

GRUPO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS de la UNMdP
JORNADAS DE ESTÉTICA Y TEATRO

NICOLÁS LUIS FABIANI
(COMPILADOR)

**ACTAS DE LAS
XIV JORNADAS MARPLATENSES Y
ARGENTINAS DE TEATRO E IDENTIDAD**
· Estética y poéticas de la fiesta ·



1era Edición – CD-ROM
Mar del Plata: UNMdP, 2011.
ISBN: 978-987-544-411-9

Actas de las XIV Jornadas Marplatenses y Argentinas de Teatro e Identidad : estética y poéticas de la fiesta / compilado por Nicolás Luis Fabiani. – 1ra ed. - Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2011.
E-Book.

ISBN 978-987-544-411-9

1. Estética. 2. Teatro. 3. Filosofía del Arte. I. Fabiani, Nicolás Luis, comp.
CDD 701

Fecha de catalogación: 11/10/2011

Índice General



Contenido	Pág.
Presentación	3
Homenaje a Osvaldo Pelletieri	
Por Nicolás Luis Fabiani	5
Comunicaciones por Orden Alfabético de Autores:	
<i>La re-estructuración de la sintaxis en Marinetti, Maiakovsky y Wittgenstein.</i>	
Por Emiliano Aldegani y Daniela Suetta Rozas	6
<i>El trastocamiento de la figura subjetiva en la obra de Franz Kafka.</i>	
Por Emiliano Aldegani y Néstor Velez	13
<i>La antifiesta dramática y la fiesta del receptor :Egalité, de Mariano Moro</i>	
Por Susana L. Andersen	21
<i>Autobiografía y teoría: Sartre, de Beauvoir, Althusser y Barthes</i>	
Por Rosalía Baltar	26
<i>Arte y teoría en la actualidad: un abordaje hermenéutico</i>	
Por Olga Alicia Belloc	31
<i>Proyecto Metodológico – Cultural ‘Bridges Over the World’</i>	
<i>Fundamentos y Producciones Socio-educativas.</i>	
Por Edgardo Samuel Berg - Estefanía L. G. Ferreira - M. Cristina López	40
<i>Dioniso, el Dios que porta máscara. Nietzsche y La máscara de la personalidad.</i>	
Por María Cecilia Biocca	44
<i>La gestión municipal en el Teatro. Mar del Plata (2001-2007)</i>	
Por María Teresa Brutocao	51
<i>Apuntes para una historia institucional del teatro marplatense: La edad de oro de la radio</i>	
Por Gabriel Cabrejas	59
<i>Consideraciones acerca de la puesta en escena de Lombrices en la temporada marplatense 2011</i>	
Por María de los Ángeles Calvo	72
<i>La actividad teatral en Mar del Plata en la temporada 2001-2002.</i>	
Por María Victoria Campagna	78
<i>De la autobiografía (en general)</i>	
Por María Coira	85
<i>El ser-arte de la obra y los fundamentos de una percepción diversa</i>	
Por Romina Conti	90
<i>Teatro, sociedad y Estado en Mar del Plata</i>	
Por Eduardo Chiamonte	97
<i>Simone de Beauvoir: La escritura en perspectiva</i>	
Por Estefanía Di Meglio	107
<i>Arlequín. Una imagen de la subjetividad lúdico-estética.</i>	
Por Santiago Diaz	114
<i>Reflexiones sobre Estética</i>	
Por Nicolás Luis Fabiani	121
<i>Las ruinas circulares. Kierkegaard, Borges y el arte de la escritura.</i>	
Por Eduardo Fernández Villar	131
<i>Festividad tradicional y fiesta cortesana: el estreno de La noche de San Juan de Lope de Vega</i>	

Por Elsa Graciela Fiadino	137
<i>La destrucción del relato: ruptura y atemporalidad en “Roland Barthes por Roland Barthes”</i>	
Por Virginia P. Forace	143
<i>Configuración (y transfiguración) de una joven formal.</i>	
Por Lucía Gandolfi	149
<i>¿Qué es el arte?, ¿qué es la belleza?</i>	
Por Mabel Gondín	155
<i>La palabra y la tierra en América-Paraíso de José Rubén Pupko</i>	
Por Lilliana Beatriz Griskan	157
<i>Cuando, con belleza y humor, el teatro se constituye en intérprete de la realidad que viven los niños</i>	
Por Susana Llahí	165
<i>Educando la mirada: el alumno como espectador emancipado</i>	
Por Daniel Román March y Verónica Soledad Olivera	171
<i>Los estrenos del Teatro Local en las salas de Mar del Plata entre 1916 y 1960. Un estudio cuantitativo.</i>	
Por Esteban Oller	175
<i>Parodiando a Edipo: estrategias dramáticas en la contemporaneidad (Acerca de Edipo y Yocasta de Mariano Moro)</i>	
Por Mayra S. Ortiz Rodríguez	186
<i>El tratamiento de la comicidad en “Los casamientos” de Suárez de Deza.</i>	
Por Lino Ezequiel Parodi	192
<i>Las jácaras de Francisco de Quevedo: sátira y visión de la realidad</i>	
Por Ángel E. Portos	199
<i>Del placer al juicio objetivo. Alcances y límites de los juicios estéticos en la filosofía de David Hume.</i>	
Por Romina Pulley	209
<i>La estética de la muerte en la propaganda nazi</i>	
Por Ángela Raimondi	216
<i>El drama barroco español y la fiesta teatral: la producción estética y la danza entremesil en el cuerpo.</i>	
Por Estefanía Rovera	224
<i>Esplendor y poder en la fiesta barroca</i>	
Por Julio Juan Ruiz	229
<i>Celebración del desperdicio. Sobre “Un hombre amable” de Marcelo Cohen</i>	
Por Silvina Sánchez	234
<i>El rol de la mujer en tres obras marplatenses seleccionadas y publicadas por ARGENTORES, en Dramaturgos de la Provincia de Buenos Aires (2009)</i>	
Por Beatriz Sánchez Distasio	240
<i>Pienso en contra de mí mismo: la fuerza del teatro sartreano</i>	
Por María Belén Severini	245
<i>La fiesta de Carnaval como génesis de la comedia burlesca</i>	
Por Claudia Adriana Vega	249
<i>La fiesta en el teatro de Lope de Vega</i>	
Por Edith Marta Villarino	254
Apéndice	
La Linterna Mágica: ¡Mucho más que películas!	261

ACTAS DE LAS XIV JORNADAS MARPLATENSES Y ARGENTINAS DE TEATRO E IDENTIDAD

Mar del Plata, 13 al 15 de Octubre del 2011

PRESENTACIÓN

A partir de 1994 se organiza el GIE, Grupo de Investigaciones Estéticas, radicado en la Facultad de Humanidades (UNMdP). En noviembre de 1997 tuvo lugar la Primera Jornada “Teatro e Identidad marplatenses” en el por entonces denominado Centro Cultural Juan Martín de Pueyrredón. De acuerdo los propósitos iniciales del GIE, esa Jornada tenía como objetivos establecer un diálogo entre quienes intervienen, desde distintas disciplinas y actividades en la creación, recepción e investigación del hecho teatral y, por otra parte, establecer un nexo y un diálogo con la comunidad marplatense, sobre el eje de reflexión teatro-identidad, tema que se entroncaba entonces con el denominado ‘Año de la identidad marplatense’.”

Hoy, celebramos la XIV Jornadas y nos asociamos también a un año significativo: el quincuagésimo aniversario de la fundación de nuestra Universidad Nacional de Mar del Plata. Por nuestra parte mantenemos la vigencia de la convocatoria a través de las principales propuestas: el diálogo con los teatristas, con la comunidad (hacer participe a la comunidad de nuestras investigaciones), el intercambio académico con los investigadores.

A este propósito de conectar con la comunidad se sumaron luego las publicaciones del GIE –cuatro volúmenes y una compilación ampliada de aquellos–, más el triple logro que concretaremos este año: el tercer número del Anuario y la publicación, en formato digital, de las ponencias presentadas en estas Jornadas, como venimos haciéndolo desde el año 2009.

Habíamos soñado con que las Jornadas tuvieran alcance nacional. Finalmente lo hemos logrado. Pero también debe destacarse que hemos puesto especial énfasis en el ámbito de la Provincia de Buenos Aires. En este sentido asumimos que nuestra ciudad es, desde el punto de vista del espectáculo, una caja de resonancia provincial y nacional. La cantidad de propuestas que tienen su ámbito en temporada de verano da razón de esta afirmación. Y más aún si consideramos la actividad que se desarrolla, en estos últimos años, en temporada de invierno. Actividad de locales y visitantes. De ahí que hoy debemos hablar no ya y solamente del teatro marplatense, sino del teatro en Mar del Plata. Más de una vez se puso de manifiesto esta afirmación cuando nos referíamos a la ciudad bifronte.

Por otra parte, hemos ampliado las áreas temáticas de las Jornadas. De ahí que en esta edición tampoco esté ausente el cine (Mar del Plata es sede de un Festival Internacional Clase "A"), ni el Patrimonio, tema vigente en los tiempos que vivimos, ante una nueva ola de destrucción del patrimonio arquitectónico, acosado por una incierta planificación urbana y por el negocio inmobiliario.

Y bien, tanto esfuerzo desarrollado por quienes integramos el GIE ha dado sus frutos. Nuestras publicaciones dan testimonio. Seguiremos haciendo huella, trabajando por la historia de nuestra cultura. Parafraseando algo dicho en una oportunidad anterior: la memoria recupera y vigoriza un pasado como cimiento en suelo firme para desarrollarnos en el futuro.

Mag. Nicolás Luis Fabiani, Director del GIE
(Grupo de Investigaciones Estéticas, UNMdP)

Homenaje al Dr. Osvaldo Pellettieri

Federalismo en la investigación teatral

Por Nicolás Luis Fabiani
(Director del GIE-UNMdP)

En julio del corriente año falleció en Buenos Aires el Dr. Osvaldo Pellettieri. El 23 de ese mismo mes, la Revista Ñ publicó una insignificante nota (9 x 8 cm) en la página 37. La nota, tan breve, por lo menos le hace honor cuando, en primer lugar, destaca en el título que fue “pionero en la investigación teatral”; y, en segundo término, cuando al final expresa: “Su Historia del Teatro Argentino (Galerna) es cabal ejemplo de una ética aplicada al trabajo.”

En este homenaje que expreso en nombre del GIE, no voy a extenderme en el por demás vasto Curriculum de Osvaldo. Destacaré su labor como Director del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, UBA) y, como dice la nota citada, “pionero de la investigación teatral”, pero a la que me permito modificar de esta manera: *pionero en el federalismo en la investigación teatral*. Porque no conforme con las anteriores historias del teatro “argentino”, decidió encarar por un lado la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (cinco volúmenes de alrededor de seiscientas páginas) y, por otro, la *Historia del Teatro Argentino en las Provincias* (dos volúmenes publicados y un tercero en prensa, también de igual número de páginas). En esto fue verdaderamente pionero; nunca se había encarado empresa igual.

Como integrantes del GIE (en su mayoría miembros correspondientes del GETEA), y partícipes desde la primera hora de la gestación de este proyecto, podríamos dar cuenta del enorme esfuerzo que demandó esta obra que corona la capacidad de concepción, de dirección y de constancia de Pellettieri. En primer lugar, trató de que se conformaran grupos de investigación en las distintas provincias argentinas. Luego, de dar pautas y de organizar seminarios anuales para establecer un marco teórico que permitiera un enfoque medianamente coherente del objeto de estudio. Contó por cierto con la colaboración del GETEA, su propio grupo. Pero no fue tarea fácil sostener el trabajo de los equipos de las provincias en una empresa que, en muchos casos, fue, para ellos también la de pioneros. Hablemos de provincias con mucha historia, es decir, de aquellas que comprenden las primeras ciudades fundadas en este que hoy es nuestro país (Salta, San Juan, Mendoza, Córdoba, etc.).

La tarea de Osvaldo fue paciente. Tanto como la de convencer a los editores para la publicación de tan gruesos volúmenes que, por otra parte, seguramente no se convertirían en un éxito editorial inmediato. La tarea de Osvaldo fue constante, en esto como en la realización de los Congresos Internacionales de Teatro Argentino e Iberoamericano. La tarea de Osvaldo es un ejemplo para todos nosotros, un deber y un compromiso para continuarla.-

La re-estructuración de la sintaxis en Marinetti, Maiakovsky y Wittgenstein.

Por Emiliano Aldegani y Daniela Suetta Rozas
(UNMdP)

Introducción

El presente trabajo se proyecta sobre un detenido trabajo de comparación y relación entre determinados tópicos y posiciones teóricas defendidos por dos doctrinas de pensamiento que pueden justificadamente considerarse disímiles respecto de su programa y objeto de estudio, pero que sin embargo, presentan una serie de puntos de encuentro que merecen ser señalados. Estas doctrinas pueden identificarse por un lado, con la llamada *Teoría pictórica del significado*, cuyo origen puede identificarse con la redacción del *Proto-Tractatus* del alemán Ludwig Wittgenstein, y por el otro con la simultánea redacción del *Manifiesto técnico della letteratura futurista* de Filippo Tommaso Marinetti en Italia, y la apropiación que hiciera de este el poeta ruso Vladimir Maiakovsky en textos como: *Una bofetada al gusto del público* o *Criadero de jueces*.

En efecto, la utilidad que presenta el comparar algunos postulados característicos de disciplinas tan disímiles, geográfica y conceptualmente tan lejanas, no se agota en la curiosidad genera el constatar algunas similitudes, sino que se presenta como una primera instancia para observar desde diferentes ámbitos cómo surge en distintas regiones y dimensiones del lenguaje una tendencia común en el posicionamiento frente a la referencialidad y a la necesidad de abandonar la perspectiva antropológica como punto de referencia semántico, estético y epistemológico. Y a su vez, mostrar tres posiciones desde las que se percibe una fuerte necesidad de modificar radicalmente la estructura de las producciones sintácticas para obtener un verdadero acceso a la realidad mediante el lenguaje y el pensamiento. Es decir, no ya una refutación del pasado en tanto que el contenido de sus afirmaciones es susceptible de una revisión o crítica, sino en tanto que la estructura misma desde la que proyecta su apreciación de la realidad debe ser reconsiderada.

Para ello, el trabajo se desplegará sobre dos ejes:

1. Las pautas que el Futurismo y la teoría pictórica establecen para la sintaxis de un nuevo lenguaje.
2. El grado de condicionamiento que proponen para el contenido específico de este nuevo lenguaje.

El Futurismo y la teoría pictórica del significado

La intención que persigue este apartado del trabajo es observar en qué medida las exigencias de supresión de palabras y puntuación del movimiento futurista se corresponden con la exigencia Wittgensteiniana de un lenguaje conformado exclusivamente por nombres propios. Resulta interesante establecer dicha relación, en la medida que ambas propuestas surgen simultáneamente desde disciplinas distintas y en diferentes países, pero comparten al parecer, una serie de características que vuelven relevante el análisis.

Por empezar convendría listar brevemente cuáles son las exigencias respecto de la sintaxis que propone Marinetti en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* y agregar las propuestas que se pueden encontrar en *Una bofetada al gusto del público* y en otro texto ruso un tanto posterior titulado: *Criadero de jueces*¹:

De un modo esquemático, las exigencias del manifiesto de Marinetti pueden resumirse en:

- 1- *“Es necesario destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar.”*
- 2- *Los verbos deben usarse solo en infinitivo.*
- 3- *Se debe abolir el adjetivo.*
- 4- *Todo sustantivo debe ser seguido de otro sustantivo.*
- 5- *Se debe abolir la puntuación y reemplazarla por signos matemáticos o musicales.*
- 6- *Debe utilizarse el estilo analógico.*
- 7- *Destruir la perspectiva del yo como punto de referencia.*²

Las demás exigencias, no son de índole sintáctica y por ende las dejaremos de lado por el momento.

Desde Rusia las exigencias en general eran muy similares. Es notable que el Futurismo ruso deba bastante al italiano, y cabe mencionar que el mismo Marinetti viajó a Rusia para divulgar su manifiesto.

