto de La Plata como de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tandil, Santa Fe, Córdoba e, incluso, colegas de Brasil. Además, se realizaron conferencias a cargo de Gustavo Radice y Diego Biancotto, el Dr. Jorge Dubatti, la maestra Febe Chaves, talleres de dinámica poética corporal, una muestra titulada “Eterna fugacidad”, sobre materiales de la obra *Eterna* (1998) de Laura Valencia, y la presentación con posterior desmontaje de la obra *Pequeña Patagonia* (2023), de Noelia Pereyra Chaves, Carolina Donnantuoni y Gaby Díaz. Cabe destacar que el evento, además de tener alto alcance académico, fue nombrado de interés turístico y de interés municipal por la Municipalidad de La Plata. En estas actas, contamos con algunos registros escritos a cargo de ponentes y conferencistas invitadas que reflejan la multiplicidad de aportes e intereses que navegaron por las Jornadas.

Aquellas resultaron especiales también porque pudimos dar inicio a una serie de festejos que culminarán en el año 2025. Nos referimos a que estamos en camino a conmemorar los primeros 50 años de existencia del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, que fuera fundado en el año 1975 por el Dr. Osvaldo Nessi. A razón de ello, estuvieron presentes en la apertura de las 3º JoAE el Decano de la Facultad de Artes Dr. Daniel Belinche, el director del IHAAA Dr. Gustavo Radice y la subdirectora del mismo Mg. Marcela Andruchow. Es muy importante para nosotres hacer visibles estas fechas conmemorativas porque marcan nuevas agendas de acción y defensa por nuestros trabajos sobre las artes y la cultura. Llamamos a la reflexión y a la acción directa para poner un freno a las actuales medidas del oficialismo que tienen como objetivo el ataque sistemático y directo a la educación pública y a los trabajadores del arte y la cultura. Las Universidades públicas, gratuitas y de calidad son un derecho adquirido y un bien que debemos defender activamente, tanto en las calles como en espacios académicos como este. Estas Jornadas son muy especiales porque se pretenden como un encuentro de lucha y discusión ante el tenebroso clima sociopolítico actual. Con esto presente, dimos por iniciadas las celebraciones hacia el aniversario del IHAAA.

Recordemos y accionemos sobre que la educación artística es un derecho, y que la universidad debe ser pública, gratuita y de calidad hoy, ahora y siempre. ¡Bienvenides!

GEAE - Grupo de estudios sobre Artes Escénicas del IHAAA
Lic. Pablo Ceccarelli
Dr. Germán Casella
Prof. M Eugenia Bifaretti

3° JOAE-IHAAA

Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA | UNLP)

>POÉTICAS ESCÉNICAS AL *(DES)* BORDE DE LA CONFUSIÓN <



ARTISTAS-INVESTIGADORAS/ES, ESPECTADORAS/ES-INVESTIGADORAS/ES: LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO DESDE LA PRAXIS TEATRAL

Jorge Dubatti (IHAAL/IAE, UBA) | jadubatti@gmail.com

RESUMEN

Planteamos inicialmente coordenadas básicas de investigación artística teatral en la línea de la investigación-creación o creación-investigación. Las enmarcamos en una nueva concepción de la relación arte-universidad a partir de la Filosofía de la Praxis (línea interna de la Filosofía del Teatro). Distinguimos sujetos de la investigación artística y sus combinatorias, así como los conceptos de razón de la praxis artística y pensamiento teatral. Caracterizamos un pensamiento teatral implícito (en el lenguaje artístico) y explícito (metalenguaje, no-artístico y artístico) y sus formas híbridas. Distinguimos también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico (Ciencias del Arte/Teatro) como variantes del pensamiento explícito en sus diversas fundamentaciones. Observamos en la investigación artística tres grandes campos: Investigación Específica, Metainvestigación e Investigación Aplicada. Definimos a las/los artistas como trabajadoras/es específicas/os que poseen múltiples saberes sobre su trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Finalmente nos detenemos en los sujetos actor-investigador y actor-espectador, variantes de los sujetos de la investigación artística. Nos interesa que su dinámica sea estimulada en la Educación Teatral por nuevas líneas de formación en espacios terciarios, universitarios y no-formales, públicos y privados.

PALABRAS CLAVE

filosofía de la praxis escénica; pensamiento teatral; Investigación artística; educación teatral

INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y FILOSOFÍA DE LA PRAXIS ESCÉNICA

A través de diversos trabajos¹ y de la docencia (Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica, UNAM, México² y de seminarios de Teoría y Metodología de la Investigación Artística en universidades), venimos impulsando el reconocimiento y auto-reconocimiento de los sujetos de la investigación artística: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales). Nos interesa valorizar estos sujetos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, en el campo disciplinar de la creación-investigación (o investigación-creación, o investigación-acción artística), como puesta en práctica de los conceptos expuestos por la Filosofía del Teatro. En una de sus líneas centrales, la Filosofía del Teatro es una Filosofía de la Praxis escénica.

Caractericemos brevemente estos sujetos:

- Artista-investigador/a: artista que produce conocimiento/pensamiento a partir de su praxis creadora, de la auto-observación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general.
- Investigador/a-artista: artista que, además de producción artística, tiene una formación científica sistemática, figura que en las últimas décadas ha proliferado gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación artística en la educación. Muchas/os artistas-investigadores poseen hoy títulos universitarios que han obtenido con la escritura de tesis de grado o

¹ Más allá de la resumida introducción que ofreceremos a continuación, remitimos a estos escritos para un desarrollo más abarcador de los contenidos de la disciplina: Dubatti, 2014, 2020a, 2020b, 2023a; Lora & Dubatti, 2021, 2022, 2023, entre otros. Buena parte de ellos están disponibles en forma gratuita en la web. Véase Bibliografía.

² Universidad Nacional Autónoma de México. Diplomado que co-coordinamos con la Dra. Didanwy Kent, organizado por la Cátedra Bergman en Cine y Teatro, la Unidad Académica de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con el apoyo de Teatro UNAM, el Centro Universitario de Teatro y el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la UBA.

posgrado, y que configuran una literatura artístico-científica de primer nivel. Cada vez más las universidades de todo el mundo reconocen a las/los artistas como productores de conocimiento y diseñan espacios de contención institucional para su desarrollo como investigadores. Y sin duda el número de investigadores-artistas crecerá en el futuro.

- Investigador/a participativa/o: de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquel/lla investigador/a (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario y trabaja dentro mismo del campo teatral; puede además realizar tareas en el campo (espectador, periodista, gestor, político cultural, etc.), es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación *aplicada* a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc.; coloca su *laboratorio* en el campo artístico, vive el campo radicamente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo.

- Asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o: sujeto colectivo resultante del acuerdo de trabajo colaborativo y la sinergia entre las partes con el objetivo de producir conocimiento.

Sucede que el/la artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras: en los procesos de trabajo, en las estructuras y las poéticas, en las formas de circulación y recepción, en las relaciones institucionales, en el diseño y las prácticas de archivo, etc. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica³. Frecuentemente el/la artista es quien más sabe (o una/o de los que más saben) de artes escénicas y Teatrología.

Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el/la artista (en todos los roles de su dedicación: dramaturgia, dirección, actuación⁴ iluminación, vestuario, escenografía, etc.), el/la técnica/o artista⁵ y otros agentes de la actividad teatral (productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadoras/es, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis teatral (recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia –aunque permanece perdido, Cantarella, 1971, p. 260– es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.).

Hablamos de nuevos-antiguos sujetos, porque en tanto precuela teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y encontrar su evidencia de su existencia, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas teatrales desde sus inicios.

³ Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del *Magister dixit*, vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica expone de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis.

⁴ Justamente, en esta ponencia nos detendremos en el sujeto actor-investigador, y más específicamente en una de sus dinámicas, la de actor-espectador.

⁵ Como hemos señalado en diversas oportunidades, la labor de los técnicos y su producción de pensamiento son fundamentales en la producción de acontecimiento teatral, por eso preferimos hablar no de técnico a secas sino de técnico-artista.

Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en la obra, en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco⁶. Lo encontramos tanto en las estructuras de la obra, como en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética. Hay además un pensamiento teatral *explícito*, cuando es expuesto meta-lingüísticamente, es decir, cuando un lenguaje no-artístico (por ejemplo, técnico, pedagógico, científico) habla del lenguaje artístico, a través de artículos, monografías, tesis, libros. Puede también acontecer que el pensamiento teatral explícito se manifieste como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad teatral o en el metateatro).

Pensamiento teatral implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, discurso meta-escénico dentro de la escena (cuando la enunciación teatral se vuelve enunciado), manifiestos, programas de mano y editorializaciones. Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc.

Ese pensamiento artístico no está sólo y exclusivamente circunscrito a lo escénico: involucra una visión general del mundo pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral. Basta con hablar con algunos artistas, o leer sus textos ensayísticos o sus declaraciones en entrevistas, para advertir enseguida que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de su existencia como teatristas. Importante destacarlo: el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. La actividad artística es un modo de vivir.

El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Así, los sujetos de la investigación artística despliegan tres grandes campos: Investigación Específica (abocada a las problemáticas concretas de su creación-investigación), Metainvestigación (cuando en la auto-observación se preguntan por cómo investigar) e Investigación Aplicada (cuando sus saberes se vuelcan a otros campos sociales: la docencia, la salud, la política cultural, la administración, la gestión, la curaduría, etc.).

Podemos distinguir también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico. El primero, valiosísimo, no busca la fundamentación ni la sistematización, y está más cerca de la doxa (por su carácter acrítico, muchas veces arbitrario, e incluso no sustentado). El segundo, a diferencia del ensayístico, quiere producir sobre el arte un conocimiento igualmente sensible pero riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, y validado por una comunidad de expertos o especialistas. Esto último tiene que ver con el carácter colaborativo de las ciencias. No hablamos de ciencias *duras*, sino *blandas*: el pensamiento artístico puede realizar grandes contribuciones a las Ciencias Humanas, e incluso constituye un vasto campo, el de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro, o en un sentido más amplio la Teatrología. Estas componen un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte y el teatro, generalmente insertas en programas universitarios, ya sea en relación con otros campos científicos

⁶ Afirma Eco (1984) en *Obra abierta*: "El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad" (pp. 88-89).

(Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad⁷. En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998). De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (Artes Comparadas, Estética Comparada) y en el de la epistemología (Epistemología Comparada).

Pensamiento artístico ensayístico y científico se alimentan entre sí multiplicándose y componen en su conjunto una Filosofía de la Praxis Artística.

Lo cierto es que la historia del arte y el teatro, de la producción de pensamiento artístico y teatral y de nuestras Universidades como instituciones artísticas sería muy diferente sin los libros de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Anne Bogart, Augusto Boal o Luis de Tavira (por solo mencionar algunos casos célebres de artistas-investigadores). Como ha estudiado Mark Fortier (2002), “el teatro es un área en la que la teoría ha tenido una influencia poderosa” (p. 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Por otra parte, en la compleja realidad del mundo contemporáneo, vivir sin teorías (etimológicamente, *visiones*) que nos permitan organizar nuestras experiencias, emociones, datos y pensamientos, equivaldría a estar como ciegos.

ACTOR-INVESTIGADOR, ACTOR-ESPECTADOR

Venimos insistiendo, también, en que, por la vía de la nueva conciencia que genera la Investigación Artística entre docentes y estudiantes, el perfil de la formación actoral en las escuelas especializadas (sean terciarias, universitarias o no formales; públicas o privadas) se está transformando provechosamente⁸. Tanto de docentes como de estudiantes de actuación, ese nuevo diseño conceptual incluye la dimensión del actor como investigador y como espectador.

Llamamos actor-investigador a aquel que, desde su formación misma, es consciente de que produce conocimiento desde su praxis (ya sea desde el acontecimiento escénico, en los ensayos, los procesos, la circulación, la relación con los públicos, con las instituciones, en el entrenamiento, etc.). Hay una vasta literatura de actor-investigador (internacional y nacional) que da cuenta del universo de esas prácticas. La producción de conocimiento surge ya de todos los aspectos de la educación teatral, del reomodo del estudianteactor (Scovenna, 2020)⁹ y del docenteteatrar (Dubatti, 2022, 2023b)¹⁰.

⁷ Es un malentendido frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatus de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Un malentendido que no permite comprender la entidad y función de las Ciencias del Arte / Ciencias del Teatro. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico sobre el arte. Hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se las plantean las Ciencias del Arte. La experiencia ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer teatro, música, plástica, etcétera, gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etcétera) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente.

⁸ Un caso relevante de esta transformación, entre otros, es el de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Lima (véase Dubatti, 2024a).

⁹ Escribe Mariano Scovenna (2020): “Mientras el conjunto de estrategias de enseñanza que diseña el profesor orienta el ‘estudiantar’ de los estudiantes, las formas concretas de estas decisiones (las actividades de aprendizaje) son una de las acciones principales que configuran el teatrar de esos mismos estudiantes. En las experiencias de teatro educacional, los estudiantes juegan en simultáneo, un doble juego: el de crear acontecimientos de aprendizaje y acontecimientos teatrales, que se implican y enriquecen mutuamente. A esta confluencia de procesos complejos la podemos llamar ‘estudianteatrar’. Siendo ella, el *fluir* de las actividades que realiza un sujeto que aprende teatro y al mismo tiempo crea acontecimientos teatrales” (p. 339).

¹⁰ Traspolando el concepto de Scovenna (2020) al reomodo del docente teatral, llamamos docenteteatrar al amplio conjunto de prácticas, su *fluir* y entretrejo, que el docente realiza en su trabajo y en relación a lo escénico.

Identificamos como actor-espectador, principalmente, a aquel que reconoce en sus prácticas de expectación una fuente de formación actoral. El ejercicio del actor-espectador es parte del de actor-investigador. Ver actuar a otros actores, ver espectáculos, poéticas escénicas, trabajo escénico o educativo de otras/os artistas y maestras/os, analizar acontecimientos artísticos es tan formador e indispensable como pisar el escenario y poner el cuerpo en obras. Se aprende a actuar (y se enseña a actuar) viendo actuar a otros actores y viendo espectáculos de otros artistas. Sabemos que si un actor o actriz está haciendo temporada no puede ir a ver otros espectáculos, pero sí puede y debe hacerlo (como prioridad) cuando tiene disponibilidad horaria. Por otra parte, venimos insistiendo en la necesidad de que los cursos de actuación incluyan formalmente la expectación de actuación: regularmente los estudiantes de actuación deberían asistir al teatro, así como en las clases de actuación se debería incluir la visión de espectáculos y su posterior análisis (en suma, escuelas de espectadores dentro de las clases de actuación, a través de la visita de artistas a las clases, donde puedan hacer sus obras y charlar con docentes y estudiantes, como propone Jhonatan Pizarro desde Ecuador)¹¹.

Son diversos los ángulos de enfoque de las prácticas del actor-espectador y cada uno merece una reflexión particular. En esta ocasión elegimos referir una selección de ocho observaciones teóricas e ilustrarlas con la reflexión de un actor-investigador excepcional: Julio Chávez¹².

Pudimos entrevistar a Chávez en el marco de las actividades de la Escuela de Espectadores de Santa Fe¹³. El punto de partida fue el estreno de su nuevo espectáculo teatral: *Lo sagrado*, en el que actúa, dirige y escribe (esta última tarea en colaboración con Camila Mansilla)¹⁴. Artista-investigador, Chávez reflexiona brillantemente sobre su múltiple praxis artística (que excede la actuación y la integra). En la conversación pusimos especial interés en su actividad como espectador y en la categoría de actor-espectador.

Nos detendremos en los siguientes aspectos teóricos de la dimensión actor-investigador y actor-espectador:

1. el actor es actor-investigador en la medida en que produce pensamiento (implícito en sus obras y explícito en metalenguaje) sobre sus prácticas, se auto-observa en el hacer y el pensar. Al respecto le preguntamos a Chávez por el entretreído de las funciones de director, dramaturgo, actor, y cómo en ellas se pone en juego la expectación, y señala a partir de la auto-observación de actor-investigador:

“Son la misma cosa y no la son, porque como director discuto con mi autor en el momento de la puesta. Una cosa es la palabra escrita y otra la palabra puesta en la escena. En ese momento mi director discute con mi autor. Y empieza a atribuirse los derechos, que yo creo que tiene, de intervenir en asuntos de la palabra escrita

¹¹ Véase su tesis de Maestría en Gestión Cultural *Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato* (Pizarro, 2021) defendida en la Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador y su cortometraje documental *Formación de Públicos desde la Práctica Teatral* (Somnus Teatro, 2021) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JJa9g6A3WIQ&t=456s>

¹² Para una sistematización de la trayectoria creadora de Julio Chávez en el cine, la televisión, el teatro, la dramaturgia, la docencia teatral y las artes plásticas, pueden consultarse los estudios y cronología que redactamos para Chávez 2006 y 2012.

¹³ Escuela de Espectadores de Santa Fe, Novena Temporada (Santa Fe, Provincia de Santa Fe, Ministerio de Cultura, Centro Cultural Provincial Paco Urondo, viernes 19 de abril de 2024). Tema 1º sesión: *El espectador. Sujeto de la cultura*. Entrevista de J. Dubatti a Julio Chávez, con la participación de Claudia Tourn. La grabación de la entrevista está disponible en la web: <https://www.youtube.com/live/laRu39jE84k?feature=shared>

¹⁴ Para una reseña crítica de *Lo sagrado*, véase Dubatti 2024b.

transformada en palabra escénica. Ahí mi espectador empieza a ser claramente diferente a mi espectador oyente, que también empieza a tener otros compañeros actores, colegas, que también son otra manera de interpretar lo que pasa. Como actor empiezo también a discutir con mi director si empiezo a advertir que mi director tiene ciertas ideas que, en el momento de llevarlas a la acción, mi actor puede llegar a discutir. Hay discusiones, y cuando digo discusiones son positivas, constructivas, de trabajo. Hoy por hoy tengo oficio de sentarme a la mesa para poder discutir. No significa que sepa, sino que hago el ejercicio de pensar, con buenos resultados o, a veces, no tan buenos. Este ejercicio de siempre tener algo enfrente sobre lo que pensar..." (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

2. la expectación no es una acción privativa del espectador sentado en la butaca, es una acción circulante y compartida por todos los agentes que intervienen en el acontecimiento teatral (espectadores, artistas, técnicos-artistas). El actor también espera durante el acontecimiento, y no solo cuando está entre patas o fuera de la visión del espectador, sino también mientras actúa. El actor es actor-espectador en el proceso de ensayos y en el acontecimiento teatral. Chávez señala que cuando pasa de los ensayos a las funciones con público, siente como actor que aparecen otras dimensiones expectatoriales que no estaban antes. Espera que es esperado y esto genera producción de nuevos saberes. Le preguntamos, como punto de partida, si el actor espera el acontecimiento teatral mientras actúa:

"Sin lugar a dudas. El actor se vuelve doble espectador cuando hay espectadores. O mejor dicho, aparecen en él otros espectadores que durante el proceso de ensayo no aparecen en el imaginario de un autor-director. Cuando aparece este fenómeno que completa el hecho teatral, que tiene que ver con el que asiste, con la actividad fundamental del espectador en el teatro, en ese mismo momento mi actor empieza a percibir tal vez lo que pasa en la platea. Pero también en mí mismo se despiertan espectadores que no estaban presentes hasta que el espectador se hace presente. Empiezo a ubicarme, empiezo a darme cuenta inclusive de ciertas cuestiones producto de la conciencia de que hay en ese mismo momento un espectador. Podés advertir ritmos, palabras, acciones, adaptaciones que en privado, en los ensayos, resonaban de una manera y estando el espectador resuenan de otra. [...] Creo que no se puede ser actor si no se es espectador" (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

Al respecto, Chávez ejemplifica con una situación vivida en la temporada teatral de 2012, en una pieza de Edward Albee en el circuito de producción comercial de arte (Teatro Tabarís), cuando se desempeñaba también como actor y director:

"Cuando hice *La cabra*, hace ocho o nueve años, teníamos un truco en escena: se caía una biblioteca. Estábamos chochos con el truco, salía muy bien, la actriz lo hacía muy bien y producía mucho efecto. A medida que fueron pasando las funciones, me empecé a dar cuenta de que los espectadores no creían que eso que era un truco, creían que pasaba de verdad. Y ahí advertí que eso era un problema. Porque en lugar de funcionar como yo quería que funcione, es decir, dramáticamente y como lenguaje teatral, empezó a funcionar de manera que la gente se asustaba, decía 'Ay Dios mío', se preocupaba. Ahí me di cuenta de que el truco estaba tan bien hecho que no se transformaba en teatral. Tuvimos que modificarlo, al punto de que ese truco se volvió teatral y de esa manera el espectador lo podía construir y no se sentía interrumpido por un accidente que creía que había sucedido. Mirá de qué manera el espectador es alguien tan importante, porque el espectador es un intérprete que también interpreta lo que está sucediendo y que expresa en el teatro eso que está interpretando. Cosa que ubica al artista en un lugar de mucha dificultad: decidir qué de lo que vos te das cuenta que el espectador recibe vas a modificar y qué no" (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

3. El actor es también espectador en la butaca, posee una historia como espectador. Por el fenómeno de la transexpectación y sus actualizaciones plurales (Dubatti, 2023c)¹⁵, el actor posee múltiples capacidades y experiencias como espectador social y artístico (espectador de televisión, cine, radio, plataformas, web, arte, etc.). Le pedimos a Chávez que nos recuerde su historia como espectador, y si la expectación (o la transexpectación) tuvo que ver con su decisión de ser actor:

“Empecé en esto porque fui espectador. Es algo que he contado varias veces. Viendo telenovelas la vi a Silvia Montanari. No hablo de espectador teatral, sino de espectador de telenovelas, mi espectador también fue formado ahí. La telenovela se llamaba *La cruz de Marisa Cruces*. Yo estaba tan encantado con ella, me parecía una madre hermosa, buena madre, abnegada, heroína, y ahí pensé: si para tener una madre así hay que ser actor, yo voy a estudiar actuación. (Ríe.) Fue la primera vez que se me pasó por la cabeza ser actor” (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

Específicamente sobre la transexpectatorialidad, Chávez observa asumiendo una posición filosófica idealista (Hessen, 2006):

“No existe en el ser humano la posibilidad de no ser espectador. El espectador no es algo que construye el teatro; el espectador es alguien que existe y que hace que el mundo exista. En el mismo momento en que el último ser humano tenga la posibilidad de ver el mar y ese ser humano muere, se terminó el mar. Se terminó el mar porque se terminó quien lo mire. De manera que para nosotros esperar es crear. En el momento en que estás viendo o asistiendo a un fenómeno, ese fenómeno lo estás construyendo vos también. Si vos no estuvieses ese fenómeno no pasa” (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

4. El actor aprende a actuar expectando actuar a otros, por el fenómeno de dialéctica entre actoralidad y expectatorialidad que constituye la teatralidad (Dubatti, 2023c).

“Es imposible ser actor sin ser espectador. Creo que el actor debe aprender a mirar, debe aprender a pensar sobre lo que está viendo, y debe encontrar el ejercicio de lo que es ser un espectador. Porque creo que eso finalmente desarrolla tu espectador para tu propio ejercicio. Para mí el espectáculo no tiene fin, es la demostración de que el espectáculo es algo vivo que sigue moviéndose y que podría seguir moviéndose” (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

5. El actor puede tomar conciencia de cómo organiza la mirada del espectador y produce reflexión al respecto. En su pensamiento teatral diseña un espectador explícito (Dubatti, 2023d)¹⁶, construye verbalmente una concepción sobre el espectador. Le preguntamos a Chávez cómo piensa al espectador de *Lo sagrado*, y si se dirige a un tipo de espectador en particular:

“Ante todo a mi propio espectador. Cuando dirijo o actúo, también hay en mí un espectador. Ese es el primer espectador que tengo, te diría, y es el espectador al

¹⁵ Llamamos transexpectatorialidad, en términos abstractos y transhistóricos a la condición de entretendido, interacción y convivencia, etc., entre expectatorialidad y expectativas, y entre las expectativas entre sí (social, artística, etc.). Transexpectación(es), a las actualizaciones de la transexpectatorialidad en acontecimientos concretos y con diferencia específica (Dubatti 2023c).

¹⁶ Distinguimos siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores: espectador *real* (individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto), *histórico* (características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período y territorio), *implícito* (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos), *explícito* (que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral), *representado* (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, musicales, etc.), *abstracto* (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales) y *voluntario* (el que explicita su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconciente y de auto-observación en tanto espectador, que denominamos literaturas de espectador (Dubatti, 2023d).

que en principio le debo y del que soy el responsable. En el caso de *Lo sagrado* vamos a ver lo que pasa, porque es un bebé que acaba de nacer. Nuestra intención es que el espectador se sienta atrapado en un cuentito casi de suspenso y que, finalmente, advierta que lo han metido en una pregunta ética. Queríamos que el vehículo sea entretenido. Que tenga algo que un poco tienen las películas de suspenso. Para que el espectador se sienta involucrado en la sensación de que algo va a pasar. Y finalmente lo que pasa es que él mismo está siendo interrogado: qué se hace frente a este problema. Ante esas preguntas. [...]

Queríamos poner sobre la escena una pregunta, no una respuesta. No queremos expresar ninguna cosa que nosotros consideremos sagrada, sino instalar las preguntas. ¿Para vos qué es lo sagrado? ¿A qué llamás lo sagrado? ¿Es sagrada la privacidad? ¿Es sagrado el arte? ¿Es sagrado el amor? ¿Es sagrada la plata? Porque aun un ser humano podría decir: para mí son sagrados la economía y tener plata. En el momento en que afirma eso va a tener que hacer un ejercicio para sostenerlo. Creemos que, en nuestra contemporaneidad, lo sagrado es una palabra con demasiada carga. Por eso también la utilizamos. Porque suponemos que para muchos ya no nos compete. Nosotros creemos que sí, que lo sagrado nos compete lo sagrado. El ser humano, para mí y para Camila, está deprimido entre otras cosas porque ya no puede tener un ejercicio con lo sagrado” (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

6. El actor también produce pensamiento desde su dimensión de espectador voluntario (Dubatti, 2023d), cuando habla sobre sí mismo y sobre sus propias dinámicas como espectador. Chávez define así su complejidad como espectador, complejidad que sin duda pone en juego a la hora de actuar (y de enseñar actuación, en el docenteatrar) en la dialéctica de la teatralidad:

“Yo soy varios espectadores, no soy ‘un’ espectador. Tengo mi espectador inocente y absolutamente ignorante de las leyes teatrales y artísticas, al que sigo escuchando. Tengo un espectador extremadamente estricto, producto del idealismo de los años ‘70 y ‘80, un momento en el que empezaba o mediaba mi formación. Después tengo un espectador muy desarrollado, que tiene que ver los 45 años de experiencia como entrenador. Que se me ha desarrollado sin lugar a dudas en lo que es el trabajo. Y después tengo un espectador que, hoy por hoy, está más formado y entiendo yo que mejor formado, que sabe mejor hacer el ejercicio de preguntarse qué hago con lo que veo. En ese sentido he aprendido a no ubicar las cosas en lugares legitimados, o que son aparentemente cultura y arte, sino que me dejo guiar por el fenómeno que estoy presenciando en ese momento. Simplemente intento hacer el ejercicio de preguntarme qué quiso hacer el artista, qué está sucediendo, qué me está sucediendo. Es un ejercicio que, para mí, es fundamental, e intento comunicarlo a la gente que se entrena” (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

7. el actor asume una posición respecto de qué valor le otorgará a la palabra de las/ los espectadores. Como nos ha demostrado la experiencia de trabajo en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, algunos integrantes del público pueden ser violentos y agresivos. Reflexiona Chávez:

“Y también creo que hay que saber qué se hace con lo que el espectador te dice. Yo no soy, por muchos motivos, como Peter Brook, que sale con una libretita y pregunta a la gente qué le pareció. No tengo ese vínculo con el espectador, porque si un espectador me llega a decir algo negativo, a mí me destroza. De manera que yo no soy de salir y preguntar. Tengo mis espectadores a los cuales acudo, y pregunto: qué viste, qué creés, qué pensás. Después, por supuesto, estoy entregado a que uno escucha cuestiones, quiera o no, pero no soy un buscador de miradas de lo que le pasa a los espectadores. Porque soy muy vulnerable y en ese sentido no me hago el canchero. [...] Pero vos sabés mejor que nadie que dentro de todo estamos en una época en la que zafamos, porque en otros tiempos te tiraban

manzanas podridas y hasta excrementos si no les gustaban los espectáculos. De manera que el castigo más grande que nosotros podemos tener ahora es que el espectáculo baja al mes porque no viene nadie, pero por lo menos cacas no nos tiran. Y podrían tirarnos, de manera que uno zafa bastante. (Ríe.)” (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

8. el actor-espectador reconoce que la experiencia teatral es pluralista -en el sentido filosófico de Cabanchik (2000)-, y no debe ser reducida a una mónada. Hay tantas relaciones con el espectáculo y el actor como espectadores reales (Dubatti, 2023d). Finalmente Chávez se detiene en el ejercicio del teatro, desde la expectación, como pluralismo de visiones y posicionamientos, cuando imagina la situación de un grupo de amigos que van a cenar luego de ver un espectáculo y discuten sobre él:

“Una de las dificultades que veo ahí es entender que cuando cada espectador se expresa en la mesa con sus amigos después del teatro, no es necesario estar de acuerdo. No hay por qué estar de acuerdo. Y lo que muchas veces pasa en la mesa es que alguien quiere convencer a las otras personas” (Ríe). (Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo, 2024).

En suma, una Filosofía de la Praxis Escénica ilumina aristas del acontecimiento del teatrar y el expectateatrar y debemos incorporar esos saberes, otorgándoles nivel teórico, a los Estudios Comparados de Expectación Teatral (Dubatti, 2024c). En el plano pedagógico, la futura educación de nuestros actores y nuestras actrices deberá problematizar y estimular esta dimensión de actor-investigador y actor-espectador cada vez con mayores estrategias. Invitamos a docentes y estudiantes a auto-observar los acontecimientos de su docentearrar y su estudiantearrar tomando en cuenta estas perspectivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica*. Losada.
- Centro Cultural Provincial Francisco Paco Urondo (19 de abril de 2024). ESCUELA DE ESPECTADORES 2024 - ““El espectador. Sujeto de la cultura”” [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/live/laRu39jE84k?feature=shared>
- Chávez, J. (2006). *Mi propio Niño Dios y otros textos teatrales*. Colihue
- Chávez, J. (2012). *La de Vicente López y otros textos teatrales*. Colihue
- Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-123). Atuel.
- Dubatti, J. (Coord. y ed.). (2020a). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Dubatti, J. (2020b). El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y teatro Comparado* (pp. 247-277). Gedisa.
- Dubatti, J. (2022). Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudiantearrar”. En L. B. Couso, E. Fernández y M. Ortiz Rodríguez (Coords.), *Constelaciones críticas*. Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS.
- Dubatti, J. (2023a). Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde lo escénico. Una filosofía de la praxis teatral. En M. Gándara, I. Oseguera-Pizaña y E. Arroyo (Coord.), *Apostar por el encuentro. Prácticas de pensamiento colectivo (Cátedra Bergman 2010-2022)* (pp. 86-99). Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro.
- Dubatti, J. (2023b). El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (83), 367-368.

- Dubatti, J. (2023c). Transteatralidad, transactorialidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, (11), 1-14.
- Dubatti, J. (2023d). Siete formas de pensar a las/los espectadores. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* [Ponencia]. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino". <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- Dubatti, J. (2024a). Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, (210), 29-32.
- Dubatti, J. (1º de junio de 2024b). Palabra empeñada. *Acción*. <https://accion.coop/cultura/agenda/palabra-empanada/>
- Dubatti, J. (2024c). Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas. [Ponencia] *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino". <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766>
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.
- Fortier, M. (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. Routledge.
- Fourez, G., Englebert-Lecompte V. & Mathy Ph. (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Colihue.
- Hessen, J. (2006). *Teoría del conocimiento*. Losada.
- Lora, L. y Dubatti, J. (Eds.). (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Lora, L. y Dubatti, J. (Eds.). (2022). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Lora, L. y Dubatti, J. (Eds.). (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Marx, K. (1968). *Manuscritos: economía y filosofía*. Alianza.
- Marx, K. y Engels, F. (1968). *La ideología alemana*. Pueblos Unidos.
- Marx, K. y Engels, F. (1969). *Escritos sobre arte*. Península.
- Marx, K. y Engels, F. (2003). *Escritos sobre literatura*. Colihue.
- Pizarro Gordillo, E. J. (2021). *Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato*. [Tesis de Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador]. <https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/20198>
- Scovenna, M. (2020). Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos. En J. Dubatti (Ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (pp. 333-347). Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Somnus Teatro (19 de septiembre de 2021). *Formación de Públicos desde la Práctica Teatral* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WIQ&t=456s>

HAMACAS CREACIÓN SONORA-MUSICAL PARA OBRA ESCÉNICA

Carlos Mastropietro (IHAAA, FDA, UNLP) | mastropietrocarlos@gmail.com

RESUMEN

Este texto presenta algunas ideas y propuestas ligadas a la creación sonora, en especial la realizada para otros medios, a partir de los criterios aplicados en la concepción sonora-musical original realizada para la pieza de danza unipersonal *Sentada en una hamaca el mundo se vuelve extraordinario* de Fernanda Tappatá. Desde diferentes situaciones de escena y movimiento, la obra abre un camino que permite recordar diferentes percepciones personales, derivadas y conectadas con el objeto hamaca y sus situaciones relativas, además de recuerdos relacionados con la infancia u otros momentos.

La creación musical-sonora está concebida a partir de la interacción con la idea de la obra y su devenir. Está conformada por un estrato de pistas pregrabadas y otro interpretado en el momento con diversos instrumentos no convencionales y la voz, e incorpora los sonidos propios de la pieza escénica y expresiones vocales de la intérprete. Todos estos elementos interactúan e intervienen como valor agregado en determinados momentos de acuerdo a la escena, la cual es tomada como una suerte de partitura.

PALABRAS CLAVE

creación sonora-musical; danza-teatro; música original

LA OBRA

Por medio de un acercamiento a los criterios aplicados en la concepción sonora-musical original creada para la pieza de danza-teatro *Sentada en una hamaca el mundo se vuelve extraordinario* (2022), se plantean una serie de ideas y propuestas con espíritu crítico, dirigidas a la creación sonora, particularmente aquella realizada en diálogo con otros medios.

La pieza puede describirse a partir de su dispositivo escénico, conformado por una intérprete que interactúa a través del movimiento y la escena con una hamaca, y la proyección de imágenes tomadas y procesadas en vivo [Figura 1]. Así, a partir de diferentes situaciones, la obra ofrece un contexto que puede operar para quien asiste, como vehículo para recordar diversas impresiones personales conectadas con cuestiones relativas al objeto hamaca, así como con recuerdos relacionados con la infancia u otros momentos.

Para ilustrar estas cuestiones, vale un texto inédito escrito por la autora en relación a la idea de la obra:

“Una colección de hamacas se despliega en mi cabeza. Fotos de la infancia, olores de cadenas o viento en la cara. Y también un accidente, un acto sobrenatural, una película de terror, y una charla de amigas.

Inquietar un objeto durmiente despierta cosas dormidas en el fondo de las tripas”.
(Tappata, 2024)

EL DISEÑO SONORO-MUSICAL

El diseño del dispositivo sonoro-musical está concebido de forma que promueva la interacción y el intercambio con los medios visual, sonoro y de movimiento en escena. En parte responde a una de las premisas iniciales, en cuanto a que los componentes de la obra formen un conjunto que permita cuestiones como el fácil traslado, la posibilidad de realización con un equipo acotado de personas y la simpleza de aquello relacionado con la iluminación y la tecnología necesaria.

Desde estas premisas, se concibió el estrato musical con criterios de versatilidad y apertura. Uno de ellos es el hecho de que prácticamente ningún componente del dispositivo sonoro sea imprescindible, que cumpla el rol previsto aunque falte alguno. Otro aspecto importante consiste en que cualquier sonido proveniente de la pieza o de su entorno es considerado parte de la sonorización-musicalización. En este sentido, se incorporan sonidos como los producidos por la hamaca, la cadena que la sostiene y la estructura donde se amarra; los provenientes de los calzados de la intérprete cuya suela está rellena de pequeños juguetes [Figura 2]; así como lo audible producido por los movimientos y el vestuario, hasta incluir los sonidos procedentes del exterior del espacio donde se desarrolla la obra en cada ocasión. La idea es que ninguno de estos componentes suene extraño o ajeno al estrato sonoro-musical agregado, tanto cuando éste suena, como cuando está en silencio. El diseño de la musicalización, se realizó en paralelo, en forma colaborativa con el armado de la pieza de danza y los aspectos visuales. Está conformado por tres estratos principales, una pista con música original reproducida en el momento, música original producida en vivo (interpretación creativa) y, como ya se mencionó, los sonidos que producen en directo las diversas fuentes de la escena y sonidos específicos de cada espacio.

LA PISTA

La pista está realizada a partir de la edición fonográfica con medios digitales, donde el principal material corresponde a registros en vivo de obras musicales escénicas pertenecientes al autor, seleccionados en concordancia con la autora. A ese material, se le agregó la voz de la intérprete, elementos del sonido de escena y de la interpretación creativa en vivo.

Dado que la mayor parte de los registros de sonido se realizaron intencionalmente en el lugar de ensayo, también contiene sonidos externos infiltrados, que fueron integrados por medio de un trabajo de enmascaramiento e imitación, realizado con instrumentos (viola, botella soplada, etc.), la voz, el silbido y otros recursos, añadido a la edición fonográfica. Cabe señalar que estos elementos sumados, se incorporan en un sentido musical, no solo como sonidos ajenos o ruidos.

En cuanto a su organización, la pista está compuesta por varios segmentos donde cada uno conforma una estructura completa, a la vez que se relacionan como resultado de la manipulación de los materiales que los componen. Cada uno de los segmentos es de duración acotada, entre cuarenta segundos y dos minutos y medio, contruidos de tal forma que, si fuese necesario, permita reiniciar cada uno de manera continua sin que se perciba esta acción. Este diseño surge, entre otras razones, al plantear el uso de la pista sólo en determinados momentos y evitar el *fade out*. La premisa es: siempre que se dispara un segmento de pista, debe sonar al menos hasta su fin.

Las otras cuestiones que influyeron en la concepción de la pista, provienen de procurar que dialogue con la escena, las visuales realizadas en vivo y los sonidos en directo propios de la puesta y los de la interpretación musical.

LA INTERPRETACIÓN CREATIVA

La intervención sonora realizada en vivo, consiste en una interpretación creativa basada en la elección de determinados materiales e instrumentos relacionados con los sonidos naturales de la escena, con los componentes de la pista y, a la vez, que pueda ser independiente de esta última.

Está configurada con instrumentos y el uso de la voz de forma similar a los registros de la pista, que contiene expresiones vocales de la intérprete, tales como chistidos, onomatopeyas, silbido, hablado (palabras cortas y sueltas a veces sin posibilidad de reconocimiento), tarareo, inspiración sonora, entre otros. Estos sonidos se pueden replicar en vivo en forma libre de acuerdo a la situación, ya sea por parte

de quien realiza las intervenciones sonoras, por la intérprete o por otras personas que participen de la puesta.

Los instrumentos y los sonidos producidos surgen de la idea de acercarse e integrarse con criterio musical a los otros estratos sonoros. Algunos están elegidos también a partir de tomar en cuenta el material de escena, como es el que conforma la hamaca: una tabla de madera y principalmente el metal de la cadena que la sostiene. En parte existe una concepción similar a la sonorización radial tradicional. En mayor parte se trata de instrumentos no convencionales y sonidos particulares [Figuras 3]. Algunos de los usados habitualmente son un recipiente de vidrio o metal frotado con arco, papel para producir sonido al arrugarlo, una cinta de embalar cuyo extremo se desprende del rollo en forma violenta, el resorte de un trueno frotado longitudinalmente, la rotación de un frasco de vidrio conteniendo canicas, una botella soplada y un reloj despertador infantil que además del sonido habitual emite una voz digital que dice *hola* y varias músicas simples. También se usan instrumentos de metal percutidos (discos de moladora, sartén de acero, espiral de suspensión de automóvil) [Figura 4], un acordeón de juguete (relacionado con el bandoneón de la pista) y un instrumento monocorde artesanal, entre otros.

LAS POSIBILIDADES DE LA INTERVENCIÓN SONORA

Un aspecto central del diseño sonoro, es que se ideó de manera que sea un dispositivo flexible y abierto. La principal variante consiste en cuáles de los elementos que lo componen se usan. De esta forma pueden intervenir la producción en vivo y la pista (selección en vivo por el mismo intérprete), sólo la pista (disparada por cualquiera, por medio de archivos de audio si fuese necesario), o sólo la interpretación creativa en vivo.

La opción de que la intervención sonora sea sólo con la reproducción del audio, es una de las razones por la que están incorporados musicalmente en la pista varios sonidos naturales de la pieza y parte de aquellos agregados en vivo. Los más destacados son los sonidos y pequeñas músicas producidas por el reloj despertador, la voz de la intérprete y la cinta, entre otros. La pista está conformada por capas para permitir controlar la participación de estos sonidos agregados de acuerdo al criterio de quien la dispara y del esquema de intervención que se aplique, en el sentido de si está sola o en combinación con la producción en vivo.

Otra característica que ofrece variantes, es que la duración del material de la pista excede ampliamente lo que concretamente se utiliza en cada puesta, lo que permite seleccionar distintos grupos de segmentos a utilizar.

La amplificación (solo requerida para la pista) también puede adaptarse a la situación del lugar y recursos disponibles. Se han usado un equipo de audio portátil, un parlante potenciado, u otra cadena electroacústica como es el caso de una de las presentaciones en donde se usó un pequeño parlante *bluetooth*. En este sentido, si bien el resultado cambia, la idea es que lo sonoro se adapte al espacio y circunstancias, por lo que la pista debe soportar esta premisa y, si fuese el caso, no se utiliza.

Otro variable está conformada por los instrumentos posibles de ser agregados según el contexto. Algunos están previstos en el proyecto sonoro, pero aparecen solo en el caso de que estén disponibles en el lugar de la función. Se prevé el uso de toneles de chapa o plástico, instrumento de parche grave, chapa acanalada para techo, entre otros. También pueden incorporarse instrumentos surgidos de forma ocasional, que no estén en la lista de los previstos, y que aportan al sonido de la obra .

LA INTERACCIÓN CON LA OBRA

La intervención sonora agregada se presenta acotada y por tramos, y de cierta

forma es continuada por los sonidos naturales de la escena, procurando un equilibrio variable según cada situación. Sus apariciones interactúan e intervienen como valor agregado en determinados momentos de acuerdo a la escena, la cual es tomada como una suerte de partitura. El dispositivo sonoro-musical pensado en su totalidad está concebido a partir de la interacción con la idea original de la obra y su devenir, y apunta a reforzar la propuesta de la pieza.

FICHA TÉCNICA

En escena: Florencia Cataldi

Visuales y escenografía: Francisco Carranza Vestuario: Sonia Aguilar

Fotografía: Florencia Cariello

Música original, sonido e intérprete: Carlos Mastropietro Idea, dirección y escenografía: Fernanda Tappatá

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baliero, C. (2016). *La música en el teatro y otros temas*. Inteatro

Mansilla Pons, R. (2019). Músicas para ver. Prácticas colaborativas en las músicas escénicas. *Metal*, (5), e013. <https://doi.org/10.24215/24516643e013>

Tappata, F. [@fernanda_tappata] (5 de junio de 2024). *Irse sobre el nivel del mar no es estar más cerca del cielo. No acerca unicamente al cielo irse sobre el nivel del mar. Hacia adentro el bosque. Me hundo y me sacan con fotos*. [Fotografías]. Instagram. https://www.instagram.com/flor.cataldi/p/C70Z-19MgHS/?img_index=1



Figura 1. Escena de Sentada en una hamaca el mundo se vuelve extraordinario (2022) de Fernanda Tappatá. Fotografía de Florencia Cariello

Figura 2. Detalle del calzado y parte de la escenografía. Fotografía de Florencia Cariello

Figura 3. Algunos de los instrumentos utilizados en la obra

Figura 4. Los instrumentos de metal utilizados en la obra

Figura 5. Instrumentos agregados. Toneles -a la izquierda de la imagen-. Función en la Comunidad Ferroviaria de Tolosa

EL PRESUPUESTO DE LA COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA: DESDE LOS INICIOS HASTA EL GOBIERNO DEL GOU (1933-1945)

Larisa Rivarola (CONICET-UBA-IHAAL-GETEA) | larisarivarola@gmail.com

RESUMEN

En esta exposición daremos cuenta de la actividad de la Comisión Nacional de Cultura (CNC) desde el punto de vista presupuestario, observando el período que transcurre entre la sanción de la Ley N° 11723 a partir de la cuál se creó el organismo en 1933, y el período en que la administración del Estado nacional estuvo a cargo del denominado Grupo de Oficiales Unidos (GOU), cuya gestión concluyó en 1946. En cuanto a nuestro abordaje, si bien estamos en una época en la que aún no existe La ley de Administración financiera, observar presupuestos revela una planificación existente en la que se evidencia una parte sustancial del plan de acción de cada gobierno. La cronología de exposición será: inicios de actividad de la CNC (1933-1936), descripción de su desarrollo en cuanto a ampliación de actividades y áreas de intervención (1937-1943) y finalmente, el período de gobierno del GOU (1943-1946).

PALABRAS CLAVE

política pública; cultura; legislación; presupuesto

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte del proyecto “Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura” (1933-1954)”. Daremos cuenta de la actividad de la CNC observada desde el punto de vista presupuestario, considerando el período que transcurre entre la sanción de la Ley N° 11723 a partir de la cuál se creó el organismo en 1933, hasta el período en que la administración del Estado nacional estuvo a cargo del denominado, Grupo de Oficiales Unidos (GOU), cuya gestión concluyó en 1946.

Indagamos en las implicancias, en términos presupuestarios, de la puesta en funcionamiento de un nuevo organismo y el desarrollo de sus actividades y áreas de intervención. Nos interesa observar la incidencia del presupuesto en las políticas públicas, teniendo en cuenta que, si bien el período analizado se caracterizó por la restricción económica, el campo cultural se benefició con la creación del primer organismo estatal que en la Argentina definió el dominio de la cultura nacional como universo de incumbencia, encargándose de elaborar políticas públicas en la materia.

En cuanto al período, para establecer un criterio tuvimos en cuenta tres variables: (1) las complejidades de la puesta en marcha de un organismo público, conforme el modo en que se calcula, sanciona y ejecuta un presupuesto público, (2) luego la política económica, y (3) las especificidades del organismo (la CNC). A partir de ello determinamos tres momentos. El primero: la puesta en marcha del organismo. Esta etapa es evidenciada en la Memoria de 1938 en la que su presidente se refiere a los años anteriores como un “período de constitución y organización”. Luego, una segunda etapa en la que observamos su desempeño en el marco de una economía de ahorro; y finalmente, el gobierno del GOU.

Respecto de la perspectiva presupuestaria, si bien aún no existe una Ley que rige la previsión financiera pública, observar los presupuestos revela una parte sustancial del plan de acción de un gobierno en los frentes económico y fiscal. En ese sentido, consideramos que toda política pública está determinada por la estructura económica que la posibilita. Y entendemos que la complejidad de una actividad está dada por las condiciones estructurales y superestructurales en las que esta se desarrolla. Nos referimos a que los procesos productivos están determinados por la base económica que organiza la sociedad, y las instituciones y su estructura ideológica operan como su dispositivos de conciencia.

Ahora bien, actualmente la elaboración del presupuesto nacional se inicia cuando el Poder Ejecutivo Nacional (PEN) fija las prioridades en cuanto a políticas públicas a desarrollar con proyección al año siguiente, estima los recursos, proyecta las principales variables macroeconómicas, y calcula los gastos a realizar conforme los objetivos planteados. Luego cada organismo de la Administración Pública Nacional (APN) elabora sus propias estimaciones, es decir que confecciona sus anteproyectos, calculando los recursos necesarios, los gastos, la producción de bienes / servicios que estima brindar a la sociedad. Cuando las áreas competentes, conforme la información recibida por los organismos, elaboran el Proyecto de Ley de Presupuesto y lo remiten al Congreso de la Nación para su aprobación. Allí, es discutido, aprobado y sancionado. Finalmente lo promulga el PEN. Esta planificación anual de la actividad financiera del Estado es la unificación de la política presupuestaria de todo el sector público, y se rige por la Ley de Administración Financiera¹⁷ y la Ley Complementaria Permanente de Presupuesto¹⁸. Además, tengamos en cuenta que el presupuesto se aprueba en el segundo semestre del año previo al de su ejecución. En el período abordado, el proceso era similar. Y si bien en las décadas del 30 y 40 no existían áreas, finalidades y funciones de la dimensión actual¹⁹, el gasto público también era proyectado con un alto grado de previsión.

CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO

La CNC responde a un tipo de reformas administrativas llevadas adelante durante la década del '30, cuando se creaban comisiones específicas para tratar demandas presentes en la agenda pública con el fin de diseñar soluciones que pudieran traducirse en iniciativas parlamentarias. Es un período caracterizado por una profunda crisis social y económica. En ese marco, la intervención del Estado se orientó a proteger los intereses de los grandes grupos económicos, con nula participación popular y una creciente dependencia respecto de las potencias extranjeras. El campo de la cultura se encontraba dominado, también, por una élite predominantemente porteña y cuya mirada, aunque conservadora, se propuso la creación de la primera agencia estatal dedicada a la promoción de la cultura nacional (Lacquaniti, 2017). Fue Matías Sánchez Sorondo, senador por la provincia de Buenos Aires (1932-1941) uno de los responsables de la elaboración del proyecto de Ley de Propiedad Intelectual (N° 11723) que creó la CNC a instancias de su reglamentación con el objeto de oficiar como lo que hoy denominamos “autoridad de aplicación”. Recordemos que Sánchez Sorondo participó del golpe de estado a Hipólito Yrigoyen, encabezado por Félix E. Uriburu (fue Ministro de este último), luego fue senador y primer presidente de la CNC. Retomando la perspectiva de clase mencionada, Sánchez Sorondo en su alocución en el Senado argumenta en favor de la Ley, afirmando la necesidad de estimular una “cultura superior”, proteger la “producción intelectual argentina” a la que también denomina “bienes imponderables” y cuyos resultados se traducen en “prestigio para el país”, “elevación del gusto”, “refinamiento de las costumbres” y “aplicabilidad técnica”. En el mismo sentido, en la Cámara de Diputados, el legislador Roberto Noble que también había integrado un gobierno subordinado a intereses foráneos, en el campo cultural compartía las ideas de Sánchez Sorondo y trabajó con él en el Proyecto de Ley. A la vez, que la CNC se ubicara bajo la órbita del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública evidencia que se pensaba la “obra” desde el punto de vista de la producción material y no simbólica. Finalmente, detallamos algunas particularidades del campo cultural de la década: con las élites ilustradas al frente del Estado, el campo intelectual se vuelca hacia temas nacionales; la industria

17 N° 24156/1992.

18 La Ley N° 11672 surge pues el Presupuesto Nacional se distingue del resto de las leyes por tener una vigencia sujeta a la duración del ejercicio financiero, y no puede contener normas que legislen y/o modifiquen a las de carácter permanente. Y dado que, hay normas que por su función deberían incluirse en cada ley de presupuesto para garantizar su ejecución se creó la Ley Complementaria Permanente de Presupuesto, que contiene normas cuya vigencia trasciende el ejercicio anual y garantiza la ejecución presupuestaria.

19 Nos referimos a categorías programáticas, distribución geográfica o fuentes de financiamiento.

cinematográfica vive su mejor año en cuanto a cantidad y calidad de producciones con 51 estrenos (época de oro). Y en términos políticos: nace el movimiento FORJA formado por un grupo de radicales que se distancia del partido y la aristocracia ganadera dominante empieza a convivir con un nuevo grupo social: la clase media industrial.

En cuanto a la década del '40, si bien se la define por la emergencia del peronismo en 1946, es importante destacar que ello estuvo íntimamente vinculado con la toma del poder por el Grupo de Oficiales Unidos en 1943²⁰. La orientación política de dicha gestión se mantuvo al ser electo Juan D. Perón y muchas acciones del GOU se ejecutaron durante las dos presidencias peronistas a través de los planes quinquenales (Leonardi, 2012; 2019). Una de las innovaciones del GOU fue la centralidad de la planificación en la labor del Estado, determinando las líneas de acción a seguir, el organismo encargado de su articulación y el personal técnico adecuado (Berrotarán, 2004).

Entre las particularidades financieras de la década, destacamos lo siguiente: el déficit del tesoro nacional obliga a tomar crédito, aumentando la deuda pública. Por el contexto bélico (cierre de importaciones que reduce la recaudación aduanera) no se pudo exportar la cosecha y el Estado absorbió el saldo sin colocar, sosteniendo la economía nacional. En términos de planificación, se define un nuevo programa de ahorro y se designa una Comisión Asesora Financiera²¹. Al mismo tiempo y para aliviar el recorte sobre las clases trabajadoras se estableció la rebaja de artículos de primera necesidad y alquileres; y se decretó un bonificación salarial²². Esto último fue reiterado en más de un ejercicio. Se diseñó un Plan de reducción de presupuesto a tres años para la contención del gasto público, resolviendo la no provisión de vacantes, el aumento del horario laboral, la garantía de estabilidad y ascenso de los empleados, creando un organismo centralizador que distribuyera tareas y personal.

INICIOS DE ACTIVIDAD DE LA CNC (1933-1936)

La CNC nace en el marco de una fuerte restricción de la inversión pública, llevada adelante por una sucesión de gobiernos conservadores. Según el presupuesto vigente (Ley N°11671/32), se encuentra operativa la Comisión de Racionalización de la Administración Nacional²³ creada por el PEN cuyo plan homónimo abarcaba a todas las reparticiones públicas, contemplando rebajas salariales y de gastos, con una vigencia que superó la década del '30 (Persello, 2015). También regía un decreto de enero de 1931 que establecía una rebaja progresiva salarial²⁴ de la APN y la prohibición de cubrir vacantes. En este contexto se sancionó la Ley de Propiedad Intelectual N°11723. El proyecto fue presentado al Congreso por el diputado Roberto Noble y su estudio recayó sobre una Comisión Especial designada por el PEN. Una vez sancionada la Ley en 1933, su articulado contempló la constitución de la CNC (art. 69 y 70) designada como la responsable de su aplicación.

La CNC comenzó a organizarse con una primera partida asignada por fuera del presupuesto general pues desde el punto de vista burocrático, la reglamentación de la Ley recién se produjo en mayo de 1934. Luego, el PEN aprobó por decreto el reglamento interno²⁵ en agosto de 1935. Y si bien el financiamiento de la CNC por Ley debería provenir de la recaudación en concepto de tasas por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, al ser esta exigua por error²⁶, en septiembre de

20 Golpe de estado del 4 de junio de 1943.

21 Decreto de 6 de julio de 1943.

22 Decreto N° 2015 del 3 de junio de 1943.

23 Compuesta de tres miembros, remunerados y cuya relación era de independencia respecto de la administración nacional; y debía expedirse antes del 31 de julio del mismo año de constitución.

24 De acuerdo a una escala que mes a mes fue liberándose para los salarios más bajos.

25 Según el art. 70 de la Ley 11723 que indica la creación de la CNC que dictará su propio reglamento ad-referéndum del Poder Ejecutivo.

26 El art. N° 88 de la Ley 11723 derogó, erróneamente, junto con otras normas la Ley N° 9141/1913 que otorgaba el Premio al Fomento de la Producción Científica y Literaria que entregaba fondos públicos.

1935 y fuera del presupuesto general (Ley N° 12150) se sancionó la Ley N°12227 que instituyó el Fondo Permanente de la CNC²⁷. Finalmente La Ley N°11723 se promulgó en octubre de 1935. Así, esta primera partida presupuestaria denominada Fondo Permanente, estuvo compuesta por la suma votada por el Congreso (\$500.000), las sumas recaudadas en concepto de tasas según Ley N°11723 y las donaciones que recibiera la CNC. Pero la APN funcionó en 1936 con el presupuesto de 1935 prorrogado²⁸ por lo que no era posible incorporar la CNC al presupuesto general. En resumen, si observamos la planificación que requiere un presupuesto y lo articulamos con la complejidad burocrática de puesta en vigencia de una Ley se evidencia el motivo por el cual la CNC comenzó a funcionar operativamente tres años después de la sanción (1936).

En la década del '30, si bien el Estado no poseía la estructura burocrática tal como la conocemos hoy, en los argumentos de los impulsores de la CNC observamos un cálculo presupuestario, el diseño de un organigrama, la planificación de acciones y la estimación de gastos de funcionamiento. Entre las acciones proyectadas, mencionamos algunas, según el porcentaje del presupuesto que se les destinó a cada una, y en orden decreciente: Premios de estímulo y Becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico; Bibliotecas Populares; Construcción del Auditorio Nacional; Creación del Instituto Cinematográfico Argentino y el de Radiodifusión. En cuanto al personal, si bien todos los técnicos y expertos que integraban las comisiones asesoras que trabajaron en la conformación de los reglamentos internos y oficiaban como jurados eran designaciones ad honorem, aún no identificamos la procedencia del personal administrativo²⁹ pues recordemos la prohibición de cobertura de cargos en todas las reparticiones públicas.

AMPLIACIÓN DE ACTIVIDADES Y ÁREAS DE INTERVENCIÓN (1937-1943)

En 1937 se elaboró y sancionó un nuevo presupuesto (Ley N°12345 de enero de 1937). En su capítulo IX, correspondiente a las reparticiones autónomas se incluye la partida de la CNC. Ese año el organismo entrega premios, becas y subsidios; se realiza la temporada del Teatro Nacional de Comedia, se inaugura el Museo Nacional de Arte Decorativo y se convocan los Salones de Arquitectura y de Arte Decorativo. También se obtiene una ampliación presupuestaria³⁰ de \$70.100 (Decreto PEN N°114120).

Luego, el presupuesto de 1938 (Ley N°12360) fue una prórroga de 1937 y la evidente restricción económica se observa en las Memorias de la CNC donde se manifiesta "la limitación de las posibilidades". Este año el presupuesto contempla el personal administrativo y técnico profesional, el personal de maestranza y de servicio que atiende al funcionamiento permanente y también incluye la retribución al elenco artístico, la Dirección, la administración y el personal extraordinario del Teatro Nacional de Comedia contratado para la temporada.

En 1939, el gobierno nuevamente prorroga el presupuesto (Ley N°12578). Amén de ello, se observa una actividad constante, que además, legitima aspectos de la labor artística promoviendo su profesionalización. Esto es evidente, por un lado, al contemplar gastos de personal del Teatro de comedia (salarios, horas extras y aportes patronales), gastos del funcionamiento mismo del teatro como tal (artículos de librería, impresiones y publicaciones, luz, gas, fuerza motriz, calefacción, teléfonos, limpieza). Luego, la estructura administrativa de la CNC también ostenta una evolución presupuestaria: por ejemplo, existe un área contable con circuitos financieros definidos. Es decir que, se complejiza el aparato burocrático.

27 Que tuvo vigencia hasta 1958 en que fue abrogada (derogada totalmente por una disposición de igual o mayor jerarquía) por el Decreto Ley N° 1224/58 que creó el Fondo Nacional de las Artes.

28 Los años 1933, 1934 y 1935 tuvieron presupuestos votados por el Congreso Nacional.

29 En el informe de labor del primer año se alude al arduo trabajo del personal de la repartición que despachó 1967 expedientes.

30 El presupuesto inicial fue de \$739.367 (m/n).

En 1940 el presupuesto es nuevamente diferido (Ley N°12578) aunque con modificaciones. Continúa en funcionamiento la denominada Comisión de racionalización de la Administración Nacional³¹. En ese contexto la CNC otorga premios y becas, se brindan conferencias, conciertos, funciones teatrales y se proyecta la publicación del Boletín de Estudios de Teatro entre otras actividades.

En 1941 la Ley N°12679 vuelve a prorrogar el presupuesto. Y si bien culminó la vigencia de la Comisión de Racionalización, es reemplazada por el Consejo de Coordinación y Economías que analiza un proyecto de reforma tributaria; esto evidencia el énfasis en el ahorro efectivo de los recursos financieros. Amén de que existen erogaciones dirigidas a la cultura por fuera de sus organismos competentes, la CNC sesiona, recambia autoridades, otorga premios, becas y planifica nuevas acciones. Aquí vale una observación en torno a los criterios de gestión de lo público: se invierten \$150.000 del Fondo Permanente en títulos nacionales con intervención del Banco Central. Es decir que, pretenden una renta y la obtienen.

En 1942 se sanciona una nueva Ley de presupuesto N°12778 y se determinan múltiples restricciones financieras. Por ejemplo: ante la vigencia de la prohibición de cubrir vacantes en el Estado, se eliminan cargos y se limita el pago de viáticos. Ello se compensa con un proyecto de pago de salario familiar a empleados y obreros públicos con salarios mínimos. La CNC otorga premios y becas, realiza conciertos, giras, funciones teatrales, publicaciones. Y contabiliza la renta de sus títulos. Y tenemos referencias de que existió una planificación del presupuesto de 1943, finalmente fue prorrogado el de 1942.

EL GOBIERNO DEL GOU (1943-1946)

En 1943 se prorroga la Ley de Presupuesto N°12816 de 1942, pero con modificaciones a través de los Decretos N°8351 y N°17026. En cuanto a la CNC, en las memorias de 1943 se alude al “nuevo gobierno nacional” positivamente y en la rendición de gastos se pondera la “economía efectiva” de los recursos. Luego, en el presupuesto nacional, el aumento del costo de vida es compensado por una bonificación salarial³². Como nuevo paradigma, se implementa un plan de democratización cultural a partir del cual el Teatro Nacional de Comedia brinda funciones para obreros de fábricas de la Ciudad de Buenos Aires y conciertos sinfónicos en locales obreros, realizando un cierre del ciclo con una gran audición en el Luna Park. Además, se proyecta la Orquesta Sinfónica del Estado (sólo existía la Orquesta de la Municipalidad de Buenos Aires) que será financiada con un impuesto del 3% sobre las operaciones comerciales de publicidad en radio.

En 1944 se observa una clara reestructuración de las diversas áreas de gobierno. La Ley N°18228 que aprueba el presupuesto de 1944 es una prórroga de 1943; y a través del Decreto N°35759 se incorpora al presupuesto nacional la cuenta especial “Producido extraordinario del Teatro Nacional de Comedia”. También se crean las partidas “Becas Americanas” y se refuerzan otras asignaciones. Observamos como dato a destacar que en la elevación del presupuesto para 1944, el Ministro de Hacienda se dirige al Presidente aludiendo a una “Estructura organizada respondiendo al plan del gobierno”. En ese marco, dentro del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública aparecen nuevas áreas con asignación presupuestaria, vinculadas al campo cultural: la Dirección de Artes Plásticas y la Dirección de Música y Arte Escénico. Al mismo tiempo se evidencia la utilización de las herramientas burocráticas para sortear las limitaciones presupuestarias en la gestión. Ejemplo de esto último es la introducción en la reglamentación de la CNC, de una disposición transitoria de “suspensión de plazos” con el objeto de otorgar becas para ejecutar en el ejercicio en curso. También se modifican reglamentos de premios aumentando

³¹ Creada por el artículo N°11 de la Ley N°11671 y con el objeto elaborar un plan de racionalización administrativa que abarcaba a todas las reparticiones públicas, contemplando rebajas salariales y de gastos. Dicha Comisión operaba como mecanismo legal de disciplinamiento pues respondía a la idea de economizar los recursos públicos, tanto humanos como organizativos, de insumos y de gastos corrientes.

³² Decreto N°2015/1943.

sus montos y se crean becas de orientación técnica. Como aspecto negativo, el Fondo Permanente se mantiene en \$500.000.

En 1945 se vuelve a prorrogar la Ley de presupuesto de 1943. Allí se explicita el aumento de la carga tributaria, la reforma del régimen impositivo, el aumento de la recaudación y la creación de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social. Nuevamente se compensa la carestía de vida con bonificaciones al personal³³. Como novedad se amplían las Becas Americanas y se aprueba un proyecto de Teatro experimental con una asignación de \$15.000.

En 1946 nuevamente se prorrogó el presupuesto, manteniendo sus restricciones. Y al mismo tiempo se sostienen las compensaciones por mayor costo de vida de años anteriores³⁴. Con el advenimiento del peronismo, la CNC permanece; y tal como otras instituciones, fue integrada a una planificación estatal. Para ello, fue clave la inclusión de nuevos sectores sociales en el consumo cultural entre otras cuestiones relevantes.

CONCLUSIONES

Pensar una política pública desde el punto de vista económico, contribuye a la comprensión de las complejidades que existen en la gestión estatal, en cuyo campo se articulan una diversidad de variables a considerar que conforman sus estructuras burocráticas. En este proceso de investigación, indagar en el presupuesto de la CNC, nos llevó a la necesidad de introducirnos en el Presupuesto general. Allí encontramos erogaciones no contempladas en la órbita del organismo pero que corresponden a actividades, espacios y/o roles del campo cultural. En breves ejemplos, mencionemos que en el presupuesto de 1937 se autoriza al PEN a adquirir una propiedad con el objeto de instalar una escuela de Artes y Oficios. En el presupuesto de 1939³⁵ se autoriza al PEN a destinar de rentas generales una suma para conferencias y exposiciones sobre estudios hispánicos; y a adquirir una propiedad destinada al Conservatorio de Música y Declamación. Y en el presupuesto de 1941, dentro del Ministerio de Relaciones Exteriores se imputan los gastos de regreso al país de la Compañía teatral de Camila Quiroga.

Esta aproximación nos permitió plantear que concebimos al presupuesto público como un instrumento de múltiples caras: herramienta de planificación económica y social, de administración, de control; y también, como acto legislativo. En síntesis, entendemos que las decisiones y acciones de un gobierno se manifiestan en el presupuesto, por eso consideramos su observación como un aspecto fundamental en el análisis de toda política pública.

Finalmente, no es menor que la agencia estatal destinada a la Cultura dependa del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Esto evidencia una idea liberal sobre el ser humano y sus actividades a partir de una concepción material sobre las producciones culturales y sobre la práctica artística. Si bien la intervención estatal es positiva en tanto la institucionalización de una práctica es un modo de legitimarla; pensemos en la relevancia de advertir quiénes en términos de clase, habitaban el Estado al momento de sancionar la Ley.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berrotarán, P. (2004). La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949). En P. Berrotarán, A. Jáuregui y M. Rougier (Eds.). *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946/1955* (pp. 15-45). Imago Mundi.
- Comisión Nacional de Cultura (1939). *Memoria 1937*. CNC.
- Persello, A. (2015). El imperativo de racionalizar: los empleados públicos en los años '30. *Estudios Sociales del Estado*. 1, (2), 4-31.

³³ Decretos N°2015 (bonificación salarial de 10% y 5%) y N°2485 de 1945.

³⁴ Decretos N°2015/43, N°24815/45, N°29912/45 y N°29915/45.

³⁵Total general: \$ 1.012.293,021 m/n.

Lacquaniti, L. (2017). La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, (17), 69-87.

Leonardi, Y. (2012). La planificación del ocio para los obreros durante el primer peronismo: el arte como herramienta social. En *III Congreso de Estudios sobre el Peronismo*, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISSN 1852-0731. <http://redesperonismo.org/articulo/la-planificacion-del-ocio-para-los-obreros-durante-el-primer-peronismo-el-arte-como-herramienta-social/>

Leonardi, Y.. (2019). "Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: el *Boletín de Estudios de Teatro* (1943-1948)" en Korn, G. y C. Panella (Comp.), *Ideas y debates para la Nueva Argentina: Revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955*. (pp. 61-80), Vol. III. Ediciones de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

TRABAJO ARTÍSTICO Y POLÍTICAS CULTURALES EN LA PLATA: UN ESTADO DE SITUACIÓN

Mariana del Mármol (IdIHCS, UNLP-CONICET) | marianadelmarmol@gmail.com
Mariana Lucía Sáez (IdIHCS, UNLP-CONICET) | marianasaezsaez@gmail.com

RESUMEN

En los últimos años, lxs artistas escénicxs de la ciudad de La Plata comenzaron a mostrar una creciente preocupación por encuadrar su actividad en términos laborales y demandar a lxs diferentes actorxs sociales con lxs que articulan su tarea, incluidos los agentes estatales, su reconocimiento como trabajadorxs de la cultura. Esta preocupación se articula a su vez con el desplazamiento desde una evaluación indiferente o negativa de las instituciones estatales y sus políticas hacia un mayor interés en establecer un vínculo regular con las mismas, orientado al reconocimiento del sector independiente y de lxs artistas que participan en éste como creadorxs de políticas culturales e impulsores del mayor volumen de producción cultural en la ciudad. No obstante, este diálogo está atravesado por la tensión entre la necesidad de definir, regular y registrar la actividad artística independiente en los términos necesarios para disminuir su precariedad, y la resistencia a la regulación de una actividad que se considerada como portadora de un dinamismo y una autonomía que le son constitutivas y en las que radica gran parte de la especificidad de los modos de hacer que la caracterizan. Situándonos en este contexto, en esta ponencia compartiremos algunos avances de investigaciones recientes que abordan específicamente los vínculos establecidos entre el sector cultural local y el Estado municipal, atendiendo al modo en que estas vinculaciones se encuentran en relación con procesos de organización del sector y de militancia política y cultural.

PALABRAS CLAVE

Producción cultural autogestiva; Estado; política cultural municipal; La Plata

INTRODUCCIÓN

La Plata es una ciudad con una prolífica actividad artística y cultural, gran parte de la cual se produce en un circuito que suele autodenominarse *independiente* o *autogestivo* (del Mármol, Magri y Sáez, 2017). Un circuito dinámico y heterogéneo que confluye en torno a una construcción identitaria asociada a la capacidad de producir por fuera o en ausencia de apoyos económicos y estructuras institucionales. Sin embargo, esta construcción identitaria no implica la ausencia de diálogos y articulaciones entre el sector autogestivo y distintos agentes estatales, así como tampoco una homogeneidad en el modo en el que diferentes sectores han establecido estos vínculos en diferentes momentos de la historia de nuestra ciudad.

Más allá de la heterogeneidad que resaltamos como parte constitutiva del circuito que nos encontramos presentando, en términos generales, encontramos que a lo largo de los últimos diez a quince años es posible observar una creciente preocupación de estxs artistas por encuadrar su actividad en términos laborales, de la mano del reconocimiento de los aspectos más negativos del carácter desregulado y subregistrado del trabajo artístico. En el marco de esta reconfiguración del discurso de *independencia* y *autogestión* con el que se identifica gran parte del campo artístico local, nos interesa analizar algunos procesos de articulación entre la comunidad de artistas escénicxs autogestivxs y distintos agentes estatales municipales.