Del contenido de los dos manifiestos rusos puede extraerse:

- 1- *“Ampliar el volumen de su vocabulario con palabras arbitrarias y derivadas”*³
- 2- *Modificar los sustantivos mediante letras y números*⁴
- 3- *Dejar de lado los signos de puntuación.*
- 4- *“En nombre de la libertad respecto al riesgo personal negamos la ortografía”*

¹ Firmado por: David Burluk, Helena Guro, Nikolai Burluk, Vladimir Maiakovsky, Katerina Nizen, Víctor Jlébnikov, Benedict Lyvshits, A. Kruchenyj.

² *“La materia siempre ha sido contemplada por un yo distraído, frío, demasiado preocupado de sí mismo, lleno de prejuicios de sabiduría y de obsesiones humanas”* F.T. Marinetti, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, pliego, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de mayo de 1912. Traducción : José Antonio Sarmiento.

³ *Una bofetada al gusto del público*. 1912

⁴ *Criadero de jueces*. 1914

Esta particular manera de relacionarse con el lenguaje preexistente que propone el Futurismo en sus distintas versiones parece establecer un nuevo marco de espacio lógico que puede tal vez ampliarse desde la perspectiva rusa, pero parece más bien formar una fuerte clausura desde la propuesta italiana. Pero antes de analizar esto, es necesario sintetizar algunos puntos de la teoría pictórica con la que se busca establecer la relación.

Por empezar, es necesario establecer dos distinciones importantes: la primera es que la llamada teoría pictórica no surge de la propuesta del mismo Wittgenstein en el *Tractatus* como se pretende en algunos casos, sino que es producto de las interpretaciones que se hicieran sobre ese texto. Y la segunda es que, mientras que los exponentes del Futurismo pretenden encontrar la forma correcta para la poesía y la literatura, el autor del *Tractatus Lógico-filosófico* se halla en el marco de una reflexión epistemológica.

De este modo, la teoría del significado que analizamos puede sintetizarse en la idea de que la oración funciona como una pintura que describe un posible estado de cosas, y a este estado de cosas podemos llamarlo su sentido.⁵ Esta pintura será verdadera si coincide con el estado de cosas real, y falsa si no coincide.

Como se verá más adelante, en opinión del propio Wittgenstein, ninguna pintura puede significar su forma pictórica pero si mostrarla. “*De acuerdo con Wittgenstein el lenguaje es una figura de la realidad, entre el lenguaje y lo figurado debe darse como posibilitante de legitimación de dicha tesis una similitud estructural*”⁶. Esta similitud será lo que el autor llamará la *Forma lógica* del nombre, y la forma lógica de la cosa.

#2.032 *La forma es la posibilidad de la estructura*⁷

Ocurre que en un lenguaje ideal “*los elementos de una oración corresponderían a los elementos del pensamiento, que a su vez corresponden a los elementos envueltos en un posible estado de cosas*”⁸. Por lo que todo elemento de una proposición tiene que ser necesariamente un nombre propio (nombre propio que a su vez determine un objeto simple⁹), de lo que el autor desprende deben eliminarse de un lenguaje ideal todos los signos que no se correspondan con nombres propios de elementos simples.

De modo que una proposición como:

“El libro esta sobre la mesa”

Debería reemplazarse por una oración que tuviera la forma:

⁵ Kenny A., *Wittgenstein*, Revista de occidente, Madrid, 1974. Pág.: 62

⁶ Hartnack Justus, *Wittgenstein y la filosofía contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1972. Pág.: 46

⁷ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Altaya, Barcelona, 1994. Pág.:23

⁸ Kenny A., *Wittgenstein*, Revista de occidente, Madrid, 1974. Pág.: 63

⁹ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus* # 2.01, #2.0201, #2.0211, #2.0232

Libro

Mesa

Que a su vez debería ser descompuesta en:

Tapas Hojas

Patas Tabla

Y luego en:

Tapa Contra tapa Hoja 1 Hoja 2 Hoja 3 etc.

Pata 1 Pata 2 Pata 3 Pata 4 Terciado Formica

Y así, hasta llegar a elementos simples que no contienen cualidades físicas, que solo cobran sentido al ser nombrados y entran en armonía universal tejida por el lenguaje (similares a los protoelementos¹⁰ de Platón, o las monadas de Leibniz)¹¹.

La existencia de verbos, adjetivos y constantes lógicas, que no denotan ningún objeto existente, generan al parecer confusiones que devienen en los chichones que el entendimiento de los filósofos han generado al chocar contra los límites del lenguaje¹². O como lo expresa más claramente un boceto abandonado de su prólogo de las *Investigaciones Filosóficas*:

*Mientras exista un verbo “ser” que parezca funcionar como “comer” y “beber”; mientras existan adjetivos como “idénticos”, “Verdadero”, “falso”, “posible”; mientras hablemos de flujo temporal y una expansión del espacio, etc., tropezarán los hombres siempre con las mismas dificultades y mirarán absortos algo que ninguna aclaración parece poder disipar.*¹³

De esta manera parece oponerse simultáneamente la teoría del significado a la utilización de términos que denotan relación entre los objetos, al igual que los signos de puntuación, radicalizando más aún la propuesta del Tractatus.

Es interesante mencionar que tanto el filósofo alemán como los poetas futuristas, no lograron desarrollar textos que siguieran esas pautas de sintaxis, ni siquiera en los mismos manuscritos en los que postulaban sus exigencias. Hallándose sobrecargados los manifiestos futuristas del uso de adjetivos calificativos (en particular despectivos), y utilizando cualquiera de estas obras signos de puntuación y constantes lógicas como cualquier otro texto.

¹⁰ “Es imposible hablar explicativamente de cualquier protoelemento pues para él no hay otra cosa que mera denominación, su nombre es todo lo que tiene” L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona 2007. Pág.: 63 (#46)

¹¹ Sábada Javier, *Sobre el judaísmo en Wittgenstein*, En: Wittgenstein, *Cultura y valor*, Austral, Madrid, 2007. Pág.: 14

¹² Wittgenstein L., *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona 2007. Pág.: 127 (#119)

¹³ Wittgenstein L., *Cultura y valor*, Austral, Madrid, 2007. Pág.: 53 (#75)

Pautas para el contenido semántico de la nueva sintaxis

Como puede observarse, la restricción del uso de términos que indican relación o cualidades, se presenta persiguiendo fines totalmente distintos. Sin embargo, es notable como la propuesta inicial de Marinetti, sin ser la más radical, es la que muestra una mayor reducción de la libertad en la producción artística, irrumpiendo además de en la sintaxis, en la temática de las producciones (característica que compartirá con los manifiestos de la pintura), y dejando pocos elementos que compensen toda la serie de restricciones que propone.

Las siete exigencias antes mencionadas, parecen conformar una reducción de las posibilidades de producción, por reducir, además del material concreto (tratándose de una enorme cantidad de palabras y recursos de la escritura), una supresión de la posibilidad de surgimiento de las nuevas formas, siendo desplazadas y proscriptas categorías completas de la sintaxis. Y dando en compensación, sólo el efecto de sentido que puede proveer la consecución de sustantivos sin conectores.

La tesis wittgensteiniana puede distinguirse en este sentido, por exigir para su concreción una ampliación en la cantidad de nombres propios, que bien compensaría la pérdida de las demás categorías, aunque dicha enumeración resulte a todas luces imposible. En este sentido, pese a que formalmente se redujera el espacio de aparición de las categorías (clases de palabras), la ampliación de los materiales es evidente.¹⁴

Los manifiestos rusos, por su parte, no delimitan un marco temático a su propuesta estética, aunque sí pueda encontrarse claramente en su obra literaria. Sus máximas, de hecho, se manifiestan en nombres de “Derechos”, es decir, libertades que deben ser lícitas al escritor, y no como restricciones propiamente dichas, en el sentido que les daba Marinetti.

La libertad, y el movimiento, son el único argumento que postulan los futuristas rusos y sólo en su nombre rechazan algunas formas de la sintaxis:

“Hemos aplastado los ritmos... Hemos dejado de buscar dimensiones en los libros de texto; todo movimiento procrea un nuevo ritmo libre para el poeta...”¹⁵

Por otro lado, la reducción temática que suele criticarse al Tractatus por su conocida frase

#7- De lo que no se puede hablar es mejor callar¹⁶

¹⁴ Aunque es lícito también, establecer una distinción entre los nombres propios, como los entiende el lenguaje ordinario y los nombres propios a los que refiere el Tractatus. Una correcta comprensión de estos mostrará que no se busca allí reducir las formas de palabras a sólo el uso de sustantivos propios, si no reemplazar las clases de palabras existentes por una serie de incalculable de nombres propios de una naturaleza totalmente distinta.

¹⁵ *Criadero de jueces*. 1914

¹⁶ Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Altaya, Barcelona, 1994. Pág.: 183

No es una reducción temática, a la manera de Marinetti, que prohíbe hablar de lo místico, sino que tiene el carácter de denuncia, afirmando que hablar sobre algunos tópicos es hablar contra el sentido de las palabras y por ende es producir oraciones sin sentido.

Siguiendo la lectura que propone Hodson del *Tractatus*

*“El mundo “es” por sí mismo sin necesidad de retraducir su existencia en un espacio lógico”*¹⁷

Y la invitación al silencio que propone el *Tractatus* no es una invitación a la pasividad, sino más bien a una captación correcta del ser del mundo que escapa a su traducción al lenguaje formal. Es decir, aún cuando el estudio de lo *místico* está epistemológicamente negado, no lo está ontológicamente. Se niega la posibilidad de hablar de algunas cosas con sentido, pero no se niega al objeto de estudio en sí mismo. *“Lo indecible, si bien no puede ser expresado, puede ser sentido”*¹⁸. Por lo que no parece correcto hablar en este caso de una reducción temática.

Por el contrario, el manifiesto de Marinetti, al igual que el de los pintores futuristas, y el del teatro sintético, busca establecer un recorte temático fuerte. Su identificación de algunos símbolos con la tradición lo llevaba a proscribir temáticas de la producción artística, como si fueran, de alguna manera, despreciables por sí mismas.

Puede hallarse en este sentido, la exigencia de abandonar los desnudos en la pintura¹⁹, de abandonar cualquier tipo de intelectualidad en favor de la velocidad y la brutalidad de la intuición libre²⁰, el adulterio como tema de la literatura²¹, el cuerpo humano en la escultura y la pintura, cualquier forma de ornamentación en la arquitectura²², en definitiva, toda una gama de temáticas que identificaban inevitablemente con el arte romántico y la tradición.

De este modo, el Futurismo ruso, si bien se mostraba abiertamente contestatario en sus obras, parecía concebir el abandono de algunas temáticas como un traspaso necesario para la emergencia de lo nuevo. Su repudio a la tradición se concentra más en la quietud que produce la fascinación con el pasado. Resuenan en sus manifiestos y obras constantes alusiones a la necesidad de abandonar el pasado y sumergirse en la captación del presente:

*Solamente nosotros somos la imagen de nuestro Tiempo. El corno del tiempo resuena en nuestro arte verbal. [...] Quien no olvida su primer amor no vivirá el último.*²³

¹⁷ Hodgson G.H., *Wittgenstein y el Zen*, Quadrata, Buenos Aires, 2007. Pág.: 67

¹⁸ Hartnack Justus, *Wittgenstein y la filosofía contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1972. Pág.: 89

¹⁹ Boccioni, *Manifiesto de la pintura futurista*, 1910

²⁰ *“¡Es necesario escupir cada día sobre el Altar del Arte! ¡Nosotros entramos en los dominios ilimitados de la libre intuición! ¡Después del verso libre, he aquí finalmente las palabras en libertad!”* F.T. Marinetti, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, pliego, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de mayo de 1912. Traducción : José Antonio Sarmiento

²¹ Boccioni, *Manifiesto de la pintura futurista*, 1910

²² Sant'Elia A., *Manifiesto de la arquitectura futurista*, 1914

²³ *Una bofetada al gusto del público*. 1912

Como propondría Shklovski, desde el formalismo: “*El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte*²⁴” al describir cómo la singularización que ofrece el arte se opone a los procesos de automatización a los que lleva la vida cotidiana.

El Futurismo ruso no parece conducir por tanto a una reducción de los materiales para la creación artística sino más bien a la apertura a una libertad creadora que no se limite en los parámetros de la sintaxis tradicional y explore nuevas formas de construcción de oraciones con signos de la matemática, sin respetar las reglas ortográficas, etc. Y en el campo de lo formal, tampoco parece mostrar una reducción, dejando la temática de la producción a elección libre de cada autor y ampliando el marco de la creación desde la exigencia de abandonar el pasado.

Es importante destacar que la intención que parece tener Marinetti al redactar sus manifiestos, es similar, en relación con la búsqueda de la libertad: “*Inventaremos juntos lo que yo llamo la imaginación sin hilos. Alcanzaremos un día un arte aún más esencial*”²⁵. Pero resulta traicionado por su propio rechazo al arte tradicional, como ocurre con la mayor parte de los futuristas italianos, que lejos de liberar al artista de las viejas formas, terminan conduciéndolo a una violenta glorificación del belicismo, y la maquinaria no amplía los horizontes de producción artística sino que, por el contrario, los estrecha aún más, poniendo el arte al servicio de algo.-

Bibliografía:

- BOCCIONI, *Manifiesto de la pintura futurista*, 1910.
CALDERARO J.D., *La Dimensión Estética del Hombre*, Paidós, Buenos Aires, 1961.
HARTNACK JUSTUS, *Wittgenstein y la filosofía contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1972.
HODGSON G.H., *Wittgenstein y el Zen*, Quadrata, Buenos Aires, 2007.
KENNY A., *Wittgenstein*, Revista de occidente, Madrid, 1974.
MARINETTI, *El manifiesto futurista*, 1910.
MARINETTI, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, 1912.
MAYAKOVSKI, *Criadero de jueces*, 1914.
MAYAKOVSKI, *Mi universidad*, 1913.
MAYAKOVSKI, *Una bofetada al gusto del público*, 1912.
RUSSOLO, *Carta a Pratella*, Milán, 11 de marzo 1913.
SÁBADA Javier, *Sobre el judaísmo en Wittgenstein*. (En: *Cultura y valor*, Austral, Madrid, 2007.)
SANT’ELIA A., *Manifiesto de la arquitectura futurista*, 1914.
SHKLOVSKI V., *El Arte como artificio*, 1917. (En: *Antología del formalismo*, Real, Bs. As. 1971.)
WITTGENSTEIN L., *Cultura y valor*, Austral, Madrid, 2007.
WITTGENSTEIN L., *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona 2007.
WITTGENSTEIN L., *Tractatus logico-philosophicus*, Altaya, Barcelona, 1994.

²⁴ Shklovski V., *El Arte como artificio*, 1917. Publicado en: *Antología del formalismo*, Real, Bs. As. 1971. Pág.: 14

²⁵ Marinetti F.T., *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, pliego, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de mayo de 1912.

El trastrocamiento de la figura subjetiva en la obra de Franz Kafka.

Por Emiliano Aldegani y Néstor Velez
(UNMdP)

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto poner de relieve los aspectos destacados de la obra de Franz Kafka en relación con la animalidad y la concepción del hombre como *hombre-bestia*, con el fin de evaluar el sentido de su obra desde una perspectiva que tome como eje la deshumanización que experimentan los personajes que sus obras evocan.

A su vez, esta lectura busca complementarse con diferentes perspectivas teóricas contemporáneas que han tomado como objeto de reflexión la dinámica específica de la literatura Kafkiana, a la luz de las herramientas conceptuales que brindan el psicoanálisis, la filosofía y la teoría literaria.

La literatura “kafkaiana”

Como punto de partida resulta relevante atender a la afirmación de Adorno respecto del término *kafkiano*. Pues según su perspectiva el término ha sido marcadamente desvirtuado. Como si este vocablo únicamente sirviese para designar que el hombre ha perdido la salud, o que se encuentra en un estado de avasallamiento, incomodidad, decadencia respecto del mundo. En un sentido más vago aún, se lo utiliza simplemente para aludir a las terribles burocracias de cualquier orden.¹

Desde una posición teórica diferente, Gerald Berthoud², considera también que es lícito afirmar que el término ha sido banalizado y que se lo utiliza indiscriminadamente para “[referirse a] las situaciones absurdas, opresivas o sin salida de la vida moderna”.