EL VÍNCULO CON EL ESTADO MUNICIPAL: ALGUNOS ANTECEDENTES

El vínculo de los artistas escénicxs del sector autogestivo con los agentes estatales de nivel municipal no ha sido homogéneo a lo largo de las últimas décadas, adquiriendo características diferentes a través de las distintas gestiones de gobierno

e incluso a partir de cambios en la conducción del área de cultura ocurridos en el término de una misma gestión.

Si retomamos la historización de las políticas culturales locales realizada por Clarisa Fernandez (2022) sobre las últimas cuatro intendencias platenses (2007-2023), podemos observar las distintas perspectivas que han orientado el hacer de la gestión cultural pública local, a la vez que identificar ciertos elementos comunes, a pesar de las diferencias de signo político.

Con la llegada a la intendencia de Pablo Bruera, representante del Frente para la Victoria, en el año 2007 se produjo una jerarquización del área de cultura municipal, que pasó de ser una dirección a constituirse como Secretaría de Cultura y Educación³⁶.

Durante su primer mandato (2007-2011), la Secretaría estuvo a cargo de Iván Maidana. Este período se caracterizó por la incorporación de funcionarixs con trayectoria militante en el campo cultural, por una alineación con los modelos de política cultural propuestos desde la Secretaría de Cultura Nación, por la articulación con el sector universitario local, por el diálogo con el sector de los centros culturales autogestivos³⁷ y por los intentos de descentralización de las políticas culturales a partir de iniciativas en barrios. Varias de estas políticas se discontinuaron al finalizar este mandato, cuando el área de cultura sufrió cambios en su conducción y en la orientación de sus acciones.

Durante el segundo mandato de Bruera (2011-2015), la Secretaría de Cultura estuvo a cargo de José Cipollone, quien a diferencia de Maidana, venía de una trayectoria empresarial vinculada a los boliches nocturnos de la ciudad. Durante su gestión, predominó un paradigma de democracia cultural (Canclini, 1987), centrado en la organización de grandes espectáculos gratuitos, con escasa participación de artistas locales. Al mismo tiempo y de modo parcial, se dio continuidad a algunas políticas previas vinculadas a la descentralización y a la oferta de propuestas culturales en los barrios y se articuló con el recientemente creado Ministerio de Cultura de la Nación para la obtención de financiamientos específicos.

En 2015, la gestión municipal cambió de signo político, quedando en manos de Julio Garro, de la Alianza Cambiemos por dos mandatos consecutivos, hasta el año 2023.

Durante la primera gestión de Garro (2015-2019), la Secretaría de Cultura estuvo a cargo de Gustavo Silva, productor musical, y, al igual que en la órbita nacional, se caracterizó por los recortes y la subejecución presupuestaria. En ese marco tuvieron continuidad las políticas de restauración y puesta en valor de patrimonio arquitectónico que habían sido fomentadas durante la gestión de Cipollone, sin embargo, la relación con el sector autogestivo se volvió más problemática. Particularmente este período estuvo signado por una serie de conflictos vinculados al no cumplimiento de la ordenanza 10.463 y a la multiplicación de las clausuras de los espacios culturales por parte del organismo de Control Urbano (algo que también había comenzado a generar conflictos durante la gestión anterior).

En el segundo mandato de Garro (2019-2023), la Secretaría de Cultura estuvo a cargo de Martiniano Ferrer Picado. El principal hito que marcó su gestión fue la pandemia de Covid-19 y la ausencia de acciones específicas para el sector cultural local (incluyendo la no sanción de la ordenanza de "Emergencia cultural", elaborada por colectivos culturales locales y presentada con el apoyo de Concejales del Frente de Todos).

³⁶ Según reconstruye Fernandez (2022) a partir del testimonio de sus entrevistadxs, en esa pertenencia compartida, el área de educación obtenía cerca del 70 por ciento del presupuesto total.

³⁷ En el año 2008 se crea la Ordenanza 10.463 que le otorga especificidad a los espacios culturales y habilita la creación de un registro de espacios.

Este sintético recorrido permite una primera aproximación a los distintos modelos y enfoques que han guiado la política cultural pública municipal en nuestra ciudad, en los últimos años, a la vez que posibilita observar puntos de divergencia y convergencia, que trascienden el signo político de las distintas gestiones. El análisis de los aspectos presupuestarios y estructurales permite identificar momentos distinguibles en función del partido o coalición política gobernante. En este sentido, podemos observar un momento de jerarquización, vinculado al gobierno del Frente Para la Victoria, y otro de retracción neoliberal, vinculado al gobierno de la Alianza Cambiemos. Siendo a su vez en ambos períodos coincidente el signo político local y el nacional, con excepción del período 2019-2023, en el cual el gobierno nacional estuvo en manos del Frente de Todos, en tanto que el municipal de la Alianza Cambiemos. Ahora bien, si nos detenemos en los aspectos vinculados a los paradigmas de políticas culturales, nos encontramos con una serie de heterogeneidades, continuidades y tensiones que trascienden el signo político de la gestión municipal, y que pueden resumirse en las tensiones en torno a las siguientes polaridades: centralismo/descentralización; identidad local/grandes espectáculos; ciudadanxs como productorxs culturales/como consumidorxs; cultura como mercancía/cultura como proceso comunitario; democratización cultural/democratización participativa.

EL ROL DEL CONCEJO DELIBERANTE

El vínculo entre lxs artistas platenses del sector autogestivo y el Estado municipal no sólo se construyó en el diálogo (o la falta de diálogo) con el poder ejecutivo, a través de las acciones de la Secretaría de Cultura y Educación. También cobró un rol importante en estos vínculos, el poder legislativo.

Un capítulo importante en la historia de las articulaciones entre artistas y Estado fue la que llevó a la creación de dos ordenanzas orientadas a regular la actividad de los espacios culturales alternativos: la ordenanza 10.463 de Habilitación y Promoción a Espacios Culturales Alternativos, sancionada en 2008 y la ordenanza 11.301, sancionada en 2015, que actualiza la primera, reconocida como un valioso logro por sus destinatarios pero percibida como insuficiente.

Estas dos ordenanzas fueron producto de importantes procesos de organización dentro del ámbito autogestivo platense (Fükelman, López Galarza y Trípodí, 2016; Valente, 2019; Perez, 2023) y del diálogo entre estxs trabajadorxs de la cultura con representantes del Estado municipal.

La ordenanza de 2008 fue el resultado del trabajo de la Red de Centros Culturales (RCC), surgida a principios de 2005 a partir de la identificación de necesidades comunes entre diferentes espacios autogestionados. Según recuperan Fükelman Lopez Galarza y Trípodí (2016) el mayor logro de esta ordenanza fue dar lugar a la aparición de la figura de Centro Cultural Alternativo para promover su funcionamiento e instaurar un subsidio para cada espacio. Sin embargo, con el crecimiento tanto en número como en organización de los espacios culturales, comenzaron a percibirse necesidades que no habían quedado reflejadas en dicha legislación, lo cual promovió nuevos procesos de organización orientados a la creación de una nueva norma.

Es así como para 2015 se registra la existencia de tres nuevas coordinadoras (que trabajan de manera independiente pero articulada y reemplazan a la Red de Centros que, para ese entonces, había dejado de funcionar). Un hito clave en la organización de estas coordinadoras de cara a la formulación de la nueva ordenanza fue la realización, en junio de 2015 del 1º Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos, que tuvo lugar en la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de La Plata. Se trató de una extensa jornada en la que a partir de las discusiones de diferentes comisiones de trabajo, se abordaron diversas problemáticas vinculadas a los espacios culturales de la región. Fue en el marco

de esta jornada que se consensuó la necesidad de renovar el marco legal que regula la situación de los espacios, identificando como objetivo fundamental, lograr el reconocimiento por parte del Estado del rol de los centros culturales en la producción cultural de la ciudad.

De este modo, a partir de los objetivos delineados en cada una de las comisiones de esta jornada, lxs representantes de las coordinadoras de espacios articularon con un grupo de concejales³⁸ interesadxs en acompañar la iniciativa, quienes abrieron espacios de trabajo conjunto para trabajar el texto de la norma en diálogo con lxs referentes del sector y posteriormente impulsaron su tratamiento en el Concejo Deliberante.

Muchos de los vínculos construidos durante el proceso de elaboración de esta última ordenanza fueron retomados durante 2020 y 2021 para la elaboración y difusión de dos nuevos proyectos de ordenanza que, aunque no lograron su aprobación, cumplieron un importante rol en la construcción y afianzamiento de los vínculos al interior del campo artístico y entre referentes de este y lxs del campo político. Un proyecto de ordenanza para la declaración de la Emergencia Cultural elaborado, difundido y presentado en el Concejo Deliberante durante 2020, y uno orientado a la elaboración de un Registro Municipal de Trabajadorxs del arte y la cultura (un proyecto de mucha menor difusión) emprendido durante 2021.

Nos parece relevante destacar que los vínculos entre agentes del campo político y del campo cultural que se construyeron (o reafirmaron) a partir de los procesos de elaboración y difusión de estos proyectos de ordenanzas, se reactivaron posteriormente en varias ocasiones, especialmente en los procesos de campaña electoral, en los que muchxs referentes del campo cultural se comprometieron en una militancia activa en apoyo a aquellxs agentes del ámbito político con quienes hubieran articulado; y en la colaboración que se da cuando estos agentes llegan a lugares de gestión ya sea porque los referentes del campo cultural son convocados para participar en equipos de gestión o porque son convocados para establecer diálogos y estimular la participación de lxs propios actores.

Algo de todo esto comenzó a ocurrir durante la primera gestión del gobernador Axel Kicillof, especialmente a partir de la reapertura del Instituto Cultural de la Provincia en cuya presidencia fue designada Florencia Saintout, una de las concejales que había estado activamente involucrada en la formulación de la Ordenanza de Espacios Culturales Alternativos y que había profundizado muchos de los vínculos con el sector cultural construidos a partir del trabajo en aquella ordenanza, en su campaña para la precandidatura a la intendencia en 2019 y, posteriormente, en el apoyo a la candidatura de Julio Alak en 2023. Con la asunción de Alak como intendente, varios de estos procesos de colaboración se profundizan a nivel local, a partir de la creación de una Secretaría de Cultura (por primera vez independiente de la de Educación), que pasa a estar a cargo de la comunicadora Ana Negrete, colaboradora cercana de Saintout y concejala por Unión por la Patria entre 2021 y 2023, quien convoca a formar parte de su equipo a varixs representantes del campo cultural cuyos vínculos de colaboración y militancia hubieran comenzado a construirse o afianzarse a partir del trabajo conjunto para la elaboración de los mencionados proyectos de ordenanza.

ACTUALIDAD DEL VÍNCULO CON EL ESTADO MUNICIPAL

La actual gestión municipal de la Secretaría de Cultura, se presenta como una gestión *compañera*, con anclaje territorial y con una concepción comunitaria y participativa de la cultura y sus políticas específicas:

³⁸ Según Pérez (2023) lxs legisladorxs que acompañaron la formulación de la Ordenanza 11.301 fueron los/las entonces concejales/las por el Frente para la Victoria La Plata, Florencia Saintout, Gastón Castagneto y Guillermo Cara.

“Somos compañeros y compañeras, hace años que venimos pensando una política cultural juntxs (...) Hoy tenemos la responsabilidad de impulsar una política cultural en la que creemos desde hace mucho (...) Venimos aportando a un dispositivo más difícil, más lento, pero necesario: generar instancias de participación en las que tomemos las decisiones con lxs actorxs”(Participante en reunión de la Secretaría de Cultura con sectores del ámbito cultural local, comunicación personal, abril y mayo de 2024).

Esta idea de que la secretaría se encuentra a cargo de *compañeros y compañeras* que desde hace años se encuentran pensando una política cultural en conjunto con representantes del sector, se sostiene a partir de la incorporación en los equipos de trabajo de artistas y gestores culturales provenientes del ámbito autogestivo, muchxs de los cuales participaron en el trabajo de elaboración de los proyectos de ordenanza mencionados en el apartado anterior, así como de las mesas de trabajo convocadas para delinear una propuesta cultural para el municipio realizadas en el marco de las campañas electorales de Saintout, en 2019 y Alak, en 2023. La incorporación de estxs *compañerxs*, muchxs de ellxs previamente vinculadxs al Instituto Cultural así como a distintos programas/organismos nacionales de cultura, evidencia, de este modo, no sólo la voluntad de articulación territorial, sino también la puesta en valor de los vínculos construidos en las trayectoria de militancia política-cultural.

El posicionamiento desde un paradigma comunitario y participativo de la cultura se refrendó, durante los primeros meses de gestión, a partir de la convocatoria a reuniones con representantes de diferentes sectores: muñecos de fin de año, carnavales, sector audiovisual, música, danza, teatro, espacios culturales, bibliotecas populares, sector editorial. Las reuniones con cada uno de estos sectores tuvieron diferentes modalidades, en algunos casos fueron abiertas, en otras acudieron sólo algunos representantes del sector, en algunos casos se orientaron a la organización de eventos o fechas específicas (como el emplazamiento y quema de muñecos de fin año, los carnavales o la semana de la danza) y en otros casos la cogestión de actividades regulares (como la programación del Cine Select o la organización y desarrollo de un ciclo de teatro local).

En todas estas reuniones se manifestó la voluntad de construir la política cultural en diálogo con sus hacedores y apostando a revalorizar aquello que ya se estaba realizando en los territorios o los proyectos que se identificaran como necesidades de los propios sectores:

“En el caso de los carnavales por ejemplo, casi todo lo que se impulsa de cultura en los barrios proviene del sector autogestivo [por eso la decisión en ese caso fue] no hacer un carnaval propio sino impulsar eso que venía sucediendo en lo barrial. Eso fue lo que sostuvo en los ocho años de Garro la producción cultural local” (Participante en reunión de la Secretaría de Cultura con sectores del ámbito cultural local, comunicación personal, abril y mayo de 2024).

El rol del Estado, se propone así, en sintonía con lo que en términos de Canclini (1987) correspondería a la Democracia participativa, en la que se “busca estimular la acción colectiva a partir de una participación organizada, autogestionaria, reuniendo las iniciativas más diversas (...) procura mejorar las condiciones sociales para desenvolver la creatividad colectiva. Se trata de que los propios sujetos produzcan el arte y la cultura necesarios para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad” (Canclini, 1987, p.51). La concepción sobre la política cultural aquí expresada se puede vincular a la sostenido por Gilberto Gil (2003) en su discurso de asunción como Ministro de Cultura de Brasil, cuando afirma que “el Estado no hace cultura [sino que] crea las condiciones de acceso universal a los bienes simbólicos, las condiciones de creación y producción de bienes culturales”, una perspectiva que es también la base conceptual para el desarrollo de los Programas

“Puntos de cultura”, en distintos puntos de Latinoamérica y en cuya expresión argentina participaron algunxs de lxs actuales integrantes de la secretaría. Sin embargo, el rol otorgado a la cultura que se produce desde los territorios, no implica una ausencia en la toma de posición de la Secretaría sobre la dirección y el contenido de la política cultural, y este es otro de los puntos en los que se enuncia una diferenciación respecto de las gestiones anteriores:

“Algo que no hacía el municipio era programar, nosotros vamos a programar (...) Como el municipio no tenía políticas se las delegaba a personas puntuales: Fulana, armate un ciclo. Entonces la propuesta cultural del municipio era la de personas individuales, según sus gustos, afinidades y criterios.” (Participante en reunión de la Secretaría de Cultura con sectores del ámbito cultural local, comunicación personal, abril y mayo de 2024).

De este modo, se manifiesta una voluntad de dar espacio, abrir el diálogo y construir en conjunto pero sin que esto implique una ausencia de criterio por parte de la gestión municipal:

“Nosotros vamos a tener la política de atender a todo el mundo que venga, después vamos a discutir pero primero vamos a escuchar.” (Participante en reunión de la Secretaría de Cultura con sectores del ámbito cultural local, comunicación personal, abril y mayo de 2024).

Del mismo modo, se resalta que aún cuando se nombren como *compañeros* y *compañeras* el hecho de encontrarse *del otro lado del mostrador* enfrenta a lxs actuales integrantes de la Secretaría a otro tipo de responsabilidades y se expresa el compromiso de *hacerse cargo* de lo que corresponde a los roles asumidos como agentes estatales.

Nos encontramos entonces con una gestión cultural municipal que se presenta como “compañera” y resalta su anclaje territorial, que valoriza la producción cultural autogestiva, lo que sucede en los barrios y en los espacios, que busca abrir el diálogo con los diferentes sectores y se compromete a apoyar aquello que ya viene sucediendo y poner en agenda los proyectos que lxs propios actores identifican como necesarios. Ante estas propuestas, las reacciones y valoraciones del sector cultural local son heterogéneas y presentan diferencias tanto entre sectores como al interior de los mismos: hay quienes reconocen al equipo a cargo de la gestión como representantes del propio campo cultural y hay quienes lxs identifican como parte de una parcialidad política específica; hay sectores con los que rápidamente se logró articular políticas que habilitaron la participación de una gran cantidad de actores y otros en los que la implementación de acciones no resultó tan fluida; acciones en las que los conjuntos involucrados llegaron a acuerdos que les resultaron satisfactorios en relación a su reconocimiento como trabajadores, tanto a nivel simbólico como económico y otras en las que lxs participantes sintieron que este reconocimiento quedó sólo en un plano enunciativo. La gestión aún es joven y quedan muchas oportunidades y desafíos por delante. A modo de cierre de este trabajo, nos gustaría enunciar algunas reflexiones y formular un conjunto de preguntas que comienzan a emerger a partir de la lectura realizada.

REFLEXIONES FINALES Y PREGUNTAS ABIERTAS

El recorrido realizado nos permite identificar que más allá de la importante tradición de *independencia* y *autogestión* que caracteriza a la producción cultural de nuestra ciudad, e incluso cuando los vínculos con los agentes municipales a cargo del organismo municipal de cultura no resultaron fluidos durante gran parte de la última década, una importante porción de lxs artistas locales tienden a percibir al Estado como un actor al que reclamar reconocimiento y promoción de la actividad cultural y como un lugar para disputar y ocupar espacios, más que en términos de oposición o ajenidad.

Incluso en las etapas caracterizadas por gestiones de gobierno en las que el diálogo se había vuelto más complejo (como en los tiempos de Cipollone o Silva) o se reconocía como imposible (como en el caso de Ferrer Picado) parece estar clara la posibilidad de distinguir entre el Estado y la gestión de gobierno así como la voluntad de articular con aquellos sectores del Estado que sí promueven el diálogo y la participación. En este sentido, cobran relevancia las vinculaciones y articulaciones diferenciales del sector cultural independiente o autogestivo con el poder ejecutivo y el legislativo. Ya que, como mencionamos previamente, el principal canal de diálogo con lxs trabajadorxs de la cultura durante una parte importante del período revisado ha sido por medio de concejales, especialmente en aquellos momentos en los que los vínculos con el poder ejecutivo se percibieron obstaculizados, ya sea por tratarse de una intendencia de corte neoliberal o porque el funcionario a cargo de la Secretaría de Cultura era cuestionado en su idoneidad. Esto nos permitió reparar en las heterogeneidades existentes al interior del estado, incluso en la escala municipal, tanto en las acciones de sus diferentes agentes como en lo relativo a las miradas y las acciones propuestas. En este sentido observamos la superposición y/o coexistencia de diferentes enfoques sobre la cultura y sobre los modos de llevar adelante políticas culturales incluso dentro de una misma gestión de gobierno. Tal como señaló Cingolani (2019) en su trabajo sobre el rock platense, no es posible hablar del Estado o de un agente estatal en particular como un bloque homogéneo así como tampoco resulta productivo caer en dicotomías entre un Estado presente o ausente, entre posibilidad o imposibilidad de diálogo con una conducción; sino que cada gestión de gobierno se presenta como un entramado complejo de actores, relaciones y correlaciones de fuerza con las que lxs representantes del sector cultural establecen vinculaciones también complejas y diversas.

En cuanto al particular rol del Consejo Deliberante, nos parece interesante destacar cómo ha sido un espacio privilegiado para la construcción de vínculos de confianza y alianzas estratégicas entre representantes del campo político y cultural, que llevaron permitieron la elaboración de políticas culturales específicas para el sector autogestivo y en diálogo con las necesidades identificadas por sus representantes. Y cómo estas articulaciones permitieron la construcción de un capital político para lxs representantes de este campo que se expresó, por ejemplo, en el acompañamiento recibido en sus candidaturas a la intendencia. En este sentido, no es menor el hecho de que tanto la actual Secretaria de cultura como la actual Presidenta del Instituto Cultural de la Provincia tuvieron roles importantes como concejales.

Por último, nos gustaría formular un conjunto de preguntas que se han abierto a lo largo de este trabajo y que nos parece necesario seguir indagando: ¿A quiénes y cómo se convoca a ser parte del desarrollo de políticas culturales participativas? ¿Quiénes se sienten interpeladxs por este tipo de convocatorias y quiénes no? ¿Por qué razones? ¿Qué rol juegan las organizaciones colectivas (más o menos formalizadas) en estos procesos? ¿En qué coyunturas se fortalecen? ¿En cuáles se debilitan? ¿Cuál es su capacidad de demanda y de tensión? Líneas que se abren para continuar profundizando el análisis de estos procesos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- del Mármol, M. Magri, G. y Sáez, M. (2017) "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata." En: El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, Asoc. Cult. Cancro, Universidad de Granada, España. No 20, p. 44-64.
- Fernández, C. (2022) La política pública cultural de la ciudad de La Plata. Análisis de los últimos doce años (2007-2019). En Bergé, R. y Zuccaro, M. *Cultura independiente La Plata. Emergencias y divergencias en la ciudad imaginada*, RGC Ediciones.
- Fükelman, C., Lopez Galarza, C. y Trípodí, V. (2019) Las coordinadoras de centros culturales autogestivos en La Plata: organización, acciones y posibilidades. En: Fükelman et al. (Comps.) *Espacios autogestivos en la ciudad de La Plata: Estudios de casos 2010-2016*. Papel Cosido.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135998>

García Canclini, N. (1987) *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.

Gil, G. (12 de enero de 2003) "Cultura". Discurso de asunción como Ministro de Cultura. *Página 12*.

Pérez, M. (2023). *Construyendo espacios. Las relaciones entre arte y política en el proceso de promulgación de la Ordenanza sobre Espacios Culturales Alternativos en la Ciudad de La Plata* [Tesis de Grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata] <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2445/te.2445.pdf>
[Registros de observación participante en reuniones de la Secretaría de cultura con diferentes sectores del ámbito cultural local] (2024)

Valente, A. (2018) *Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)* [Tesis de Maestría] Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

DANZA COMUNITARIA. ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS POSIBLES PARA REINVENTARSE A PARTIR DE LA CRISIS DEL 2001

Sandra Reggiani (UNA) | sandrareggiani@yahoo.com.ar

RESUMEN

Ejercer prácticas artísticas en contextos académicos universitarios nace y se amalgama en un escenario situado, en este caso un escenario que pugna por la supervivencia a una crisis económica, política y social a nivel nacional y regional. ¿Es posible propiciar transformaciones sociales a partir de las prácticas universitarias de danza? ¿Es factible reconocer el concepto de Revolución Artística propuesto por Pierre Bourdieu para analizar el surgimiento de la Danza Comunitaria en este contexto de crisis? Son las preguntas que vertebran el presente trabajo.

PALABRAS CLAVE

danza comunitaria; crisis; transformación social

INTRODUCCIÓN

El cambio de siglo fue signado por múltiples hitos. El impacto de las políticas neoliberales en regímenes democráticos latinoamericanos tiñó la región. Las privatizaciones de empresas públicas alcanzaron retiros voluntarios para miles de trabajadores, la precarización laboral se instaló en el mercado, el monotributo grava el ejercicio del trabajo independiente y en ese acto libera de compromisos patronales a los empresarios que tercerizan la mano de obra, habilitando una máxima exigencia ante las demandas patronales a satisfacer por parte de lxs trabajadorxs tercerizados. El trabajo por objetivos reemplaza al horario de trabajo. Durante los años 90 en Argentina, nace la figura social del cartonex junto con el tren blanco, visibilizando de frente el impacto de estas políticas y naturalizando la precarización para una franja extensa de la población. Esto se tradujo en recesión y ajustes que desembocaron en un corralito bancario y en un estallido social. La recuperación de fábricas declaradas en quiebra por sus trabajadores comienza antes de la crisis del 2001 y será creciente con posterioridad. Zanon, Hotel Bauen, IMPA son nombres icónicos que dan cuenta de una modalidad alternativa que permitió la reorganización y supervivencia de cientos de familias expuestas a la desocupación a partir de las decisiones tomadas por los empresarios ante la crisis

El teatro comunitario ya era opción dentro de las expresiones artísticas populares, el Grupo Catalinas Sur es la primera manifestación, surge de la mano de Adhemar Bianchi en 1983, inician las actividades en la plaza del barrio Catalinas en La Boca. Esta modalidad que ensambla al espectáculo con el activismo cultural tiene múltiples manifestaciones a partir de la emergencia democrática. Ricardo Talento, otro referente, inicia sus acciones en Junín y encuentra que ya en los '60 había grupos en Junín emparentados con la propuesta del teatro comunitario.

Los movimientos del teatro comunitario carecieron de reconocimiento dentro del sistema hasta el 2007, en que el Instituto Nacional del Teatro los nombra como una forma específica de teatro independiente y los incluye así, como posibles beneficiarios. El teatro comunitario hace extenso el uso de procedimientos metafóricos del humor y de la parodia, el mensaje es explícito a diferencia del teatro de sala. Lo político, se manifiesta en el proceso de creación y en la organización de los grupos.

El activismo artístico habita de modo creciente las calles, durante el resurgir democrático, tomando como hitos insoslayables a la inaugural Ronda de las Madres y al Siluetazo, ambas acciones previas a la restitución de la democracia y sostenidas en el tiempo, apreciamos hechos que dan coherencia y consistencia a

las estrategias de resistencia posibles ante la impunidad que también alcanza al tratamiento de la justicia. Hacia 1997 las acciones del GAC (Grupo de Arte Callejero) participan de los escraches a los genocidas, en esta misma dirección aparecen las FACC (Fuerzas Artísticas de Choque Comunicativo) a las que se agregan el Colectivo Fin de Un Mundo y otros tantos que establecen y profundizan el vínculo entre arte y política de modo creciente y sostenido. Las marchas del 24 de marzo son un escenario elocuente con participación creciente de colectivos que hacen carne la memoria, aún en la actualidad.

En el campo de la danza, los tiempos que anteceden a la crisis del 2001 durante los años 80 y 90, oscilan entre un escueto circuito escénico oficial: Teatro Colón y San Martín con elenco y repertorio propio, al que se integran el Teatro Alvear, Regio (por entonces De las Provincias) y de la Ribera para programar danza. Muchas de las acciones venideras llevarán el liderazgo de quienes transitaron los escenarios alternativos del Di Tella y gestionaron y participaron en la icónica Danza Abierta '81, '82, '83 y su deriva en Arte Fusión '85. Dentro de la impronta epocal de estos movimientos independientes, las creaciones del Taller del San Martín y del Profesorado de Expresión Corporal se agregan a la oferta educativa pública en danza. Laura Chertkoff (2021) señala en la nota que realiza con motivo de los cuarenta años de Danza Abierta que en el ciclo del '81 no hubo una curaduría, porque el sentido tenía que ver con un *vamos todos juntos*. Ese era el criterio ideológico de ese momento. Y eso fue lo más emocionante.

Un pulsante colectivo independiente, con más vigor y participantes que circuitos, ciclos y curadores recorre los Centros Culturales San Martín, Ricardo Rojas y Recoleta (por entonces Buenos Aires) dichos sitios absorben el total de la programación independiente, en un segundo cordón encontramos a lxs artistas emergentes que transitarán por El Parakultural, Cemento, Ave Porco, Bolivia y Babilonia.

En este escenario local se incorpora la creación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en ese entonces Instituto Nacional de las Artes en 1996, esto hace posible que el Departamento Artes del Movimiento registre hacia el 2000 la aprobación de la CONEAU de sus diseños curriculares universitarios en conocimientos artísticos a través de la creación la Licenciatura en Composición Coreográfica y sus menciones.

Hacia el 19 de diciembre de 2001 una ola de saqueos irrumpe en las ciudades de todo el país, la declaración del estado de sitio por parte del Estado Nacional, junto con una deliberada represión de las manifestaciones sociales acelera la renuncia del entonces presidente Dr. Fernando De La Rúa y su difundida salida en helicóptero de la Casa de Gobierno. En las calles la represión alcanza decenas de muertos, cientos de heridos y detenidos que luchan para frenar el avasallamiento de derechos, mientras tanto en la casa de Gobierno el relevo de la función gubernamental alcanza a cinco presidentes en una semana. Estas instancias dan cuenta de una crisis social profunda que incluye el vacío en el poder. El Grupo de Arte Callejero (GAC) releva que los acontecimientos del 19-20 del 2001 albergaron una multiplicidad de voces y cuerpos. Fue un proceso colectivo inesperado. Lejos de las organizaciones centralizadas, la insurrección de una multitud diversa, con un contundente rechazo a toda organización que pretendiese representar, simbolizar o hegemonizar el sentido del acontecimiento.

Las Asambleas Barriales y Comunitarias surgen como figura política emergente, mientras el canto “que se vayan todos, que no quede ni uno solo” aparece como telón de fondo ineludible en este escenario nacional. Emerge un empoderamiento de la multitud, se ocupan los espacios abandonados donde comienzan a funcionar las asambleas barriales, se realizan cortes y piquetes en los accesos a la ciudad.

DE LA EXTENSIÓN UNIVERSITARIA A LA DANZA COMUNITARIA

Dentro de las incumbencias y las expectativas el Estatuto Universidad Nacional

de las Artes prevé acciones de extensión, entendida como aquella instancia que permite

“extender su acción, servicios y producciones artísticas a la comunidad, con el fin de contribuir a su desarrollo y transformación, estudiando en particular los problemas nacionales y regionales prestando asistencia artística, científica y técnica al estado y a la comunidad” (Estatuto UNA. Resolución CS N° 0085/16).

Aurelia Chillemi, fundadora y directora del proyecto Danza Comunitaria comparte en el micro *UNA investiga* (2021) que en el año 2002 es convocada por las autoridades, con el objetivo de generar actividades de extensión universitaria. Con tal objetivo, diseña un proyecto pedagógico, artístico y social de extensión universitaria, un taller de Expresión Corporal Danza, que reúne a bailarines profesionales, estudiantes de danza, vecinos que se acercan a compartir la maravillosa experiencia de bailar. La propuesta es radicada en Grissinópolis, fábrica recuperada por los obreros durante 2001, en donde funciona un Centro Cultural llamado Griscultura, en donde se inserta la propuesta.

Rápidamente se constituye en el seno del taller, un elenco abierto a la comunidad: Bailarines toda la vida, no restrictivo, al que la llegada de muchos vecinos y profesionales lo convierte en un grupo amplio, extenso y diverso. Con el tiempo el Centro Cultural se disuelve por fricciones entre obreros y funcionarios de cultura del GCBA, producto de exigencias desmedidas en la implementación de las reglamentaciones vigentes para el funcionamiento del centro cultural en la fábrica. Como consecuencia del cierre del Centro Cultural, la propuesta de Danza Comunitaria y su elenco migran a la Mutual Sentimiento, ubicada dentro del mismo barrio. Participando con el elenco en Jornadas de Arte Comunitario y Desarrollo Social, Chillemi observa que las conflictivas que aparecen en el grupo son similares a las que aparecen en las formaciones de Teatro Comunitario, este dato le permitió fortalecer la propuesta y redimensionarla. Afirma que esta propuesta es inclusiva, o no excluyente, que las fuentes en las que abreva el proyecto son la Expresión Corporal Danza y el Teatro Comunitario y que se realiza en espacios no convencionales, allí se ejerce la danza entendida como derecho social, al alcance de todos. Describe que el flujo de personas es activo, y eso lo vuelve abierto, inestable; aspectos que le exigen al coreógrafo alternativas para poder dar taller y realizar creación colectiva de obra. La diversidad es en muchos aspectos (procedencia, formación, expectativas) lo que caracteriza al elenco, y es este rasgo el que facilita una trama social y un enriquecimiento maravilloso por el intercambio de experiencias.

En el VI Encuentro Internacional Formas de mirar y hacer. Artes, Universidad y Dinamización Sociocultural en Barrios realizado durante 2018 por la Universidad Pablo Olavide, Sevilla, Chillemi comparte que la danza comunitaria es una práctica artística que reúne a un elenco heterogéneo desde las diferentes áreas: socioeconómico, etaria, de conocimiento en danza (Universidad Pablo de Olavide, 2019). Considera estos espacios de desarrollo creativo como instancias que mejoran la calidad de vida de las personas, que se inserta como herramienta de prevención primaria y de desarrollo social. Trabaja sobre cuatro ejes: cuerpo, creatividad, comunicación, creación colectiva de obra. Cuerpo en términos físicos y simbólicos. En su diagnóstico observa que llegan las personas con una demanda de producción laboral que muchas veces las vuelve sedentarias, y que se encuentran permanentemente sobre estimuladas sensorialmente, estos aspectos construyen una coraza que estos encuentros se proponen registrar y movilizar de manera sensible. El momento taller es fundamental para este objetivo, suele ser lúdico para acompañar la densidad que abordan las obras, en torno a los derechos humanos y problemáticas sociales. Ambos momentos el de taller y el de creación o ensayo de obra contienen una rueda de verbalización que permite reflexionar sobre lo transitado. En el abordaje de la creatividad, se referencia en Vigotski para dar cuenta de la creación como transformación de lo anterior. Afirma que, desde lo

personal, la creatividad funciona como productora de subjetividad, el inconsciente, es territorio en donde permanentemente se produce creatividad. Respecto de la Comunicación, observa que la naturalización de prácticas (laborales, profesionales) crueles que diluyen los vínculos, vuelven necesario el abordaje específico de este aspecto. Buscar estrategias que interrumpen la sensación de soledad, reestablezcan la confianza en el otro, recuperar el *entre tú y yo*, nosotrxs. Concluye en que crear de manera colectiva posibilita este encuentro; la creación colectiva de obra es imposible de realizar sin este nivel de entrega, confianza y comunicación con el grupo. Ellxs trabajan con el lema *Memoria, Verdad y Justicia*, en un presente continuo; esto abre la posibilidad para elaborar duelos, producidos por pérdidas personales y traumas sociales. El dispositivo de taller permite crear el lenguaje de movimiento con que se construirá la obra, y el trabajo de laboratorio que requiere de la recolección, organización, selección de los materiales elaborados posibilitará su surgimiento.

Encontramos en sus formas de producción espectáculos escénicos y video danza. Las temáticas, tal como compartimos anteriormente, giran en torno a problemáticas sociales y de derechos humanos. Chillemi comparte en el micro realizado por *UNA investiga* (2020) que *La Oscuridad*, primera obra de video danza del grupo, que honra la memoria de los trabajadorxs desaparecidxs, se realiza a partir de la obra homónima por solicitud de lxs organizadorxs del Festival de Video Danza, para ser realizada dentro de la fábrica. La segunda obra *Y el Mar* está dedicada a los familiares de desaparecidxs durante la dictadura, y se desarrolla en el partido de la costa. La obra *La Tierra* tiene relación con los pueblos originarios y los millones de muertos que dejó la conquista de América, no sólo de personas, sino también de culturas.

Concluye en que el video danza permite trascender las fronteras. Chillemi afirma que es importante investigar en artes porque el conocimiento trasciende, y que este tipo de proyectos permite que lxs estudiantes dejen de quedar centrads en sí mismos, al convertirse en actores sociales y generar micro transformaciones. Reconoce aportes específicos en la promoción de la salud, la construcción de subjetividad, el fortalecimiento yoico, el registro sensoperceptivo del cuerpo, el registro de la alarma somática; y en la comunidad la posibilidad de reparar la red social, producir micro transformaciones multiplicadoras en los diferentes espacios, recuperar la confianza y el encuentro entre vecinos, despertar desde la danza valores sociales y humanitarios.

Durante el documental *Arte en Contexto* que realiza la UNA (2020), Patricia Dorín, Secretaria de Extensión del Departamento Artes del Movimiento (DAM), sostiene que la propuesta se despliega con la comunidad y en la comunidad, no es sólo lo que se produce en términos de danza, sino también todos los lazos que se establecen a partir de la danza.

La diversidad de edades y experiencias es lo más atractivo, recuperan integrantes del grupo. Destaca la relevancia que este proyecto tiene para actualizar las preguntas sobre las propias prácticas dentro del ámbito académico. Anahí Bechara, integrante de la mutual Sentimiento, espacio donde funciona actualmente el elenco, recupera que la política de Bailarines es que todxs pueden bailar y crear, que no quede limitado a una elite.

Dentro de la proyección que esta propuesta alcanza, Chillemi informa que en 2006 la UNA le requiere el diseño de la asignatura Danza Comunitaria para proponerla, junto con Danza Integradora, como cátedras Unesco; estas asignaturas están insertas en el diseño curricular universitario y pueden cursarla tanto estudiantes como vecinos y personas no inscriptas a las carreras. Posteriormente el posgrado de Danza Movimiento Terapia, le solicita una orientación dentro de la DMT, allí ofrece la Danza Comunitaria, y esta orientación se encuentra vigente en la actualidad.

TENSIONES ENTRE LAS PERSPECTIVAS SOCIALES Y LAS MODALIDADES DE PRODUCCIÓN VIGENTES Y EMERGENTES DURANTE LA CRISIS DEL 2001

Los estudios sociológicos que vinculan arte y sociedad suelen tomar como referencia para su análisis producciones artísticas literarias, musicales o pictóricas, aspecto que vuelve complejo el análisis de las artes vivas o interpretativas como la danza y el teatro.

Heinich en *La sociología del arte* (2002) analiza las dificultades que encuentra la sociología para abordar las prácticas artísticas, mientras que identifica en la historia del arte y en la estética antecedentes fundamentales para el surgimiento de la sociología del arte. Afirma que son los especialistas en estética quienes se ocupan de introducir a *la sociedad* como tercer elemento que interrumpe el binomio artista/obra. Reconoce tres momentos diferentes que interpelan el vínculo entre arte y sociedad: el arte y la sociedad; el arte en la sociedad; el arte como sociedad. Los recupera en un devenir histórico que transiciona desde la construcción de lazos entre ambas categorías hasta concebir al arte como manifestación de la sociedad.

Bourdieu, en la conferencia que ofrece a la Escuela De Artes Decorativas de París (2013), afirma que la sociología y el arte no se llevan bien. Atribuye razones para que esto suceda tanto a lxs artistas como a lxs sociólogos. Lxs artistas no soportan todo aquello que los problematiza en la unicidad del artista como creador, afirma que ellxs experimentan al sociólogo, como quien quiere expulsar a lxs artistas de la historia del arte. Por su parte, lxs sociólogos se ocupan de confirmar las ideas preconcebidas que existen sobre la sociología según el autor, la primera es que la sociología puede explicar el consumo cultural, pero no su producción; la segunda es que la sociología y su instrumento predilecto, la estadística, le restan importancia a la creación artística.

Considera que existe una disyuntiva excluyente entre la actividad artística y la investigación sociológica, el artista que crea mundos y la sociología que, al estudiarlos reduce el arte a sus condiciones de producción, aniquilando la singularidad de la obra.

Heinich, en *Lo que el arte aporta a la sociología* (2001) retoma esta tensión reforzando las duplas excluyentes individual/colectivo, interioridad/ exterioridad, innato/adquirido afirmando que el dominio del arte se establece en los valores contra los cuales se encuentra constituida la sociología.

En medio de estas tensiones intentaremos recuperar algunas perspectivas para analizar la aparición de la Danza Comunitaria, y ver en que medida es viable comprenderla como revolución simbólica, en los términos que propone Bourdieu.

CONCEPTO DE REVOLUCIÓN SIMBÓLICA, SU VIGENCIA PARA EL ABORDAJE DE LA DANZA COMUNITARIA

Las revoluciones simbólicas son particularmente difíciles de comprender, afirma Bourdieu cuando analiza la obra de Manet, sobre todo cuando fueron exitosas, porque lo más difícil es comprender lo que parece ir de suyo, en la medida en que "la revolución simbólica produce las estructuras a través de las cuales nosotros la percibimos (...) una revolución simbólica subvierte estructuras cognitivas y, a veces, en cierta medida, estructuras sociales" (Bourdieu, 2013, p.1).

El surgimiento de la Danza Comunitaria en el 2002 y su inserción dentro del sistema educativo universitario a través de la creación en el 2006 de la Cátedra Unesco, con vigencia en la actualidad; tanto como el impacto que alcanza dentro del tejido social a través las multiplicaciones de elencos en diferentes lugares del territorio argentino, tales como Posadas, Misiones; Catamarca, Catamarca; Lago Puelo, Chubut, dan cuenta de la internalización en el tejido de estas nuevas maneras de percibir y ejercer las prácticas de danza en contextos artísticos.

Entre las transformaciones que implementa al interior de las maneras de realizar danza, identificamos las políticas inclusivas o no excluyentes que implementa la danza comunitaria, esto hace posible la incorporación de personas con heterogéneos desarrollos corporales e intereses, que convergen en el interés común de realizar danza; a diferencia de las peñas y los eventos en donde la danza participa de manera social, y donde es frecuente encontrar esta diversidad, estos espacios despliegan la capacidad creadora e interpretativa que ofrecen los soportes de creación en danza, sea tanto en la escena como la realización de los video danza, formato muy implementado por ellxs.

Históricamente la danza viene signada por un camino de exclusión a partir de las singularidades de su especificidad. Las características corporales y las capacidades motoras desarrolladas fueron y muchas veces siguen siendo en la actualidad, parámetros de evaluación excluyente para la formación académica y para la conformación de elencos. Si bien todas las transformaciones cursadas desde la primera mitad del siglo pasado interrumpieron la uniformidad en los criterios estéticos, no fueron suficientes para transformar los pre conceptos que abrazan las prácticas de danza, aun en la actualidad.

A partir de este aspecto, las modificaciones y transformaciones serán sustantivas en el campo de la percepción y de la apreciación de la danza. Chillemi identifica entre los nutrientes de la propuesta a la Expresión Corporal, que aporta aspectos metodológicos y valorativos en donde la inclusión de la diversidad, es un aspecto fundamental. La Expresión Corporal emerge entre un grupo de investigadoras y artistas provenientes de la danza y ofrece valoraciones y estrategias metodológicas alternativas a las existentes asociadas con las artes del movimiento y se consolida como formación docente dentro del sistema educativo en 1980, el primer impacto lo alcanza en ese mismo contexto aunque sus desarrollos involucren las prácticas artísticas y escénicas y haya artistas atravesados por esta impronta. Apreciamos en la Danza Comunitaria una manifestación sistemática de esta propuesta valorativa como forma de la danza/espectáculo.

Otro aspecto que subvierte las prácticas frecuentes es la emergencia de la danza luego de investigaciones grupales y colectivas, en donde las síntesis devienen de la elaboración conjunta y no hay roles fijos. Mientras esta propuesta se consolida, el concepto de coreografía y secuencia coreográfica sigue vigente dentro de las prácticas escénicas de la danza. En este sentido Bourdieu refuerza la relevancia que cobran las categorías para comprender las representaciones del mundo y cómo “hay una afinidad entre todas las jerarquías: quien altera una jerarquía altera todas las otras (o podría alterar)” (2013, p.4). La emergencia y permanencia de esta modalidad compositiva legitima una modalidad que subvierte lo existente y en ese sentido lo pone en riesgo. En confluencia con estas perspectivas el Grupo de Arte Callejero sostiene que “Para encontrar formas que tengan la fuerza de renovar las imágenes, de registrar los cambios y de producir nuevas temporalidades, se precisa también una nueva investigación” (Carras, 2009, p.327). Lola Proaño Gómez en *Teatro y estética comunitaria* (2013) rescata los aspectos que Ana Fernández observa en el análisis de las asambleas populares surgidas en el 2001 y afirma que mediante la producción de una dialéctica que interacciona el nivel individual de la comunidad y el contextos, emerge desde los grupos comunitarios una subjetividad sociopolítica que se aleja de las formas y categorías hegemónicas, abriendo el camino para la construcción de individualidades identitarias, posibilitando un nuevo modo de entender las normas, las instituciones incluido el posicionamiento de los individuos dentro del entorno social (Proaño Gómez, 2013, p. 172).

En este gesto, las prácticas artísticas encarnadas en las modalidades comunitarias, con sus improntas no excluyentes y participativas dan cuerpo a nuevas maneras de percibir y apreciar danza en este caso, que impactan directamente en la transformación de algunas categorías para comprender el mundo.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Si bien el abordaje de las revoluciones, especialmente en el arte, es amplio, frondoso y complejo, hemos intentado aquí, circunscribirlo al concepto que plantea Pierre Bourdieu de *revolución simbólica* y ensayar la aplicabilidad posible respecto de una modalidad de danza emergente en tiempos de crisis y transformación social local.

Observamos cómo la danza argentina, a través de sus hacedores, tramita la escena transitando inquietudes estéticas y sociales, en ese sentido, podemos pensar que la Danza Comunitaria es emergente de un interés latente dentro del colectivo de artistas que emerge y se enlaza en tiempos de crisis e impacta en el tejido social, transformándolo.

Este interés encuentra antecedentes, que probablemente funcionen como pre requisito, en algunas estrategias ofrecidas desde la educación artística a través de la creación de la carrera docente en Expresión Corporal, que encuentran en la Danza Comunitaria una modalidad de implementación, inclusiva, participativa, que recupera los emergentes y los contextos a través de una estructuración sistemática y de impacto directo y sostenido en la trama social y cultural.

Apreciamos a través de los desarrollos expuestos, el impacto que alcanzan las acciones académicas artísticas en la construcción de una modalidad de desarrollo de la danza artística que se elabora en el seno de la trama social, promoviendo, sin dudarle una revolución simbólica al modificar de modo significativo y de manera prolongada en el tiempo, transformaciones profundas en las maneras de percibir y apreciar la realidad y la danza.

El cruce entre los emergentes sociales y las prácticas artísticas danzadas encuentran en la Danza Comunitaria una modalidad diferente a los colectivos activistas artísticos o artistas tanto como a las mayoritarias realizaciones artísticas programadas en las salas y ciclos de danza oficial e independiente; para dar cuenta de sus necesidades y activar las propias construcciones simbólicas, impactando en el tejido perceptivo y receptivo que nos sostiene. Como en todas las prácticas artísticas y los contextos sociales, la impermanencia acompaña estas conclusiones, destinadas a transformarse deviniendo en nuevas preguntas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*. Seuil.
- Carras, R. (2009) *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires, Tinta y Limón.
- Chertkoff, L. (20 de noviembre de 2021) Los cuarenta años de Danza Abierta, un ciclo que marcó el inicio de una etapa con libertad y dejó su huella. *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/los-40-anos-de-danza-abierta-un-ciclo-que-marco-el-inicio-de-una-etapa-con-libertad-y-dejo-su-huella-nid20112021/#:~:text=Uno%20de%20esos%20momentos%20fue,danza%20independiente%20de%20la%20ciudad>.
- Chillemi, A. (2015) *Danza comunitaria y desarrollo social Movimiento poético del encuentro*. Ediciones artesEscénicas.
- Chillemi, A. (2017) Bailarines toda la vida. Danza Comunitaria. *Revista Topía* (s.p.) <https://www.topia.com.ar/articulos/bailarines-toda-vida-danza-comunitaria>
- Chillemi, A. (27 de septiembre de 2018) Aurelia Chillemi: "La danza comunitaria es una herramienta de prevención primaria para la salud". *Diario de la Universidad Pablo de Olavide* <https://www.upo.es/diario/institucional/2018/09/aurelia-chillemi-la-danza-comunitaria-es-una-herramienta-de-prevencion-primaria-para-la-salud/>
- Estatuto Universidad Nacional de las Artes. Resolución CS N° 0085/16. https://assets.una.edu.ar/files/file/rectorado/2019/2019-una-re-estatuto-22-05-19.pdf?_gl=1*1iv85ea*_ga*NjM2NzI2NjI2LjE2NzUwODQ3MDA.*_ga_DF3EX2TYG9*MTcyMzA1MjAzMC41NjEuMS4xNzIzMDUyMjQ3LjYwLjAuMA
- Heinich, N. (2001) *Lo que el arte aporta a la sociología*. Sello Bermejo.
- Heinich, N. (2002) *La sociología del arte*. Nueva Visión.
- Proaño Gómez, L. (2013) *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

UNA Oficial (29 de abril de 2020) *Arte en Contexto. Capítulo 3: Danza Comunitaria*. [Archivo de video]. YouTube <https://youtu.be/eDvyj-gJxVk>
UNA Oficial (28 de octubre de 2020) *La UNA Investiga T2. Bailarines toda la vida. Danza comunitaria*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/TDVMaxXJSCU>.
UNA Artes del Movimiento. (s.f.) *Historia*. https://movimiento.una.edu.ar/contenidos/historia_12492
Universidad Pablo de Olavide (26 de marzo de 2019) *Bailarines toda la vida. Danza Comunitaria*. [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/mlaiKDVFO-U>

STEVE PAXTON Y EL CUERPO PROBLEMATIZADO

Emiliano Blanco (UNA-DAM) | heba.artearte@gmail.com

RESUMEN

Se propone problematizar los conceptos de improvisación en contextos efervescentes y crisis política. Un cruce de miradas desde la danza y la biopolítica propuesta por Michael Foucault. Los embates escénicos que se yuxtaponen al momento de pensar la escena, qué cuerpos se proponen para la danza y qué resonancias tiene este con el contexto de la comunidad donde sucede.

Los aportes de la improvisación en danza en contextos vulnerables y el legado de Steve Paxton en la comunidad artística.

PALABRAS CLAVE

danza; improvisación; contact; biopolítica

“Abrirse a lo posible es recibir, como cuando uno se enamora, la emergencia de una discontinuidad en nuestra experiencia, y construir, a partir de la mutación de la sensibilidad que el encuentro con el otro ha creado, una nueva relación, un nuevo agenciamiento.”
(Maurizio Lazzarato, 2006)

Si algo experimenté en mis rondas de danza, es este desarrollo que la dimensión primaria anterior al lenguaje, desvela: la posibilidad emergente a lo nuevo.

Confieso que también aprendí a no saberlo todo, contemplar ese silencio pequeño. Me aventuro a estar presente, siendo testigo. Abrir esa zona no codificada que potencia la experiencia. Descubrirme.

Luego, el pensamiento compone creativamente con los recursos encontrados aquellas imágenes, sensaciones y símbolos que todavía divagan en la memoria de lo ocurrido.

Le abro la ventana al imaginario en cada ocasión.

Esos registros recuperados, muchas veces organizan las estrategias para continuar por estas encarnaduras. Así, la naturaleza que soy y lo desconocido, se presentan y demandan una tensión: la instancia de devenir sujeto.

Por estos días, la muerte de Steve Paxton resucitó preguntas en muchas rondas de danzas.

Los silencios mencionados por sus aprendices en duelo, me invitaron a buscar cómo surgió y en qué escenario geopolítico nace el Contact Improvisación.

Así me encontré con el texto de Marina Tampini y Cynthia Fariña, llamado “Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact improvisación” para las VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 2010.

Este texto explica que ya en los años 60; las luchas sociales, culturales y artísticas planteaban interrogantes a la efervescencia social y política. También por aquellos años los interrogantes en relación con el poder, abrieron ideas sociales que tanto Michael Foucault y Steve Paxton problematizaron sobre el cuerpo; cómo: operando la desestabilización de lo disciplinar y abriendo una posibilidad de movilizar la subjetividad.

“Tanto en el pensamiento de Foucault como en el de Paxton, el cuerpo ocupa un

lugar a ser problematizado. Foucault al proponer que el poder no es un problema de ideologías, sino de cuerpo, pues el poder se ejerce en los cuerpos; y Paxton al interrogarse acerca de los movimientos y que nosotros podemos reclamar” (Tampini y Fariña, 2010, p.2).

Como en los 60; el clima efervescente actual presenta dicha regulación y se la lleva a cabo por la estrategia disciplinar de la persuasión, una actualización de ese ejercicio del poder enmascarado con la palabra libertad cargada de censura, represión y control: tensiones mundiales en atmósfera de guerra. Extracción de los recursos naturales agotables. Las consecuencias irreparables del cambio climático. Un movimiento político conservador y represivo creciente en distintas regiones. Índices preocupantes de pobreza. Alcances masivos de información por redes sociales y medios masivos de comunicación.

La lista puede continuar alfabéticamente, pero nos arman un escenario disciplinar conocido.

La disciplina foucaultiana se explica en una micropolítica sistematizada de los cuerpos y que en la actual posmodernidad continúa convirtiéndolos en dóciles políticamente y útiles económicamente. Alcanza con observar qué propósitos justifican el ejercicio del poder.

Las autoras del texto reflexionan que el

“dispositivo panóptico [tiene] como objetivo a los cuerpos en sus detalles, en su organización interna, en la eficacia de su movimiento. La disciplina es ese conjunto de técnicas que actúa sobre lo sensible para moldearlo y que funciona según Foucault como coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos” (Tampini y Fariña, 2010, p.3).

Pensemos en qué estrategias políticas organizan estas eficacias de reproducción y control cuando re-activamos prácticas escénicas y somáticas.

Distingamos qué prácticas artísticas apelan a un modelo de reproducción y codificación como modelo a seguir. Incluso las nuevas tendencias contemporáneas de la escena, para pensar si son centralistas y hegemónicas con slogans distintos, pero mismo formato.

Hagamos el ejercicio de discernir cuántas técnicas somáticas regulan resultados eficientes y patologizantes. Cuántas sintetizan con una explicación psicológica el síntoma, transformándose en una *melange* del paradigma biologicista entre cartesiano y freudiano.

Frente a estas realidades avasallantes y con demandas alienantes, sobrevivir a las consecuencias de la civilización occidental, amolda cuerpos y fomenta el control. Con una alta tendencia a la ejecución mercantilista del neoliberalismo; pareciera inherente no poder más que construir significados y codificaciones: la oferta y la demanda señalan resultados que promocionan lo bueno, lo sano y lo bello. ¿Cuántos prejuicios enmascara?

Frente a tanta incertidumbre, agarrarse de lo que se pueda para explicar tantos vacíos, visualiza como final ilusorio *el callejón sin salida* de que todo tiene una explicación. Y encima tiene final dramático. Le otorgamos al meme de las redes sociales el carácter crítico y seguimos.

Lo esperable termina homogeneizando entre tanto parecido. El valor de la

diversidad diluye su derecho.

El desarrollo de la subjetividad, sin fines analíticos pero sí clasificatorios, termina reduciéndose a una cartilla con algunas impresiones tomadas como verdades y desestimando la diferencia. O peor aún, adormeciendo farmacéuticamente la angustia.

Estas lógicas efervescentes están internalizadas. Sistematizando el orden normativo.

A veces canto con Roma Roldan en Tango para abortar: “ni perchas para el aborto ni para nuestra identidad”, del álbum *NuesTrans canciones* (NuesTrans Canciones, 2022). Me abraza el estima.

Volviendo sobre el texto, señalo una cita:

“El interrogante de Paxton acerca de los movimientos descartados por la cultura se desliza sobre la disciplina impuesta al cuerpo de la que nos habla Foucault y pretende explorar fuerzas no tenidas en cuenta y que están ahí afectando a ese cuerpo. Se trata de una pregunta que al desnaturalizar el modo de construirnos un cuerpo en las sociedades modernas, desborda el campo de la fisicalidad para impregnar un territorio más amplio que es el del régimen moderno, aquel que delimita lo que es posible ver y decir en un momento y lugar dado” (Tampini y Fariña, 2010, p.3).

Identificar los gestos, signos y movimientos del orden cotidiano, y reconocer cuáles reproducen esa cualidad unificante, despersonalizada, sin identidad; permite desarticular desafíos sensibles.

Puede que terminemos conquistando la desobediencia a este sistema totalizador. Identificar, para explorarlo y distanciarlos de esa función ordinaria e inaugurar impresiones novedosas sin esa intención utilitaria, dócil, financiera, individual. Provocar un delirio lúdico. Confundir estas lógicas instaladas.

Entrar en contacto con la tensión sensorial. Una tensión desestabilizante. Confusa. Errática.

Una tensión sensorial que decodifique el repertorio de representaciones.

Como invita Raquel Guido en *Dimensión lúdica en el arte: saltar al vacío* (2006). Instalarse en un aquí y ahora, al decir de Merleau Ponty (1975); para que en situación acontezca lo espontáneo. Mover el foco del resultado para residir en el proceso. Bancarse no saber, pero estar ahí, ni más ni menos que ahí donde el interés de la danza organiza y selecciona.

Observar estas nuevas formas de construir lo bello, sin juzgarlo: aceptar lo que la posibilidad manifiesta como experiencia. Volver a empezar si lo necesitamos. Organizar la atención en lo sensible cada vez.

“Esta práctica de danza actúa allí, en el mismo lugar que Foucault señala como sitio de ejercicio del poder para la producción de una cierta forma-sujeto. Esto es en el cuerpo. Pero actúa afectándolo, sacudiéndolo y presentándole un dispositivo para jugar y experimentar con nuevos posibles” (Tampini y Fariña, 2010, p.10).

Por eso, coincidimos en que improvisar supone la creación de relaciones con las propias elecciones y crean danzas espontáneas, al decir de Raquel Guido (2016).

Recuperar esa actitud de apertura que cultiva la improvisación como otra estrategia compositiva, concluyen las autoras en palabras de Ann Cooper Albright, “desarrolla

una flexibilidad mental que pueden ofrecer un mapa en el cual cartografiar nuevos caminos que permitan negociar cruces interculturales difíciles o extraños” (2006, p.260). Y sigue:

“...porque la improvisación nos conduce a imaginar nuevos modos de estar con el otro en el mundo. Porque la improvisación es una de las pocas experiencias que cultiva un ser abierto a la posibilidad. Porque la improvisación puede enseñarnos a habitar nuestro cuerpo y habitar un mundo impredecible...” (Cooper Albright, 2006, p. 260).

Insisto en la estrategia de recuperar. Recuperar por ejemplo el testimonio de esta maestra, que trabajó en Nueva York inmediatamente después de la caída de las Torres Gemelas. Ella invita desde su práctica a que la improvisación colaboró en el desarrollo de habilidades para afrontar muchos de los cambios sociales y políticos que devinieron. Señala que colaboró, no que es el único camino. Comparte un hallazgo frente a tanto silencio y atrevimiento exploratorio.

“A esta potencia de apertura del cuerpo, la improvisación la actualiza y la realidad en que vivimos parece reclamarla. Lo impredecible no es moneda corriente sólo en el plano de la política internacional sino en el orden que rige nuestras vidas cotidianas. Repensar el modo de estar unos con otros es una tarea política necesaria para nuestra vida diaria.” (Tampini y Fariña, 2010, p.10).

Exponernos a una práctica que invita a la incertidumbre, provocándola.

Invitar que al hacerla, toda esa potencia sensible problematice lo conocido.

Perderle el miedo al ridículo, sabotear los prejuicios.

Confiar en las propias elecciones y no agendarse temores que nos delimiten.
Ser amables con la instancia de aprendizaje que nos devuelve toda esa información descubierta.

Inaugurar relaciones con otros cuerpos, practicando este mundo que todavía hacemos.

De ahí esta memoria agradecida a estos interrogantes resucitados con Paxton.

Concluyo con algunas notas tomadas en febrero de 1977, durante la gira de clases/ actuación “ReUnion”. Notas transcritas por los miembros de ReUnion y lo que sigue son secciones de varias de las clases de Steve y que hoy pueden proponernos algo distinto y heterogéneo:

“El texto debe ser recitado lentamente, con pausas entre cada frase. [Steve Paxton]

La pequeña danza, el soporte.

Relájate profundamente en el cono de la cavidad ocular. Imagina una línea que corre entre las orejas. Ahí es donde descansa el cráneo. Haz el movimiento, muy pequeño, para “Sí”. Esto hace que el cráneo se equilibre en las vértebras superiores, el atlas. Tienes que intuir los huesos. Como una rosquilla. La sensación de que lo rodea lo define. Haz el movimiento para “No.” Entre estos dos movimientos pues su tamaño, pues la longitud a su carga determina la longitud de las vértebras.

... Inflando los pulmones. Respira desde la parte inferior del pulmón hasta la clavícula. ¿Puedes expandir las costillas hacia fuera y hacia arriba y hacia atrás fácilmente? Definiendo el diafragma en términos de sensación. Parte inferior del pulmón. Dos cúpulas de músculo. Así que con cada respiración estás masajead

los intestinos... Lo que el diafragma está haciendo es una señal para el resto del cuerpo. Cielo arriba, tierra abajo...

La cabeza en este trabajo es un miembro. Tiene masa. La masa puede ser la sensación única más importante. La sensación de gravedad. Continuar percibiendo la masa y la gravedad mientras te sostienes. La tensión en el músculo enmascara la sensación de gravedad...

Has estado nadando en la gravedad desde el día que naciste. Cada célula sabe dónde está el abajo. Fácilmente olvidado. Tu masa y la masa de la tierra llamándose uno al otro...
...Fuerza ascendente de los huesos. Los omóplatos caen por la espalda, relajando los intestinos en el cuenco de la pelvis... En la dirección en la que los brazos están colgando, sin cambiar esa dirección, haz el estiramiento más pequeño que puedas sentir. Puede ser más pequeño. Puedes hacer menos. La iniciación del estiramiento, a lo largo de la longitud de los huesos, en la dirección en la que la fuerza ya está yendo. La pequeña danza – te estás relajando y te estás sosteniendo. Los músculos manteniendo el peso a través del esqueleto. Cambiando el peso de pierna a pierna, comunicando, tomando peso, compresión. Estirándose a lo largo de la línea de compresión. El centro de la pequeña danza. Posición vertical... columna vertebral erguida... Siente la parte inferior del pulmón, el diafragma, siente que masajea los órganos, abajo hacia el cuenco de la pelvis, relaja tus genitales y ano... respira profundamente... exhala lentamente... siente la pausa en la exhalación... Atento al comienzo de la inhalación... Esta cosa, el tiempo... lleno de prisa y pausa... siente el tiempo pasar a través de la respiración... no inicias la respiración... sólo observa ese período... trata de capturar tu mente, el momento exacto en que la inhalación comienza de nuevo... De pie... Relájate erguido con el peso hacia la mitad posterior de la rodilla, pon un poco de peso en el metatarso... relaja el cuero craneal... relaja los párpados... relaja detrás de los ojos... profundamente dentro de la cuenca ocular... no gastes ninguna energía bloqueando o enfocándote... deja tus ideas fluir... porque ciertas cosas enmascaran otras cosas... y es mejor para esto ahora mismo no tener concentración... siente el juego del apurarse y de la pausa de la pequeña danza que te sostiene vertical cuando te relajas... A través de la simple masa y del equilibrio... 60% en el metatarso, algo a los dedos de los pies, el resto atrás... rodillas un poco relajadas... Deja que tu respiración guíe tu torso, haciéndote simétrico... deja que tus costillas estén abiertas al inflar de los pulmones... Los brazos caen a los lados... Siente la pequeña danza... siempre está ahí... piensa en la alineación de los huesos, las extremidades, hacia el centro de la tierra... la longitud del hueso... Toma tu peso sobre tu pierna izquierda... cuál es la diferencia... en el muslo, en la articulación de la cadera... Llamando a esta sensación "compresión", toma la compresión sobre la pierna derecha, siente el cambio... la compresión bajando a lo largo del hueso... Lleva tu cuerpo a la posición neutral... inclínate hacia adelante... la compresión en la parte delantera, el estiramiento en la espalda... vuelve a posición neutral... inclínate hacia atrás, el estiramiento en el frente, la compresión en la espalda... no tengas la compresión en los brazos, no hay peso allí... inclínate hacia adelante otra vez... siente la diferencia... relájate... neutral... inclínate hacia atrás, estírate a lo largo de la longitud de tu cuerpo... neutral... estírate... deja que la columna vertebral suba a través de los hombros... deja que la cabeza se sostenga en una línea entre las orejas... haz el movimiento de "Sí"... Balancea la cabeza... el atlas... haz una conexión con el estiramiento, una larga línea de estiramiento entre el metatarso y el atlas, entre los dedos de los pies, el metatarso, por la pierna a la columna vertebral, al atlas... Has estado cayendo en la gravedad desde el día que naciste... Imagina, pero no lo hagas, imagina que estás a punto de dar un paso adelante con tu pie izquierdo. ¿Cuál es la diferencia? De nuevo un pastel...

Imagínese pero no lo haga, imagine que está a punto de dar un paso con su pie izquierdo. ¿Cuál es la diferencia? Vuelve al soporte... Imagina pero no lo haga, imagina que está a punto de dar un paso con tu pie

derecho... tu pie izquierdo... derecho... izquierdo, derecho, izquierdo... el soporte. ... Lentamente, deja que tu cuerpo se derrumbe en una posición de cuclillas... suéltate a una caída voluntaria. Respira, en cuclillas con las manos en el suelo, el cuello relajado... observa si puedes relajarte en esta posición... y sube.” (Blanco, 2007, s.p.).

En fin, bailar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, M. (26 de enero de 2007) La pequeña danza, el soporte. *Contactimprovisation.blog* <https://escontactimprovisation.wordpress.com/2017/01/26/la-pequena-danza-el-soporte/>
- Cooper Albright, A. (2006) “Dwelling in possibility” en Cooper Albright Ann & Gere David (eds.), *Taken by surprise. A dance improvisation reader*. Wesleyan University Press, 2006.
- Foucault, M. (1980) *Microfísica del poder*. Ediciones de la piqueta.
- Guido, R. (2016) *Reflexiones sobre el danzar. de la percepción del propio cuerpo al despliegue imaginario de la danza*. Miño y Dávila editores. 2016.
- Lazarato, M. (2006) *Políticas del acontecimiento*. Tinta y limón.
- NuesTrans Canciones (12 de febrero de 2022) *NUESTRANS CANCIONES - Tango para abortar (27.610) (Roma Roldán, Ese Negro Montenegro)* [Archivo de video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Y12c--PQxIA>
- Paxton, S. (1993) “Drafting interior techniques” en *Contact improvisation sourcebook*. Contact editions. Northampton.
- Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Ediciones península.
- Tampini, M. y Fariña, C. (diciembre de 2010) *Desestabilizar la disciplina: cuerpo y subjetividad en contact improvisation*. [Objeto de ponencia] En VI Jornadas de Sociología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

SHIBARI KINBAKU EL BONDAGE ENTRA EN ESCENA

Karen Dayanna Medina Díaz (ETLP) | medinadiazkaren@gmail.com

Julio Martín Pavón (UNA) | jmpavon@gmail.com

RESUMEN

El shibari kinbaku es una disciplina de origen japonés de ataduras (bondage) con cuerdas vinculada al erotismo, la pornografía, el sadomasoquismo (BDSM) y la exploración sexual. Es una práctica que ha tenido un crecimiento exponencial en las últimas décadas, saliendo desde Japón hacia Europa y Estados Unidos, y posteriormente llegando a Latinoamérica.

Desde nuestros lugares como artistas, investigadores y practicantes de shibari nos proponemos aportar a su incipiente estudio, considerando el despliegue social que ha tenido la práctica de la mano de la creciente reflexión y cuestionamiento de las regimentaciones sobre la sexualidad. Reflexionando desde las experiencias locales sobre quienes atan, quienes son atados y quienes miran buscaremos comprender los rasgos distintivos de la práctica en nuestro territorio.

Desde las categorías propuestas por Jorge Dubatti (2018) para pensar el teatro liminal analizaremos las especificidades escénicas que tiene el Shibari a partir de dos experiencias: el Taller de herramientas expresivas para el shibari escénico realizado para la comunidad de cuerdas de la ciudad de La Plata y el ciclo performático Kinbaku íntimo, donde practicantes de cuerdas sesionan para un público reducido.

Nos interesa pensar cómo se configura la poiesis convivial en la dinámica imprevisible entre los cuerpos en escena y los espectadores, saliendo de la imagen fija y la distancia de las redes sociales para introducir a un espectador voyeur en una experiencia tangible sobre cuerpos antagónicos.

PALABRAS CLAVE

shibari; bondage; BDSM; sexualidad; escénico

INTRODUCCIÓN

El shibari kinbaku es una práctica de restricción con cuerdas que involucra una interacción erótica, una preocupación estética y aspectos de tortura y/o humillación; implica, además, cuidado, comunicación, consenso y confianza.

Master K (2015), en su libro *The beauty of kinbaku*, plantea que la historia del shibari es un reflejo de la historia y cultura japonesas. Los siglos que pasaron aislados del resto del mundo, su pasado feudal a menudo violento y su sofisticación artística jugaron un rol importante en el desarrollo de la práctica. Tanto el Hojojutsu, arte marcial tradicional japonés de restringir al oponente usando una cuerda (una de las 18 habilidades del guerrero Samurai del antiguo Japón); como las formas tortuosas e inusuales de lidiar con los criminales durante el periodo Edo japonés, son dos antecedentes que inspiraron lo que actualmente se conoce como *Shibari Kinbaku*. A su vez, el desarrollo del Teatro Kabuki con su temprana asociación con lo erótico (luego reprimida) y los elementos de dominación, persecución y tortura que aparecían en las escenas de arresto, captura y castigo cada vez más recurrentes en las melodramáticas historias y que continuaron desarrollándose en el llamado *nuevo teatro* tuvieron al menos 3 impactos en la historia del shibari. Por un lado, estas obras fascinaron a Itoh Seiū, quien después se convertiría en el llamado *padre del Shibari Kinbaku moderno* por sus pinturas y fotografías; por otro lado, los requerimientos técnicos necesarios para las escenas de tortura en las obras teatrales (que la cara de la persona atada estuviera expuesta, que la cuerda pudiera

verse desde lejos y la necesidad de acentuar con las cuerdas una figura femenina en cuerpos de hombres a partir de la orden imperial que prohibía la aparición de mujeres en escena) y, por último, la evolución de las performances teatrales que incluían material de seme-e (arte de la tortura) a performances específicamente concentradas en la tortura que inspiraron las puestas en escena sadomasoquistas de Osada Eikichi en los años 60 del siglo XX (idem).