Por lo que resulta necesario, para no evitar esta forma de uso trivializado del término explicitar que el trabajo refiere a la literatura o a la obra “kafkaiana”, tal como propone Berthoud.

1 Véase el prólogo de Theodor Adorno a *El castillo*, México, D.F., Porrúa, 1986: p. IX.

2 Gerald Berthoud, “¿Un universo ‘kafkiano’ hoy en día?”, en *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*, en Gregorio Kaminsky (editor), Buenos Aires, La Cebra, 2007: p.183.

Pues propone un uso del término kafkaiano que sólo alude a la obra de Kafka, sin reducir eso a una carga semántica lateral y ambigua.

Hecha esta aclaración, puede iniciarse afirmando que este trabajo parte de la premisa de que la escritura de Kafka o, para utilizar el tecnicismo, kfkiana, escapa a cualquier intento de clasificación. Sin embargo, esto no evita que pueda comprendérsela dentro de ciertos marcos teóricos, incluso (muy a nuestro pesar) “forzándola”. Sobre ello afirma Berthoud:

Entre los presupuestos de Kafka no es menor la fundamental perturbación de la relación contemplativa entre el texto y el lector. Sus textos pretenden que no exista entre ellos y su víctima una distancia constante; agitan de tal modo la afectividad del lector que éste tiene que temer que lo narrado se le eche encima como las locomotoras al público en los comienzos de la técnica cinematográfica tridimensional.³

En efecto, Adorno llama *principio de literariedad* al hecho de que la palabra en Kafka valga *por sí misma*. Y esto permite conjeturar que este principio no es sólo literario, sino *predominantemente literal*. Pues se torna en el contexto de su obra un elemento extremadamente complejo. Y esto se realiza efectivamente al tomar distancia, como lector, para poder realizar una crítica que pueda dejar abolida la propia subjetividad.

No obstante, sea quizá esta suerte de “esencialismo” el que atraiga nuestra atención sobre la obra y, a partir de esta concepción *a priori* del universo de Kafka, se analizaran algunos de sus textos, considerados, en este sentido, los más representativos de sus obsesiones.

El distanciamiento de la figura humana

Tal es el caso de, por ejemplo *Jinete en cubo*.⁴ Cuya historia puede describirse brevemente del siguiente modo: el protagonista, en pleno invierno, necesita un poco de carbón para paliar el intenso frío. Acude entonces a la casa del carbonero y éste se muestra un poco reacio a ofrecerle el carbón. Pero es su mujer la que decide “tomar las riendas” del caso e ignorar a nuestro héroe. Éste la vitupera, gritándole “mala”, y escapa hacia las “cordilleras de hielo”, para perderse para siempre.

Precisamente, lo que puede observarse en esta obra, al igual que en otras como *Ante la Ley*, parece conllevar una simbología que supera la explicación. Es un relato necesariamente absurdo,

³ Véase el prólogo de Theodor Adorno a *El castillo*.

⁴ Franz Kafka, “Jinete en cubo”, en *La metamorfosis y otros relatos*, en Jorge L. Borges (traducción y notas), Buenos Aires, Losada, 1979: p. 260.

cuyo sentido resulta difícilmente recuperable en términos de *trama*, o *argumento*. Puede decirse en efecto que tan sólo vale por lo que *dice*, por el efecto que tiene en el lector, que se compadece de este desventurado.

Sin embargo, podemos reparar en ciertas palabras, cierto campo semántico, y poner de manifiesto algunas conclusiones: si se considera algunas de las principales obsesiones de Kafka como *la bestia*, tema predominantemente expresionista⁵, se genera una apertura a la comprensión, a partir de estos breves relatos, de un compendio de palabras y frases cuyo significado tiende, deviene y se proyecta hacia lo animal: “Mi solo *despegue* debe ya ser decisivo, por eso salgo *cabalgando* en un cubo. *Jineteando* el cubo, la mano arriba en el asa –la más simple de *las bridas* [...] jamás *camello* alguno [se refiere al cubo]”.⁶ Es decir que el personaje deviene cubo; el cubo, caballo o camello; y “todos juntos” salen a cabalgar...

La figura de *la bestia* se proyecta por otro lado en las constantes emergencias del erotismo en sus novelas: las mujeres que acosan a K... constantemente en *El proceso* en los momentos menos oportunos, la condescendencia y pasividad con las que el personaje sede y accede a estas insinuaciones. El criado corriendo tras la vulnerable mujer que queda a su merced cuando el médico es arrastrado fuera de la casa por los caballos en *Un médico rural*, la inesperada velada en el piso de la posada que K... mantiene con Frieda, donde el erotismo se aleja de lo humano y de lo animal, o en un caso más explícito la introducción de Bucéfalo en un estudio jurídico que presente en *El nuevo abogado*.

Precisamente, la nueva bestia, en medio del sistema legal, un caballo guerrero insertándose a la nueva forma de contienda, a la vez que un nuevo sistema legal se adscribe a una nueva forma de animalidad.

Puede apreciarse estas expresiones como una forma de devenir es la libertad pura. Considérese nuevamente el personaje de *Jinete en cubo* cabalgando, se va hacia las alturas, las montañas. Quién sabe si finalmente vivirá o morirá. Lo importante es que ha necesitado la *desterritorialización* para poder soportar el peso de la existencia.⁷

El hombre como lo *in-humano*

Ahora bien, en este contexto puede verse en Kafka un gran creador de “monstruos-

5 Franz Kafka, *La metamorfosis*, en Francesc L. Cardona (prologador), Barcelona, Fontana, 1994: p. 27.

6 Franz Kafka, op. cit: p. 261.

7 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, 2002: pp. 318, 319 y 320.

humanos”. De hecho, puede leerse gran parte de su narrativa sin dar cuenta, hasta muy adentrados en la obra, de que no se trata de personajes humanos, sino de fábulas en donde la *bestia* juega un papel predominante. O, si cabe mejor, tomar conciencia de que no se trata de una visión dicotómica del mundo (hombres o animales), sino de *eso* que no tiene nombre, el inefable ser que está más allá de las categorías binarias propias del pensamiento occidental.

Tal es el caso de, por ejemplo, *Josefine, la cantante*, o *El pueblo de los ratones*.⁸ A propósito de este relato, Borges señala en su traducción que debió utilizar la palabra “cosita” para referirse a lo que él interpreta como “niña”. Pero, en tal caso, ¿por qué no haber traducido *niña* y en su lugar haber puesto una palabra tan neutral como “cosita”? Al respecto, el escritor argentino argumenta: “Aunque *evidentemente* se trata aquí de una niñita, damos esta versión [...] porque también es evidente que éste [Kafka] empleó EX PROFESO un *giro* del lenguaje familiar...”⁹

En definitiva, lo que nos impacta de la literatura kafkaiana, es que existe *algo* fuera de nuestros límites epistemológicos y que este *algo*, este innombrable, no puede ser asido, ya que no lo podemos enunciar, clasificar, *dominar*...

Por otro lado, una interpretación posible del “bestiario” de Kafka es la que ofrece Mónica Cragolini.¹⁰ Su propuesta hace énfasis precisamente en la óptica occidental binaria, y así llega a la conclusión de que el hombre se constituye como tal no sólo a partir del lenguaje, sino también por su manera de concebir al *Otro* como un segundo término subsidiario del primero. De este modo, en el que una palabra o una cosa ocupa un lugar privilegiado en una relación bivalente, aparecerán cuestiones del orden del poder: el hombre, superior a la mujer; la filosofía, a la literatura; el hombre, al animal; etc.

En virtud de esta forma de pensamiento, se ha constituido la cultura occidental, en donde los animales, al ser considerados inferiores al hombre, pueden llegar a ser utilizados para que exista éste. De más está enumerar los incontables ejemplos de vejaciones a que son sometidos los animales (ese Otro) en favor de la calidad de vida humana, de la ciencia, etc.

No obstante, el punto más álgido de la cuestión del Otro se alcanza cuando ya no es posible separar taxativamente animales de hombres.

En relación a esta idea Evelyn Galiazo cita a Benjamin, quien señala que:

8 Franz Kafka, *La metamorfosis y otros relatos*, op. cit: p.229.

9 Ídem.

10 Mónica Cragolini, “Animales kafkianos: el murmullo de lo anónimo”, en Gregorio Kaminsky, op. cit: pp. 103 y siguientes.

[hay] cierta particularidad en las historias kafkianas sobre animales: es posible leerlas durante largo rato sin admitir que no se tratan de hombres. Recién cuando tropieza con alguna referencia o descripción del protagonista, el lector descubre que se encuentra ya muy lejos del continente humano y abre grandes los ojos, desconcertado.¹¹

Podemos entonces llegar a ver en el bestiario kafkiano una representación de los propios seres humanos. Cuando el hombre es reducido por sus pares a la condición de animal, éste deja de tener los derechos que le otorgan dignidad en tanto sujeto. Las ratas que escuchan el canto de Josefina se sienten extasiadas por él. El canto, junto con la resignación a llevar una vida dura, es lo que les permite soportar el peso de la existencia. Observo aquí un paralelismo con la condición humana: los seres que no son tomados en cuenta por la sociedad, y que quedan al margen, deben contentarse con los “restos” de libertad: un pobre canto (entendido metafóricamente), un poco de tranquilidad, las sobras, la reunión en grupos gregarios, es lo que les permite perdurar.

De un modo más o menos definido se presenta junto a esta alienación de lo humano, una transformación del mundo y la realidad en su totalidad. Aspecto en el que la literatura de Kafka se asemeja a la descripción contemporánea del fenómeno artístico que propone Cornelius Castoriadis al afirmar que la obra de arte *es en un mundo en que no es, y es un mundo que no es en el mundo donde ella misma es*. De modo que la obra de arte constituye un nivel ontológico independiente donde el orden del mundo se trastoca. Así una obra como *El Castillo*, se constituye como una *obra que en apariencia toma todo su material de este mundo, pero, al imponerle una imperceptible e inestable alteración a su ordenamiento y a su lógica, hace con eso un universo que no se parece a ningún otro, y gracias a ella descubrimos- en la admiración y en el horror – que acaso hemos estado habitándolo en secreto desde siempre.¹²*

Sin embargo al tratar de definir al hombre y al animal se tropieza con un problema capital: ¿dónde se encuentran los límites de uno y dónde, los del otro?

Como ya se mencionó, para que el ser humano pueda constituirse en sujeto, es necesario (en virtud de su concepción binaria del mundo) que oprima hasta “domesticar” a lo que no es sujeto: el objeto aparecerá visto como un ente del cual el hombre podrá disponer tal como lo desee. Es

11 Evelyn Galiazo, “Patatas arriba, lenguaje, animalidad y animalización en los cuentos de Kafka” en Gregorio Kaminsky, op. cit: pp.121.

12 C. Castoriadis, *Ventana al caos*, Fondo de cultura Económica, Bs. As. 2008.

necesario para que el ser humano se yerga en la posición dominante que *sujete* al animal. Pero, ¿dónde se encuentra ese animal? ¿Fuera del individuo? ¿No podrá éste portar dentro de sí una bestia que debe ser domesticada?

En relación con ello afirma Freud en su ensayo *El malestar en la cultura* que:

[...]el ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo.¹³

Por su parte, Mónica Cragolini nos refiere que el sujeto, valga la redundancia, se *sujeta* a sí mismo: *Es necesario sacrificar lo viviente animal en nosotros para crear el mundo de la cultura, del saber, de la sociedad.¹⁴*

Si nos proponemos comparar los postulados de Freud y Cragolini, llegaremos a algunas conclusiones: el hombre debe sacrificar su animalidad, su fuerza, sus pulsiones, en pos de la cultura. Este triunfo (al que Freud se refiere como la victoria de Eros sobre Muerte) es el que permite que la “fuerza animal” del hombre no termine por desbordarlo y aniquilarlo. Pero, ¿a qué precio? El psicoanalista austríaco refiere que el costo que se debe pagar por la civilización es muy alto, ya que, la cultura, al coartar nuestros impulsos vitales más elementales, nos vuelve neuróticos. *La neurosis se nos presentó como el desenlace de una lucha entre el interés de la autoconservación y las demandas de la libido: una lucha en que el yo había triunfado, mas al precio de graves sufrimientos y renunciaciones¹⁵*

Cragolini, parece seguir la línea de pensamiento de Freud y se pregunta qué es el sujeto. Se responde que el sujeto es universal; mientras que el individuo, particular. O, expresado de otra forma, nos referiremos al sujeto como un absoluto que, mediante el lenguaje, debe nominar todo lo que lo rodea, ejerciendo de este modo su poder.¹⁶

Se deduce que el problema no tendría solución: si el sujeto se *sujeta* a sí mismo, cae en la

13 Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, en *Obras Completas. Volumen XXI*, en James Strachey (ordenador y comentarista), Amorrortu editores, Buenos Aires: 1986.

14 Mónica Cragolini, en Gregorio Kaminsky, op. cit: pp.119-120.

15 Sigmund Freud, op cit: p.114.

16 Mónica Cragolini, op.cit: p.103

neurosis. Si el sujeto no puede ser *sujetado*, cae en la destrucción. Nos aventuraríamos entonces a creer que el ser humano está condenado a una eterna lucha y sufrimiento no sólo con los Otros, sino también con ese Otro que habita dentro de sí.

En este sentido un cuento de Kafka muy interesante y ejemplificador de la teoría psicoanalítica de Freud y la crítica de Cragnolini es: *Un informe para una academia*.

Esta obra trata de la asimilación cultural que debió sufrir un simio: primero se lo capturó, luego se lo *sujetó* –no sólo lograron *sujetarlo* a disparos, sino que también se lo convirtió en un *sujeto*. Lo más inquietante del relato es que no logramos entender dónde está el límite entre la animalidad (el Otro, la bestia) y el sujeto humano. A este animal (?) le pidieron que realice un informe acerca de su vida simiesca anterior. Pero desde un comienzo, esta tentativa está destinada al fracaso: *Eminentes señores de la Academia: ustedes me han hecho el honor de pedirme presente a la Academia un informe sobre mi simiesca vida anterior. En este sentido, lamentablemente, no puedo satisfacer el pedido.*¹⁷

Efectivamente, el animal parece haber necesitado olvidar todo de su antigua vida en Costa de Oro. Los seres humanos lo capturaron cuando era salvaje y, de a poco, lo fueron domesticando. ¿Pero qué es domesticar? El simio tiene un enorme apetito por los vicios humanos (fuma, bebe, etc). Estas inclinaciones... ¿son *civilizadas*? Por el contrario, parecen *bárbaras*. De aquí surge el gran problema para el animal: poner en palabras lo que éste realmente siente; problema que también tiene la crítica: ¿es un animal convertido en hombre? De ser así, ¿en qué clase de hombre? ¿Un hombre-animal acaso? Sea como fuere, no nos será posible dilucidar la cuestión. Para los lectores y los críticos de la obra es imposible catalogar al ex-simio. Por otra parte, el propio “animal” parece evitar cualquier juicio, y culmina su informe sin hacer ninguna reflexión al respecto: *no busco el juicio de los hombres; solamente quiero difundir conocimientos. Yo solamente informo; también a ustedes, ilustres señores de la Academia, solamente les he informado*¹⁸

Como ocurre en la inquietante película que Derek Jarman dedica a la vida de Ludwig Wittgenstein, cuando este evalúa la posibilidad de comprender el lenguaje de un león mediante el uso de un intérprete y advierte que nada se lograría con ello. Pues *no podemos comprender el lenguaje de un león sino podemos comprender el mundo del león*. Y no podemos entrar en su mundo por lo que sólo quedan palabras... descripciones de sucesos con una lógica que nos es

17 Franz Kafka, “Un Informe para una Academia”, en *La metamorfosis y otros relatos*, op. cit: p. 194.

18 Ídem, p. 204.

ajena. Los mundos que presenta Kafka son un claro ejemplo de ello. En ellos hay un personaje que parece mostrar una cierta pasividad frente a lo que sucede, este nos permite posarnos en un sentido en un lugar de espectador. Pero en la medida que este se desplaza, que construye trayectos, que toma decisiones, sus actos empiezan a tornarse en sólo palabras, en descripciones de actos sin sentido, y sólo nos queda cómo propio, aquello que el texto expulsa hacia fuera.