En Latinoamérica, se puede tomar como una de las experiencias fundacionales (Veron, 1993) del shibari el comienzo de las clases de formación grupales de Kinbakumania Dojo en Buenos Aires en 2014, donde Haru Tsubaki sensei (también conocida como Camelia) empieza a transmitir las enseñanzas que venía incorporando desde el 2010 con distintos maestros en Europa y Japón, especialmente Yukimura Haruki, Yukinaga Max y Osada Steve (Kinbakumania, s.f.-a). Este último fue alumno del *padre del shibari escénico*, Osada Eikichi, y es el motivo por el cual en esta escuela el lugar del espectador y su punto de vista es uno de los elementos fundamentales. Incluso aunque no haya una tercera persona presenciando el acto toda la práctica se realiza tomando en cuenta esa mirada, realizando los movimientos de las ataduras visiblemente y procurando siempre exhibir a la persona atada, así como sus reacciones corporales y faciales.

De esa experiencia se desprende la construcción de una comunidad de cuerdas en la ciudad de La Plata, donde han sucedido una cierta cantidad de eventos, actividades y hechos artísticos que entendemos comienzan a darle forma a una escena platense de cuerdas. Entre ellos el taller de Herramientas expresivas para el Shibari escénico, destinado a practicantes y estudiantes de shibari en La Plata, y el evento Kinbaku Íntimo, que en sus doce ediciones desde el 2019 ha presentado sesiones de shibari en un marco escénico.

Cuerpos productores de poéticas: posibles aportes del teatro

No todo es teatro pero sí todo es teatralidad, dice Dubatti (2018), quien entiende a esta última como el diálogo en el juego de miradas con un otro, las dinámicas de organizar la mirada del otro y de dejarse organizar la propia mirada por la acción de ese otro. La sexualidad es una práctica humana en sociedad, y por lo tanto está también atravesada por la teatralidad, que es inseparable de lo humano.

Siguiendo a Müller (2015), las prácticas sexuales comprendidas dentro del BDSM son marcadas socialmente como *desviadas*, al estar fuera de la norma sexual. La autora plantea que los roles que se asumen dentro de las prácticas de BDSM (Dominante/sumiso) son performativos –concepto de “performatividad” de Butler (1998)– ya que se liberan de la práctica sexual normativa. Dichos roles no son estáticos ni rígidos y sólo se asumen durante el acto sexual.

Uno de los conceptos mayormente utilizados para describir los encuentros o sesiones de BDSM es el del *juego*, el cual implica la adopción de determinados roles en un espacio/tiempo determinados y con ciertas reglas y pautas claramente definidas de antemano. Entender a las distintas prácticas englobadas dentro del BDSM desde este lugar nos permite superar las visiones normativizadoras y moralizantes, ya que si bien las relaciones de dominación y sumisión existen en nuestra cultura, en el juego abierto en el BDSM no se están reproduciendo las estructuras de poder sino que estas se ponen en escena a través de un juego cuyo fin es obtener y crear placer (Foucault, 1996).

El taller Herramientas expresivas para el shibari escénico surge a partir de la reflexión sobre la propia práctica de shibari (tanto íntima como pública) y sobre los posibles aportes que puede realizar *el teatro* a quienes la practican. Tanto para la persona que es atada, ya que la exploración de las posibilidades expresivas de su propio cuerpo le permitirá tomar decisiones acerca de cómo potenciar expresivamente aquello que le sucede, teniendo en cuenta la mirada de un otro y de las imágenes que se construyen en el espacio. Para quien ata, ya que hay una persona que

confía ciegamente en su propuesta, el trabajo con el peso de ese otro cuerpo que se entrega, la exploración creativa de los inagotables estímulos que puede realizar. Y para ambas, ya que es necesario un trabajo sobre el “aquí y el ahora”, la autopercepción corporal, la disponibilidad y la atención en tanto autoconciencia, una tonicidad corporal y emotiva, un desarrollo de la confianza y la desinhibición; para favorecer un proceso de integración, contención y comunicación.

Según Nachmanovitch (2013), jugar nos permite liberarnos de las restricciones arbitrarias y expandir nuestro campo de acción, y nos estimula la riqueza de respuesta y flexibilidad de adaptación. El juego nos permite reordenar nuestras capacidades y nuestra identidad misma para poder usarlas en formas imprevistas. El taller se constituyó como espacio/tiempo otro, distinto al cotidiano, cuya finalidad era el ser y hacer por puro placer, explorando la propiocepción del cuerpo y sus posibilidades expresivas y experimentado el encuentro y reconocimiento de/con los otros cuerpos presentes.

Una de las propuestas del taller fue realizar una atadura de shibari sin cuerdas, teniendo como hipótesis de trabajo que el objeto imaginario aparece a partir de la relación activa entre sujeto y objeto, en donde ambos van a ser modificados y por ende, creados. Siguiendo la metodología investigada por Raúl Serrano, el objeto se creará a partir del accionar del sujeto con el mismo, en ese momento y lugar determinados (Astrosky y Holowatuck, 2001). Posteriormente, la persona atada, con los ojos cerrados, dibujaba en un papel el recorrido realizado por *la cuerda* sobre su cuerpo.

No había cuerdas. Aún así ambos cuerpos (de quien ata y quien es atado) producían poésis mientras exploraban distintas formas, velocidades y calidades de accionar/ dejarse accionar sobre/por ese cuerpo *otro* en un espacio *otro* diferente al de la vida cotidiana. Los dibujos realizados muestran metafóricamente los propios cuerpos atados, restringidos, sometidos. Y no había cuerdas.

En la práctica del shibari es crucial una precisión técnica que atienda a minimizar los posibles riesgos de salud en la persona atada. Siempre que se ata de forma incorrecta es necesario desatar y volver a atar. El atar sin cuerda buscaba un camino hacia la exploración creativa de los infinitos estímulos que pueden realizarse sobre el cuerpo del otro, y proponía una reflexión respecto al error: abrazar el error como oportunidad, transitarlo sin frustración como posibilidad de desandar y andar de nuevo sobre lo andado, pensando incluso en la repetición como posible procedimiento.

El taller culminó con una reflexión sobre la propia práctica, la mirada externa y las propias poéticas. La dinámica que se genera entre un cuerpo que ata y un cuerpo que está siendo atado, si están ahí, presentes, produce poesis. “Incluso cuando ese cuerpo se ofrece inmóvil y silencioso a la mirada del espectador, está accionando y produciendo poesis” (Dubatti, 2011, p. 64). Los cuerpos que hacen cosas dicen cosas, aunque no se propongan construir un relato ficcional, componen sentidos que podrán o no ser construidos y completados por quien(es) les mira(n), si es que alguien les mira.

DE LA INTIMIDAD A LA ESCENA

Algunas noches, en la ciudad de La Plata, una veintena de personas se reúne en un centro cultural para presenciar una experiencia en la cual una persona es atada por otra, con el espacio de juego y el espacio de expectación claramente definidos. Las parejas y propuestas varían; hay caricias, risas, azotes, llantos, cuerpos satisfechos, cuerpos que sufren y se sienten observados mientras sufren; a veces algunos espectadores (también atadores) irrumpen en el espacio escénico para atar, otras veces quien ata ocupa el lugar del espectador y mira junto a ellos a la persona atada.

Kinbaku Íntimo se configura como un ritual que busca hacer pública la experiencia que suele suceder en la intimidad de los practicantes de cuerdas. Exposición, tortura, humillación y vergüenza vinculan el juego entre quien es atado y quien ata, y también, al ponerlo en escena, quienes miran.

Este ritual de puesta en escena configura lo que Dubatti (2019) llama *el convivio*, reunión de artistas y espectadores de cuerpo presente para esperar la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica.

En este sentido, la experiencia del kinbaku íntimo también hace presente el cuerpo del espectador, condicionando con su presencia y, especialmente con su mirada, lo que sucede en la escena. Siguiendo a Dubatti, luego del pacto colaborativo actor/espectador y su división de tareas (poiesis corporal/expectación), cuando ya se ha instalado la *zona* de experiencia y subjetivación del acontecimiento, actuación y expectación circulan entre todos los presentes en el convivio (2019, párr.16).

El carácter de este espectador es el de un pervertido *voyeur*, *mirón* que sin participar físicamente del acto utiliza su mirada como un arma erótica. Por un lado, esa distancia de la cual mira configura su placer fetichista, del otro lado avergüenza a quien se expone y alimenta el sadismo del atador. Un espectador *voyeur* que construye poiesis y termina siendo cómplice del *desviado* encuentro sadomasoquista. La expectación también recorre el camino inverso, quien está siendo expuesto siente al mirón y percibe su excitación, retroalimentándose el convivio con su pudor. Quien ata observa a ambos, con un cuerda que aprieta o acaricia se asegura que el intercambio se da en todas las direcciones y se siente satisfecho.

El pasaje de la *teatralidad* de la sexualidad privada a la puesta en escena de un *teatro liminal*, al incluir al espectador *voyeur*, consume el juego pervertido. Su puesta en escena, al conservar el juego sadomasoquista que nace en la intimidad, lleva al escenario una puesta que se corre del teatro tradicional (teatro-matriz) y donde se torna imposible precisar territorios delimitados entre la actuación, la recepción y la zona de experiencia compartida. En palabras de Dubatti (2019): las poiesis productiva, poiesis receptiva y poiesis convivial se relacionan liminalmente.

CONCLUSIONES

A partir de la creciente reflexión y discusión respecto a las regimentaciones sociales que operan sobre nuestra sexualidad, una variedad de prácticas sexuales percibidas por la sociedad y también auto-percibidas como diferenciadas de la *norma sexual* empiezan a ocupar otros lugares más allá de sus comunidades cerradas y ambientes tradicionalmente subterráneos. Consideramos que de la mano del despliegue social que ha tenido la práctica del shibari kinbaku en nuestro territorio debe venir una reflexión teórica y académica sobre la misma.

El Kinbaku Íntimo es una propuesta en la cual una práctica, usualmente vivida en la intimidad, ocupa la escena ante la mirada expectante de otros. La pregunta que nos hacemos es si este ritual fetichista en el cual aparecen técnicas de tortura, cuerpos que sufren/gozan, ríen/lloran, miran/son mirados; puede ser considerado teatro. Los aportes de Jorge Dubatti nos permiten echar luz sobre esta pregunta. Allí no están presentes las características dramáticas del concepto canónico de teatro para la modernidad (el teatro matriz) pero sin duda pueden referir a un teatro liminal, pues en su seno aparecen las características que determinan la base del acontecimiento teatral: el convivio, la poiesis corporal, la expectación.

El Kinbaku Íntimo al ser una reunión de cuerpo presente en una "encrucijada territorial cronotópica cotidiana" (Dubatti, 2011, p. 35) se configura entonces como una propuesta clara de convivio. Considerarlo como acontecimiento teatral permite establecer diálogos con el teatro, en tanto sus herramientas de entrenamiento

posibilitan reconocer las propias poéticas y en ese sentido, potenciarlas. Estas poesis corporales no sólo ocurren en el cuerpo de quien ata o de quien es atado, sino en la dinámica imprevisible que se da entre esa pareja específica, en ese aquí y ahora.

Finalmente, el concepto de liminalidad resulta productivo para pensar esta práctica por el lugar que le otorga al espectador y al mismo en su presencia convivial. Atendemos a la propuesta de Dubatti, “que en cada caso la palabra espectador aparezca acompañada de su correspondiente singularización de acuerdo con las características de la acción expectatorial y su combinación con otras acciones/funciones en el acontecimiento” (2019, párr.31), para pensar en un espectador-voyeur. La idea de expectación resalta la *espera*, el deseo, la curiosidad, quien espera está por fuera de aquello que observa, contempla desde otro lugar. Quien espera shibari kinbaku se convierte además en un cómplice de una escena sexual (además desviada, fetichista). *Mira* la relación de dominación-sumisión que atraviesa la dinámica de persona que ata-persona atada; pero además es su expectación la que provoca sentimientos de exposición, humillación y vergüenza en la persona atada para el placer de quien ata.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astrosky, D; Holowatuck, J (2001) *Manual de juegos y ejercicios teatrales*. Pedagogía y Didáctica.
- Butler, J. (1998) Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista* (18), 296-314.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2018). Teatralidad, teatro, transteatralización: redefiniendo las acciones de actuación y expectación. *La Escalera* (28) 11-34.
- Dubatti, J. (2019). Hacia una redefinición teórica de la categoría “espectador” y su aplicación a la historia teatral. En M. N. Koss (ed.), *Actas III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, s/p*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Foucault, M. (1996). *Sex, Power and the Politics of Identity* en P. Rabinow (Ed.) *Ethics: Subjectivity and Truth. The essential works of Michel Foucault, 1954-1984.* (Vol. I, pp. 163-173) The New Press.
- Kinbakumania (s.f.-a) *Kinbakumania Dojo*. <https://www.kinbakumania.com/kinbakumania-doj/>
- Kinbakumania (s.f.-b) *Osada ryu*. <https://www.kinbakumania.com/osada-ryu/>
- Master K, (2015). *The beauty of kinbaku*. (2ª ed.) King Cat Ink.
- Müller, J. (2015). *BDSM: Aproximación a las prácticas de dominación y sumisión sexual*. [Tesis de grado, Universitat de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/2445/112471>
- Nachmanovitch, S (2013) *Free play: la improvisación en la vida y el arte*. (2ª ed.). Buenos Aires. Paidós.
- Veron, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Editorial Gedisa.



Figura 1. Dibujos de ataduras. Taller de herramientas expresivas para el shibari escénico. Medina Díaz (2023)

Figura 2. Performance Kinbaku Intimo. Medina Díaz y Pavón (2022).

Figura 3. Performance Kinbaku Intimo. Medina Díaz y Pavón (2022)

REFLEXIONES SOBRE LA MUESTRA ACÁ, ¿POR SIEMPRE? EXPLORACIÓN DE LA VIDEO PERFORMANCE EN EL ESPACIO TALLER.

Lic. José Hernán Arrese Igor (IHAAA-FDA-UNLP) | hernanarreseigor@gmail.com
Verónica Gómez Toresani (IHAAA-FDA-UNLP) | vr.gomezttoresani@gmail.com
Karen R. Carballo (IHAAA-FDA-UNLP) | robertacarballo@gmail.com

RESUMEN

El proyecto de investigación Video performance: de la virtualidad al espacio taller (PIBA), desarrollado en la Cátedra Taller Básico Escenografía III (FDA-UNLP), culminó con la Muestra final titulada Acá, ¿por siempre?, realizada por las estudiantes de la cursada el 4 de diciembre de 2023 en el Taller de Escenografía. Esta ponencia tiene como objetivo analizar y reflexionar sobre los procedimientos creativos, estéticos y técnicos involucrados en la realización de este evento escénico experimental, como así también, las problemáticas abordadas en la producción artística visual y audiovisual. Podemos caracterizar dicho evento como un acontecimiento performático cuyo eje estético fue la utilización de recursos multimediales, destacando especialmente el registro de video en vivo y el video mapping. Valoramos el rol activo de todos los estudiantes involucrados, quienes se apropiaron de los contenidos y los desarrollaron a partir de sus propias ideas artísticas. También agradecemos la gran colaboración de los docentes y estudiantes de la cátedra Práctica Experimental con Medios Electroacústicos del Departamento de Música (FDA-UNLP). Este trabajo también marcó el cierre del proyecto de investigación bianual llevado a cabo por los docentes de la cátedra. Durante el mismo, el equipo docente realizó de manera coordinada las tareas de investigación y coordinación de los ejercicios prácticos de cursada, así como la producción de dos eventos finales.

PALABRAS CLAVE

teatro; evento performático; escenografía; iluminación; video

INTRODUCCIÓN

Somos docentes de la Facultad de Artes de la UNLP, Hernán Arrese Igor profesor titular de la cátedra Escenografía Básica III y Taller de Producción Plástica, y Verónica Gómez Toresani y Karen Roberta Carballo, docentes adscriptas de la misma.

En el presente escrito vamos a presentar parte de los resultados de un proyecto de investigación del Programa PIBA (Programa de Investigación Bianual en Artes) de la Facultad de Artes de la UNLP.

Este proyecto tenía la finalidad de desarrollar prácticas en el taller de Escenografía durante 2022 y 2023. Fue justamente en las primeras JoAE (las cuales se realizaron de manera virtual) que presentamos este proyecto PIBA. Pretendía recuperar prácticas implementadas durante la pandemia (2020 y 2021) para el desarrollo de la currícula de Escenografía III, como el videoarte, la video performance y el audiovisual y ponerlas en práctica en el regreso a la presencialidad en el Taller de Escenografía en la Sede Fonseca.

En este escrito vamos a desarrollar el proceso de trabajo para llevar a cabo la Muestra Final que dio cierre al proyecto PIBA en diciembre de 2023. Vale acotar que en las Segundas JoAE, Inés Raimondi y Andrea De Sojo, también docentes de la cátedra, presentaron lo que fue el informe parcial del proyecto y el desarrollo de la primera Muestra Final. Por eso nosotros abordaremos solamente el alcance de la Muestra Final y las conclusiones preliminares del mismo.

CONTEXTO Y ANTECEDENTES

Para contextualizar todo esto, es importante entender que en la currícula de la cursada Escenografía III, hace por lo menos 15 años, que se trabajan nociones como el cuerpo, el cuerpo en el espacio y el cuerpo en relación a comportamientos artísticos como la performance, la instalación y el teatro posdramático. Consideramos que es importante que los estudiantes de escenografía trabajen con estas nociones y estos procedimientos artísticos, su propio cuerpo y el cuerpo de los performers, a través de diversas prácticas y ejercicios experimentales. La idea es que puedan entender la escenografía desde la conciencia de su propio cuerpo, el cuerpo del otro, las acciones y procedimientos y el espacio donde transcurren. Ya no es teatro canónico, ya no es cine, ya no es ópera y ballet. Son prácticas interdisciplinarias escénicas que se desarrollan en el Taller de Escenografía aprovechando el mismo espacio taller/aula que desde 2018 se encuentra en la Sede Fonseca que tiene grandes dimensiones y es posible de ser utilizado para las muestras finales de la cursada. Pudimos experimentar estas prácticas durante el 2018 y el 2019, y luego en pandemia debimos abandonar el taller para garantizar la continuidad pedagógica a través de plataformas sincrónicas y asincrónicas para el dictado de las clases. Para garantizar los contenidos mínimos y no perder ese momento de la formación de los futuros escenógrafos y escenógrafas planeamos, con la anterior titular de la cátedra Laura Musso, otorgarles herramientas tecnológicas y nuevos conocimientos/procedimientos. Para que, desde sus casas, con las tecnologías y recursos que los estudiantes tenían al alcance de sus posibilidades pudieran tener el mismo acercamiento a estas experiencias artísticas contemporáneas presentes en la currícula pedagógica. Las dos muestras virtuales de 2020 y 2021 fueron muy satisfactorias y gratificantes. Al asumir el docente Arrese Igor la titularidad de la cátedra a fines de 2021, fue que se planeó el proyecto PIBA que pretendía preservar estos recursos tecnológicos e implementarlos en la presencialidad en el taller durante 2022 y 2023.

DESARROLLO DE LA CURSADA DEL SEGUNDO CUATRIMESTRE

Como primera instancia se propone a los estudiantes acercarse a la instalación y la performance por medio de ejercicios rápidos. Por ejemplo, a partir de unas frases dadas por los docentes, los estudiantes se organizan en grupos y deben accionar con su cuerpo en un espacio que ellos elijan por considerarlo apropiado, interviniendo ese pasillo, aula, o escalera de la facultad. La idea es que además de accionar y apropiarse de un espacio elegido puedan ver en los demás grupos (siendo espectadores) cómo el público se enfrenta a este tipo de prácticas experimentales u obras.

A su vez, se implementaron clases especiales abocadas a los procesos de producción, tanto pensado para la muestra final como para otros ejercicios previos que se realizan durante el cuatrimestre. Por ejemplo: hubo una clase específica de video mapping y proyecciones de visuales para eventos escénicos u obras de teatro.

También una clase de registro fotográfico y audiovisual, con cámaras semi profesionales o teléfono celular. Y una clase de iluminación para espectáculos no convencionales, con la utilización de artefactos teatrales e implementación de fuentes alternativas de iluminación.

Otro de los trabajos previos a la muestra final, donde se ponen en práctica las nuevas herramientas adquiridas, es la realización escénica de uno de los conciertos del ya establecido y reconocido Encuentro entre compositores e instrumentistas (ECI) que se realiza en varias sedes de la facultad desde hace muchos años, y uno de sus conciertos tiene lugar en el taller de escenografía desde el año 2018. En la siguiente imagen [Ver Figura 2] vemos parte del registro del segundo concierto que se realizó en el 2023 para el 12avo encuentro. En el mismo los estudiantes de escenografía intervinieron el espacio del taller con iluminación y un gran videomapping

realizado con 3 proyectores que cubría uno de los cerramientos interiores del taller. La producción del evento se realizó en conjunto, formando equipos definidos de trabajo y roles específicos: espacio, iluminación y video mapping. Los docentes coordinamos el trabajo con los estudiantes y con el organizador del ECI, Prof. Federico Jaureguiberry. Esta práctica del concierto para el ECI funcionó como una primera entrada hacia lo que después se desarrolló en mayor profundidad y con más tiempo de producción para lo que sería la muestra final.

LA MUESTRA FINAL: ACÁ, ¿POR SIEMPRE?

Se propuso a la cursada finalizar con un evento a realizarse el 4 de diciembre de 2023 en el Taller de Escenografía. La consigna de base era la construcción de una obra o acontecimiento performático, desarrollado en grupo o equipos con roles de trabajo definidos. Desde el enfoque estético y técnico se requería la utilización de recursos multimediales, con énfasis en el registro de video en vivo y el video mapping. Y fundamentalmente pretendía la participación activa de los estudiantes: apropiación de contenidos y desarrollo de ideas artísticas.

Para el desarrollo y producción de la misma se conformaron dos equipos de trabajo, cada uno desarrollaría una acción performática en el Taller de Escenografía que debía incorporar las nociones, prácticas y herramientas adquiridas en el cuatrimestre, con un sentido estético acorde a sus ideas y pensamientos. Colaboraron con cada grupo estudiantes de la cátedra Práctica Experimental con Medios Electroacústicos (PEME) del departamento de Música y cuyo profesor titular es también el ya mencionado Prof. Federico Jaureguiberry. Para esos estudiantes también es un trabajo curricular y constituye para ambas cátedras una práctica interdisciplinar invaluable.

Internamente cada grupo se divide en roles específicos y hacen una primera propuesta escrita y expresada en bocetos, planos, guion de acciones y maquetas sonoras. También se les solicitó un presupuesto tentativo ya que para solventar los gastos se utilizarían los recursos del proyecto PIBA.

Luego de evaluar entre todos los estudiantes y docentes de las dos cátedras, las propuestas para cada acción performática, se proponen cambios e intercambios de ideas y se fija la fecha del evento para poder convocar a los performers o artistas requeridos, poder gestionar los recursos tecnológicos de la facultad, planificar ensayos y etapas de realización. También se decide el orden de desarrollo de cada performance y se propone un nombre común para el evento. El elegido para el evento del año 2023 fue el título Acá, ¿por siempre?.

En el transcurso de la producción los dos grupos trabajaron sus propias ideas conceptuales y delegaron los roles prácticos de este tipo de evento. Las estudiantes de escenografía se encargaron del desarrollo espacial/performático, la idea y realización escenográfica (que incluyó vestuario y caracterización) y la realización de video proyecciones. Los estudiantes de música diseñaron y crearon los sonidos para cada grupo que, debido a la interacción propuesta entre sonido, performance y visuales, debió ser ejecutada en vivo durante la muestra. En común tenían el uso no convencional de la luz y también la captura y proyección en vivo de registro en video que era parte de las acciones planteadas y que permitió en ambos casos experimentar con la tecnología, pero sobre todo incorporar el video como un elemento expresivo y plástico.

La muestra final tuvo lugar el 4 de diciembre de 2023 y nuevamente contamos con la valiosa colaboración de la cátedra Práctica Experimental con Medios Electroacústicos para la creación y ejecución de sonidos y música en vivo.

CONCLUSIONES SOBRE LA MUESTRA FINAL Y EL CIERRE DEL PROYECTO PIBA

Nuestro proyecto PIBA: Video performance de la virtualidad al espacio taller,

se proponía explorar procedimientos creativos, estéticos y técnicos en la realización de experiencias escénicas propias de las artes escénicas emergentes e introducir a los y las estudiantes en diversas problemáticas de la producción artística de visuales o video mapping en el entorno de diversas actividades performáticas. Como eje para siguientes producciones podemos afirmar que un punto de partida fundamental es estimar las posibilidades de desarrollo del trabajo teniendo en cuenta factores como, el guion de acciones o libreto, el presupuesto, las fechas de ensayo y estreno de la muestra, obra o producción. En segundo término, destacar la importancia de dialogar y compartir las ideas con el equipo de trabajo, ya que los creadores de video o video mapping deben colaborar con todos los integrantes de la producción escénica. Esto quedó en evidencia en el trabajo de las estudiantes entre sí, con los docentes y la colaboración recíproca con los y las estudiantes de música y los y las performers convocados para los eventos. Y en último término, alcanzar y resolver las posibles necesidades tecnológicas para la producción del material visual (video proyecciones o video mapping). Cabe destacar que el equipo docente realizó de manera coordinada las tareas de investigación y de coordinación de los ejercicios prácticos de cursada como también de producción de los eventos. Para ello realizamos en conjunto los cronogramas de clase, del segundo cuatrimestre de 2022 y 2023, con una evaluación parcial a inicios del segundo año. El primer año fue el de mayores ajustes y revisión del cronograma, pero el segundo fluyó orgánicamente ya que también se evidenció un mayor compromiso de trabajo.

También valoramos el rol activo de todas las estudiantes involucradas durante el trayecto 2022 y 2023, parte integrante fundamental del proyecto, quienes hicieron propios los contenidos y los trabajaron a partir de las ideas artísticas personales. Eso nos reconfortó mucho y en esa actitud es que valoramos sobre todo nuestro trabajo con el proyecto PIBA y no solamente las producciones finales.

Cuando pensamos en el transcurrir del proyecto durante los dos años, los docentes creemos que hicimos un gran avance al poder desarrollar todas las actividades previstas. Revisando lo actuado en el primer año pudimos evaluar y reelaborar las acciones para el segundo. El grupo de estudiantes demostró entusiasmo e interés y sus devoluciones fueron muy positivas con la cursada en general y con el proyecto en particular, sobre todo el segundo año de cursada. El trabajo de cada equipo de estudiantes fue distinto. Los cuatro equipos de trabajo apelaron al uso de los medios digitales para registrar o mediatizar las acciones performáticas con video cámara o celulares. Con poco procesamiento en postproducción recurrieron a una estética cruda y realista con respecto a la imagen proyectada, variando los soportes y medios de proyección. Los registros en video de las muestras, disponibles en el canal de YouTube de la cátedra, también tuvieron muy buen alcance y recepción, siendo el segundo registro muy superior en calidad de imagen y edición ya que la experiencia alcanzada a fin de este trabajo nos permitió prever y diseñar los recursos necesarios.



Figura 1. Registro de ejercicio de instalación performática. Facultad de Artes, UNLP. Fotografía Karen R Carballo (2023)

Figura 2. Registro del 2do Concierto del 12avo ECI. Facultad de Artes, UNLP. Fotografía Karen R. Carballo (2023)

Figura 3. Registro de la muestra Acá... FDA, UNLP. Fotografía Inés Raimondi (2023)

Figura 4. Registro de la muestra Acá... FDA, UNLP. Fotografía Inés Raimondi (2023)

APUNTES PARA EL ESTUDIO DEL INSTITUTO DE ARTE MODERNO (IAM)

María Fukelman (CONICET-UBA-IAE) | mariafukelman@gmail.com

RESUMEN

El teatro independiente surgió en Buenos Aires a principios de la década de los años treinta como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria, oponiéndose al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsando una organización anticapitalista, pero también heterogénea, ya que se mostró como un entramado complejo y rico en su diversidad. De acuerdo con esto, en la presente ponencia me propongo sentar las bases del estudio de un caso en particular: el Instituto de Arte Moderno.

PALABRAS CLAVE

teatro independiente; historia; Buenos Aires

Está consensuado por la crítica que el teatro independiente surgió en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). En mi tesis de doctorado, luego reelaborada en formato de libro (ver Fukelman, 2022), me planteé realizar una historia del teatro independiente en Buenos Aires para el período comprendido entre 1930 y 1944. Allí definí la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Esta caracterización fue fruto del análisis comparativo que llevé a cabo entre nueve grupos de teatro independiente que existieron en aquellos años: el Teatro del Pueblo (1930), el Teatro Proletario (1932), el Teatro Juan B. Justo (1933), el Teatro Íntimo de La Peña (1935), el IFT (Idisher Folks Teater, 1937), La Cortina (1937), el Teatro Popular José González Castillo (1937), La Máscara (1939) y el Teatro Espondeo (1941). A estos conjuntos los estudié a partir de seis ejes de análisis: 1) génesis; 2) estética; 3) cultura y educación; 4) vínculos con el teatro profesional y los recursos económicos; 5) relaciones con el Estado y los partidos políticos, y 6) inserción dentro del movimiento de teatros independientes. Los apartados sobre algunos grupos resultaron ser las primeras sistematizaciones realizadas sobre ellos, en tanto que no existía bibliografía específica.

Actualmente, el proyecto que llevo adelante como investigadora del CONICET plantea la misma temática pero avanzada en el tiempo. Es decir, así como me dediqué al período fundacional, 1930-1944, mi propósito para estos años de trabajo es abordar la etapa orgánica, entre 1945 y 1969. En ese marco, ya recuperé la historia de otro conjunto, el Teatro Libre de Buenos Aires, también a partir de los seis ejes antes mencionados, y ahora me encuentro trabajando en el grupo al que me referiré hoy, el Instituto de Arte Moderno (IAM).

El Instituto de Arte Moderno (IAM) nació como un espacio de artes plásticas y luego incorporó el teatro. Fue fundado, el 15 de junio de 1949, por Marcelo De Ridder, estudiante de arquitectura y mecenas de 27 años que pertenecía a una acaudalada

familia de origen belga³⁹. Él fue el gestor, el director de la institución y el coordinador de la sección de artes plásticas. La primera sede de esta institución estuvo en la calle Paraguay 665, entre Maipú y Florida, en el barrio porteño de Retiro. Se hacían exposiciones de pintura, y recitales de música y danza contemporánea. Al poco tiempo, el grupo se mudó a Florida 659, el legendario salón de actos de la galería de Frans van Riel, sito en el barrio de San Nicolás, que antes había sido gestionado por la ya entonces desaparecida Asociación de Amigos del Arte. Allí habían disertado ilustres artistas e intelectuales argentinos y extranjeros, y se había albergado, desde 1947, al Teatro Universitario de la Facultad de Arquitectura y al Teatro Universitario Franco-Argentino.

Aunque ya para febrero de 1950, en la primera sede, se había conformado una comisión de teatro (y otra de pintura y escultura), fue en el nuevo espacio cuando, el 17 de julio de 1950, inició su actividad el grupo de teatro del Instituto de Arte Moderno, cuyos responsables fueron Hernán Lavalle Cobo y María Antonieta Astete Millán de Moroni (luego fue cuñada de Jorge Luis Borges, dado que él estuvo casado con Elsa Astete, entre 1967 y 1970). Inicialmente hubo distintas direcciones escénicas pero desde 1952 ocupó ese rol con regularidad Marcelo Lavalle, quien antes había integrado el Teatro Espondeo. Su trabajo como director del IAM fue reconocido contemporáneamente. En 1957, Luis Ordaz dijo: “Marcelo Lavalle es un director inteligente. Ha logrado muy buenos trabajos, sobre todo al frente del IAM (*Las brujas de Salem*, entre otros). A veces lo encontramos algo propenso a la espectacularidad y eso daña, por momentos, su labor. Pero es inquieto y conoce perfectamente los resortes de la escena” (Ordaz, 1957, p. 307).

El motivo principal por el que me interesa rastrear y sistematizar la historia del IAM es, tal como me pasó con otros grupos ya estudiados anteriormente, la vacancia que hay en la bibliografía existente. Hasta el momento, solo encontré un trabajo de María Amalia García (2004) titulado *El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Una lectura sobre su proyecto expositivo*⁴⁰ que, si bien da cuenta de la existencia del teatro, se centra en el desarrollo de las artes visuales. También hay algunas notas periodísticas relativamente recientes, como *Hace sesenta años, nació el teatro del IAM* de Ernesto Schoo (2010), y otras contemporáneas al conjunto, como las publicadas en la revista *Continente* (1950a, 1950b), y por supuesto que este es mencionado en muchos de los libros que refieren a la historia del teatro independiente, pero no hay hasta ahora un texto que esboce una narrativa suya parcialmente completa. La segunda razón para abordarlo tiene que ver con que el IAM fue un semillero de actores y actrices que luego fueron muy reconocidos en el ambiente artístico argentino, algunos de ellos todavía integran la escena actual. Por el Instituto de Arte Moderno pasaron Violeta Antier, Mercedes Sombra, Duilio Marzio, Jorge Petraglia, Hugo Caprera, David Cureses, Norma Aleandro, Jorge Rivera López, Marcela Sola y Hugo Arana, entre otros y otras. Finalmente, encontré hace poco un último disparador para abocarme en esta historia a partir de un comentario que hizo Rubens Correa en su libro *Una vida en el teatro argentino* ante la pregunta de si, dentro del movimiento de teatros independientes, existía también un teatro menos comprometido. Él dijo:

“Había un teatro independiente con menos compromiso político, como el que hacía el Instituto de Arte Moderno, por ejemplo. Marcelo Lavalle fue un director muy talentoso y reconocido. Era un teatro vanguardista en un sentido formal, atento a las vanguardias europeas. Había otros grupos de ese estilo, pero menciono al Instituto de Arte Moderno porque era importante, tenía un público fiel, su sala estaba en la calle Florida y tenía muy buenos actores” (Correa & Wainszelbaum, 2023, p. 46)

39 Entre 1924 y los primeros años de la década de 1960, su familia vivió en el mítico castillo de Pastor Obligado, sobre la coqueta avenida Alvear (Chiesa & Brodaric, 2018, s. p.).

40 Este texto también formó parte de un ensayo mayor de la misma autora: *La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina. 1949-1953* (García, [2004] 2020).

Esa característica que, seguramente entre otras, particulariza al conjunto me resulta atractiva para contribuir a seguir dando a conocer la heterogeneidad que existió en la historia del teatro independiente.

María Amalia García (2004) sostuvo que los “ejes de la programación teatral fueron la dramática universal contemporánea y espectáculos de vanguardia escénica” (p. 109). En este sentido, el repertorio que tengo registrado hasta ahora del IAM fue el siguiente: *Anfitrión 38*, de Jean Giraudoux (1950); *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder (1951); *Caprichos de Mariana*, de Alfred de Musset (1952); *Antígona*, de Jean Anouilh (1952); *Poof*, de Armand Salacrou (1952); *Esquina peligrosa*, de J. B. Priestley (1952); *Verano y humo*, de Tennessee Williams (1954); *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega (1954); *Amada y tú*, de Amparo Alvar y Agustín Caballero (1955, a confirmar), *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller (antes de 1957); *Historia del zoológico*, de Edward Albee (1963); *Dallas, noviembre 22*, de Félix Lützendorf (1963 o posterior); *El monigote de la pared*, de Roberto Aulés (1964); *La desconocida de Arras*, de Armand Salacrou; *Muertos sin sepultura*, de Jean Paul Sartre; *La escalera*, de Charles Dyer; y *El inmoralista*, de André Gide.

Sobre esta lista, hago foco sobre algunas cuestiones que me parecieron destacables. *Esquina peligrosa*, de J. B. Priestley, estrenada en 1952, fue una obra muy celebrada. En 2001, Ernesto Schoo dijo que esta obra fue “admirablemente puesta por Marcelo Lavalle” (s. p.) y en 2010 lo reafirmó: “El mayor éxito fue, sin duda, *Esquina peligrosa*, del inglés J. B. Priestley, repuesto en sucesivas temporadas, con el elenco estable de la casa: Lydé Lisant, Ignacio Quirós, Jorge Rivera López, Eduardo Espinosa, María de la Paz, María Principito, María Elina Rúas” (s. p.). La dirección fue de Marcelo Lavalle y la escenografía de Hernán Lavalle Cobo. *El monigote de la pared*, de Roberto Aulés, estrenada en 1964, fue la primera obra de un autor argentino que, según este registro provisorio, estrenó el Instituto de Arte Moderno. Está basada en un cuento de Conrado Nalé Roxlo que trata sobre Pedrito, un niño que dibuja un monigote en la pared y hace que este cobre vida, convirtiéndose en su compañero. La crítica de Rómulo Berruti, en la revista *Teatro XX*, no fue buena. Si bien el crítico reconoció el poder conmovedor de la historia a su autor original, Nalé Roxlo, evaluó negativamente la puesta en escena en varios aspectos. Entre las muchas objeciones, mencionó:

“Aulés supo resolver el trasplante escénico del asunto, pero se regodeó en una cantidad de situaciones accesorias, que no contribuyen a realzar la sugestión del tema y que más bien entorpecen su captación por parte del niño. En general, —y esto es atribuible a la dirección de Lavalle— el espectáculo carece de una espontaneidad fresca y auténtica que logre mantenerse a lo largo de toda la obra. Se han utilizado algunos aspectos prefabricados para atraer el interés del público infantil —quizá una inevitable concesión al exceso de oficio— y para trasuntar una simpatía que debiera fluir con mayor naturalidad” (Berruti, 1964, p. 11).

A su vez, los estrenos en los *polémicos sixties* de *La escalera*, de Charles Dyer, con actuación de Oscar Ferrigno e Ignacio Quirós, sobre el conflicto de una pareja de dos hombres gays, y de *El inmoralista*, de André Gide —un autor nombrado como pederasta por sus propios contemporáneos—⁴¹ fueron *controvertidos para la época* y son incluidos por Juan Carlos Fontana (2021) en la historia de la homosexualidad en la escena nacional (s. p.).

Finalmente, para cerrar esta lista de apuntes para abordar el estudio del Instituto de Arte Moderno, me interesa destacar algunos aspectos en relación a la cultura y la educación. En enero de 1950 en la revista *Continente* (1950a) se anunció que las comisiones de ballet, música, plástica menor, cinematografía, fotografía, literatura,

⁴¹ El 2 de marzo de 1914, Paul Claudel le escribió: “si usted no es un pederasta, ¿a qué debe su extraña predilección por esa clase de sujetos? Y si es usted uno de ellos, cúrese, desdichado, no haga alarde de sus abominaciones” (Becerra, 2024, s. p.).

ediciones, arquitectura y artes decorativas iban a comenzar su actividad. José Marial, en su libro *El teatro independiente*, de 1955, informa que el IAM dictó cursos de Práctica escénica, Literatura teatral, Práctica escenográfica. A su vez, es notable que existió una Escuela de Arte Dramático del IAM, dado que en los programas de mano se marcaban con un asterisco los actores y actrices que eran estudiantes de la misma. Hugo Arana, por ejemplo, fue uno de ellos.

Queda mucho camino por recorrer sobre la historia del Instituto de Arte Moderno, hice en estas primeras líneas un esbozo de la investigación que está por delante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becerra, J. J. (5 de mayo de 2024). Hablar con un facho. *elDiarioAR*. https://www.eldiarioar.com/opinion/hablar-facho_129_11341340.html.
- Berruti, R. (1964). El monigote en la pared. *Teatro XX*, (2), 11.
- Chiesa, P. y Brodaric, A. (24 de diciembre de 2018). Edificios que se fueron: el castillo de Pastor Obligado en la avenida Alvear. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/turismo/edificios-se-fueron-castillo-pastor-obligado-avenida-nid2203789/>.
- Correa, R. y Wainszelbaum, S. (2023). *Una vida en el teatro argentino*. INTeatro.
- El Instituto de Arte Moderno (1950a). *Continente*, (35), 12.
- El Instituto de Arte Moderno (1950b). *Continente*, (44), 17.
- Fontana, J. C. (9 de julio de 2021). La homosexualidad en la escena nacional, una historia compleja. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-homosexualidad-en-la-escena-nacional-una-historia-compleja-nid09072021/>.
- Fukelman, M. (2022). *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. KARPA, California State University. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944>.
- García, M. A. (2004). El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Una lectura sobre su proyecto expositivo. *Avances*, (108), 118.
- García, M. A. [2004] (2020). La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina. 1949-1953. En M. A., García, L. F., Serviddio y M. C. Rossi (Eds.), *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Fundación Espigas.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Ediciones Leviatán.
- Schoo, E. (13 de octubre de 2001). El tiempo y J. B. Priestley. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-tiempo-y-j-b-priestley-nid342680/>.
- Schoo, E. (27 de noviembre de 2010). Hace sesenta años, nació el teatro del IAM. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/hace-sesenta-anos-nacio-el-teatro-del-iam-nid1328436/>.

EL DESCUEVE: MEMORIA, EMOCIONES Y POLÍTICA

Dulcinea Segura (IAE) | dulcineasegurarattagan@hotmail.com

RESUMEN

De acuerdo a la relación entre memoria, identidad e historia, y la necesidad de que existan marcas materiales para que puedan conservarse y transmitirse determinados acontecimientos (Groppo, 2002), este trabajo analiza algunos elementos en las obras del grupo El Descueve que dan cuenta de distintos niveles de violencia, entendiendo que la danza y la coreografía en tanto marca en el tiempo, pueden transmitir una mirada posicionada políticamente respecto al mundo.

Para el análisis de los cuerpos que danzan abordamos la violencia en la escena desde la perspectiva de las emociones propuesta por Sarah Ahmed (2015) poniéndola en relación con el contexto sociopolítico a partir de la recepción en los medios.

PALABRAS CLAVE

El Descueve; danza; memoria; emociones; política

INTRODUCCIÓN

La historia de las artes se construye enlazada con la memoria que existe en el cuerpo social e individual. El arte es un reservorio que queda anclado en las obras. En los cuerpos que danzan, podemos pensar que la memoria está en el despliegue de la coreografía, en la concepción de la escena, en el diseño que hacen del espacio, en las distancias que establecen entre otros cuerpos, en las dinámicas y calidades de movimiento, en los gestos que comparten. Todos esos materiales construyen historia. Y toda historia es política.

En esta investigación intentamos reconstruir las memorias alojadas en los cuerpos danzantes durante la última post dictadura argentina⁴², años en los que se conforma El Descueve. Una historia que se inscribe en la sociedad y que se puede observar en las creaciones artísticas del momento. En ese período, el teatro “se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio” (Dubatti, 2011, p. 74).

La danza, como expresión simbólica, pone en circulación las memorias y saberes de los cuerpos de cada individuo singular y también de cada grupo o colectivo, porque las técnicas que se aprenden, que dan forma a los cuerpos de la danza, también circulan, son memoria y constituyen una marca de los modelos de cuerpo que existen en las distintas épocas históricas.

El Descueve constituye una marca física clave de la memoria de la danza de la postdictadura.

EL GRUPO

El Descueve fue un grupo de danza-teatro que formó parte de la escena independiente de la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1990. Lo integraban Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, jóvenes vinculados a la escena más disruptiva de ese momento y cuyas propuestas irrumpieron en el espacio público con el retorno de la democracia en el año 1983, tal es el caso de La organización negra, con quienes mantenían

⁴² Se trata del segundo período de la postdictadura: “un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa), caracterizado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, el auge de la globalización, la crisis de la izquierda y la pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor.” (Dubatti, 2010, p. 25)

contacto en ese momento y con cuyos integrantes colaboraron años después en De la guarda.

También estaban relacionados con el ambiente del rock al punto que los músicos Diego Frenkel, vocalista de La portuaria y hermano de una de las integrantes, así como Gaby Kerpel de La organización negra, o Diego Vainer, realizaron la música para algunas de sus obras.

Por otro lado, las primeras intervenciones de los integrantes del grupo, incluso antes de conformarse como Descueve fueron en Cemento, punto alternativo del under porteño que existía por fuera del circuito teatral convencional y que fue, en palabras de la investigadora Malala González (2015) “parte de un conjunto de lugares alternativos que emergieron por diferentes barrios de Buenos Aires, principalmente a partir del advenimiento democrático”, que además, tal como señala González “resultaron claves para la manifestación de las nuevas tendencias artísticas –musicales y teatrales– de diferentes grupos emergentes”.

Desde el retorno de la democracia el grupo venía participando en puntos de la escena independiente de la ciudad que surgieron en ese momento como una manera de reapropiarse de los espacios públicos, antes vedados por el terror de la dictadura o vinculándose con grupos como La organización negra cuyas performances tomaron la calle como escenario teatral.

Daniela Lucena (2012), en un artículo en el que se refiere a la toma de calles de *La Organización Negra*, que denominaban *acciones artísticas guerrilleras*, plantea que en la misma sociedad donde

circuló y se asentó el poder desaparecedor tuvieron lugar también el desorden y la desobediencia; diversas formas de resistencias -individuales, colectivas, dispersas, decididas o no- que algunos actores sociales pusieron en marcha en medio del clima del terror instalado por el gobierno militar. Con el retorno de la democracia esas acciones se multiplicaron y diversificaron, dando lugar a un entramado de nuevas experiencias que cambiaron radicalmente las formas de concebir y llevar a cabo la acción estético-política. (Lucena, 2012)

En ese sentido, María Ucedo, una de las intérpretes, expresaba lo siguiente en una entrevista en el año 2015:

Siempre digo que somos hijos del golpe del 76, del Mundial 78, de la guerra de Malvinas, pero sobre todo éramos adolescentes cuando comenzó la democracia con Alfonsín. Estamos hechos de esa historia, de esa época. La escena porteña estallaba y nosotros también bebíamos de ahí. Era el descubrimiento de otros lenguajes, de la libertad de expresión, de un mundo que estaba abajo y explotaba como el Big Bang. Había mucha necesidad de decir luego de tanta represión. (Prieto, 2015)

Entendemos que en la escena de la postdictadura había necesidad de expresar y dar cauce a la violencia ejercida en los cuerpos durante los años represivos (Dubatti, 2011). La violencia de las persecuciones y la tortura, de las desapariciones, la violencia del silencio, del “algo habrán hecho”, del sometimiento social, de las prohibiciones, de la censura. Una violencia ejercida en los colegios y en las calles, que se ensañaba especialmente con la juventud, fuera militante o no. Una violencia que sostenemos que el cuerpo retiene y acumula, que es reprimida y que puede estallar en manifestaciones públicas y masivas como el fútbol, o sublimarse a través del arte (sea cine, pintura, música, teatro y danza).

A nivel político y social, la década de 1990 en la que se conforma el grupo, está marcada por un cambio de rumbo en Argentina con la asunción de Carlos Menem

como presidente. Son años signados por el avance destructivo del neoliberalismo en el país, que produce uno de los mayores vaciamientos del Estado en democracia. Época en la que se privatizan YPF, Gas del Estado, Obras Sanitarias y el sistema jubilatorio. Se destruyen miles de puestos de trabajo, lo que produce no sólo el empobrecimiento de la población, sino también la ruptura de lazos sociales.

El Descueve se proponía hablar sobre las relaciones humanas a partir del cuerpo y su lenguaje, más allá de la disciplina de danza. Buscaban mover al público de su lugar habitual. “Uno es como un político: quiere modificar la realidad de la gente, abriendo lugares sensibles que, por ahí, no tienen en cuenta en su vida”, afirmaba Ana Frenkel en una entrevista (Schanton, 1999).

El cuerpo que danza simboliza y sus metáforas pueden ser significadas de diversas maneras por parte del público que podrá ser tocado en su sensibilidad, tal como expresa Frenkel. La simbolización de la danza y el movimiento del cuerpo multiplican sentidos al evadir significaciones cerradas además de producir sensaciones y emociones que pueden generar una atmósfera compartida. En escena, el cuerpo natural-social del intérprete convive junto al cuerpo poético (Dubatti, 2008), y este cuerpo poético propone una kinesis que puede verse reflejada en el cuerpo del espectador, lo mismo que las emociones de los intérpretes

En el prólogo del libro *La política cultural de las emociones* de Sarah Ahmed (2015), encontramos una referencia al saber que tienen las personas al sentir como algo enmarcado e inducido por las estructuras sociales, de ahí la frase famosa de que lo personal es político. Es decir, la persona, cuerpo sintiente emocional, es un ser político en tanto puede movilizar con su expresión y posicionamiento afectivo a otros cuerpos, convocarlos a la acción corporal o a la reflexión, en un contagio colectivo *corpoafectivo*.

LAS OBRAS EN LA MIRADA DE LOS MEDIOS

Siguiendo a Franko, que afirma que “la danza puede absorber y retener los efectos del poder político, así como resistir, en el mismo gesto, esos efectos que parece incorporar”, creemos que las obras del grupo manifiestan un nivel de violencia por momentos extraña y solapada, que no hace sino confrontar al espectador con los restos vivos de un tiempo violento cercano. Como dice Franko (2019), esto es lo que hace de la danza “una potente forma expresión política que puede codificar tanto las normas como su desviación” (p. 207).

La historia se escribe con la memoria que anida en el cuerpo social e individual, y el arte es un reservorio que guarda en las obras esa memoria, aunque la distancia del tiempo pueda permitir diferentes lecturas.

La prensa especializada de la época destaca el riesgo que suscitan las acciones de los cuerpos en las obras como esa “manera de representar la violencia en escena [que] siempre genera una ilusión de caos, de desborde y de gran riesgo físico” (Espinosa, 2001). Se refiere a las danzas con “movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993).

Incluso en relación a las primeras obras del grupo, como *Criatura* y *La fortuna*, una nota de un diario de Córdoba da cuenta de las expresiones que los jóvenes intérpretes transmiten en estas obras como algo carente de disfrute mientras, al mismo tiempo, las vincula con el contexto social:

No ofrecen un momento que compense tanta densidad, algún escape, una alternativa de abrirse hacia la sensación del disfrute y el placer del ser humano, que también las tiene (...) Esta es la visión del mundo que ellos, jóvenes entre 20 y 24 años, tienen. Conflictiva, tensa, fuerte. Y esta es la que ofrecen hoy, aquí, fines del siglo XX, en un país conflictivo y tenso. (Bruno, 1992)

Si continuamos observando las opiniones de la crítica, encontramos una crónica próxima al estreno de *Corazones maduros* (Soto, 1993), obra siguiente, que señala la violencia que se representa en las coreografías del grupo al afirmar: “Corazones maduros juega con la provocación, con las emociones del espectador. Pocas veces permite un descanso en el permanente clima opresivo y violento al que el público se ve sometido con su consentimiento.” (Id.).

Respecto a esa misma pieza escénica, la periodista Cecilia Hopkins hace referencia a la ‘agresión’ en una nota publicada en el diario *Página 12* que relata:

La agresión comienza a despuntar como en un juego de niños para insinuarse en un ritual de dolorosas caricias y volverse manifiesta en la serie de asedios y asesinatos callejeros que no pueden dejar de recordar al espectador los azotes públicos que representan tanto barras bravas como servicios militares obligatorios. (Hopkins, 1994)

En un análisis de las obras siguientes, *Todos contentos y Hermosura*, se apunta que en *El Descueve* el cuerpo en movimiento “es pulsado al extremo en pos de encontrar una poética en la que el espectador se identifique, en consonancia con el tiempo abrumador que le toca vivir” (Carrión, 2012).

Con este relevamiento de notas periodísticas queremos enfatizar que la violencia en las obras del grupo no es un detalle menor. No son solamente las acciones de empujar, pellizcar o lanzar objetos las que pueden percibirse como violentas. Las formas de relacionarse de los cuerpos en escena, la desnudez expuesta, la ignorancia sobre un intérprete por parte de los demás, la manipulación del cuerpo del otrx, etc. La violencia es ejercida como una forma de distanciamiento del otrx, de los sentimientos del otrx. Parece una ausencia de empatía que declina inmediatamente en una agresión sobre el cuerpo de lxs demás intérpretes y hacia el público que observa y reacciona desde las sensaciones que las escenas producen.

Por otro lado, en las escenas de desnudos de las obras, también hay un mecanismo de violencia. Sucede en algunas, porque al aparecer el desnudo se produce un contraste en el que no hay ni sensualidad ni erotismo ya porque la desnudez figura como la exposición y vulnerabilidad de una sola persona, en medio de las demás que están vestidas, que la ignoran o la manipulan, pero que no construyen del desnudo una escena afectiva. O porque lo explícito de la desnudez produce un choque incómodo en el espectador que no lo esperaba, o también sucede cuando surgen escenas eróticas que son atravesadas por el abuso o la asimetría en el vínculo de los cuerpos.

Es decir que lo que esa desnudez manifiesta es algo crudo, de impacto, cercano a lo pulsional (como en el caso de *la chancha*). Como si hubiera un intento por despegar al espectador de la butaca y mantenerlo alerta.

La Organización Panamericana de la Salud define la violencia como “El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.” (OPS, 2002) Entre los tipos de violencia que clasifica, existen tres categorías generales: la violencia auto infligida (comportamiento suicida y autolesiones), la violencia interpersonal (violencia familiar, que incluye menores, pareja y ancianos; así como violencia entre personas sin parentesco), y la violencia colectiva (social, política y económica).

En las obras se conjugan la violencia interpersonal y la violencia colectiva, entrelazadas en lo vincular de las acciones que realizan los intérpretes. Las relaciones humanas que el grupo quiere poner en escena son las que viven los

jóvenes en una sociedad violenta que atraviesa los difíciles acomodamientos de una post dictadura sangrienta.

Nos preguntamos acerca de la procedencia de esta violencia ejercida en el cuerpo y pensamos si, además del avance de la política neoliberal en un momento de esperanza de cambios profundos como fue la vuelta a la democracia, no será acaso que la realidad terrorífica de los años de dictadura hizo mella en los cuerpos sujetándolos a un mecanismo represivo que terminó introyectado, junto a la violencia producida en la población debido a la destrucción del lazo social. Podemos pensar el dispositivo coreográfico como una práctica cuyos cuerpos ponen en tensión el contexto y todos los conflictos de la realidad político social que atravesó la década de 1990, en escena.

LAS EMOCIONES

Ser algo vinculado al cuerpo sensible, estarían emparentadas no solamente con el arte, En el campo de la investigación científica, la emoción ha sido considerada inferior a la razón tanto como las artes lo han sido en el campo de producción de conocimiento. En el ámbito artístico, la sensibilidad y las emociones son una fuente que nutre la creación. Por otro lado, como expresa la teórica feminista Sara Ahmed (2015), las emociones siempre han estado vinculadas a las mujeres porque se las representa como seres más cercanos a la naturaleza y entonces “menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (p.22), a la vez de convertirse en atributos de los cuerpos “en tanto transforman lo que es “más bajo” o “más elevado” en aspectos corporales. (p.23). Es decir que las emociones, por sí mismas también con la mujer. En este trabajo no vamos a centrarnos en perspectivas de género, pero cabe destacar que la mayoría de quienes interpretan las escenas seleccionadas, son mujeres (más allá de la obviedad sobre la mayoría femenina del grupo).

La autora desarrolla una mirada sobre la circulación de las emociones entre cuerpos, en la que va a decir que las emociones son relacionales porque involucran “(re) acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a dichos objetos” (p.30), pero no deberían considerarse estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales que se estructuran a través de circuitos afectivos.

Basándose en la relación entre las emociones, el lenguaje y los cuerpos, estudia distintos estados emocionales a partir del análisis de la emocionalidad de los textos en debates sobre terrorismo internacional, asilo y migración, y reconciliación y reparación que suceden en diferentes lugares del mundo, observando cómo las emociones que son nombradas en los actos del habla, implican sensaciones.

Queremos destacar al cuerpo como protagonista de esta circulación de las emociones que van y vienen entre lo individual y lo colectivo.

El cuerpo, como espacio de constitución de la integridad de la persona, es una superficie de contacto e intercambio de emocionalidad, es la casa del Yo. Como recupera Ahmed, Freud sugiere en *El yo y el ello*, que el yo es antes que nada un yo corporal, por lo tanto esa formación “está ligada a la superficie, y la existencia de esa superficie depende de la experiencia de sensaciones corporales como el dolor, el cual se describe como una ‘percepción externa e interna que se comporta como una percepción interna aun cuando su fuente esté en el mundo externo’ (Freud 1964b, p. 22 como se cita en Ahmed, 201, p. 54). Es decir que las emociones que circulan entre las personas, lo hacen desde los cuerpos, desde esas superficies corporales que entran en contacto y en ese intercambio, sienten.

Estas emociones corporales circulan en un ida y vuelta entre las personas en un espacio interrelacional que conjuga lo público y lo privado, siguiendo a Ahmed “las emociones no están ni “en” lo individual ni “en” lo social, sino que producen

las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (p.34).

Desde la perspectiva escénica, podemos pensar el convivio teatral (Dubatti, 2003) como el espacio en el que se produce ese intercambio en el que las emociones atraviesan a las personas en una empatía kinestésica en la que podemos dudar si el reconocimiento o la valoración de la emoción están en la escena, en el público o en ese espacio interrelacional.

Ahmed propone que las emociones “funcionan como diferentes tipos de orientaciones hacia los objetos y los otros, lo que moldea tanto los cuerpos individuales como los colectivos” (p.43). Los vínculos producen efectos en los cuerpos que afectan a su vez a la manera de relacionarse. La forma cómo nos vinculamos con otros va a estar influenciada por ese contacto emocional. ¿Es la violencia una posibilidad de relación en la que se incita a lo *aculturizado* que anida en el ser humano y que las prácticas políticas neoliberales exacerbaban?

En las obras pensamos que la violencia que surge de las imágenes creadas en las acciones entre los cuerpos de lxs intérpretes, circula entre los cuerpos que crean y los que expectan, como parte de un contexto sociocultural compartido en el que los ecos de la dictadura se oyen en la política neoliberal del momento.

Sabemos que las emociones son parte del convivio teatral, que circulan en ese espacio y que parte del arte es generar, provocar, evocar o despertar emociones, que produzcan corrimientos de lugares habituales y reflexiones respecto a las relaciones, el mundo, las personas, la existencia.

Desde la emoción, las personas actúan, aprueban o desaprueban situaciones, se involucran. Por eso, como expresa Ahmed, “las emociones ‘importan’ para la política”, ejercen una influencia en la toma de decisiones, por eso “las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también” (2015, p. 38).

Esas emociones que fueron leídas en su violencia con descripciones referidas a espectáculos del grupo en los que se presenta “la violencia de una ceremonia salvaje” o se propone que el acento está “en la agresividad implícita en toda relación humana”, que plantean “el efecto es inquietante y dispara por momentos una mezcla de fascinación, vértigo y temor al desborde, como si se tratase de un culto dionisiaco” (Espinosa, 1998), ¿desde dónde surgen? ¿puede ser la lectura del público la que interpreta la emoción violenta de las acciones e imágenes corporales? ¿es la práctica cultural compartida el trasfondo en el que se apoyan estas emociones? O como sugerimos más arriba, ¿será el contexto político cultural del neoliberalismo en esta segunda postdictadura el que abona emociones violentas?

Lo cierto es que la emoción sucede en el cuerpo y es allí donde causa aprobación o rechazo, desde esta individualidad subsumida en lo colectivo (o de la grupalidad anidada en cada individuo), por lo que permanece en tensión el individualismo del sujeto y la sensibilización de un capitalismo más humano (Arfuch, 2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S.(2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género
- Arfuch, (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, (24), 245-254. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>
- Bruno, M, (1992). Contundente lenguaje de hoy (s/p.). *La voz del interior*.
- Carrión, A. (2012). El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral. *Revista Telón de Fondo*, 8, (15), 121-126.
- Dubatti, J. (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Atuel.
- Dubatti, J. (2008) *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Atuel.

Dubatti, J. (2010). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *RACO: Revistas Catalanes Amb Accés Obert*. (<http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229319/327858>)

Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11, (12). 71-80.

Espinosa, P. (14 de diciembre de 1998) Perturbadora ceremonia de El Descueve. *Ámbito financiero*.

Espinosa, P.(2011). Urbanos y primitivos. *Funámbulos*,4, (13), s/p.

Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Miño & Dávila.

González, M. (2015) Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta. *Apuntes de Teatro*, 26-45 https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/70359/CONICET_Digital_Nro.c8e3b757-d030-468b-ba3f-8ca9bf9dcfe9_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y#:~:text=Melli%2C%20Los%20Macocos%2C%20Batato%20Barea,%2C%20Los%20Twist%2C%20entre%20otros_

Grosso, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Revista Sociohistórica*, 11, (12), 187-198.

Hopkins, Cecilia, (1994). La última de El Descueve. *Pez fuera del agua (s/p)*, *Diario Página 12*

Levine, P. (2018) *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Eleftheria.

Lucena, D. (2012): "Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la postdictadura argentina", *Cuadernos de H Ideas*, vol. 6, n° 6, diciembre 2012. Universidad Nacional de La Plata Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Laboratorio de Estudios en Comunicación, Política y Sociedad. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1576>

OPS (2002). Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen. Washington, D.C., Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud.

Prieto, C. (30 de septiembre 2015). Antes éramos puro inconsciente y fuerza vital. *Suplemento cultura y espectáculos de Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-36805-2015-09-30.html>

Soto, M. (2 de agosto 1993) "El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo"(s/p). *Ámbito financiero*.



Figura 1. El Descueve. Fotografía cedida por lxs artistas (2015)
Figura 2. Corazones Maduros. Captura de video cedido por lxs artistas (1993)
Figura 3. Criatura. Fotografía cedida por lxs artistas (1991)
Figura 4. Corazones maduros. Captura de video cedido por lxs artistas (1993)

LAS REPRESENTACIONES DEL CARNAVAL PORTEÑO EN EL TEATRO: EL CASO DE DOMINGO DE CARNAVAL DE MARIO FOLCO Y JUAN F. MAZZARONI

Camila Martínez (GIEP-IIT-CONICET) | camilamartinez1993@yahoo.com.ar

RESUMEN

Este trabajo se enmarca en la investigación de tesis doctoral que aborda las representaciones del carnaval en el sistema misceláneo de representación popular porteño en tango, teatro y cine, entre 1900 y 1960. Sostenemos la hipótesis de que estas representaciones son parte activa del proceso de modernización en el que se configuran al tiempo que proporcionan claves para leer las transformaciones urbanas y sociales haciendo un uso activo y selectivo de la tradición.

Dentro de la vasta constelación lexical que se articula en ellas, se destacan dos términos –el carnaval y el disfraz– asociados a tres grandes tópicos que operan como modos de asimilar el cambio: el carnaval como *pura fiesta*, el carnaval como *lugar añorado* y el carnaval como *lugar de engaño* (Martínez, 2023). Se trata de realizar una “descripción densa” (Geertz, 2003, p. 19)⁴³ de los distintos modos de representación del carnaval, considerándolos como “elementos de una práctica continua y cambiante” que configuran una “estructura del sentir carnavalesca”⁴⁴ y son configurados por ella.

En esta oportunidad nos proponemos analizar los modos de representación en *Domingo de carnaval* (Folco & Mazzaroni, 1932), sainete que construye la intriga a partir del triángulo amoroso principal conformado por Yacaré, Zulema y Ramón. Asimismo contemplaremos en el análisis el triángulo secundario y cómico (Pellettieri, 2002, 2008) conformado por Carmen, Francisco y La Morocha.

PALABRAS CLAVE

carnaval; representaciones; teatro; popular

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Esta investigación se propone realizar una “descripción densa” (Geertz, 2003, p. 19) de los distintos modos en los que el carnaval porteño se representa en tango, teatro y cine, con el objetivo de determinar el lugar que ocupan estas representaciones dentro del campo cultural, describir sus formas y analizar sus funciones. También relevaremos las constelaciones lexicales que se configuran en torno al carnaval y los tópicos asociados a ellas, en relación con las múltiples configuraciones de las identidades sociales en las diferentes coyunturas históricas.

Consideraremos los modos de representación del carnaval como “elementos de una práctica continua y cambiante” (Williams, 2019, p. 70) que configuran “estructuras del sentir” y son configurados por ella. Al mismo tiempo, estas representaciones están montadas sobre una serie de lexemas asociados al carnaval constituyentes de un sistema de palabras clave (Williams, 2003). Se trata de estudiar los cambios de significación de estos lexemas a lo largo de los años y en el interior de las obras, entendiendo con Williams (2019) que los procesos artísticos condensan cambios

43 Clifford Geertz (2003) entiende a la cultura como un “esquema históricamente transmitido de significaciones” (p. 88). A partir de allí contrapone este concepto a la “descripción superficial”, definiendo a la “descripción densa” (Ryle como se cita en Geertz, p. 22) como una “jerarquía estratificada de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan” (p. 22). Carla Pessolano (2018) clarifica sobre la “descripción densa” que consta de dar “valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas” y cómo este abordaje permitiría acceder a un tipo de producción textual que se genera “a partir de desentrañar los elementos que componen los materiales que se pretenden analizar [y no por] la imposición de un análisis abstracto específico al cual ese sujeto podría responder o no” (p. 17).

44 Retomamos el conocido concepto de Raymond Williams (2019) para referirnos a los elementos que incipientemente se nos estructuran en las representaciones abordadas. En el período, observamos “fuertes sentimientos que acompañan ciertas repeticiones, ciertas actividades” (Beatriz Sarlo, 1979, p. 10), así como “elementos específicamente afectivos de la conciencia [...] vívidos y experimentados” (Williams, 2019, p. 175-176).

socio-culturales y que el “lenguaje social activo [implica una] captación social continua [y] una presencia social dinámica y articulada dentro del mundo” (pp. 151-155). Pretenderemos, entonces, realizar una “lectura activa” de la obra de Folco y Mazzaroni, siguiendo los estudios de Williams (2019) sobre literatura y teatro que proponen que, si bien las obras y sus figuras semánticas son formas fijas, la producción del arte es “siempre un proceso formativo dentro de un presente específico” y “no se halla nunca ella misma en tiempo pasado” (p. 151).

Pondremos en tensión el sainete teniendo en cuenta distintas aproximaciones teóricas al carnaval, utilizadas como claves de lectura que permitirán comprender algunos de sus modos de representación: se entenderá en términos de Mijail Bajtín (1987), quien considera que su principio es la risa, general y ambivalente. Es la “segunda vida del pueblo [y durante el carnaval se penetra en] el reino utópico” (p. 15) de la libertad, la abundancia, la igualdad y la universalidad; se establece, en la plaza pública, un tipo particular de comunicación, relacionado con el “tiempo cíclico”, definido por Jesús Martín Barbero (1987) como un “tiempo denso” (p. 99) que renueva el sentido de pertenencia a la comunidad.⁴⁵ En contraposición a esta mirada se retomaran los *prerrequisitos* para un *buen* carnaval señalados por Umberto Eco (1998): “la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación” y “el momento de la carnavalización debe ser muy breve” (p. 16). Por último, incorporaremos a estas aproximaciones teóricas, algunas de las menciones realizadas por Ezequiel Martínez Estrada [1933] (2017a) sobre cómo el carnaval porteño es “la fiesta de nuestra tristeza [ya que si bien su] centro psicológico no está situado en la tristeza [, se busca] un motivo de fiesta, [se necesita un] pretexto para reír” (p. 286) y a la vez esa alegría que se desata es –muchas veces– cruel, desesperada y hostil .

Previo a caracterizar los tópicos que se configuran en las representaciones del carnaval porteño, cabe destacar la prolífica producción artística que giró en torno a la fiesta durante el período estudiado. En este sentido, es necesario tener presente la relevancia de los festejos. Enrique Horacio Puccia (2000, pp. 291-299) traza lo que denomina “itinerario del carnaval” de Buenos Aires. Entre los años 1929 y 1940, destaca los corsos de Belgrano, Flores, Villa Urquiza, La Boca. En el caso del corso de Avenida de Mayo, menciona además un gran palco de artistas y escritores. En cuanto a los bailes en teatros,⁴⁶ clubes, cines, centros sociales, son recurrentes los destacados de las distintas orquestas de tango, como la de Francisco Canaro, Julio De Caro, Francisco Lomuto, entre otras.

SOBRE LOS TÓPICOS CARNAVALESICOS EN LAS REPRESENTACIONES

El carnaval como *pura fiesta* retoma la clasificación de Osvaldo Pellettieri (2002)⁴⁷ para designar aquellas obras donde el carnaval se configura jocundo; utilizando “lo sentimental como principio constructivo” (pp. 207-208) modulado, no “por lo cómico”, sino por lo efímero, propio del tiempo festivo limitado y que además da cuenta de esa Buenos Aires “cosmopolita desde el punto de su población” (Sarlo, 2020, p. 17) añadiendo el componente de la fugacidad a los festejos. En los corsos reinan las bromas y risas, vuelan las serpentinas y las mascaritas pizpiretas, cautivan para posteriormente perderse en la multitud.⁴⁸ Se asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 1987, p. 8).

45 Barbero (1987) propone al “tiempo cíclico” como eje central de la fiesta en las culturas populares. En su análisis, destaca cómo el retorno periódico de la fiesta “jalona” la temporalidad social. El tiempo denso se caracteriza por una intensa participación, “se encuentra “cargado [...] de vida colectiva” (p. 99). Según Barbero, la fiesta no opera como una ruptura de la rutina, sino más bien como una renovación del sentido de cotidianidad y pertenencia a la comunidad.

46 Enumeraremos algunos de los teatros que menciona Puccia (2000) como el Ópera, el Avenida, el San Martín, el Coliseo, el Politeama, el Casino, el Colón, el Cervantes, entre otros.

47 Según Pellettieri (2002), en la evolución del género se distinguen tres fases –no necesariamente cronológicas–. Una de ellas es la denominada *el sainete como pura fiesta*, donde “el patio crea su propio mundo: un espacio sentimental modulado por lo cómico” (p. 208).

48 El tono de este tópico puede ser evocativo como en *Cascabelito* (1924, Bohr & Caruso), o referir al presente inmediato como en *Siga el corso* (Aieta & García Jiménez, 1926) donde lo que se busca es lo único distinguible: los ojos.

En el carnaval como *lugar añorado*, la fiesta trae el recuerdo de los festejos pasados, generando una nostalgia irracional y una desarmonía en el presente (Pellettieri, 2008, p. 340). Pasado y presente se entrecruzan y se presentan como “una simple yuxtaposición prácticamente simultánea” (Bajtín, 1987, p. 22).⁴⁹ El mundo adquiere un carácter ambivalente y se pone *una careta de bondad* como en el tango *Serpentinas de esperanza* (Todo tango, s.f.). Encontramos viejos carnavales asociados al sentimiento de la vuelta al barrio, festejos que van a culminar inexorablemente –como en el tango recién citado, en el que el personaje tira papel picado para que ese adiós sea menos triste– pero también amores pasados que no volverán.