Los ojos se deslizan siempre fuera del texto, hasta observar el mundo que el texto expulsa.-

Bibliografía

- AAVV, *Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico*. en Gregorio Kaminsky (editor), Buenos Aires, La Cebra, 2007: p.183.
- DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, 2002.
- DeleuZe, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama. 2009.
- CASTORIADIS, C. *Ventana al caos*, Fondo de cultura Económica, Bs. As. 2008.
- VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Madrid, Anagrama, 1980.
- VIKTOR Aguiar E Silva, VIKTOR, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975
- FREUD, Sigmund, "El malestar en la cultura", en *Obras Completas. Volumen XXI*, en James Strachey (ordenador y comentarista), Amorrortu Editores, Buenos Aires: 1986.
- KAFKA, Franz, La metamorfosis, en Francesc L. Cardona (prologador), en *La metamorfosis*, Barcelona, Fontana, 1994.
- KAFKA, Franz, en *La metamorfosis y otros relatos*, en Jorge L. Borges (traducción y notas), Buenos Aires, Losada, 1979.
- KAFKA, Franz, *América, Relatos breves*, en Jorge L. Borges (director, prologador) y María Kodama (colaboración), Buenos Aires, Hispamérica, 1985.
- KAFKA, Franz, *El castillo*, en Theodor Adorno (prologador), México, D.F., Porrúa, 1986.
- Modern, Rodolfo E., *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Eudeba, 1972.

La antifiesta dramática y la fiesta del receptor:

***Egalité*, de Mariano Moro**

Por Susana L. Andersen
(FH-UNMdP)

Quien alguna vez haya transitado la sala de un teatro, seguramente ha experimentado las sensaciones particulares de ser espectador en un ámbito donde todos sus sentidos se activan para poder construir los significados de ese hecho teatral que es único e irrepetible. Una función no es igual a otra nunca y, en ese devenir, toma conciencia de su carácter de co-productor del espectáculo. Sólo el teatro permite al concurrente disparar un cúmulo de inquietudes que se traslada de la platea al escenario. La magia del teatro nos convoca a no estar solos, sabemos que compartiremos un encuentro: con la imagen viva de un texto que transmite sentimientos y sensaciones y con otras personas, que butaca contigua, compartirán emociones, miradas o comentarios. Indudablemente, el teatro es vida sin importar el género al cual pertenece la obra representada: es la fiesta del encuentro. Y para el público de teatro esa fiesta comienza mucho antes de la función, desde el momento mismo de sacar las entradas para asistir al espectáculo.

A lo largo de una década de presentar espectáculos en la ciudad de Mar del Plata, el dramaturgo Mariano Moro ha conseguido transformar cada una de sus propuestas en una fiesta para el público. Sus seguidores esperan ansiosos cada estreno o reposición sin importarles demasiado el género propuesto; saben de antemano que su oferta siempre es una imagen que se repite, estimulará la máscara trágica o la cómica que cada uno de los asistentes lleva puesta, porque en mayor o menor medida siempre participarán de una fiesta renovada. El espectador empieza a vivirlo aún antes de la llegada de la compañía "Los del verso" a la ciudad y comienzan a sucederse diversas fiestas. En principio, se abre la fiesta de la curiosidad por saber qué nueva genialidad propondrá el autor para motivar la imaginación de su platea.

Como en toda celebración, después de obtener las entradas para el espectáculo, el asistente se prepara para el día indicado, se predispone para vivir una historia irrepetible. Como público habitual en los espectáculos de Moro he observado la expectativa que se genera ya en la antesala. Se inicia otra fiesta, la del encuentro, con la acostumbrada presencia del autor-director recibiendo a los asistentes, para alegría de sus seguidores y sorpresa de los novatos.

Una vez en la sala comienza la fiesta de los sentidos. "La Bancaria", espacio de sus últimas representaciones, permite la cercanía de actores y espectadores, en un ámbito intimista que abre la puerta a la imaginación, a la emoción, a lo mágico. La ubicación espacial del escenario con respecto a

la platea -casi en un mismo nivel- y en más de una de sus obras, la entrada de los actores desde la sala, da paso a la fiesta de la participación. El espectador interactúa de una u otra manera, de acuerdo con la propuesta: a veces con el cuerpo, otras con la risa, casi siempre con la emoción. He observado el regocijo del público ante la mirada cómplice del actor o cuando la actriz invita a entrar en un juego semi actoral. En su último estreno, *Jesucristo*, fui testigo de una verdadera fiesta mística en el momento de compartir respetuosamente el pan y el vino que ofrecía el intérprete. En otras oportunidades, como en *La Suplente*, he visto en el momento más jocoso, tomar parte al espectador con total entrega y participación. En este caso, el hecho de que un personaje trascienda el texto, baje del escenario y se siente en las rodillas del asombrado plateísta, permite que la fiesta espectacular se viva con toda intensidad.

Cae el telón, la celebración se cierra con la palabra cálida de los intérpretes, a quienes como final de fiesta se los puede saludar a la salida de la sala. Los ecos de los comentarios persistirán hasta el próximo encuentro. Más allá de la carga pedagógica de los textos de Moro, el espectador se retira con la convicción de haber vivido una verdadera fiesta: la de los sentidos, de la emoción, de la risa, del regocijo, del pensamiento, de la reflexión. Nunca más acertado para cerrar esta parte de la exposición que las palabras de Anne Ubersfeld (1998:186) cuando dice “*No se trata de instruir al espectador, sino de estimular su placer y capacidad imaginarios.*”

¿Qué sucede con el teatro de Moro si no asistimos a una función y solo accedemos al texto dramático? Para ello nos detendremos en una obra aún no representada, *Egalité*¹

Esta pieza data de 2005 y muestra una estética diferente de las demás obras del autor, ya que desde la conformación de sus personajes hasta la forma de plantear la acción, podría ser considerada un nuevo grotresco. Las trece escenas en que se encuentra dividido el texto dramático muestran una trama sencilla: Ortega, un pensador español llega a nuestro país y Victoria, aristocrática dama de la elite literaria porteña, organiza una fiesta en su casa a modo de recepción para el filósofo (de quien es admiradora). La dama, protagonista absoluta de la acción, actúa en forma dictatorial no solo con sus invitados sino también con su personal de servicio, humillándolos cada vez que la ocasión se hace propicia. En el marco de intercambio de ideas sobre la igualdad entre las personas, *la egalité*, Ortega propone un juego de inversión del orden social. A partir de allí se suceden una serie de actos tragicómicos que desencadenan la muerte de uno de los invitados ante la aristocrática indiferencia de la dueña de casa.

El *Phatos* trágico de sus personajes, aún en la caricaturización, la mezcla de lo culto y lo popular, el lenguaje coloquial, desinhibido y hasta escatológico, sumado a las distintas máscaras que presentan en el transcurso de la obra, hacen que nos enfrentemos a un modelo que transgrede las reglas del grotresco sumándole rasgos de carnavalización.

¹ Mariano Moro; “Egalité” en *Seis Obras*, Pág. 80-110, Ediciones Colihue SRL, Buenos Aires 2010.

Justamente es en la velada festiva que propone Victoria, la protagonista, donde se van alternando estas categorías, traídas desde otras épocas y renovadas con elementos culturales de nuestro siglo: las mucamas, como un coro griego introducen parte de las acciones en el comienzo para representar posteriormente el rol de bufones que el ámbito requiere.

La década del 40 y Buenos Aires constituyen el marco témporo-espacial de la obra. Los personajes parecen estar trazados sobre reminiscencias de ilustres y conocidos personajes de la alta burguesía y élite cultural argentina, tales como: Victoria, escritora; Ortega, pensador español; Manuel, literato homosexual; Facundo y Elisa; a este mundo aristocrático se opone el de las dos mucamas.

La didascalia inicial coloca al lector en situación: *Preparación de una comida y recepción elegante, pero alejada de protocolos; intensamente informal y provocadora*. Es en este marco en que se produce la celebración, que desde el comienzo, a partir del discurso mismo de Victoria, se proclama una carnavalización. La dama, a pesar de defender la igualdad entre las personas, humilla continuamente a sus invitados; en esas ocasiones se verifica uno de los principios establecidos por Mijail Bajtin (1994:14) que sostiene que *“Las festividades siempre han tenido un contexto social, han expresado una concepción del mundo”*. En este caso, la fiesta está planteada a partir de los personajes y la concepción del mundo que el autor imprime en cada uno de ellos; pasa de lo culto a lo popular, de la ideología de derecha a la de izquierda, poemas Naïf y Alfonsina Storni. A nivel discursivo y a medida que los brindis se suceden se van mezclando diferentes idiolectos, en especial el de la clase alta con el de las más bajas.

El marco festivo permite a los personajes expresarse con total libertad y dejar caer las máscaras que sostienen en la vida cotidiana. Al recorrer el texto puede observarse un profundo transfondo de fiesta popular: en la degradación a la que somete Victoria a sus invitados, la vulgarización del lenguaje hasta llegar a la grosería como la repetición de elementos escatológicos o los insultos en boca de la aristócrata: *“Chicas, hagan lo mejor que puedan, pero no se angustien.(...)En todo caso, ustedes, amigas mías, piensen que este gallego viene de la guerra de España, que fue tremenda, y que, con tal de que le demos de comer, se va a cagar en el ornamento...”* Como en un carnaval, el aspecto cómico presente en la tendencia a representar la igualdad y la libertad se manifiesta a partir de la inversión de roles.

Para que el agasajo sea completo, las mucamas haciendo uso de todo su histrionismo recitan a la audiencia un poema, *con inocencia de actos escolares* como marca el autor en la didascalia. El poema, de rima perfecta, propone un magnífico juego de palabras que invita al brindis y al festejo; esto motiva a Elisa a pensar que si las mucamas pueden recitar, ella también lo hará e improvisa un alegato en versos de arte mayor defendiendo los ideales de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad. A partir de esa escena el texto mismo se carnavaliza en intercambios dialógicos rayando la incoherencia que mezclan la historia con lo vulgar.

La “*egalité*” es el tema preferido por el filósofo quien aumenta su apuesta al proponer un juego, tal como sucede en una fiesta popular: Elisa y las mucamas serán reinas de la fiesta y Victoria, su sirviente. A esto se suma un elemento indispensable en toda festividad carnestolenda: el disfraz entendido como la renovación de las ropas y la personalidad social.

La ceremonia lúdica se lleva a cabo; Victoria se viste de mucama y hará todo aquello que se le ordene; las mucamas invaden el cuarto de la señora buscando sus ropas para ejercer de damas y Elisa, la pacata según Victoria, deja caer su máscara sumisa para vestir los mejores adornos de la dueña de casa y liberar su espíritu beligerante y resentido. El filósofo se posiciona como simple espectador pero si bien no asiste a esta fiesta carnavalesca, la vive al compartir diálogos y escenas. Otro recurso dramático aparece articulando el texto: el metateatro, Y así la fiesta se representa como en el escenario de la vida.

Por un momento la igualdad se hace patente o, como dice el texto a través del parlamento puesto en boca de Ortega “*Antes de poder igualarnos, hay que dejar a los de abajo que saboreen al arriba.*” Esto cuesta caro: la denigración hace que la fiesta se transforme en una antifiesta. Los hombres, disfrazados de mujer, son puestos en evidencia con respecto a sus inclinaciones sexuales y Elisa no escatima palabras de humillación para Victoria. La situación se hace cada vez más opresiva y pone en evidencia el verdadero ser de Elisa, ya sin la máscara, quien como en el grotesco, deja salir lo peor de ella. Su resentimiento sin medida la lleva a agredir físicamente a la protagonista y las mucamas terminan matándola. La fiesta del escenario se transforma en su opuesto.

Bajtín (1994:14) es quien sostiene que “*...las fiestas están ligadas a periodos de crisis o trastornos en la vida del hombre*”. La crisis festiva se trastoca en un desarrollo esperpéntico; el entierro de Elisa se perpetra bajo una sentencia grosera de Victoria: “*Llévense el fiambre y entiérrenlo en el parque.*”

La antifiesta concluye. El dramaturgo elige para su desenlace un cambio de opiniones entre el filósofo y la protagonista sobre la imposibilidad de la igualdad. Ambos elementos: la muerte y la negación de conceptos no hacen más que afirmar el carácter dual de la vida que contiene a la vez lo destructivo, negativo como una fase inseparable de la afirmación y nacimiento de algo mejor, principios de la carnavalización. En el caso de *Egalité*, la celebración propuesta para mejorar las relaciones entre los personajes se convierte en su oxímoron, hasta generar la destrucción social. Victoria queda sola meditando sobre su incapacidad para organizar fiestas.

A esta altura de los acontecimientos, el lector queda absorto, reflexionando sobre los distintos matices propuestos desde el escenario y el texto. Como esta obra aun no ha sido representada solo se puede hablar desde la experiencia lectora disparando la imaginación, ¿qué pasaría con el espectador empírico? La fiesta presente en el texto está pensada por el autor para enfrentarnos a los avatares de la igualdad que nos lleva a la diferencia pura.

La escena final se caracteriza por su brevedad y es sumamente significativa ya que el dramaturgo transgrede las normas de su propia escritura: las didascalias, casi ausentes en sus textos, ocupan la mayor parte de esta escena. Aparecen indicando el fin de fiesta y enmarcan las últimas palabras de la protagonista: “*¡Qué fracaso! Tienen razón las Anchorena, las Urquiza y las Peralta Ramos: no sirvo para las fiestas ni para las recepciones*”. La didascalia final parece incorporarse irónicamente al texto: “Bebe de su copa mientras la luz se va. Telón o lo que sea.”

Indudablemente, desde la ceremonia del espectador que sigue la trayectoria de Mariano Moro hasta esta imagen grotesca que nos presenta a través de situaciones y personajes asimilables a otros conocidos, sus espectáculos y textos proponen siempre una gala irresistible, una reunión imprevista, una conmemoración ineludible, un viaje al regocijo, un paseo a la producción de sentidos, o, como dice el autor “*lo que sea*.”

Y lo que sea, será siempre una fiesta.-

BIBLIOGRAFIA

- BAJTIN, Mijail, 1994. “Introducción” en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Buenos Aires: Editorial Alianza 7-57
- BAJTIN, Mijail, 1988. “Rabelais y la historia de la risa” en *la cultura popular en la Edad media y El Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza editorial SA: 60-130.
- DE MARINIS, Marco; 2005. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, editorial Galerna.
- MORO, Mariano, 2010. “Egalité” en *Seis obras*, Buenos Aires, Editorial Colihue.
- UBERSFELD, Anne, 1998. Cap. III y IV en *Semiótica teatral*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A.

Autobiografía y teoría: Sartre, de Beauvoir, Althusser y Barthes

Por Rosalía Baltar
(UNMdP)

Este trabajo es un mínimo punteo introductorio respecto de las autobiografías de cuatro filósofos o críticos franceses del siglo XX: dos existencialistas (Sartre y de Beauvoir)¹, dos estructuralistas -¿intermitentes?- (Althusser y Barthes). Con pudor, debo decir que es una escritura de carácter exploratorio, llena de sobresaltos e indecisiones que debe someterse a revisión. Porque lo definitivamente literario que atribuyo a este conjunto me obliga a relacionar cada una de estas escrituras con la historia de la literatura francesa, en una de sus modalidades más brillante, la novela, más allá del espacio autobiográfico. En efecto, la lectura novelística de estos textos es lo que permitiría, a mi juicio, diagramar la trascendencia de sus nombres propios como escritores (ya no autobiógrafos, filósofos, críticos).