El carnaval como *lugar de engaño* consignará a las representaciones donde “lo tragicómico desplaza a lo festivo” (Pellettieri, 2002, p. 209). Las visiones del carnaval se vuelven plenamente ambivalentes y el curso se desarrolla en el mundo. En algunos casos, se vincula a la honra social que genera respuestas a veces violentas frente a engaños amorosos (Pellettieri, 2002, 2008). En otros, estará ligado a la inmoralidad (Id.) que es denunciada o aceptada como único orden posible del mundo, a veces con resignación –como en *Las cuarenta* (Todo tango, s.f.) en el que “si la murga se ríe, uno se debe reír”– a veces cínicamente –por más que el personaje cante *Yo me quiero divertir* (Todo tango, s.f.), termina denunciando como “el canalla usa careta de inocente”–. La careta puede funcionar como insulto pero también puede asociarse al autoengaño (Pellettieri, 2002, 2008), presentándose como un lugar de ocultamiento frente a los demás e incluso frente a uno mismo, como en *Ríe payaso* (Todo tango, s.f.) que tras “su cara almidonada/hos oculta una verdad”.

HACIA UNA “DESCRIPCIÓN DENSA” DE DOMINGO DE CARNAVAL

Habiendo planteado las consideraciones preliminares, nos proponemos realizar una descripción densa de los distintos modos en los que son representadas las carnetoledanas⁵⁰ en *Domingo de carnaval*, estrenada por la compañía de Pascual Carcavallo el 28 de mayo de 1931 en el Teatro Nacional.⁵¹

Comenzaremos por describir superficialmente la intriga y cómo se estructura el texto dramático para posteriormente analizar cómo es representado “el carnaval propiamente dicho” (Martínez, 2023),⁵² cómo se configuran los mencionados tópicos y si es posible pensar al carnaval como “destinador” (Ubersfeld, 1989, pp. 52-53).⁵³

La intriga se construye a partir del triángulo amoroso principal, formado por Yacaré, amante de Zulema, quien a su vez es pareja de Ramón –los tres conviven en el corralón–. Allí también viven Carmen y Don Francisco, este último planea ir a los

49 En trabajos anteriores (Martínez, 2024, pp. 321-322) hemos realizado un acercamiento preliminar a cómo se configura el tópico en la película *Carnaval de antaño* (Manuel Romero, 1940). En el baile final, se lee en un cartel, “aquí se aprende a olvidar”. El festejo, si bien propone el olvido, se convierte para Pedro (Charlo) en un lugar de añoranza. Le trae el recuerdo de los festejos iniciales donde conoció a Mágara (Sabina Olmos), y esto le genera una desarmonía en el presente. En la actuación de Charlo, vemos esa “nostalgia irracional” (Pellettieri, 2008) en el diálogo que mantiene con una muchacha, donde evoca que la historia de su amor puede ser contada por el carnaval. Describe a Mágara con “alma de Colombina” (Romero, 1940, 1h5m15s) y pierde la vista para evocarla en aquellos carnavales lejanos donde la conoció.

50 Una y otra vez, de esta forma, se referirá al carnaval el personaje Don Francisco –inmigrante italiano que realizará por el barrio el reparto de frutas y verduras–.

51 En esta instancia no hemos encontrado críticas a la obra en cuestión pero sí relevamos una mención a Carcavallo y *al tipo de obras* representadas en el Teatro Nacional. En la revista *Comedia para todos* un pequeño recuadro titula “Por fin” (1931) destacando que por primera vez fue estrenado un “autor novel”. Esto no será en referencia a Folco y Mazzaroni sino a una obra estrenada de Barzotti, donde se comenta que hasta ese estreno, Carcavallo –director del teatro– se había cerrado a un selecto grupo de autores –ni noveles, ni consagrados– (Por fin, 1931).

52 De esta forma referiremos a cuando son representadas prácticas –y elementos específicos– del carnaval.

53 Anne Ubersfeld (1989, p. 52) caracteriza las funciones del “destinador” como “motivaciones”, difíciles de captar, que “determinan la acción del sujeto”.

festejos con una clienta, La Morocha –nombre homónimo al tango de Villoldo–. Otro personaje que contribuye en el avance de la acción es Dominga, vecina y mujer consultiva, cuya hija, Isabel, está enamorada de Yacaré y es utilizada por él para despistar.⁵⁴ como destaca Ubersfeld (1989), el sainete se desarrolla en un solo acto y posee una “dramaturgia en cuadros” (p. 163), que indica el avance continuo del tiempo. Sobre los cuadros diremos, de forma superficial, que el primero transcurrirá en el patio del corralón “al caer las últimas luces de la tarde” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 4); una murga entrará ejecutando marchas y hasta veremos la llegada de la comparsa gauchesca que vendrá a buscar a Yacaré. El cuadro segundo figurará “una situación relativamente autónoma” (Ubersfeld, 1989, p. 163) y se centrará en Don Francisco. Se representará un baile en la calle, frente a un café donde se llevará adelante un concurso de máscaras. Durante el cuadro tercero, veremos la vuelta al corralón luego de los festejos y se producirá el desenlace de la obra.

A lo largo de los tres cuadros, diversos elementos representan al “carnaval propiamente dicho”. La didascalía inicial, que retoma el título para ubicarnos en ese tiempo, “cargado de vida colectiva” (Barbero, 1987, p. 99), describe serpentinas colgadas en enredaderas y cocinas. El tiempo carnalesco creará el ambiente propicio para la sucesión de los distintos enredos sentimentales. El cuadro comienza con la sonoridad de la murga, atrayendo a las vecinas hacia el patio común y propiciando el encuentro; el desfile de un centro de gauchos realizando payadas lo culmina.⁵⁵ Folco y Mazzaroni (1932) describen detalladamente la chata que trae al centro, “adornada y simulando un rancho con su techo de paja” (p. 12), y señalan la necesidad de cerrar el portón con cuidado para disimular la falta de caballos.⁵⁶ Durante el cuadro segundo, el baile de carnaval se desarrolla en la calle y será descrito con gran animación y alegría “propia del momento” (Id., p. 14). Máscaras con cornetas y matracas, circulan por la escena. Se indica que una orquesta ejecuta tangos. Destaca la constante mención a concursos y primeros premios, evidenciada por un letrero en la pared, frente a la mesa de los patoteros, que anuncia valiosos premios.

Retomando al triángulo principal, anticiparemos que en el cuadro tercero, Ramón asesinará a Yacaré. Salvando las distancias, al igual que Don Pietro en *Los disfrazados* (Pacheco, 1906), Ramón será movido a la acción por restablecer su honra social (Pelletieri, 2002, 2008).⁵⁷ Eso provocará “la pérdida de la felicidad y el equilibrio” (Pelletieri, 2008, p. 140). Además de la intriga sentimental y los cruces entre Zulema, las vecinas, Yacaré y Ramón, otra tensión atravesará la obra, la existente entre gauchos y *gauchos de carnaval*. Durante el primer cuadro, Yacaré pasará por el patio preparándose para salir con el centro y será caracterizado por Ramón como un falso gaucho –lo verá como el que a su esposa le da “música y poesía”

54 En el primer cuadro se nos revela que Isabel sale a coser con su máquina al patio para estar cerca de Yacaré. Múltiples secuencias mostrarán cómo Yacaré coquetea con Isabel. Zulema observa las distintas secuencias intentando disimular, pero los autores consignan que por sus gestos se ve que “los celos atormentan su corazón” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 4). Las vecinas cuchichean y gesticulan, señalando a la mencionada. Esto se repetirá durante el cuadro y Yacaré le sonreirá a Zulema para tranquilizarla. Incluso él le explicará que es para despistar, ya que ella sabe “quién es Ramón” (Folco & Mazzaroni, 1932, p.10). Zulema preguntará si tiene miedo, a lo que Yacaré responderá que no sabe lo que es eso y que no le importa jugarse la vida. Ella terminará confesando las ganas de disparar del corralón con él.

55 Ezequiel Adamovsky (2023a, p. 65) documenta la oposición de los círculos criollos surgidos entre 1920 y 1940 hacia las comparsas gauchescas, estos círculos, vinculados al Estado, las Fuerzas Armadas, las Iglesias y empresas, promovieron la prohibición de disfraces y comparsas gauchescas, sin mucho éxito. Sobre la historia de comparsas gauchescas y centros criollos, señala que, en 1891 adquieren “un lugar central en la fiesta” e “inundan la calle” (Adamovsky, 2023b, p. 9). En la obra, los centros de gauchos indignarán a Ramón, mientras que a Zoilo –personaje presentado como viejo criollo y voz de la experiencia– lo conmovieron, afirmando que también son gauchos.

56 El centro estará conformado por: Yacaré –cantor–, un matrero, un viejo, un cachorro, un cocoliche –Pascualito, hijo de Don Francisco y Carmen, ocupará ese lugar y parodiará a su padre, provocando su enojo– y Clavelito –encargado de llevar la chata. Éste convive con Yacaré y es caracterizado como un muchacho *decidor*, enamorado de Isabel, que se lamentará por no saber “pulsar la viola”–.

57 A diferencia de Don Pietro, a quien los vecinos perciben como un azonzado, Ramón es presentado como un hombre de temer. Un análisis cuantitativo de los diálogos revelaría que se habla más de él que lo que él habla.

(Folco & Mazzaroni, 1932, p. 6).⁵⁸ Su decir será poético. Analizaremos una secuencia para clarificar esto. Las vecinas comentan sobre el centro que salen cada vez mejor. Halagarán el disfraz y le desearán suerte para ganar el concurso. Él contestará con un texto que remite a Romeo y Julieta: “yo creo que sí, aunque usted sabe, Isabel, lo veleidosa que es esa señora que llaman suerte” (Id., p. 4).⁵⁹ Otro de los dichos de Yacaré es que no persigue el premio, sino que busca una “una satisfacción espiritual, ya que algo de gaucho tengo adentro, y entonces aprovecho el Carnaval, para largar el bagual, así galopa a su antojo” (p. 4). Durante la víspera, salir con el centro pondrá su presencia en un lugar central. Llegando al final del primer cuadro desde la pieza, Yacaré cantará un cielito triste y ambas muchachas serán atraídas a su ventana. Las vecinas cuchichearán nuevamente. Por el patio, circula el rumor de la relación de amantes y se puede observar cómo esto representa que “todos nos conocíamos; sabíamos todo acerca de los demás” (Hoggart, 2013, p. 84).⁶⁰

Por su parte, el triángulo cómico se introduce a mitad del primer cuadro. Confundido por el término “ochocere”, que le dijo La Morocha, Don Francisco acudirá a Dominga. La mujer consultiva le revelará que significa “seductor-mago-irresistible” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 8). Encantado, Francisco le prometerá reservarle mercadería y pedirá un preparado para volver loca a La Morocha. Más tarde, la llegada de Carmen y su hijo Pascualito disfrazado de cocoliche y burlándose del padre, lo pondrá furioso y se irá correteando a su hijo. Carmen, sola con Dominga, le preguntará si cree que su marido le es infiel. Dominga, le contestará que sí y prometerá un preparado para “calmarlo”. En el segundo cuadro, Don Francisco –disfrazado con un sombrero napoleónico y una nariz postiza–,⁶¹ llevará al corso a La Morocha. Durante el cuadro veremos cómo ella “se divierte con ese compañero ocasional” (Folco & Mazzaroni, 1932, p.14) mientras le “lleva el apunte a los patoteros”⁶² realizando guiños, gestos y riendo cuando estos lo molestan con pelotas de aserrín. El cuadro terminará con una “gresca formidable” y veremos la vuelta de Don Francisco en el cuadro tercero.

Abordaremos el tercer cuadro y desenlace de la obra. La escena inicia con Ramón, que parece estar esperando algo. Zoilo se despierta y lo invita a tomar unas cañas. A continuación, seremos testigos de la resolución del conflicto y las desventuras carnavalescas de Don Francisco. Si bien regresa golpeado y, según él mismo, “limpito” –le roban, reloj, billetera y tabaquera–, no cesa de repetir que estos carnavales no se borrarán nunca de su memoria y que vivió una noche de orgía. Con trágica carcajada, narrará que en el corso se metió con La Morocha y con todos. Se encontrará con su hijo y pretenderá que este haga el reparto. Sin embargo su hijo se negará y amenazará en contarle a su madre cómo lo ha encontrado. Don Francisco, entonces, luego de la noche de fiesta, se colocará el delantal e irá a trabajar. La escena quedará desierta. Amanece y “una penumbra azulada envuelve las cosas” (Folco & Mazzaroni, p. 23). Se escuchan espuelas, es Yacaré que regresa de

58 Ramón, quien trabaja en un frigorífico, se define como burro de carga y trabajo. Al llegar a escena, se nos presenta como un hombre de 45 años, vestido con boina, botas y pañuelo blanco anudado al cuello que trae unas achuras. Al entrar a la pieza, discute con Zulema. Doña Dominga los escucha y exclama “¡yo no sé en qué va a terminar esto!” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 6). Cuando salen al patio, Ramón le recrimina a Zulema, que se alimenta de música y poesía, mientras que él, nacido para el trabajo, no sabe cantar ni usa pantalones a rayas. Enfatizando que es “un obrero sucio con mis botas oliendo a sangre, a grasa, como si las tuviera pegadas a mi misma piel curtidas como ella”, le recuerda a Zulema que “así y todo nunca le faltó una achura y un pedazo de pan” (p.6). Zulema, en respuesta, argumenta que no basta la comida para hacer feliz a una mujer. Para finalizar la discusión, Ramón sentenciará que “todas son lo mismo” y los autores, acotarán “en su sentencia parece que aludiera a alguien” (p.6).

59 Brevemente se mostrará cómo esa forma de decir se replica. Clavelito imitará el lenguaje poético de Yacaré frente a la vecinas. Ellas lo confrontarán, señalando que desde que vive con Yacaré se le “pegaron cosas” y él afirmará que en realidad es por Isabel, comparándose con “una modesta enredadera que se enroscó en las ramas de ese rosal, como si quisiera aspirar su aroma” (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 7).

60 Si bien Richard Hoggart (2013) escribe sobre la vida obrera y el cambio cultural en la sociedad británica, retomamos este fragmento dado que consideramos que su extrapolación nos permite clarificar algunas de las cuestiones representadas.

61 Carmen irá al corso con Dominga pero no reconocerá a su marido por el disfraz –y por estar cubierto de serpentina–.

62 Sobre la patota, agregaremos una mención de Martínez Estrada ([1940] 2017b) sobre cómo “puede ser considerada una comparsa sin disfraz y a rostro descubierto”(p. 316)

los festejos. Al percatarse del ruido, se las quita y se acerca sigilosamente a la puerta de Zulema. En el momento de ingresar, un grito de “¡maula!” lo detiene. Es Ramón que regresa. Desenfundando su cuchillo, sentencia: “¡así te quería encontrar, verte con mis propios ojos!”. Según los autores, le escupe que ya le había llegado el rumor que entraba cuando él salía. Lo reta a pelear. Yacaré, luego de acusarlo de “guapo con las mujeres”, acepta su destino. Salen por el portón y el hecho patético no se representa en escena. Ramón *dispara* y Yacaré aparece herido.⁶³ Sus amigos del centro de gauchos regresan. De fondo, suena una zamba. Al verlo agonizante, corren a socorrerlo y le preguntan quién lo ha herido. Yacaré, en un gesto noble, responde que nadie, pero sentencia: “que siga la farsa” (Id., p. 23).

Hasta acá intentamos realizar una descripción densa de las distintas significaciones adquiridas por el carnaval en la obra. En cuanto a los tópicos, para el triángulo principal se configura como un *lugar de engaño*. El curso se desarrolla en el mundo. Ramón, celoso de la centralidad de Yacaré, con una respuesta violenta, busca reestablecer su honra. Durante el carnaval, se le cae la máscara y “larga a la calle su verdadera personalidad” (Martínez Estrada, [1940] 2017b, p. 314). Yacaré, por su parte, olvida la prudencia y, por largar el bagual, deja la vida por su amor. Zulema, ahogada por no poder “gritar” lo que siente, se vuelve descuidada debido a la intensa convivencia con las vecinas durante el carnaval. En cambio, para Don Francisco, el carnaval es un lugar de “pura fiesta”, ya que asume que “durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real” (Bajtín, 1987, p. 8). De forma superficial pareciera que el ambiente festivo determina las acciones de los personajes y los desenmascara.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, E. (2023a). *El gaucho indómito*. Siglo XXI.
- Adamovsky, E. (2023b). Disfraces de gaucho y comparsas gauchescas, indios y cocoliches en el carnaval de Buenos Aires, c. 1855-1910. *Prohistoria. Historia, políticas de la historia* (39), 1-29. <https://doi.org/10.35305/prohistoria.vi39.1701>
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Eco, U. (1998). Los marcos de la ‘libertad’ cómica. En ¡Carnaval! (pp. 9-20). Fondo de Cultura Económica.
- Folco, M. y Mazzaroni, J. F. (1932). Domingo de carnaval. *La escena. Revista teatral*, 15 (714), 1-29. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/755879988/1/#topDocAnchor>
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo XXI.
- Martínez, C. (septiembre de 2023). *Las representaciones del carnaval porteño en el teatro* [Ponencia]. XI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, Asociación Argentina de Teatro Comparado, Buenos Aires, Argentina. <https://sites.google.com/view/ateacomp2023/programa-completo?authuser=0>
- Martínez, C. (2024). Actuación y tango. Los estilos de Charlo –el pituco– y Alberto Castillo –el reo–. En Grupo IEP (Ed.), *Producción de Sentido Actoral: PSA* (pp. 317-329). Malisia.
- Martínez Estrada, E. ([1933] 2017a). *Radiografía de la pampa*. Interzona.
- Martínez Estrada, E. ([1940] 2017b). *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*. Interzona.
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Pessolano, C. (2018). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena* [Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/>
- Por fin. (1 de junio de 1931). *Comoedia para todos*. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/771267711/12/>
- Puccia, E. H. (2000). *Historia del carnaval porteño*. Academia porteña del lunfardo.
- Romero, M. (Director). (1940). *Carnaval de antaño* [Película]. Lumiton. <https://play.cine.ar/>

⁶³ A diferencia de Don Pietro en *Los disfrazados*, que mata delante de todos los vecinos, Ramón esperará a que no haya nadie.

[INCAA/produccion/44](#)

Sarlo, B. (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. *Punto de vista. Revista de cultura*, 2 (6), 9-18. <https://ahira.com.ar/ejemplares/6-10/>

Sarlo, B. (2020). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Siglo XXI.

Todo tango. (s.f.). *Las cuarenta*. <https://www.todotango.com/musica/tema/134/Las-cuarenta/>

Todo tango. (s.f.). *Ríe payaso*. <https://www.todotango.com/musica/tema/2158/Rie-payaso/>

Todo tango. (s.f.). *Serpentinas de esperanza*. <https://www.todotango.com/musica/tema/4398/Serpentinas-de-esperanza/>

Todo tango. (s.f.). *Yo me quiero divertir*. <https://www.todotango.com/musica/tema/2158/Rie-payaso/>

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.

Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión.

Williams, R. (2019). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.

GESTOS PLEBEYOS, POTENCIA POÉTICA Y PRODUCCIÓN DE SENTIDO EN LAS MOVILIZACIONES POPULARES DE LA ARGENTINA DEL CAMBIO DE SIGLO

Mora Grinblat Seldes (IEP- IIT- UNA) | moragrinblat@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo se enmarca en una investigación que propone observar desde la actuación movilizaciones populares tomándolas como objeto de estudio en tanto práctica política que puede ser leída como producción poética con singulares rasgos de actuación. Se trata de relevar la potencia presente en los protagonistas de dichas movilizaciones como un estado del cuerpo en acción que trasciende sus agencias cotidianas y de manera dialéctica produce nuevos sentidos que exceden la materialidad sin por ello escindir de esta. Procuraremos hallar en dicha potencia procedimientos de actuación, postulando que, a partir de estrategias de fuga de las conductas convencionales, el pueblo deviene actor. Como encuadre histórico del objeto de estudio, nuestra investigación se centra en el periodo que abarca desde el advenimiento del quiebre del modelo neoliberal, hasta el comienzo del primer gobierno kirchnerista, entre 1996 y 2003. En particular en este trabajo, nos centraremos en observar para el análisis testimonios del documental *Mosconi* (Riposati, 2011) y del documental *Diciembre* (Bercovich & González, 2021), asimismo tomamos fragmentos de entrevistas que hemos realizado a una militante del MTD Anibal Verón (Comunicación personal).

PALABRAS CLAVE

actuación; pueblo; actuación popular; performance; estética

Existen gran cantidad de aportes al análisis de movilizaciones populares desde una perspectiva que cruza lo estético con lo político, los cuales se han desarrollado mayormente desde la óptica de la performance. Nuestra investigación se caracteriza por la particularidad de enfocarse en la actuación y más específicamente, en la actuación popular. En relación a lo performático, tomamos como antecedente la performatividad significativa que excede lo discursivo presente en los cuerpos movilizadas, analizada por Butler (2019) incorporando también las definiciones del término utilizadas tanto por Fischer Litche (2011) como por Pavis (1998). A partir de estas nociones elaboramos nuestra hipótesis postulando que el concepto performatividad puede ser acorde mas no exhaustivo para describir lo que nos ocupa, ya que el pueblo movilizado no se atiene únicamente a una función presentativa⁶⁴ -lo cual lo limitaría a la materialidad pura como único motor productor de sentido- sino que es capaz de producir ficción desde la actuación generando sentidos en la dialéctica cuerpo/idea, consciente del componente ficcional inherente a la construcción nacional⁶⁵ y de su lugar en los medios de producción⁶⁶, volviendo dicha *ficcionalidad* a su favor.

Para el abordaje de nuestro objeto desde el punto de vista de la actuación partimos de las categorías de actor productor y actor popular, (Rodríguez & Ferreyra, 2018), de la noción de producción de sentido actoral⁶⁷ (Catalán, 2001), del concepto de actuación materialista, desarrollado por Ferreyra (2021) y de la idea de resistencia, de la cual tomamos específicamente la definición elaborada por Pessolano (2019).

64 Para Fischer Litche (2011) en la performance el cuerpo interpela al espectador desde su materialidad migrando de lo representativo hacia lo presentativo. Allí se suspende lo narrativo, jerarquizando la pura presencia. Para Pavis (1998) el performer *hace de sí mismo*, no representa un personaje ni una historia.

65 Anderson (1983) destaca la ficcionalidad inherente a toda nación, analizando el lugar que en dichos relatos ocupan símbolos, historia y todas las construcciones abocadas a producir pertenencia afectiva nacional.

66 La noción del actor consciente de su lugar en los medios de producción la tomamos de Ferreyra y Rodríguez (2021) quienes parten de la idea benjaminiana del autor productor.

67 La producción de sentido actoral desarrollada por Catalán (2001) jerarquiza el cuerpo productor de sentido por sobre el texto y al actor como un hacedor autónomo tanto del texto como de la dirección.

Nuestro objetivo será, entonces, identificar, aislar y categorizar los elementos de actuación popular, las formas en las que el pueblo *actúa* -utilizando la doble acepción de la palabra-, vinculadas a la actuación popular pero entendiendo cómo excede los espacios propios de la práctica actoral y está presente en el accionar del pueblo todo.

Como suscitadora del germen de nuestra investigación nos fue útil la noción de *transteatralidad* desarrollada por Dubatti (2016). Para el autor, existe una teatralidad inherente al ser humano que trasciende al hecho artístico teatral, la cual se define como la búsqueda de ser mirados. Esta noción nos incentivó a relevar escenas no específicamente teatrales en su búsqueda, recorrido que desembocó en detectar en dichas escenas procedimientos actorales y más específicamente procedimientos de actuación popular. Este trabajo pretende aportar a la comprensión de las formas de producción de sentido populares encarnadas en modos corporales, ritmos, tensiones y relajaciones, disrupciones con respecto a lo esperable de un cuerpo⁶⁸, usos del espacio público, formas de estar y sostenerse y diálogos que se establecen con la mirada como un organizador⁶⁹.

El recorte histórico seleccionado nos resulta particularmente fértil para nuestro objetivo, ya que la creatividad social emerge, tal como dice Longoni, entrevistada por Ciancaglini (2023), como “la fuerza de la multitud como gran laboratorio de imaginación política y social, capaz de generar otras respuestas ante la crisis que pone en riesgo la vida en común” (s. p.). Dichas respuestas novedosas ante la crisis, nos resultan particularmente atractivas para el análisis. Asimismo, el periodo en cuestión permite evidenciar, ante la emergencia de un nuevo *ethos* militante cuyo matiz principal está dado, en palabras de Svampa (2010), por la autonomía como eje organizativo⁷⁰, las formas en las que el pueblo actúa productivamente en la generación de sentidos previamente inexistentes a partir de procedimientos técnicos actorales.

Rodolfo Kusch (2007), en sus ensayos sobre el arte americano, propone demostrar la permanencia de la matriz de pensamiento del arte precolombino en las culturas populares y, más precisamente, en el arte popular. Dicho arte popular es descrito por el autor como un ritual que solo pueden realizar quienes no se sienten omnipotentes frente a la naturaleza, quienes tengan conciencia de la ira de dios y por lo tanto precisen establecer una negociación, la cual está mediada por un acto estético. El arte popular surge del espanto humano ante el espacio inhumano. De esta manera, el acto estético se configura como un ritual para lanzar a la cara de los demonios por los que se teme ser devorados, por lo tanto, se configura como un ritual *monstruoso*. Siguiendo estas ideas, creemos posible extrapolar este análisis a nuestro objeto de estudio. La ira de dios, los demonios por lo que se teme ser devorados, son en nuestro caso la falta de trabajo, la imposibilidad de llevar alimento al hogar, entre otros efectos generados por la crisis, ante los cuales las movilizaciones, las ollas populares, los cortes de ruta son conjuros, rituales que devienen estéticos para canalizar una vitalidad reprimida que no encuentra otros cauces.

Atendiendo a la pregunta que emerge en todo proceso de lucha social acerca de la posibilidad de los sectores marginados de hablar su propio idioma para comunicar sus necesidades, sin verse forzados a adoptar el lenguaje dominante para ser asimilados, consideramos pertinente estimar el desarrollo elaborado por Spivak (2001) acerca de la posibilidad de hablar del subalterno. El marco conceptual de la

68 Pavis (1998) expone dos perspectivas para analizar el cuerpo del actor: la clásica o psicológica, en la que es un soporte que expresa la idea/texto y la que se instala a partir de las vanguardias, en las que tiene un lugar preponderante como signo en sí mismo. Catalán (2007) postula que el cuerpo del actor es el centro de la producción de sentido actoral. El actor no entra al escenario, sino que es el escenario.

69 Para Dubatti (2016) la teatralidad es “la capacidad de organizar la mirada del otro [...] dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas” (pp. 2-3)

70 Idea desarrollada por Svampa (2010) en su periodización de las militancias latinoamericanas.

producción de sentido actoral, entendida como la posibilidad del cuerpo actuante que se autonomiza de sostenes previos pero no por eso queda impotente o caotizado, sino que se organiza en su autonomía, siendo esta una herramienta que le permite volverse un escenario en sí mismo, que produce acontecimientos, gestos, escenas desde su acción (Catalán, 20 de julio del 2007) aportaría en este debate un elemento novedoso para responder -a diferencia de Spivak- afirmativamente dicha pregunta. Catalán menciona en la producción de sentido actoral, una independencia en relación al texto, a la dirección y a la idea previa. Extrapolándolo a lo que nos ocupa, podemos pensar que los cuerpos *actuantes* movilizados, se vuelven autónomos con respecto al logos dominante hegemónico que postula un solo camino posible de transformación de la realidad: desde la idea y escindiendo lo estético de lo político. La actuación aparece, entonces, como un vehículo para que el *otro* marginado se vuelva protagonista, para que su cuerpo pueda lo que se le ha enseñado a no poder, construyendo una poética propia que transforma la crisis para que devenga en rebelión. A partir de lo expuesto, presentaremos algunos ejemplos que consideremos ilustrativos de lo hasta aquí dicho:

1. ESCENA OBSERVADA EN EL DOCUMENTAL MOSCONI (RIPOSATI, 2011)

Año 1999, movilización en Tartagal en reclamo por los despidos de municipales. Un grupo de manifestantes ante la detención de un compañero decide capturar un policía como rehén. En palabras de una mujer que estuvo presente: “En ese tiempo estaba Fermín Hoyos, con un grupo de como 30 chicos, lo pillaron a él y el comisario se negaba a largarlo, entonces el comisario vino a hablar con nosotros y entre todas las mujeres hemos decidido de pillarlo a él y a un cabo” (Riposati, 2011, 39m10s). En la escena relevada se evidencia la posibilidad de resistencia en la autonomía que invierte la lógica de alienación espectacular⁷¹ del drama-crisis, lógica en la que el pueblo solo es receptor pasivo de la cultura dominante. En la decisión de estos manifestantes de no quedarse pasivos o aceptar como único rol posible el del reclamo, se desarticula la universalidad del poder, en este caso encarnada en la policía como agente del Estado ante el cual las opciones son obedecer o rebelarse, dando lugar a una alteridad, a un actuar que podemos pensar en términos de Deleuze (1995) como menor. Pessolano (2019) define la resistencia como una práctica escénica en la que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético capaz de generar no solo materia escénica sino también un lenguaje escénico autónomo. Los manifestantes aquí fundan una escena desde la acción que no estaba previamente habilitada a existir. En la categorización que elaboran Ferreyra y Rodríguez (2021) del actor productor, este se diferencia del actor creador en el hecho de producir sentido desde la materialidad, con conocimiento de su lugar en los medios de producción. En palabras de los autores:

“el actor productor conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas” (Ferreyra & Rodríguez, 2018, p 44).

El actor creador, en cambio, adscribe a una concepción idealista, desconociendo su lugar dentro de los medios de producción y volviéndose por ello funcional a una lógica conservadora, intentando producir desde la idea. En el ejemplo que nos ocupa, desde el modelo del actor creador, tal vez estos manifestantes hubiesen solamente reclamado por la liberación de su compañero.

La cualidad estética de este acto se evidencia aún más cuando un hombre, antes las cámaras periodísticas, mira al comisario que se encuentra como rehén y le dice “sonría comisario, una sonrisita para la cámara” (Riposati, 2011, 39m33s). Rodríguez (2020), al analizar al actor popular destaca como una de sus características su

⁷¹ Para Rancière (2010), la emancipación del pueblo parte de suprimir la idea de que la mirada o la escucha son pasivas, borrando la separación entre expectación y actuación.

forma de relacionarse con la contradicción inherente a las pasiones desde un lugar que no implica juicio, lo cual habilita la ironía y el desparpajo, tal como lo notamos en la ruptura con la solemnidad del hombre que pide al comisario una sonrisa para la cámara. En relación a esto, Ferreyra y Rodríguez (2020) afirman “en la producción de sentido actoral hay siempre un matiz irónico, un comentario nunca inocente acerca de aquello que está sucediendo en la escena” (p. 44). En relación con este desparpajo previamente mencionado, en el documental *Diciembre* (Bercovich & González, 2021), se entrevista a protagonistas de los saqueos, quienes afirman “comimos asado a full, fueron unas fiestas lindas, teníamos para comer y tomar” (01h03m16s). Podemos detectar, en el testimonio, conciencia estética de la producción de sentido y negatividad con respecto a la identificación total con el rol de víctima desposeída.

2. ESCENA OBSERVADA EN EL DOCUMENTAL MOSCONI (RIPOSATI, 2011)

Un entrevistado afirma “Yo me transformaba cuando empezaba la represión, ahí no sentís frío, no sentís golpes, no sentís cansancio” (Riposati, 2011, 57m47s). Para analizar el componente escénico/performativo de los cuerpos movilizados, tomamos de Diéguez Caballero (2014) la noción de *pathos liminal*, que describe situaciones espectaculares en el espacio fronterizo entre lo artístico y lo político. En diálogo con este trabajo, planteamos una perspectiva novedosa ya que proponemos que los procedimientos actorales son inmanentes a las movilizaciones populares. Asimismo, consideramos acorde poner en juego la idea de Rodríguez (2020), quién postula que los cuerpos de la actuación popular están atravesados por los procesos revolucionarios. Tomando esto, creemos que la imbricación es mutua, así como los actores populares portan en sus modos de actuar los procesos revolucionarios de sus tiempos, los cuerpos de las revoluciones, son portadores de actuación popular. El espacio liminal, posibilita un *entre* el arte y la vida, se vincula con un umbral, un rito de paso que estará marcado por una intensidad particular. En el testimonio mencionado encontramos signos de esa conciencia extra cotidiana. Rodríguez (2020) habla de la detención como un procedimiento técnico propio de la actuación popular: es la instauración de un tiempo otro que rompe con la concatenación cotidiana de los hechos y produce extrañamientos rítmico-temporales.

3. FRAGMENTO DE ENTREVISTAS REALIZADAS A UNA MILITANTE DEL MOVIMIENTO DE TRABAJADORES DESOCUPADOS ANIBAL VERÓN⁷²

“Claro, la estigmatización de la imagen, porque teníamos un palo, la cara tapada, estábamos al lado del fuego. Pero eso tenía que ver con el cuidado, con la autodefensa. Los cortes se hacían en los propios territorios, por lo cual vos cortabas a tres cuadras de una comisaría de la cual después toda la *cana te verdugueaba*” (Militante del Movimiento de trabajadores desocupados Anibal Verón, comunicación personal, 15 de julio del 2020). Para Araudo (2021) el actor productor “se involucra activamente en el proceso de producción de sentidos y se afirma como un cuerpo político en tanto confronta con el aparato de ficción desde un procedimiento específico de actuación signado por lo que muestra y por lo que oculta” (p 424). En las reflexiones de nuestra entrevistada hallamos una conciencia de actuación en lo procedimental, en relación a la mirada externa (el prejuicio que se generaba), la mirada compañera (las lógicas de cuidado) y las formas de intervenir el espacio afectándose con los cuerpos, los objetos y la escena.

4. ESCENA OBSERVADA EN EL DOCUMENTAL MOSCONI (RIPOSATI, 2011)

Una mujer se ríe y se acerca a la figura de una virgen que está colocada en un carro lleno de chapas y residuos. Levanta el puño, ríe y dice “piquetera” (Riposati, 2011, 58m31s). Se aproxima otra, llevando una gomera que coloca en la mano de la virgen, luego toma la gomera en su mano, hace varias veces el falso gesto de tirar mientras ríe y dice “esta es la virgencita piquetera, con esto lo combatimos a los hijos de remil puta” (Riposati, 2011, 58m33s), continúa riéndose y mira a cámara: “así quisiera agarrar a Romero en el ojo” (Riposati, 2011, 58m40s). Ferreyra, (2020) resalta

⁷² Entrevista realizada en 2021, dando inicio a esta investigación a partir de relatos de los protagonistas.

la relación sujeto-objeto desarrollada en la actuación materialista, en la cual el objeto es recortado de su contexto original e insertado en una composición nueva que transforma su manera de significar, permitiendo que el objeto no coincida con la imagen que nuestra conciencia tiene de él. En palabras de la autora “El objeto se activa como dispositivo de memoria a partir del choque entre los restos de experiencias que trae almacenados y la historicidad material de la composición escénica” (p. 65). En este uso *desviado*⁷³ de la religiosidad de la virgen, poniendo en cuestión la identidad de lo religioso y la totalidad del símbolo virgen, encontramos elementos de este tipo de actuación.

Para cerrar, creemos que en todas las escenas observadas, podemos hallar lo que Didi Huberman (2012) denomina gestos populares. El autor, en su estudio sobre el cine de Pasolini propone que el cineasta, visibilizando gestos populares desde una mirada íntima, da voz a la *poesía de los pueblos* como un acto de resistencia. El criterio de trabajo que proponemos pone, entonces, el eje en la potencia poética de los gestos populares que emergen, se saben mirados y capaces de manipular la ficción que los instala en el lugar de víctimas. Utilizando la producción de sentido actoral como herramienta para comprender dichos gestos como factores determinantes para la transformación del escenario social como acontecimientos que se insertan en la cultura popular y subvierten la estratificación social, como un acto de resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica.
- Araudo, L. (2021). *Formas y funciones del secreto en la producción de sentido actoral*. En Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico. Facultad de filosofía y humanidades. UNC
- Bartís, R. (1996). Problemáticas y perspectivas de la experimentación estética en teatro actual. *Teatro XXI: revista del GETEA*, 2(3), 18-20.
- Bercovich, A. y Gonzáles, C. (Directores) (2021) *Diciembre* [Película]. s. p. <https://www.youtube.com/watch?v=ZX0IEAtObog>
- Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Teatro XXI*, 7(12), 15-20.
- Catalán, A. (20 de julio del 2007). *El actor como escenario*. <https://alecatalan.blogspot.com/2007/07/httpwww.html>
- Chakravorty Spivak, G. (2011). ¿Puede hablar el subalterno?. El cuenco de plata.
- Ciancaglini, F. (18 de diciembre de 2023). 2001 La revolución al museo: imaginación y crisis, a las puertas de otro desastre. *Lavaca*. <https://lavaca.org/notas/la-revolucion-al-museo-imaginacion-y-tesis-a-las-puertas-de-otro-desastre/>
- De Certeau, M. (1979). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1995). *El Antiedipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Paidós Ibérica
- Diéguez Caballero, I., (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Dubatti, J. (2016). TEATRO-MATRIZ Y TEATRO LIMINAL: LA LIMINALIDAD CONSTITUTIVA DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL. *Cena*, (19). <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>
- Ferreira, S. (2020). *Objetos, cuerpos y memoria en el teatro argentino contemporáneo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Ferreira, S. y Rodríguez, M. (2018). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de Teatro*, (143), 42-56.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores
- Kusch, R. (2007). *Obras completas. Tomo IV*. Fundación Ross.
- Pessolano, C. (2019). Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina. *Territorio teatral*, (19). <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/cuerpo-de-saberes-cuerpo-de-practicas-notas-sobre-resistencia-y-reflexion-en-la-escena-argentina-carla-pessolano>
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Paidós

⁷³ De Certeau (1979) utiliza al término uso desviado para explicar las subversiones que hacen los sectores populares de las prácticas que les son impuestas, sin necesidad de rechazarlas.

- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial
- Riposati, L. (Directora) (2011). *Mosconi* [Película]. INCAA. https://www.youtube.com/watch?v=ewxnEpo_qNc
- Rodríguez, M. (2020). Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México. *Heterotopías*, 3(6), 1-22.
- Svampa, M. (2010). *Movimientos Sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina*. Universität Kassel.

INVESTIGAR LA FORMACIÓN DOCENTE EN TEATRO CON PERSPECTIVA DE GÉNERO. LINEAMIENTOS SOBRE ESCUELAS SECUNDARIAS DE ARTE EN TANDIL

María Victoria Rodríguez (UNICEN) | vickyrodri27@gmail.com

RESUMEN

En la ponencia se comparten los inicios de una investigación sobre la formación con perspectiva de género de lxs docentes de teatro en cuatro escuelas secundarias seleccionadas con orientación en Arte en Tandil. Las escuelas son: secundaria n°2 Florentino Ameghino con orientación Artes Visuales, Secundaria n°15 Luis Alberto Spinetta con orientación en Teatro, Secundaria N° 17 con orientación Artes Visuales y Esea n°1 Polivalente de Arte Tandil con orientación en Artes Visuales y Música. El periodo de análisis será del 2021- 2023. En los primeros interrogantes surgen preguntas en relación a cómo se ve y se enseña teatro hoy, en ese sentido hay una mirada desde la propia práctica en la relación a la metodología como docente y actriz sobre dramaturgias contemporáneas, puntualmente en el Biodrama.

PALABRAS CLAVE

Educación sexual integral; teatro; género; biodrama.

¿CUÁLES SON LOS ORÍGENES DE LA INVESTIGACIÓN?

A lo largo del trabajo se enuncian los inicios de la investigación respecto a la formación en perspectiva de género de lxs docentes de teatro en cuatro escuelas secundarias seleccionadas con orientación en Arte en Tandil. En una de las escuelas la docente que investiga trabaja, desde ese lugar y por su metodología a lo largo de las clases y actividades, encuentra una similitud con el Biodrama en sus prácticas y a partir de ese momento lo comenzó a observar en otros docentes.

El periodo de análisis será del 2021- 2023 y surge por los estudios en el doctorado que comenzó durante el año 2023 la docente en la Universidad Nacional de la plata (UNLP). Realizando los primeros seminarios y en relación a su tema de interés por el cual viene haciendo un recorrido desde la docencia en la Facultad de Arte Universidad Nacional del Centro Provincia de Buenos Aires (UNICEN) Tandil, como docente, investigadora y extensionista.

En los primeros interrogantes sobre la investigación de lxs docentes de teatro, en principio la docente analiza su propia práctica, donde trabaja de manera transversal los cinco ejes conceptuales que forman parte de la ley de la ESI (Educación Sexual Integral)⁷⁴. Luego continuará con lxs docentes de teatro, en cuanto al análisis de las leyes, normativas y proyectos institucionales, será desde la mirada de lxs docentes teatro de las escuelas. Por un lado hacer hincapié sobre esa documentación, si fueron convocados por la escuela para abordarlas y si trabajan con otras áreas en proyectos en común. Por otro lado, en particular se hablará sobre la ESI y sus cinco ejes: respetar la diversidad, valorar la afectividad, ejercer los derechos sexuales y reproductivos y (no) reproductivos, fomentar el cuidado del cuerpo y la salud integral y específicamente sobre la perspectiva de género.

Las escuelas son: Secundaria n°2 Florentino Ameghino con orientación Artes Visuales, Secundaria n°15 Luis Alberto Spinetta con orientación en Teatro, secundaria N° 17 con orientación Artes Visuales y Esea n°1 Polivalente de Arte Tandil con orientación en Artes Visuales y Música. Lxs docentes de teatro que trabajan en las escuelas serán entrevistados y se verán sus trayectos en esas escuelas durante el periodo de análisis será del 2021- 2023. Las zonas en las que se encuentran las escuelas son en distintos puntos de Tandil y con diferentes perfiles artísticos, por ese motivo y por formar parte de otro tipo de estudios de investigación, con otros colegas, donde el análisis es desde las políticas educativas y los perfiles directivos y el periodo es otro, es que

⁷⁴ Ley 26.150. Establécese que todos los educandos tienen derecho a recibir educación sexual integral en los establecimientos educativos públicos, de gestión estatal y privada de las jurisdicciones nacional, provincial, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y municipal. Creación y Objetivos de dicho Programa. Sancionada: Octubre 4 de 2006. Promulgada: Octubre 23 de 2006.

se decide continuar con cuatro de esas instituciones, desde otra perspectiva y con otro periodo. Teatro es una materia que en algunas escuelas esta como lenguaje complementario⁷⁵ y en otras como Orientación Educativa específica.⁷⁶

Las entrevistas que se realizarán a lxs docentes de Teatro, partirán desde sus propios recorridos, improntas y de saber cómo abordan los contenidos de ESI dentro del teatro y como trabajan, actividades que transitan en las clases y con qué finalidades. En este momento de la investigación se está haciendo un acopio de que docentes son los que están trabajando en esas escuelas y sobre la propia práctica de la docente que investiga, de qué manera trabaja y en que se basa. Por un lado, saber qué docentes están a cargo de la materia de teatro. La mirada del teatro en cada escuela es diferente, la forma en la que abordan las reglamentaciones, sus proyectos institucionales y como se mencionó previamente teatro no se encuentra de la misma forma como materia en ninguna de las escuelas.

EL BIODRAMA EN LAS ESCUELAS CON ORIENTACIÓN EN ARTE

Con respecto al abordaje del teatro en las escuelas, la investigación parte desde la propia práctica docente, donde encuentra una forma que tiene similitudes con el Biodrama. La indagación sobre las propias historias de los alumnos, el trabajo que parte desde la creación de sus intereses personales, que ellos comparten y varios casos que vivieron en su realidad, que pueden ser representados teatralmente.

El Proyecto de Biodrama es creado por Viví Tellas (2017) y es algo que sacudió en la escena teatral argentina. La búsqueda de archivos, de biografía personal, que tenga en su contenido un potencial ficcional, para luego poner en escena. Dentro de esa forma de hacer teatro hay una estrecha vinculación con la perspectiva de género, porque se puede ver la mirada con la que es contada esa historia y la toma de decisión de cómo contar eso en particular. Por otra parte, al tratarse de momentos en la vida de las personas, se vislumbra con quienes estuvo en ese momento y pueden aparecer estereotipos de roles de la vida social. La biografía personal, trae a colación la idea de contar tu propia historia, a través de recortes de tu vida. Viví Tellas (2017) crea el Biodrama que se entiende como

un interés por explorar (y valorizar) la vida de las personas desde el teatro, y se consolidó como un productivo proyecto biográfico-documental que ha tenido distintas expresiones. Proyecto Archivos, la serie que presentamos en esta ocasión, constituye uno de sus momentos fundantes, y es, en gran medida, por el trabajo desplegado en el marco de este proyecto que Tellas se destaca actualmente como una referente no sólo local sino también internacional de esa tendencia tan vital de la escena contemporánea que hoy se estudia como teatro de lo real. (p.8).

Si bien hay distintas maneras de denominar las técnicas en el teatro, el Biodrama aparece para trabajar el teatro de lo real, lo que te pasa puede ser un gran potencial para ser llevado a escena. La autora menciona la importancia de que en esa selección de lo que se quiere contar, que se destaque porque hay algo particular por contar, como por ejemplo algo que definió un momento de esa persona y porque hay un potencial escénico⁷⁷.

⁷⁵ El lenguaje complementario pretende aportar conocimientos específicos de un lenguaje diferente a la orientación del ciclo superior, para sumar herramientas desde otras perspectivas del arte. En el caso del lenguaje teatral particularmente, tal como es mencionado en el Diseño Curricular vigente, se aborda desde dos perspectivas: la producción y el análisis. Favoreciendo la exploración, indagación, juego, creatividad desde un hacer que es analizado desde sustentos teóricos, revisado desde la misma práctica en acción y desde una observación participante, ya que los estudiantes serán espectadores de sus propios compañeros, pero también serán hacedores, por lo tanto también fomentará los espacios de autocritica y crítica constructiva permanente.

⁷⁶ Es un proceso que tiene lugar en los planteles de Educación Media Superior para apoyar la enseñanza y el aprendizaje de los estudiantes mediante la aplicación de procedimientos sistemáticos y organizados, proporcionándoles elementos para definir su vida futura.

⁷⁷ Una escena que tiene un potencial especial para ser realizada en un espacio escénico a modo de representación teatral.

En estas escuelas el teatro hoy pasa por la escucha del otro, por saber que quiere trabajar el otro, lo que se viene observando es que los estudiantes quieren trabajar sus historias o quieren trabajar temas que los interpelen. Por ejemplo si se trabaja una obra clásica, igual es tomada o interpretada teniendo en cuenta esas historias, esos trayectos.

Por otro lado, con respecto al otro foco de interés de esta investigación en relación a la perspectiva de género se vislumbra, que esta técnica del Biodrama habilita a un recorrido de uno mismo, a encontrarse con su identidad, trabajando sobre su propia historia. De esta manera aparecen cuestiones que tienen que ver con cómo querés ser visto, que queremos contar de nosotros y nuestra propia identidad.

La experiencia propia, lo real en el teatro, si bien como menciona Gabriela Mansilla (2014): "Sabemos que las experiencias personales no son transferibles, lo que no quiere decir que no puedan ser narradas, que carezcan de palabras, que no se pueda dar cuenta de ellas" (p.18). Lo real en el teatro es posible, en el teatro podemos ser libres, los estudiantes tienen que vivirlo sin temor a la exposición, hoy son muchas las posibilidades de participar de la materia teatro en la escuela. Empecemos por la escucha y el intercambio.

A MODO DE CIERRE

Actualmente se están haciendo en simultáneo diferentes investigaciones del proceso. Por un lado analizando autores o referentes de esas formas de trabajo, observar en detalle lo que se plantea en las normativas que en ese periodo estuvieron vigentes. Por el otro se continuará con las entrevistas a los docentes de Teatro, se seguirá participando de instancias de intercambio en jornadas, congresos y en proyectos de investigación a fin con la temática que se está abordando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bertoldi, M. M., & Dimatteo, M. C. (2020). La construcción de identidades en las escuelas secundarias orientadas en Arte-Teatro de la provincia de Buenos Aires: sujetos y prácticas. En M. A. Bertone y M. A. García (Comps.), *Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, arte y política*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
- Gabriela, M. (2014). Yo nena, yo princesa. Luana, la niña que eligió su propio nombre. *Universidad Nacional de General Sarmiento*.
- Tellas, V., Brownell, P., & Hernández, P. S. (2017). *Biodrama: Proyecto archivos: seis documentales escénicos*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.



Figura 1. Secundaria n°2 Florentino Ameghino. Urquiza 250. Tandil.

Figura 2. Secundaria N° 17. Dante Alighieri 1145. Tandil.

Figura 3. Secundaria n°15 Luis Alberto Spinetta. Av. Juan B. Justo 950. Tandil.

Figura 4. ESEA n°1 Polivalente de Arte. Tandil. 4 de Abril 651. Tandil.

POÉTICAS DE LO OTRO EN REESCRITURAS DE LA DRAMATURGIA DE ESCENA CONTEMPORÁNEA

Leticia Paz Sena (IDH, UNC-CONICET) | letipazsena@unc.edu.ar

RESUMEN

En las artes escénicas del presente es posible encontrar trabajos que, desde diferentes políticas espectatoriales, se afirman en apuestas por la interpelación y la emancipación de la mirada. Nos proponemos abordar dramaturgias de escena del teatro contemporáneo de Córdoba que experimentan con el procedimiento de la reescritura y se constituyen como *poéticas de lo otro*: *Edipo R.* (2008), de Organización Q y dirigida por Luciano Delprato; *Ser o no ser Hamlet* (2014), dirigida por Eugenia Hadandoniou y *Billis negra. Teatro de autopsia* (2015), de Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín. En cada una de estas piezas se despliegan políticas espectatoriales que construyen diferentes miradas: a través de la metateatralidad y el develamiento del artificio teatral, se configura una *mirada capturada* en *Edipo R.*; en *Ser o no ser Hamlet*, la experimentación con la hibridez entre los lenguajes del teatro, el cine y las artes visuales genera una *mirada imposible*; una *mirada que recorre y toca* es la propuesta en *Billis negra*, fundada en una cartografía del cuerpo solo y desnudo en escena. A partir de la reconstrucción del proceso creativo y el desmontaje de los dispositivos escénicos, pretendemos recorrer las búsquedas compositivas que se organizan en torno a la emancipación de la mirada y que conforman, así, poéticas de lo otro.

PALABRAS CLAVE

reescritura; dramaturgia contemporánea; Córdoba; lo otro; espectadorx

LOS OJOS QUE VEN Y SON VISTOS

En las artes escénicas del presente es posible encontrar trabajos que, desde diferentes políticas espectatoriales, se afirman en apuestas por la interpelación y la emancipación de la mirada. Referir al ya clásico ensayo de Jacques Rancière (2010) se vuelve ineludible en este punto; en *El espectador emancipado*, artículo publicado originalmente en 2007, el filósofo afirma:

La emancipación (...) comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar. (...) mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa (...). Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa de la performance rehaciéndola a su manera... (Rancière, 2010, pp. 19-20)

Al pensar en políticas espectatoriales que buscan la interpelación y la emancipación de la mirada hablamos del despliegue de principios compositivos que busquen dislocar la lógica por la cual serían lxs artistas quienes, desde el hacer, se arrojan un saber privilegiado sobre la creación. En esta dislocación se admite la distancia entre espectadorx y artista no para suprimirla, sino para suspender la oposición entre pasividad y actividad que se atribuye a cada rol respectivamente. Este movimiento es posible al reconocer que lo que se inaugura en el espacio que habilita esta distancia es precisamente la obra: “esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos” (Rancière, 2010, p. 21).

El ensayo adquiere un tono polémico cuando Rancière localiza la discusión en el marco de las reflexiones que la filosofía contemporánea viene desarrollando en torno a la noción de comunidad, especialmente aquellas que proponen discutir las ideas de fusión y homogeneización que empujan a concepciones esencialistas de lo comunitario. Es así que señala que sería oportuno interrogar la presuposición de que el teatro es de por sí comunitario, puesto que el poder común a lxs espectadorxs reside en la posibilidad de traducción singular que cada quien hace de aquello que se ofrece a sus ojos, la posibilidad de trazar una “aventura intelectual” en medio de

“la selva de las cosas” que nos vuelve semejantes al igualarse las inteligencias: “es esa capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones” (Rancière, 2010, p. 23). Allí tiene lugar la emancipación.

Ahora bien, quisiéramos sumar a la reflexión rancieriana la especificidad de la actividad espectral en las artes escénicas, donde estas traducciones, asociaciones y disociaciones que conforman las singulares aventuras intelectuales de cada espectadorx suceden en el territorio del cuerpo. Resulta interesante ampliar el planteo de Rancière a partir de Marina Garcés (2020), quien discute el modelo olocentrista de Occidente no por situar a la visión como el sentido hegemónico, sino, más precisamente, por separarla de su dimensión sensible. De esta manera, apela a “que los ojos se reimplanten en el cuerpo y asumir todas las consecuencias políticas, epistemológicas, vitales y artísticas de esta reconquista” (Garcés, 2020, p. 156), puesto que los ojos no son los responsables de localizar al espectador en la pasividad de una tarea meramente contemplativa, sino que las condiciones histórico-políticas han configurado una mirada desencarnada y focalizada. Mirar, en consecuencia, es participar de lo que es dado a ver, involucrar los ojos a partir del intelecto y del cuerpo; en definitiva, para la autora, el desafío espectral consiste en conquistar nuestros ojos.

Es en la mirada, entonces, donde se condensan las políticas espectatoriales que apuestan por la emancipación, pero también es donde se ensayan formas de interpelación a lxs otrxs. En las artes escénicas, los ojos no solo ven, sino que también son vistos: por un lado, se entregan a explorar una propuesta de una mirada posible; por otro lado, asumen la ocasión de ser devueltos por la mirada de otrxs y así, en términos de Enzo Cormann (2007), lxs espectadores pueden *mirarse viendo*. Si mirar a otrxs y mirarse se superponen en lxs espectadorx, lo que hallamos es una invitación a ver el mundo que está entre nosotrxs.

Nos proponemos abordar dramaturgias de escena del teatro contemporáneo de Córdoba que experimentan con el procedimiento de la reescritura y que, a partir de sus búsquedas compositivas en torno a la organización de la mirada, se constituyen como “poéticas de lo otro”. Se trata de *Edipo R.* (2008), de Organización Q y dirigida por Luciano Delprato; *Ser o no ser Hamlet* (2014), dirigida por Eugenia Hadandoniou y *Billis negra. Teatro de autopsia* (2015), de Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín.

El procedimiento dramaturgico con el que estas obras experimentan deliberada y explícitamente es la reescritura de textos en su mayoría clásicos de la tradición teatral occidental: *Edipo R.* reescribe *Edipo Rey*, de Sófocles; *Ser o no ser Hamlet* reescribe *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*, de Shakespeare, y *Billis negra* es una reescritura de textos teatrales que abordan la figura de Fedra –*Hipólito*, de Eurípides; *Fedra*, de Jean Racine; *Fedra*, de Juan Mayorga– y ensayos de Foucault (2010), Nancy (2017) y Bolaños (2010). Los tres trabajos constituyen *dramaturgias de escena* porque sus principios compositivos y los materiales creativos se desprenden de la escena, es decir, surgen de las relaciones que se dan entre sujetos creadores, textualidades y materialidades en instancias escénicas. La complejidad de la escritura teatral, en la que se intersectan palabra y cuerpo, materialidades e inmaterialidades, se acentúa en la experimentación con la reescritura, puesto que, en sus particulares formas, este procedimiento dramaturgico habilita problemáticas específicas: convergencia y expansión de autorías, vínculos críticos con la tradición, yuxtaposición de temporalidades heterogéneas. Postulamos, como hipótesis, que la reescritura, en tanto *lexeografía* –una *escritura de una lectura*, en términos de Roland Barthes (2009)–, es una instancia de diálogo que insiste en encontrarse con la palabra ajena, lo que supone su interpretación. Las prácticas reescriturales habilitan la invención de formas posibles de vinculación con las textualidades y con las temporalidades

que convocan: ensayan múltiples modalidades de lectura y escritura, en general colectivas, que operan a través del desvío y la diseminación y que, al producir resonancias del pasado, establecen un vínculo crítico con la contemporaneidad. A la vez, la reescritura implica un despliegue de *políticas de ex(a)propiación*. Esta categoría describe la apropiación de textos como una instancia de singularización, traducción e incorporación dentro de un proceso de expropiación que asume un carácter público al interrogar las relaciones de propiedad del texto reescrito para propiciar su apertura hacia lo común.

El diseño teórico-metodológico de la investigación considera la singularidad de las instancias creativas puesto que es allí –en el cómo– donde se aloja la pregunta por el procedimiento reescritural y no solo en lo que decanta como resultado –el qué–, es decir, las obras estrenadas o textos publicados. Asumimos la reconstrucción de los procesos creativos, para lo que contamos con testimonios y documentos de proceso (Salles, 2008) que resultan los *restos/rastros* que permiten seguir la huella intermitente de la composición: entrevistas a lxs teatristas y ejercicios de memoria, discursos metapoéticos, cuadernos de dirección. Además, siguiendo a Rebecca Schneider (2011), entendemos que el carácter efímero de los procesos y las piezas teatrales no constituye una pérdida, sino que estos adquieren otros modos de permanencia inscriptos en los cuerpos y en la memoria.

Cabe una aclaración respecto de la enunciación del sujeto de esta investigación, asumida por una *investigadora-espectadora*. Esta designación busca involucrar a los propios ojos en el trayecto investigativo al fundar un particular punto de vista, el de quien se inmiscuye en el revés del bordado para detenerse en el enredo de la trama compositiva. Se trata de asumir el interés por esta forma inmiscuida de conocer la experiencia y al mismo tiempo de postular que la experiencia es también móvil y fuente de conocimiento, la experiencia de haber sido espectadora también interviene en el quehacer investigativo.

POÉTICAS DE LO OTRO: TEXTO-OTRO E INTERPELACIÓN

Nos gustaría ofrecer dos dimensiones en las cuales observamos la configuración de estas reescrituras como *poéticas de lo otro*. La primera dimensión es el vínculo con el material a reescribir como encuentro con lo otro, la segunda dimensión se relaciona con el diseño de los dispositivos escénicos como forma de interpelación a lxs otrxs y emancipación de la mirada.

En cuanto a la primera dimensión, la reescritura asume el encuentro con las textualidades clásicas como un encuentro con un otro: un texto otro, distante cultural, temporal y lingüísticamente, pero a cuya reunión el proyecto se dirige azarosa u obstinadamente. El texto otro resulta ilegible, de él siempre queda un resto incomprensible, sin embargo, este opera como un polo magnético creativo.

Edipo R. es una reescritura del texto de Sófocles elaborada a partir del lenguaje del teatro de muñecos. El proceso creativo no inicia con la intención de reescribir la tragedia clásica, sino con el deseo de experimentación escénica con diferentes materiales y con muñecos, como parte de un reencuentro identitario del grupo Organización Q con sus propios orígenes, habiendo sido sus integrantes estudiantes de artes visuales. En su investigación sobre el proceso creativo de esta obra, Carolina Cismondi (2011) expresa:

La obra la construyen a partir de la relación que el grupo Organización Q elabora con el texto literario de Sófocles, partiendo de la premisa de que entre unos y otros no hay nada. Este vacío entre ambos universos, del texto y el grupo, implicó la necesidad de trazar encuentros posibles que potenciaran a ambos. (p. 31)

La figura de Edipo aparece en una improvisación y toma rápidamente una “fuerza gravitacional semántica muy grande”, tal como señala Delprato en una entrevista,

por una coherencia inesperada entre el trabajo con el material creativo y el azar de esta aparición:

Edipo rey y cualquier personaje de la tragedia clásica se lleva bien con los muñecos, están hechos de la misma cosa. Son arquetipos inquietantes que no tienen nada que ver con nosotros y a la vez parece que tuvieran más que ver con nosotros que cualquier persona (...). El muñeco genera una identificación muy particular por el hecho de que no es nadie, de que está vacío. Al estar vacío, cuando lo miro lo puedo llenar de todas las cosas que yo quiero, está listo para ser llenado, para que pueda proyectarme sobre él, tiene una fuerza gravitacional semántica muy grande, y en ese sentido se parece a los arquetipos clásicos. (Delprato, comunicación personal con Cismondi, 8 de junio de 2007)

Veremos que la idea de mirar el vacío para llenarlo de nosotrxs se convierte en una pauta compositiva que busca problematizar la mirada en el dispositivo escénico de esta obra.

También el texto a reescribir es un enigma inicial que luego se amplifica en *Billis negra*. En efecto, tal como ha expresado en una entrevista como en desmontajes de la obra, para la directora Daniela Martín es un misterio por qué *Fedra*, de Racine, interpela a la actriz Maura Sajeve, quien trae el texto como punto de partida de la indagación creativa. En el cuaderno de dirección, leemos en la primera página: “¿por qué te gusta Fedra? experiencia particular y extraña de lectura”. Aquí el desafío es abrirse al deseo del otro para que, en esa apertura, nazca el propio.

En cuanto a *Ser o no ser Hamlet*, el texto a reescribir resulta una otredad, entre otras cosas, específicamente en cuanto a su distancia estética y lingüística. Durante el proceso creativo, la directora y los actores leyeron en simultáneo diversas traducciones y dejaron huella de ese conflicto en la obra, tanto por los pasajes que aparecen en inglés como por algunas escenas en las que se citan varias traducciones o por la intención de extrañar la palabra y la voz en el ejercicio de declamar en verso todo el segmento de *La ratonera*.

Respecto de la segunda dimensión, las poéticas de lo otro se asientan en políticas espectatoriales que asumen a lx espectadorx como unx otrx para quien se diseña un encuentro posible a partir de un dispositivo escénico que construye una mirada determinada.

Edipo R., a través de la metateatralidad y el develamiento del artificio teatral, configura una “mirada capturada”. La relación entre manipuladores y muñecos se suspende en las instancias del coro, momentos en los cuales los actores superponen la palabra en la enunciación coral de un mismo texto e interpelan directamente al público, como cuando se explicita el aquí y ahora de “estar juntos en una sala de teatro”, se señala a lxs espectadorxs o se les atribuye una enumeración de sentidos comunes instalados en la doxa.

El espacio escénico, el vestuario y la iluminación también están configurados a partir de principios metateatrales que buscan interpelar a lxs espectadorxs a partir del develamiento del artificio. La luz, por ejemplo, nunca se altera y exhibe todos los componentes de la escena frente al público, no esconde nada, ni direcciona la mirada. Ese mismo carácter exhibitorio tiene la madera en la pared de atrás de la que cuelgan todos los muñecos que son manipulados a lo largo de la obra, la mesa –a su modo, un escenario dentro del escenario– y los nombres de los personajes y los de actores estampados en los vestuarios.

Además, como hemos analizado en otros trabajos (*cf.* Paz Sena, 2020), al inicio y al final de la puesta, los actores/manipuladores se toman varios segundos en silencio

para mirar de frente a lxs espectadorxs de la platea, como una forma de decirles “sí, estamos juntxs acá, nos mirarán, pero también serán miradxs”. Se acentúa la incomodidad de un colectivo que no está indiferenciado, como un ascensor lleno de gente en el que es ineludible mirarse –así describe Delprato (2008) el trabajo con lo colectivo–. Este gesto, así, reactualiza la pregunta: “para qué mierda estamos todos juntos en esta sala de teatro”.

En *Ser o no ser Hamlet*, la experimentación con la hibridez entre los lenguajes del teatro y el audiovisual genera una *mirada imposible*. Esta propuesta exagera la metateatralidad ya inscripta en el texto shakespeariano elaborando un palimpsesto ficcional y biográfico –la intervención dramaturgica se realiza desde lo que Hadandoniou designa en su poética como *bio/logías*: procedimiento en el que la dimensión biográfica de actores y actrices resulta un elemento compositivo–.

La configuración del espacio interpela la mirada desde el primer momento: el suelo está lleno de tierra negra, se proyectan imágenes en vivo con baja resolución, la iluminación –escasa– habilita zonas de ambigüedad en la que no sabemos del todo qué sucede, en algunos espacios la mirada está vedada. Sin embargo, la cámara proyecta sobre la pared del fondo tomas que jamás como espectadorxs podríamos obtener desde las butacas: ciertos perfiles de los actores, el abajo de la mesa, el detrás del andamio, algunos fragmentos del techo. Se trata de una mirada imposible que multiplica el espacio. Además, en el espacio los actores nos proponen un juego permanente de exponer y esconder, juego que desempeñan sin salir nunca del espacio escénico: cambian de vestuario, de estados anímicos, de escenas e incluso de personajes siempre ante nuestra vista: sin bambalinas, nos fuerzan a verlo todo. La interpelación, entonces, se basa en ponernos en evidencia en nuestra toma de decisiones sobre qué mirar.

El hecho de que camarógrafo y músico estén presentes en la escena devela el artificio: los lenguajes que intervienen no buscan esconder las operatorias que las generan, sino que son mostradas. Lxs espectadorxs, así, se ven interpeladxs a participar en el momento mismo de su producción, así como en la construcción de imágenes diferentes si solo se observa lo recortado en la proyección o si se observa lo caótico de la escena. Mostrar que el artificio es tal implica poner en discusión la mirada y el punto de vista.

En *Bilis negra* la propuesta es la de una “mirada que recorre y toca”, fundada en una cartografía del cuerpo solo y desnudo en escena. Junto a Estefanía Otaño hemos estudiado en otra ocasión (*cf.* Otaño & Paz Sena, 2022) cómo el trabajo dramaturgico se elabora a partir del montaje de textualidades y del monólogo como una “intimidación pública” que inaugura una reflexión crítica sobre el cuerpo y la experiencia del dolor. A partir del dispositivo de la autopsia, el cuerpo/cadáver de Fedra encarna escénicamente su dolor, la carne herida se expone y produce imágenes y sentidos que tocan a esos otros cuerpos en una afección intersubjetiva entre la escena y el público.

Despojada de todo atuendo y, por ello, de toda referencia que algún vestuario podría tener, el cuerpo se amplifica en su carácter de territorio, un territorio por el que recorrer relieves y cicatrices. El examen forense se convierte, así, en una cartografía del dolor: la disquisición y la interpretación de señales se transforman en una operación de desmontaje de la melancolía. El cuerpo se potencia en su materialidad geográfica: relieves, contornos y accidentes cobran protagonismo y conforman una historia. La actriz señala zonas de su propio cuerpo, se autoexamina y, a su modo, se ausculta. Los gestos de detención en un dedo, el pómulo o una lágrima van marcando mojones en el mapa de ese cuerpo expuesto doblemente en su superficie y en su mecanismo, y de ese modo el recorrido trazado queda visible y disponible para lxs espectadorxs.

Para la configuración del espacio escénico, la máquina teatral se reduce al mínimo: todo lo que el público tiene enfrente es el cuerpo-cadáver acostado sobre una plataforma en el suelo, cubierta con una tela e iluminada levemente en sus contornos. Sobre esta plataforma –que puede funcionar, a la vez, como camilla de autopsia, lecho de muerte o cama–, Fedra yace, pero también recorre sus bordes, se arrodilla y se sienta. Es un espacio de exposición que habilita la examinación, así como es un espacio de intimidad que habilita las confesiones más indecibles. Por otra parte, el único objeto con el que interactúa el cuerpo en escena es la tela que cubre la plataforma y por momentos semeja la sábana arrugada y cotidiana de una cama destendida. Con esta tela se establece un juego en la relación desnudo/ vestido. El procedimiento dramático de transformación del objeto sábana en vestido produce una instancia de inquietud en quien mira: de repente, la envoltura del cuerpo es lo que resulta extraño y se genera una atmósfera en la que erotismo y pudor conviven ya no por el gesto de descubrirse, sino por el de taparse.

OJOS SINGULARES Y ANÓNIMOS

Luego de este recorrido podemos pensar las poéticas de lo otro en los términos de la *destinación*, categoría estética en debate en el arte contemporáneo. En la obra colectiva *Indiccionario de lo contemporáneo*, la noción trae la pregunta por lo singular y lo anónimo como características inherentes en la destinación, que puede pensarse como una “continua travesía hacia el otro” (Pedrosa et al., 2021, p. 121). Pero esa travesía es siempre incierta, no está controlada, se trata de una conversación siempre abierta guiada por un deseo de encuentro. El tránsito hacia el otro puede pensarse como el tránsito hacia una comunidad de semejantes, construida en el desacuerdo, sostiene Rancière, y también en lo inesperado. En este recorrido quisimos evidenciar, al decir de Cipriano Argüello Pitt (2011), que el otro es la condición del teatro político. En los procesos creativos y en los dispositivos escénicos de las piezas teatrales que estudiamos podemos entrever una apuesta por la errancia, el enigma y el extrañamiento en la creación y una apertura a la experiencia siempre incierta que supone arrojar a otrxs un poema. La interpelación a lx otrx no se concreta desde un lugar de saber considerando a lx espectadorx en posición inferior por ignorar el mecanismo de la creación: se igualan en sus distancias y sus diferencias a partir de la inauguración de un destino común e incierto que crece en la mirada. Se trata de apostar por esos mundos que se abren y se cierran en cada parpadeo de los ojos anónimos del público.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argüello Pitt, C. (2011). El otro como condición del teatro político. En M. Brizuela (comp.). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga* (pp. 65-71). Mabel Brizuela Editora.
- Barthes, R. ([1984] 2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Cismondi, C. (2011). Variaciones teatrales de crítica genética. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, (21), 13-60. <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177702>
- Cormann, E. (2007). Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral. En S. Blanco et al. *Escribir para el teatro* (pp. 22-38). Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Garcés, M. (2020). *Un mundo común*. Marea.
- Hadandoniou, E. (2017). *Ser o no ser Hamlet*. Salvadora Editora.
- Organización Q (2008). *Edipo R*. Inédito.
- Otaño, E. y Paz Sena, L. (2022). Una soledad poblada de voces. Experiencia del dolor y escritura rapsódica en monólogos contemporáneos: *Bilis negra, El empapelado amarillo y Susurro*. *RECIAL. Revista del CIFYH, Área Letras*. 13(21), 176-197. FFyH, UNC. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/reacial/article/view/37550>
- Paz Sena, L. (2020). Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: *Edipo R*. y *Ser o no ser Hamlet* como dispositivos de interpelación. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. N° 22, 242-266. [http://anagnorisis.es/pdfs/n22/PazSena_num22\(242-266\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n22/PazSena_num22(242-266).pdf)
- Pedrosa, C., Klinger, D., Wolff, J. y Cámara, M. (org.) (2021). *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente*. Estructura Mental a las Estrellas.
- Rancière, J. ([2008] 2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sajeva, M. y Martín, D. (2017). *Bilis negra. Teatro de autopsia* en Monsiváis, Carlos et al.: *Monólogos/Páginas/Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa* (pp. 67-79). Editorial

de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

Salles, C. (2008). *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. EDUC.

Schneider, R. (2011). El performance permanece. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*, pp. 217-240. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.