Es así que, en una primera instancia, veo que los autores son deudores del espíritu roussonianiano autobiográfico. Pero, si indagamos otro poco, podemos señalar que hasta el mismo Rousseau parece heredero de Flaubert y de Proust, puesto que lo que sobrevive a su autobiografía no es otra cosa que el entramado literario de su escritura (para desazón de Rousseau, sus confesiones fueron leídas como ficción incluso entre sus contemporáneos). En esa escritura se encuentra presente, reescrita, la personalidad no ya o no sólo de sí mismos sino de sus respectivos seres filosóficos, críticos. Las autobiografías son una manifestación de la teoría; son también, su lectura. Por ello, la idea de la vida en los libros, en la cárcel del lenguaje, es quizás, el dato común. Sobre estos mínimos asuntos elaboro unas pequeñas notas.

Lo autobiográfico. Los cuatro autores son franceses o de lengua francesa, herederos del hacer autobiográfico que se supone hoy la “hipótesis del origen”, *Las Confesiones* de Jean Jacques Rousseau, al decir de Leonor Arfuch.² La autora se refiere al origen moderno del género y que desde Rousseau en adelante no paró de procrearse y metamorfosearse. Recordemos aquí, las ya imprescindibles palabras de *Las Confesiones*: “Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la

¹ Los textos trabajados son: Althusser, Louis, *Los hechos y El porvenir es largo*; Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*; de Beauvoir, Simone, *Memorias de una joven formal, La plenitud de la vida, La fuerza de las cosas, Final de cuentas*; Sartre, Jean Paul, *Las palabras*

² ARFUCH, Leonor, “El espacio biográfico”. *Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002

naturaleza y ese hombre seré yo”.³ Rápidamente el tiempo desmintió que su creación fuera una pieza única (no sólo en el futuro: legiones de críticos han encontrado ejemplos de autobiografías que anteceden *Las Confesiones*) pero confirmó la particular construcción de una subjetividad a partir de la escritura que se escenificaba allí y que la hacía tan atractiva para los lectores del porvenir. Rousseau ha tenido por éste y otros libros lectores apasionados (entre ellos, nuestros jóvenes románticos). Además, *Las confesiones* muestran un rasgo propio de la relación entre lo público y lo privado en el siglo XIX, relación que se da, nos dice Richard Sennett, en tanto *interferencia* entre ambas esferas para la experiencia y conformación de la subjetividad: “en el siglo pasado, la experiencia pública llegó a conectarse con la formación de la personalidad. La experiencia mundana como una obligación para el autodesarrollo apareció en los grandes monumentos de la cultura del siglo pasado, como así también en sus códigos de creencias más cotidianos”.⁴

Tanto en su autobiografía como en *La nueva Eloísa*, Rousseau propone la idea de que cuenta la verdad y eso que a primera vista parece ser lo fundamental de sus historias termina por caer en un segundo plano en virtud de la atracción que genera el *procedimiento*. Todas las escenas de la verdad portan el *como si*. Y es por eso que hoy por hoy, más que Rousseau o San Agustín, el modelo de relato autobiográfico sea una novela, esto es, la saga *Proust*. Allí donde el género importa, se hace presente la narración, que nos captura como niños y tiende sus hilos para tejer como una araña la filigrana de la ficción. Rousseau inaugura una historia que se diversifica en “espacios autobiográficos” y que atraviesan el ego romántico, las más “razonadas” y “positivas” historias de aprehensión de una personalidad (como Quinet o Renan) o las que recortan del yo su relación con el hecho literario (como el caso de los hermanos Goncourt). El siglo XX traerá una marea de expresiones autobiográficas en Francia, entre las que se encuentran la de nuestro corpus, unas autobiografías que vienen después de la celebridad, como explicación del surgimiento de cada uno de ellos como escritores, como autobiografías intelectuales, como exposición defensiva (nos dice Althusser), en fin, como textos que se relacionan antes de empezar con una obra ya producida y un nombre propio ya conocido. Y también, debe decirse, con un mundo intelectual autobiográfico porque los amigos y enemigos escriben memorias, autobiografías, publican cartas... (Michel Leiris, Malraux, Mauriac, entre otros).

En los autores analizados aparece la literatura como un espacio de formación que no se instala sólo en ellos sino que forma parte de la historia familiar como de la lengua. Sartre, de Beauvoir, Althusser y Barthes son ejecutores de una trama –para decirlo con la imagen de Borges-

³ Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi”

⁴ Richard Sennett, *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama, p.35.

que los ha prefigurado: en ellos, está presente la reflexión compleja del sujeto que escribe (y allí anidan las reflexiones de Flaubert como ha señalado Ranciére), en algunos casos con conexiones directas (como en Sartre), y una continua reflexión autorreferente en relación con la memoria y las formas de conculcar el recuerdo propias de esa saga en Proust (por ejemplo en Althusser: la literatura de infancia no aparece con un saber libresco sino con los cuentos familiares, su madre contando, él mismo haciendo cuentos).

Lo burgués. Las autobiografías aquí presentadas tienen un mecanismo de *solicitud*: expresan, a su modo, que se escriben por necesidad (desde pedidos editoriales hasta cuestiones ontológicas). Todas, por lo tanto, se acreditan a sí mismas como respuestas de sujetos que se saben públicos y que de alguna manera representan así ciertos mecanismos acordes con una mirada burguesa del sujeto, que es quien es en relación con los otros que lo circundan y lo dictaminan. Aún en las debilidades (las tretas del débil en Barthes o Althusser), aún en las magnificencias del desprecio (el razonado y voluntarioso desdén de Simone y la risa histriónica en Sartre), estas autobiografías exhiben a sus sujetos sujetados por los imperativos de una formación burguesa, que los ata al arte de escribir como condición de ser y como mecanismo autoexploratorio: ya no hilan ni trabajan, tienen (y se hicieron) un ocio para convertirse en damas y caballeros de la escritura.⁵

Sus autobiografías comienzan por la familia: familias desarticuladas por las muertes tempranas o por el desamor y los prejuicios. En el seno de esas mismas familias amparadas en la estática descripción de una foto (opción Barthes: la asentimentalidad), en el asedio irónico de sus comportamientos (opción Sartre: la gracia), en la crítica enojosa (de Beauvoir), en la declaración y exposición de la perversidad (Althusser: “del terrible, horroroso y más espantoso de todos los aparatos ideológicos del Estado que es, en una nación donde naturalmente el Estado existe, la familia.” p. 101, *El porvenir es largo*), encuentran sus formas de emergencia como sujetos, que pelean contra esa tradición y que, en muchos sentidos, pero especialmente, en lo que tiene que ver con la estética los vence, sin remedio. Más allá de pertenecer o no a una clase social acomodada, el hecho es que los signos de la cultura cotidiana en los que se reconocen pertenecen a la apreciación burguesa. Ciertos elementos *ceremoniales* de lo narrado y de lo tematizado llevan a resumir de alguna manera la experiencia de esta lectura conjunta: “no importa, nuestra vida no es más que una serie de ceremonias y consumimos el tiempo abrumándonos con homenajes” (Sartre, *Las palabras*, p.24). Y en la serie de ceremonias que muchas veces se critican se advierte una fascinación por detalles de la tradición, el llamado “buen gusto”. La fruición de Simone de Beauvoir con la que describe la batería disponible de elementos burgueses arroja sospecha sobre su declarado repudio

⁵ Parafraseo aquí un estribillo de una canción inglesa muy antigua citada en *La Viena de fin de siglo*, de Carl Schorske. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011

a “esa vida”. En las autobiografías, Simone, Sartre, Althusser y el propio Barthes, a través de la descripción de los espacios parecen suscribir, en silencio, la confesión barthesiana llamada *contratiempo*:

Su sueño (¿confesable?) sería transportar a una sociedad socialista algunos de los *encantos* (no digo valores) del arte de vivir burgués (hay – había- algunos): es lo que él llama el *contratiempo*. A este sueño se opone el espectro de la Totalidad, que exige que el hecho burgués sea condenado *en bloque*, y que toda escapada del Significante sea castigada como una carrera de la que se vuelve manchado. ¿No sería acaso posible disfrutar de la cultura burguesa (deformada), *como de un exotismo*? (Énfasis en el original, p.66, *Barthes por Barthes*).

Unos ejemplos, un poco al azar:

El apartamento era rojo, rojo el alfombrado, el comedor estilo Enrique II, la seda estampada que tapaba las puertas de cristal y en el escritorio de papá las cortinas de terciopelo; los muebles de ese antro sagrado eran de peral ennegrecido; yo me acurrucaba en el nicho que se abría bajo el escritorio y me enroscaba en las tinieblas (de Beauvoir, *Memorias de una joven formal*).

Así describe Simone su primer hogar, dando detalles de colores, de texturas, de calidades. Aun cuando la carencia se vuelva un dato de la realidad, esta mirada estará presente, incluso todavía cuando la rebeldía y la ironía se manifiesten. Por su parte, Sartre, quien, como Althusser, remite a un doble nacimiento (“nací a los cuatro años, dice Louis) describe el mundo en su contacto con el libro, que encierra misterios pero que, en sí mismo, es un fetiche cultural (como él mismo lo es, la joya de la familia):

Empecé mi vida como sin duda la acabaré: en medio de los libros. En el despacho de mi abuelo había libros por todas partes; estaba prohibido limpiarles el polvo salvo una vez al año, en octubre, antes del comienzo de las clases. No sabía leer aún y ya reverenciaba esas piedras levantadas: derechas o inclinadas, apretadas como ladrillos en los estantes de la biblioteca o noblemente espaciadas formando avenidas de menhires; sentía que la prosperidad de nuestra familia dependía de ellas. Se parecían todas; yo retozaba en un santuario minúsculo, rodeado de monumentos rechonchos, antiguos, que me habían visto nacer, que habían de verme morir y cuya permanencia me garantizaba un porvenir tan tranquilo como el pasado. Yo las tocaba a escondidas para honrar a mis manos con su polvo, pero no sabía qué hacer con ellas y asistía cada día a unas ceremonias cuyo sentido se me escapaba. (*Las palabras*, 30).

De Beauvoir, Sartre, Barthes son conscientes de que piensan como piensan gracias o a causa de la formación burguesa que ha caracterizado sus primeros años de vida. Esto importa una reflexión interesante frente a dos polos, la aristocracia, por una parte, y “el otro”, esa clase que no cuenta, dirá Simone en *Memorias de una joven formal* y que, de alguna forma, se aproximará a ellos a través del exotismo que importa Jean Genet. En Althusser, la belleza, el buen gusto, aparece toda vez que el narrador indaga en la belleza de la naturaleza y contagia, para otros motivos de observación una trilogía infalible: gracia, belleza, salud.

Lo bizarro. La contención es característica en estos textos. Por pudor, por un sentido de utilidad de lo autobiográfico, por pretensión estructuralista, la autobiografía se guarda de ser provocativa. Sólo Althusser parece saltar el cerco del decoro de un modo brutal: decir que no había leído lo que enseñaba, advertir que lo que pasa por verdadero es falso, expresar que algo no se entiende de un modo que no deja lugar a la falsa humildad sino a la exposición de lo que fuera una falta imperdonable en un intelectual con discípulos. Sin embargo, cada autobiografía, a su modo, introduce lo bizarro: Sartre y Simone en el desamparo al que someten a los otros (con la risa, con el desdén) y Barthes, con la intromisión de lo no *decible* en el discurso de un intelectual (un mundo de vacilaciones, timidez, minusvalías).

“*La vie réalisée dans un livre*” (Marcel Proust)

Lo literario. Me permito una breve licencia autobiográfica. Leyendo *Quijote* con mis hijos veo la fascinación de uno de ellos por el caballero andante y en el otro por Sancho. Luego, me rectifico: el que parecía inclinarse por Sancho en realidad está obnubilado por un tercer personaje, el narrador. Es el narrador por el que se siente atraído, el narrador que describe, que hace que Sancho haga reír, que llora con la muerte del Quijote. Del mismo modo, las autobiografías que hemos estudiado brevemente albergan su potencia en el narrador que se independiza del sujeto al que construye bajo la forma yo y del que, con cierta atribución ociosa de oráculo, podría afirmarse que ha de sobrevivir a la obra quizás ya muerta del existencialismo, del estructuralismo marxista derrotado, y hasta cierto punto del primer estructuralismo barthesiano, que se independiza de las teorías y del nombre propio, de la obra que lo precede. En cierto sentido si la crítica ha abandonado la manía de leer a Proust en clave autobiográfica, todavía podemos leer estas autobiografías como saludables y potentes novelas. Porque cuando Althusser otra vez dice “el materialismo consiste en no contarse historias” (p. 295) sintetiza, sin más, lo que se le escapa más allá de sí mismo, la salida por las historias que ocultan su terrible y silencioso alarido. Terminó con un ejemplo de este narrador extraordinario, que está en la línea de Flaubert y de Proust:

Indudablemente las palabras, universales, eternas, presencia de todos en cada uno, son lo único trascendente que reconozco y que me emociona; vibran en mi boca y mediante ellas comulgo con la humanidad. Arrancan del instante y la contingencia a las lágrimas, a la noche, hasta a la muerte, y las transfiguran. Quizá mi más profundo deseo hoy es que se repitan en silencio algunas palabras que yo he entrelazado (de Beauvoir, *La fuerza de las cosas*, 626).-

Arte y teoría en la actualidad: un abordaje hermeneúico

Por Olga Alicia Belloc
(UNMdP)

No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica.

Esta afirmación de Bourriaud sintetiza claramente el campo en el que debieran dirimirse las contiendas de los teóricos del arte actual.

Si bien la problemática relación entre el arte y su teorización, no es novedosa, y su planteamiento ha sido superado hace largo tiempo, en particular por los artistas, en la actualidad cobra relevancia debido a que hoy no hay acuerdo entre las reflexiones provenientes de ámbitos diferentes, y hasta podría decirse que existe un antagonismo que parecería irreconciliable.

Al respecto, tradicionalmente se podía observar cierta *normatividad* de la filosofía en relación al arte, así como también de la ciencia misma, en el sentido de que aquélla era quien demarcaba conceptualmente entre lo artístico y lo no artístico, aún cuando en algunos momentos de su propia historia, han sido los propios artistas los que tanto han teorizado sobre su propio hacer, como también soslayado sistemáticamente dicha *normatividad del afuera*.¹

Precisamente hoy, según Bourriaud², *el término Arte, -en tanto conjunto de objetos puestos en escena en el marco de un relato llamado Historia del Arte- no designa otra cosa que un resto semántico de esos relatos*, razón por la cual, desde esta perspectiva es necesario repensar la problemática en torno al arte desde otro lugar diferente al de las últimas décadas del siglo XX.

Es decir, plantearse, por ejemplo, por qué las teorías estéticas se muestran insuficientes para dar cuenta de los fenómenos artísticos actuales?, ¿cómo son las producciones de los artistas en la sociedad en que vivimos?, ¿cómo se relacionan con ella, con su historia, y con otras manifestaciones de la cultura?, ¿cuáles sería las preguntas atinentes al arte actual? ¿cuáles son los abordajes adecuados para dar respuesta a las cuestiones con las que nos interpela?, ¿Al desplazarse los límites del campo de lo propiamente artístico a otros, pierde su autonomía?, ¿o nunca fue realmente autónomo?, ¿si se acepta la determinación de las prácticas artísticas en tanto prácticas sociales, qué características y alcance tienen las mismas?, ¿en el

¹ El término es de la ponente, y surgió de las conversaciones con artistas locales.

² Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Bs.As. Adriana Hidalgo editora, p.135.

sentido en que hablaba Marx, o Bourdieu, ¿o habrá que repensar la cuestión, desde la transdisciplina ?

Estas constituyen tan solo algunas de las preguntas que podemos hacernos respecto del arte actual, de las cuales también sólo algunas podrán tener respuesta en este trabajo. Razón por la cual su propósito consistirá en examinar argumentaciones antagónicas, no sólo para evidenciar las fortalezas y debilidades de cada una, sino fundamentalmente para posicionarnos, y avanzar críticamente en el planteo y posibles respuestas a los interrogantes.

Ahora bien, antes de comenzar el desarrollo de dicha tarea, es necesario referirse brevemente a los caminos principales que se transitan en estos últimos años al respecto.

Así, en primer lugar se encuentran las búsquedas realizadas por los filósofos, y algunos críticos, que no renuncian al intento de poder determinar la esencia del arte a través de una definición universalmente válida, que permitan constituir una nueva Estética.

En segundo lugar, están aquellos que intentan la definición de lo artístico en los discursos y procesos de significación, a través de la Semiótica.

En tercer lugar, también desde el ámbito filosófico, encontramos posiciones como las de Ives Michaud³, que sostiene que *ya no hay Arte*, que *se evaporó* y en su lugar asistimos a una estetización *difusa y profusa de la vida cotidiana*, en la que ya no hay obras, sino *experiencias*.

En cuarto lugar, desde la Sociología, Pierre Bourdieu⁴ aportó la categoría de campo, para explicar entre otras, la relación que un creador tiene con su obra, que se encuentra influenciada por su posición en la estructura del campo intelectual respectivo.

En quinto lugar, también desde un abordaje sociológico, y siguiendo a Marx, Bourriaud⁵ considera que las obras de arte representan un *intersticio social*, un *estado de encuentro*, la posibilidad de un espacio para las relaciones humanas libres, porque precisamente horadan lo socialmente instituido, y permiten un intercambio diferente.

En sexto lugar, de la mano de la Antropología, se aborda la problemática del arte desde *lo que hacen los que se dicen artistas*, cómo se organizan, cuáles son sus normas de acuerdo a cada cultura (Clifford, Douney y Foster).

Por último, recientemente, Néstor García Canclini⁶ plantea la necesidad, ante la desaparición de los espacios autónomos de arte y el consiguiente desdibujamiento de los límites del mismo, modificar los modos de abordaje e interpretación, y realizarlos desde la transdisciplina, tal como se efectúa en otros ámbitos, como por ejemplo el científico.

³ Michaud, Ives. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México, FCE., 2009.

⁴ Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual-Itinerario de un concepto*-. Bs.As., Cuadrata, 2003.

⁵ Bourriaud, Nicolás. *Op. Cit.*, p. 13.

⁶ García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la inminencia*. Bs.As., Katz editores, 2011.

Por supuesto, cada uno de estos caminos privilegian de modo especial algunas problemáticas y soslayan otras, por lo cual habría que tener presente a la hora de evaluarlas, la relatividad de sus respuestas.

Pero, dados los límites temporales de estas comunicaciones, como se dijo mas arriba, sólo se analizarán algunas de ellas, no sólo por ser antagónicas sino asimismo, tanto por ser poco conocidas en el ámbito filosófico, como por constituir una propuesta innovadora.

Al respecto, es necesario aclarar que el orden de exposición de las tesis de los teóricos no corresponde al orden de publicación, sino según su cercanía o alejamiento de la tradición. Asimismo se centrarán en particular, en la obra mas relacionada con la problemática.

Por tal razón, se comenzará por Yves Michaud, que afirma, en primer lugar que las producciones artísticas actuales se caracterizan por provoca *un sentimiento poderoso e insidioso*, ya que si bien la belleza está y debe estar en todas partes, a su vez asistimos a la desaparición del arte por *su evaporación*. Es decir, ya no hay mas arte, en el sentido bejaminiano de objetos únicos y auráticos, y en cambio la belleza ha invadido nuestra existencia hasta la su *exacerbación y la idolatría*.

Debido a ello, Michaud califica a este fenómeno como paradójal, y considera que el mismo es el resultado de diversos factores, entre los cuales se encuentra precisamente la desaparición de la obra como objeto y centro de la experiencia estética, por cuanto *las obras han sido reemplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras, y producen la experiencia pura del arte*⁷, fenómeno que aparece a comienzos del siglo XX, y cuya acentuación llevó posteriormente a algunos a predecir el fin del arte. Al respecto, Michaud aclara que no se trata del fin del arte, sino que constituye *el fin de su régimen de objeto*.

Otro factor que conduce al mismo resultado, pero que según él, es *interno al arte*, es *el movimiento de inflación de las obras hasta su extenuación*⁸, en el que la desaparición de las mismas no se da por volatilización, sino por multiplicación y estandarización, que lleva a confundirlas con objetos de consumo cotidiano.

Por tal razón, estima que la experiencia estética se convierte en producto cultural de acceso a todo el mundo, y a su vez regulado por el mercado respectivo; lo que también conlleva, de la mano del turismo, a la proliferación de museos y espacios de arte en todo el mundo. Estos factores conducirían ese sentimiento poderoso e insidioso que se mencionó antes, por el cual

⁷ Michaud, I.: *Op. Cit.*, p. 11

⁸ Michaud, I.: *Op. Cit.*, p. 120

la belleza está en todos lados, mientras que el arte no está en ninguno, y según Michaud, *ni siquiera en los museos*.

Ahora bien, la argumentación de Michaud, es posible analizarla críticamente tanto de forma como de fondo, y si bien en principio, este es el aspecto mas relevante de cualquier examen, las formas de que se vale es determinante porque constituye un recurso muy efectivo para instalar supuestas verdades.

En relación a ellos, en primer lugar, con una prosa impecable, y con el empleo muy efectivo de la ironía y el sarcasmo, induce a conclusiones utilizando fundamentalmente argumentos de otros o mediante la constatación de hechos evidentes, como también a través de este mismo recurso, degradar permanentemente al arte contemporáneo, aunque no analice ninguna obra, y a pesar de que con llamativa frecuencia diga lo contrario.

Su metáfora principal, la que afirma que el arte se evaporó, y en su lugar hay humo, además de ingeniosa, tiene sin duda una connotación negativa, ya que el humo está, pero molesta y encima no es nada consistente.

También declara que va a describir la situación como un etnógrafo con fines diagnósticos, no denunciarla ni tampoco celebrarla, pero durante todo el ensayo emite juicios de valor mediante el recurso antes mencionado, poniéndolos en boca de otro, o bien ironizando acerca de las obras actuales o de las concepciones teóricas que no comparte, por ejemplo las de Bourriaud.

Otro recurso que utiliza, es anticipar posibles objeciones, como la de anunciar que deliberadamente no dará ningún ejemplo de obras actuales, no por desconocimiento, sino porque *la evaporación del arte así como la desaparición de las obras hacen inútiles los apellidos que sólo conservan utilidad comercial, publicitaria y profesional*, y agrega: *En cuanto a las imágenes no hay nada que ver en ellas*⁹. Para afirmar después que *en cambio, al hablar de arte moderno, las figuras individuales vuelve a cobrar sus derechos*.

En cuanto a las críticas respecto del contenido, sin ninguna duda la más importante se vincula al hecho de que no se puede teorizar respecto del arte actual, sin mencionar a obras concretas. ¿de qué se habla y sobre qué se sustentan las afirmaciones si la referencia a las obras es nula, o cuando las hace utiliza las de otros teóricos?¹⁰.

En cambio significativamente, al caracterizar el arte del primer cuarto del siglo XX, en el capítulo III, si lo hace, lo cual muestra claramente su desconocimiento respecto del actual.

⁹ □ Michaud, I.: *Op.Cit.*, p. 23

¹⁰ Al respecto, ver el último capítulo, el IV, denominado "La demanda estética: hedonismo, turismo y darwinismo", supuestamente según él, *el mas arriesgado*.

En segundo lugar, es cierto que hay un desdibujamiento de los límites tradicionales del arte en las obras, y en esto coinciden todos los que teorizan, inclusive los artistas, pero este fenómeno, en el caso particular de Michaud es visto como un empobrecimiento de las obras, reducidas a mero entretenimiento, menospreciada porque pareciera confundirse con el diseño y la producción industriales de bienes culturales; en vez de celebrar y ver en él un enriquecimiento, una ampliación de las posibles miradas y recursos que hoy puede brindarnos el arte en el mundo que vivimos.

En tercer lugar, y en relación a la última parte de su trabajo que debiera ser *lo mas ambicioso*, según sus propias palabras, reitera los argumentos formulados en los anteriores, desacredita tanto a los creadores como a sus defensores, vanaliza la experiencia estética contemporánea, *que resulta difícil de entender después de siglos de sublimidad*¹¹ y consecuentemente, su desconocimiento del arte actual revela no sólo falta de información, sino fundamentalmente una total incomprensión respecto de la obras y el papel que juegan en el contexto social.

Por último, y en función de su posicionamiento, sus preocupaciones respecto del arte actual tienen que ver con el desconcierto que le produce la diversidad de obras y su problema es *¿cómo tratarlas si no tiene mas principio de organización que la moda? ¿Qué preservar, qué archivar y cómo?*¹², sin darse cuenta, que estos problemas son en realidad pseudoproblemas si miramos las obras, no desde lo que creemos que deben ser, sino desde ellas mismas.

En cuanto a Nicolás Bourriaud, con el que esta ponente coincide en varias de sus tesis, posicionado en las antípodas del anterior, sostiene que al teorizar sobre el arte contemporáneo se producen desacuerdos porque la mayoría de los críticos y filósofos se niegan a pensar las prácticas artísticas en su totalidad, y cuando lo hacen, con frecuencia lo efectúan desde las problemáticas y los parámetros del pasado, lo cual conduce no sólo a la incomprensión, sino asimismo a rechazos enconados.

Bourriaud, a diferencia de Michaud, posee una vasta información sobre las manifestaciones artísticas de hoy, posiblemente por ser no sólo teórico, sino fundamentalmente curador y Director de museos de arte contemporáneo, lo cual le ha permitido a partir de un contacto estrecho y frecuente con las obras y sus creadores, observar que la mayor parte de las mismas responden a lo que denomina *nociones interactivas, sociales y relacionales*.

Sostiene que *lo que se suele llamar realidad es un montaje, y que por tal razón no es el único posible sino que a partir del mismo material (lo cotidiano) podemos realizar diferentes*

¹¹ Michaud, I.: *Op.cit.* p.159.

¹² Michaud, I.: *Op. Cit.* p. 147.

*versiones de la realidad. El arte contemporáneo se muestra así como una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales, la reorganiza o las inserta escenarios originales*¹³.

Es decir, que el arte contemporáneo aparece pleno de experimentaciones, donde tanto las formas como las funciones se vinculan a las transformaciones de la sociedad. Precisamente Bourriaud considera la posibilidad de un arte relacional por el surgimiento de la cultura urbana mundial y la expansión del modelo urbano a casi la totalidad de los fenómenos culturales.

Aunque puede afirmarse también, según él, que el arte ha sido siempre relacional, pero en un grado diferente, ya que hoy nos encontramos con un arte que se desarrolla poniendo énfasis en el ámbito de las interacciones humanas y su contexto social, mas que en los espacios acotados y cerrados del arte tradicional. Las obras hoy constituyen para él, aperturas posibles para un intercambio ilimitado.

Razón por la cual, las preguntas pertinentes serían aquellas que surgen de la reconstrucción de los problemas que tiene una época, para luego analizar las diferentes respuestas existentes, entre las cuales están la de los artistas, su relación con el pasado, la sociedad y la cultura. Por consiguiente, no es cierto como afirma Michaud, que el arte contemporáneo está desvinculado de la política y la cultura.

Pero para Bourriaud, el arte ya no preanuncia un mundo futuro a través de sus vanguardias, hoy no va abriendo caminos, sino que *modeliza universos posibles, representa micro utopías de lo cotidiano*. En suma, según sus propias palabras *las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista*¹⁴.

Es en este sentido que debe comprenderse su afirmación, -que se incluyó como epígrafe-, que *no es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica. Hoy, continúa su espíritu*¹⁵.

Por eso Bourriaud, retoma el concepto de Marx de *intersticio social*, para referirse al arte, en cuanto la experiencia de éste posibilita horadar el sistema y generar espacios de comunicación y de encuentro libres, no mediados por los condicionamientos sociales.

Sin duda alguna, en esta propuesta la cuestión que adquiere una visibilidad inmediata, y que escapa a la posibilidad de poder ser aprehendida con criterios anacrónicos, se refiere a la diversidad de las formas materiales de las obras contemporáneas.

¹³ Bourriaud, N. (2007) *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Bs.As., Adriana Hidalgo editores, p. 91.

¹⁴ Bourriaud, N. *Estética Relacional. Op. Cit.*, p. 12

¹⁵ Bourriaud, N.: *Op. Cit.*, p. 11

Pero, a su vez, afirmar el carácter relacional de las obras no implica que no deban ser juzgadas por criterios estéticos, sólo que estos criterios deben ser diferentes: en ellas debe analizarse, según Bourriaud, la coherencia de la forma, y luego el valor simbólico del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja, pero que no las representa, sino que en tanto intersticio social, las modeliza.

Ahora bien, esta afirmación supone elucidar el concepto de forma inherente a la estética relacional, por cuanto Bourriaud considera que ésta no es una teoría del arte, puesto que la misma supondría la formulación de un origen y de un destino, sino una teoría de la forma.

Así, *la forma* es entendida como *una unidad coherente, una estructura que presenta las características de un mundo: la obra no es la única, es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes*.¹⁶.

De esta manera las obras son modelos de un mundo posible, una propuesta para habitar un mundo en común, que podrá variar según las épocas, las culturas, y el desarrollo científico-tecnológico.

Por tal razón las formas de las obras actuales son mas que la mera forma material: *es una amalgama, un principio aglutinante dinámico*.

Sin duda, esta concepción de la forma es diferente a la tradicionalmente hegemónica, puesto que en realidad serían *formaciones*, y sólo las habría en tanto y en cuanto una forma se encuentre con otras, tanto artísticas como no artísticas. Pero asimismo, esta manera de entenderlas implicaría también que no hay formas en la naturaleza, dado que es nuestra mirada la que las crea.

Por lo tanto, las formas cambian al cambiar nuestra mirada, pero siempre evolucionan unas a partir de otras.

En suma, la forma adquiere visibilidad solo cuando un artista propicia interacciones humanas. Entonces la característica fundamental de las prácticas artísticas consistiría en posibilitar múltiples relaciones entre los seres, que a su vez darían lugar a otras relaciones sin término, es decir, sería una práctica centrada en la intersubjetividad.

En cuanto a las críticas que pueden realizarse, sin duda alguna las mas destructivas provienen de los sectores mas conservadores, como Michaud, que sostiene que estas continuas producciones relacionales fracasan por cuanto no son otra cosa que un *simulacro de comunicación*, que de la mano de la moda, genera un discurso vacuo y sin sustancia, tanto del artista como de los críticos y curadores.

¹⁶ Bourriaud, N.: *Ibidem*

En segundo lugar, otras críticas provenientes de sectores políticos radicalizados, a los cuales a salido al cruce el mismo Bourriaud¹⁷ le imputan que al presentarse las obras relacionales en los ámbitos tradicionales de los museos y las galerías, menoscaban su propósito social y caen en una modelización ilusoria y elitista, lo cual es verdad hasta cierto punto, porque se pasa por alto que se trata de una práctica artística que aunque tenga un propósito o contenido político, debe ser evaluada con criterios de su propio campo.

Al respecto, el propio Bourriaud les recuerda que, *el museo o la galería son sólo una parte de los espacios públicos que los artistas utilizan para exponer, por lo cual la galería es un lugar como los demás, un espacio imbricado en un mecanismo global, sin el cual no es posible ninguna expedición. Un club, una escuela o una calle no son sitios mejores, sino simplemente otros lugares para mostrar arte*¹⁸.

En tercer lugar, hay que admitir que en las prácticas artísticas actuales, existen obras que responden a criterios estéticos de la modernidad, y conviven con las relacionales, que sin duda pueden responden a otros criterios, como los propuestos por Bourriaud.

Aunque, en cuarto lugar, si se acepta, como afirma Bourriaud, que todo arte ha sido en mayor o menor medida relacional, esto suscita dos interrogantes, relacionados, pero diferentes: a) una cuestión a la que debiera responder es ¿si las obras modernas no fueron comprendidas ni juzgadas desde esta teoría de la forma, ¿habría que evaluarlas nuevamente?, y b) en tal caso, ¿escribir una nueva historia del arte?, o bien, habría que reescribir la Historia del Arte, incorporando las obras relacionales?.

En quinto lugar, si bien las obras relacionales no representan la alienación, en el sentido tradicional de término, sino que *constituyen un intersticio que se define en relación con la alienación reinante*, aún están bastante lejos estas formas de interacción de ser *experimentadas* por todos los miembros de la sociedad, y en ese sentido, es verdad que *constituyen micro utopías de lo cotidiano* para unos pocos.

Finalmente, a modo de conclusión, y en relación a las reflexiones diferentes de estos dos teóricos, pareciera que siempre existió esta especie de divorcio entre los filósofos por un lado y los artistas y curadores, por el otro. Hoy se suman a ambos bandos indistintamente, críticos, galeristas, sociólogos, antropólogos, historiadores, y otros, que aportan sus argumentos desde ámbito del cual provienen y en el cual tienen aceptación.

¹⁷ Bourriaud., N. Op. Cit. pp. 102-103 . Asimismo, ver al respecto también *Posproducción*, cap.III.

¹⁸ Bourriaud, N. *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Op. Cit, pp. 90- 91.

Sin embargo, tal vez sea posible, dada la complejidad de las obras y el desdibujamiento de los límites tradicionales de lo artístico, repensar con ellos, y desde la transdisciplina, las prácticas de *esos seres que no renunciaron a jugar, y que se denominan a sí mismos artistas.*-

Proyecto Metodológico – Cultural ‘Bridges Over the World’ Fundamentos y Producciones Socio-educativas.

Por Edgardo Samuel Berg
(Colegio Nacional Arturo Umberto Illia. UNMdP)
Estefanía L. G. Ferreira
(Facultad de Humanidades. UNMdP)
M. Cristina López.
(Colegio Nacional Arturo Umberto Illia. UNMdP)

Introducción

El fin de la presente comunicación es dar a conocer las bases y fundamentos del Proyecto Metodológico – Cultural ‘Bridges Over the World’ (en adelante, B.O.W.) y sus producciones anuales; ya que éstas reflejan no sólo el denodado trabajo de los alumnos involucrados sino la percepción que las nuevas generaciones tienen del Patrimonio Tangible e Intangible.

Bridges Over the World (B.O.W) es una Investigación-Acción sobre experiencias Metodológicas Educativas orientada a la difusión de la cultura Argentina (en sus aspectos locales, regionales y nacionales). La misma tiene como soporte la utilización de las TICs para el desarrollo e incentivo de la creatividad en los alumnos en su proceso de enseñanza-aprendizaje. De esta forma, el B.O.W. se constituye en un puente de unión entre culturas. En este contexto, los alumnos y docentes participantes de esta Experiencia se convierten en EMBAJADORES de sus RESPECTIVAS CULTURAS en el MUNDO.-

Bridges Over the World posee tanto una filosofía y fundamentación teórica (el Proyecto BOW) como una forma de implementación (la Metodología BOW). Ambas se complementan con el fin de lograr su propósito General -que es hacer conocer la cultura argentina- ; así como su propósito específico -que es dar a conocer los aspectos culturales de las ciudades participantes.- Para el presente trabajo, se hará hincapié en el Proyecto y no en su forma de implementación (la metodología), ya que el objetivo es ver cómo a través del Proyecto las nuevas generaciones se acercan al Patrimonio Cultural.

El Proyecto BOW es la filosofía y fundamentación teórica de Bridges Over the World. En este campo, el enfoque fundamental está orientado a que quienes participan en el Proyecto (alumnos, docentes, comunidad educativa y comunidad toda) sean *Embajadores representantes* de su cultura al tiempo que se convierten en *Receptores* de las culturas con las cuales están en contacto. De esta forma, el conocimiento mutuo ayuda a despejar los miedos que el

desconocimiento provoca en el mundo actual y a romper los estereotipos –mayormente genéricos y simplistas- creados y transmitidos por la sociedad. En este marco, el Proyecto BOW retoma la definición de cultura de Tylor¹ y aúna el concepto de transmisibilidad (fundamental en la antropología cultural) a los fines de desarrollar el sentido de pertenencia cultural –identidad cultural- en las nuevas generaciones de forma que éstos sean quienes difundan y salvaguarden su cultura.

Asimismo, el equipo docente del BOW basa la construcción de este Proyecto en el conocimiento y la difusión del Patrimonio Cultural argentino; así como en la apertura y permeabilidad para el conocimiento de otras culturas.

En este camino de ser embajadores de la Cultura Argentina abordamos el patrimonio Cultural en sus dos concepciones: Tangible e Intangible tomando como referente lo enunciado por el Museo de Arte Virtual²: el Patrimonio Cultural se divide en Tangible e Intangible; al tiempo que el primero también se clasifica en: Mueble e Inmueble.

El Patrimonio Cultural *Tangible* comprende tanto “...los objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y aquellos de origen artesanal o folklórico que constituyen colecciones importantes para las ciencias, la historia del arte y la conservación de la diversidad cultural del país...”³ como también está constituido por aquellos “...lugares, sitios, edificaciones, obras de ingeniería, centros industriales, conjuntos arquitectónicos, zonas típicas y monumentos de interés o valor relevante desde el punto de vista arquitectónico, arqueológico, histórico, artístico o científico, reconocidos y registrados como tales...”⁴

El equipo docente del BOW adhiere a UNESCO llevando a la práctica la definición propuesta sobre Patrimonio Cultural *Inmaterial* “...los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural...”⁵

Este camino de dar y recibir que constituye la transmisión cultural implica que las herramientas de comunicación sincrónica y asincrónica serán una *lingua franca*, el idioma materno de cada país y las TICs. Por esta razón, el Proyecto BOW se complementa con la Metodología BOW ya que esta última conlleva el uso de dos de los idiomas más hablados ya sea como Lengua

¹ “...aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en tanto miembro de una sociedad...” de: Boivin, M., Rosato, A. y Arribas, V. “Constructores de Otrredad”, EUDEBA, Buenos Aires, pp. 24

² <http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm> [consultado el 20 de junio de 2011]

³ Definición de Patrimonio Tangible Mueble, <http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm#3> [consultado el 20 de junio de 2011]

⁴ Definición de Patrimonio Tangible Inmueble, <http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm#3> [consultado el 20 de junio de 2011]

⁵ UNESCO Convención Salvaguardia Patrimonio Cultural Inmaterial; <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006> [consultado el 20 de junio de 2011]

Materna (L1) o como Segunda Lengua (L2) (según el caso inglés y español) siendo éstos los canales por los cuales las culturas se interrelacionan.

De esta forma, se logra la difusión del idioma oficial de la República Argentina (el español) empleando la *lingua franca* del siglo XXI (el inglés) para maximizar su divulgación.

El Proyecto BOW tiene como objetivo transmitir y hacer conocer y valorar la cultura propia al relacionarse con instituciones educativas locales y extranjeras.

Desarrollo

En el ir y venir que constituyen las relaciones establecidas en el marco del Proyecto B.O.W., las producciones finales son el principal y más fiel reflejo de cómo los alumnos participantes en el intercambio cultural aprehenden la noción de Patrimonio Cultural convirtiéndose, luego, en Embajadores de su propia cultura.

En la Historia del Proyecto, el primer acercamiento al Patrimonio -aunque trabajado bajo el concepto de Cultura- fue el trabajo realizado en el año 2005 y continuado en el año 2006. En este ciclo lectivo se intercambió información con la República Popular de China. Los temas con los que la cohorte marplatense trabajó abarcaron la cultura China en general deportes, música, mitología, animales en peligro de extinción, artes y espectáculos, personajes famosos, etc-. El objetivo fue que los adolescentes chinos fueran representantes de su cultura mostrando lo que los hace únicos y con lo que se identifican. De igual forma, por nuestra parte, los alumnos debían caracterizarse como marplatenses y argentinos, enviando esta información a la cohorte china. De allí que Mar del Plata, con su fisonomía, sus costas y su cultura, generada a lo largo de décadas de inmigración, fueran también conocidas en regiones de China alejadas su capital.

El año 2006 fue un año que marcó un comienzo en la forma en que el Proyecto B.O.W. se acercó al patrimonio. Durante ese ciclo lectivo, los alumnos participaron activamente a través de la investigación y del trabajo de campo, con las Jornadas de Reflexión en torno a la Casa del Puente. Nuestra misión no sólo fue conocerla sino aprender a valorarla y defenderla. Las nuevas generaciones tomaron contacto -in situ- con elemento que distingue a los marplatenses alrededor del mundo y tomaron conciencia de los que es el patrimonio tangible.

Durante el año 2007, el intercambio con la República Popular de China continuó durante los primeros meses del año. Pero las circunstancias excepcionales como las que constituyeron el terrible terremoto y alud que devastaron varias regiones del país asiático impidieron que el intercambio llegara a su fin. A raíz de ello, el trabajo se enfocó en el patrimonio tangible de la ciudad de Mar del Plata. El equipo docente de Proyecto BOW tuvo como objetivo que los alumnos no sólo vean lo que hay a su alrededor sino que lo observen y conozcan. De este tiempo, nace la primera

apertura a la comunidad marplatense a través de las Jornadas “10 horas de Patrimonio – Una mirada joven sobre Mar del Plata” realizadas en conjunto con La Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Mar del Plata, el Colegio Punta Mogotes, el Instituto Libres del Sud y la Escuela Secundaria Provincial N° 31.

El año 2008 fue un año de transición para el proyecto. El equipo directivo decidió ampliar la difusión del Proyecto B.O.W buscando nuevos países con los cuales realizar el intercambio cultural. Debido a ello, y como complemento al trabajo del año anterior, se decidió que el tema central del trabajo sea el Patrimonio Intangible que distingue a la ciudad de Mar del Plata. Por ello, la investigación giro en torno a artistas, escritores y cantantes nacidos y/o surgidos en la ciudad y sus producciones.

El trabajo de difusión tuvo su recompensa ya que desde el ciclo lectivo 2009, las cohortes de alumnos marplatenses han estado trabajando con cohortes de alumnos de Australia y de Nueva Zelanda. La experiencia cuenta. Los docentes también aprenden. Desde el comienzo, los temas de intercambio versaron sobre Patrimonio Tangible e Intangible en sus múltiples aspectos. Se han tratado temas como problemas adolescentes, hobbies, tribus urbanas, deportes, música, patrimonio natural y patrimonio tangible, entre otros. Esta nueva forma de aprender logro que los alumnos aprehendieran y se identificaran plenamente con sus producciones finales.

La tarea sigue, este año aún no termina, y el trabajo rinde sus frutos.

Conclusión

El trabajo de Bridges Over the World recién empieza.

Las producciones finales reflejan este intercambio cultural y la percepción que los jóvenes tienen del Patrimonio. Patrimonio que dejó su status invisible y paso a ser observado con la atención propia de quien es consciente que, a través de aquello que mira, su identidad se va completando. Es alguien más. Es alguien diferente de otros. Y también es parte de una comunidad. Así, y como “Conocer es Querer y Querer es Cuidar”, el primer paso fue ya dado.

Los objetivos planteados fueron satisfactoriamente alcanzados; pero ello sólo plantea el comienzo de un nuevo desafío. El conocimiento producto de las investigaciones de los alumnos tuvieron y tienen su corolario con la apertura hacia la comunidad; cumpliendo una doble función educativo-social: por un lado, que los receptores se concienticen sobre el VALOR del PATRIMONIO de su localidad, región o país y; por otro, que se transformen en ACTIVOS EMBAJADORES de su PATRIMONIO CULTURAL.-

Dioniso, el Dios que porta máscara.

Nietzsche y La máscara de la personalidad.

Por María Cecilia Biocca
(UNMdP)

Introducción

El proyecto de la siguiente comunicación consiste en pensar por un lado la simbolización de la máscara usada en el teatro griego dentro del escenario simbólico-ritual que el fenómeno dionisiaco abre en su despliegue ritual, siendo el propio Dioniso, el dios del teatro y de la máscara. Y por otro lado indagar lo que Nietzsche en su texto "El origen de la tragedia" nos ofrece sobre el significado de la máscara y su representación, y además vincular a estos conceptos con la personalidad del sujeto actual que porta una máscara. Esto último visto desde la perspectiva de la escritura manuscrita.

Los Griegos y la máscara

Es a fines del siglo VI cuando el teatro aparece en Grecia. Este entraña un *logos* particular, pero sus vinculaciones con la filosofía son innegables, en tanto ambos constituyen *topoi* de problematización y reflexión. El problema, como aquello que interpela al hombre y lo invita a reflexionar, es el destino humano, de allí que no podamos pensar la dimensión del teatro por fuera del escenario antropológico.

Efectivamente el origen de la tragedia griega es uno de los tradicionales problemas no resueltos por la filología clásica. La fuente primaria de este debate se encuentra en la Poética de Aristóteles. En esta obra, el autor recoge documentación de primera mano sobre las etapas más antiguas del teatro en Ática. Señala Aristóteles que la tragedia nace al inicio como improvisación, precisamente "del coro que entonaba el ditirambo", un canto coral en honor a Dionisio. Al inicio estas manifestaciones eran breves y de un tono burlesco porque contenían elementos satíricos; luego el lenguaje se hace más grave y cambia incluso la medida.

Siendo que la tragedia surgió del coro trágico, pues, originalmente había coro y nada más que coro. Este es el auténtico drama original. El griego construyó para ese coro los andamios suspendidos de un estado natural ficticio y sobre ellos colocó seres naturales ficticios. El proceso del coro trágico es el fenómeno dramático original: *verse a si mismo transformado ante uno mismo y actuar como si realmente se hubiera introducido uno en otro cuerpo, en otro carácter.*

La vitalidad de la tragedia, sus aires contestatarios, su espíritu de ruptura, su revisión cuestionadora del mito heroico, viene del impulso dionisiaco, dios del teatro y de la máscara.

En efecto, con Dioniso asistimos a la encarnación de la sagrada desmesura, de esa *hybris*, que supo plasmar el desbordante ímpetu popular, que poco sabía de límites y medidas. Dios capaz de prometer a sus fieles una fusión con la divinidad. Este fenómeno se presenta de forma epidémica, como una epidemia de danzas compulsivas. Sus entradas a las ciudades son violentas, ruidosas, terribles. Dioniso es el signo que, con fuerza, anuncia la potencia arrolladora que borra la norma. El elemento dominante en el dionisismo, a través del cual se puede abordar su extrañeza, es ser un dios que porta máscara.

La tragedia es el choque de las configuraciones, de lo apolíneo y de lo dionisiaco. Es un agón sostenido en dos escenarios antropológicos, que representan la tensión misma de la vida en su desnudez. Tensión también entre el mundo humano y el mundo de los dioses; esas dos razas o mundos impermeables, como los denomina Gernet y que establecen esa heterogeneidad metafísica, que retorna en distancia ontológica.¹

El teatro es ese intento de representar, desde un logos estético, el pathos que esa brecha trae consigo. Este es el conflicto trágico, la plasmación de esa fractura ontológica (entre hombres y dioses), símbolo mismo de la heterogeneidad metafísica y que parece encontrar en el teatro su territorialización más acabada, signo mismo de la condición humana, precaria y evanescente y como hilo que borda la alianza entre el teatro y antropología.

La máscara extraña, fascina, seduce, provoca, desafía, descoloca, horroriza, desterritorializa, pero, por sobre todas las cosas, impone una distancia, genera una brecha, denuncia un estatuto extra-ordinario, proclama una procedencia del más allá.

Y es precisamente en este horizonte donde se entrecruzan lo extraño y lo extranjero, lo enigmático con lo extra-ordinario, lo no reconocido con lo rechazado por desconocido.

Dioniso es un burlador de fronteras entre lo real y lo ilusorio, porque es un especialista en anular las diferencias, un mago de las ilusiones. Es un transgresor, pero la ciudad necesita integrar sus aspectos transgresores e irracionales, que constituyen precisamente una válvula de escape.

Podemos ver como la tragedia confronta el orden cívico y el comportamiento dionisiaco. La ciudad necesita incorporar su alteridad, su propia transgresión para refrendar el orden cívico en un juego que tensiona alteridad e identidad, como ejes problemáticos.

Es por eso que se necesita ese espacio ritual como modo de integrar la diferencia en el seno de la ciudad. Esa regulación de la alteridad es el mejor modo de controlar y conjurar sus peligros, de territorializar sus intentos desterritorializantes.

1 Sobre este punto, seguimos las reflexiones de Loius Gernet en su obra *Antropología de la Grecia Antigua*, Cap. I.

La tragedia confronta al ciudadano con el orden cívico, así como Dioniso confronta al ciudadano con el *topos* del desorden.

La máscara es un nuevo elemento de su extranjería. Dioniso, como Artemisa, otra diosa de los márgenes, portan máscara, elemento extraño a la regularidad olímpica, pero privilegiado y dominante en los cortejos.

Dioniso porta máscara y ese rostro de terror, frontal, desafiante y transgresor, es el espejo invertido de nuestra propia alteridad. Devuelve en esa mueca de horror nuestro propio “otro”, nuestra extranjería ontológica. La máscara enfrenta a quien se enfrenta a ella con su propia otredad, lo ubica en las fronteras de su propio ser, lo invita al *agón* sostenido de recorrer los márgenes de la propia identidad, de transgredir los espacios sosegantes, fuente de certezas.

Hasta Eurípides, Dioniso no ha dejado de ser el héroe trágico, todas las figuras famosas del escenario griego, Prometeo, Edipo, etc. son solamente máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. El hecho que tras estas se oculta una divinidad, es una de las razones esenciales de la “idealidad”, de esas famosas figuras.

El único Dioniso real y verdadero aparece en una multitud de figuras, en la máscara de un héroe combativo y al mismo tiempo enmarañado en la red de la voluntad individual. Aquel héroe es Dioniso padeciente de los misterios, ese dios que experimenta en sí la individuación.

La autentica pasión dionisiaca, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, habría que considerar el estado de la individuación como la fuente y el origen primigenio de todo padecer, como algo rechazable en sí.

Los actores griegos utilizaban las máscaras o, en su defecto, ocultaban su rostro con barro o azafrán. El ocultar la cara simboliza el vestirse con elementos nuevos y no comunes, necesarios para realizar el rito. Más tarde, cuando el teatro fue teatro y no un acto religioso, la máscara era aquel elemento que transformaba al actor en personaje, había máscaras de viejos, de jóvenes, mujeres... Con el tiempo, los artesanos consiguieron verdadero realismo en las caretas. Además la máscara poseía unas enormes dimensiones para que fuera mucho más visible al público y para, junto con los coturnos (zancos), guardar la proporción entre las diferentes filas de asientos. Por otra parte, las mascararas podían servir de “megáfono” aumentando la voz del actor. Y por último, permitía al actor interpretar varios personajes.

Máscara y representación van íntimamente unidas a lo largo de la historia. Entre las más antiguas se encuentran las funerarias de los faraones egipcios que representaban los rasgos idealizados del difunto y eran generalmente de materiales preciosos como el oro. Los hechiceros africanos usan máscaras habitualmente talladas en madera para ahuyentar los demonios y malos espíritus. La máscara también es usada por los guerreros de diversas tribus, como protección y para asustar a los enemigos. Pero la máscara se uso principalmente para el culto, de donde pasa al teatro.

Como es sabido, el símbolo del teatro son dos máscaras, una sonriente que corresponde a la comedia, y, otra triste, correspondiente a la tragedia.

La máscara se asocia íntimamente con los Carnavales, donde paradójicamente uno se quita la máscara que usa habitualmente para colocarse otra con la que se siente acaso más identificado. El cambio de máscara simboliza la transformación de las relaciones sociales, un cambio de papeles que era mucho más acusado en las Saturnales romanas, las fiestas de donde procede nuestro Carnaval.

La representación de la máscara en Nietzsche

Fue Friedrich Nietzsche, al final del siglo XIX, quien pone en evidencia el contraste entre dos elementos principales: por un lado lo *dionisiaco* (la pasión que experimenta el personaje) y por otro lo *apolíneo* (la sabiduría y la justicia que es el elemento racional simbolizado exactamente por el dios Apolo).

Sobre esta cuestión, Nietzsche, deja entrever, su pasión por lograr una cultura que sea capaz de desarrollar y dar forma a su mundo interior. Desde niño sintió una atracción profunda por la música, que fue su experiencia más intensa, a la cual más tarde designara con el adjetivo de Dionisiaco.

Así entonces, empezó a interpretar el arte de los griegos desde un punto de vista diferente al tradicional, pensaba que había que superar esa estética, pero no era capaz de explicar la música de la obra wagneriana.

Por un lado, la antigua estética, mantenía la oposición entre poesía y artes plásticas y Nietzsche propone una nueva oposición entre las artes visuales y la música. Este es el pensamiento de Nietzsche poco antes de redactar el nacimiento de la tragedia.

Mientras que él entiende a la estética, no como una ciencia particular, pues, esta no explica solo el mundo del arte, sino que recorre otras esferas del conocimiento humano, llegando directamente a tocar el problema de la vida, a explicar artísticamente la existencia.

Dicho autor penetra en el centro de la escena su verdadera pasión, su tendencia hacia la búsqueda de la verdad, su inclinación por considerar los problemas esenciales de la vida, por intentar desvelar su enigma. El ve como crece en su mente una nueva metafísica, una nueva estética.

En la cultura de la Grecia antigua, afirma Nietzsche, "existe un contraste, enorme para el origen y el fin, entre el arte plástico, esto es lo apolíneo, y el arte no plástico de la música, que es lo dionisiaco".

El tema de la máscara lo analiza Nietzsche, y para él representa la vida. Dicha noción en Nietzsche tiene un sentido positivo. Para él en el mundo griego sería algo del orden del simulacro y algo negativo. No habría nada que uno tenga que develar, desocultar, puro abismo, puro juego de poder en una relación tensionada en lo que él llama la voluntad de poder. Esta voluntad, que es puro movimiento, se va configurando epocalmente, históricamente en este sujeto que cada uno es. La

configuración de cada persona es, el recorte de un fondo muy pulsional que ha dado la máscara, llamado a deshacerse permanentemente, para que ese fondo de fuerzas se configure en otra personalidad, también llamada a disgregarse en continuo movimiento. Si uno quedara congelado en una única máscara, eso sería la muerte y como el fondo de esto es móvil, exactamente contrarios a los fondos que van a ser extáticos, representa la vida.

La máscara, no es solamente un elemento ornamental, pues, representa en última instancia la transgresión a la propia identidad. Ser otro, aparecer como otro, cruzar el límite del sí mismo, lo identitario y devenir en otro (esta es la seducción nietzscheana por la máscara). Esta es la posibilidad de romper la identidad metafísica. Pues, toda la metafísica es fuertemente identitaria. Nada más tranquilizante que una identidad que se sostiene fuera del tiempo "in eternum", como la identidad de la idea que es símil a sí misma, como la identidad de dios que es igual a sí mismo. Las grandes hipótesis metafísicas siempre son sobre la identidad. Lo que la rompe es la posibilidad nomádica (que yo me convierta en otro, transgrediendo el circuito identitario). En ese sentido, Dioniso es un provocador como Nietzsche. Dioniso invita a la ruptura de las formas, a la transgresión de las identidades definitivas, por eso llega a Tebas como un extranjero. La esencia está oculta bajo máscaras. Soy el más encubierto de todos los encubiertos, dice Nietzsche.

La máscara es un disfraz que lleva tras de sí una multitud de personajes y papeles representados. La convicción básica y fundamental de Nietzsche es la interpretación del ser como Valor.

La realidad es para él un antagonismo de contrarios primordiales. El pathos trágico griego se alimenta de saber que todo es uno. Vida y muerte se encuentran profundamente hermanadas en un movimiento rotatorio misterioso. El nacimiento y la decadencia son tan sólo aspectos de una y la misma ola de la vida.

La máscara y la personalidad en la escritura

Citando a J. Crepieux-Jamin, recogemos su afirmación de que con razón, lo mismo que un individuo es inconfundible en su ser físico, psicológico o moral, de igual modo lo es por la forma de su escritura que, como producto que es su psicofisiología, define y concreta su personalidad gráfica.

Nuestra verdadera identidad emerge de entre los bastidores de nuestra máscara social. Pues, la simulación se asocia siempre a la fabulación.

Desde el punto de vista del pensamiento, el elemento mínimo de este es una idea, y el de la escritura es una letra, cada letra es por lo tanto la manifestación simbólica inconsciente de una idea. La conjunción de dos ideas forman un juicio. Varios juicios dan lugar a un razonamiento y la liga o desunión de varias letras nos va indicar nuestra forma de razonar.

La personalidad es la organización total de las tendencias de reacción (temperamento, carácter e inteligencia), normas de costumbres y cualidades físicas que determinan la efectividad social de un individuo.

El Temperamento es la tendencia inicial de reacción de un sujeto frente a los estímulos del ambiente. Es el resultado de la constitución corporal y por lo tanto es innato e inmodificable, solo se puede inhibir.

El Carácter es el tipo de reacción que el individuo se ha acostumbrado a exhibir frente a un estímulo externo o interno. Es el resultado de una reacción que se va formando en gran parte inconscientemente, apoyándose por un lado en el temperamento y por el otro en la voluntad, el ambiente, la educación y la experiencia. Es adquirido en etapas tempranas y puede ser modificado.

En la escritura, la máscara puede verse en la totalidad de los grafismos, en la firma del individuo o en determinadas zonas del espacio escritural, con lo cual se ve que el sujeto se protege en su totalidad, intimidad, sus pensamientos, sus sentimientos o en lo material o instintual

El valor de ser auténtico, significa ser autosuficiente, en el sentido de que no se necesita ocultar nada ante los demás para sentirse seguro.

A la máscara uno no la puede soportar mucho tiempo, representa una mentira, se personifica un escenario aparente, no hay profundidad en la personalidad, no es un ser legítimo. Es una fachada que se compone de varias particularidades gráfica. Se la usa para protegerse, para disimular, para no mostrarse como se es, la identidad está oculta bajo un velo aparente detrás del cual se esconde el verdadero fondo, el fondo de la realidad individual.

Con ella no se manifiesta la solidaridad de la exteriorización del ser. Se es aparente, superficial, el que se muestra no es el verdadero individuo.

La despersonalización es el estado de ruptura con la realidad, el sujeto se percibe como lejos o fuera de sí mismo, y no llega a establecer contacto con el exterior.

Tras ella se desliza y actúa ese otro yo mismo, que los sueños y los cuentos designan como la sombra o el doble, es decir ese ente o criatura que a veces no queremos ser y que sin embargo somos, pero que mostramos como un ser anónimo y subterráneo.

Conclusión

La vida psíquica del hombre es, según su esencia, sumamente social. Por tanto, la vida de cada uno está enlazada íntimamente con la vida de su comunidad. La cultura de la sociedad proporciona la materia prima con la que el individuo hace su vida.

Analizando desde la escritura la personalidad de quien porta una máscara, se podría decir que la representación de este, es algo del orden del simulacro y sería de un valor significativo negativo, tal era el valor que se le daba a Nietzsche en el mundo griego a quien portaba una máscara.

Esta configuración que el sujeto adopta, no lo que es, es un movimiento que lo lleva a desarticular su personalidad en otro, se convierte en la Otredad y no logra así armar la Mismidad, transgrede el límite identitario.

En la escritura, la máscara no representa la vida, sino la pérdida de la personalidad real, del ser auténtico. El sujeto se encuentra travestido, enmascarado, sin dejar traslucir su propia identidad.

Dado que el portar una máscara es un aditamento adquirido por el sujeto, esta al formar parte de su carácter, bien puede ser corregida a través de mecanismos de defensa que bien aplicados pueden regular dentro del psiquismo las cargas de energía, disminuyendo la tensión psíquica para proteger el equilibrio o por el contrario puede ser exacerbado con la posible formación de toda clase de trastornos o perturbaciones producidas por el exceso de excitación emocional.-

Bibliografía.

NIETZSCHE "El nacimiento de la tragedia". Biblioteca Edaf.

FINK, Eugen. "La filosofía de Nietzsche". Ed. Alianza.

MOUNIER Emmanuel "Tratado del carácter".

CREPIEUX-JAMIN, J. "El abc de la grafología".

GERNET, Loius en su obra *Antropología de la Grecia Antigua*,

La gestión municipal en el Teatro Mar del Plata (2001-2007)

Por María Teresa Brutocao
(GIE- UNMdP)

Desde el punto de vista teatral Mar del Plata ofrece sus propuestas desde diferentes ámbitos. El espacio privado de corte netamente comercial, que se despliega sobre todo en la temporada estival y en la semana de Pascua o en las vacaciones de invierno.

Luego en el ámbito privado del teatro independiente ligado a los Centros Culturales y finalmente en la esfera de la gestión pública, ya sea provincial o municipal.

A la provincia de Buenos Aires pertenece el Auditorium, conocido así por la población y que oficialmente recibe el nombre de Centro Provincial de las Artes comprendiendo diferentes salas: Astor Piazzola, Gregorio Nachman, Roberto Payró y esporádicamente Bodega del Auditorium y Jorge Laureti. En el ámbito de la gestión municipal se brindan obras primordialmente en el Centro Cultural Osvaldo Soriano y en el Teatro Colón. Tomaremos en esta ponencia estas dos instituciones en el período 2001 al 2007, correspondiente a nuestro actual proyecto de investigación del GIE.

En el transcurso de esos años hubo una situación diversa en esos dos ámbitos. En el Centro Cultural se sucedieron diferentes directores, estos cargos fueron fluctuando según los vaivenes políticos de las gestiones municipales. Mientras que en el Teatro Colón un solo director cubrió los 7 años que abarca el presente estudio. Este cargo fue, en un principio, político y se transformó en cargo de planta permanente en el año 2010.

Abordaré en esta ponencia la particular situación de ambos centros municipales en las temporadas de verano.

Centro cultural Soriano: ubicación

1---El Centro Cultural Osvaldo Soriano (antes del 2008 llamado Juan Martín de Pueyrredón) fue creado a través de una Ordenanza en 1991 (la 8126), como un ente descentralizado de la Municipalidad, con la finalidad de unificar los procesos y servicios brindados por la Biblioteca Pública Municipal y las restantes bibliotecas dependientes de la Secretaría de Educación y Cultura.

El edificio concebido especialmente para el funcionamiento de la Biblioteca Pública Municipal se inauguró en 1982 y fue construido por la comuna en el espacio que antiguamente ocupaba la Escuela Normal Mixta Provincial.

2---Ubicado en la calle 25 de Mayo 3108 (y Catamarca), es decir a tres cuadras de la plaza central de la ciudad, en donde se concentran la Catedral, la Municipalidad, el Teatro Colón y diversos cafés y negocios, es una amplia esquina, si bien está sobre dos calles que no son comerciales ni están sobre el eje turístico de la ciudad. El Centro Cultural convoca a numerosos artistas a la presentación de diferentes muestras de pintura, fotografía y esculturas, de artistas nacionales e internacionales. Alberga dos salas teatrales, un espacio destinado a exposiciones, la Biblioteca Leopoldo Marechal y un patio interno que, en algunas gestiones, se utilizó para realizar actividades culturales.

Dos son los espacios de representación teatral

Sala A - Centro Cultural Osvaldo Soriano: capacidad 160 butacas con equipamiento técnico, escenario de 8 mts. de boca, 6 mts. de profundidad y 2,5 mts. de altura, con 1 camarín

Sala B. Capacidad 80 butacas, escenario de 8 metros de boca 4 metros de profundidad, 2,5 mts. de altura con 1 camarín.

Este Centro Cultural depende de la Municipalidad y durante el período que vamos a tratar, del 2001 al 2007, tuvo cambios en relación directa con las fluctuaciones políticas de gestión de la ciudad y se sucedieron cinco directores: María Rosa Solsona, Marcelo Marán, Marcelo Sanjurjo, Amador Grande y Carlos Rodríguez.

Durante la gestión del intendente Elio Aprile quien fue elegido durante dos períodos, de 1995 a 1999 y reelecto para el período 1999 a 2003, pero renunció en Marzo de 2002, tal vez como consecuencias de la conmoción política de diciembre de 2001. El Centro dependía del Ente de Cultura, un ente descentralizado de la Municipalidad. La presidente del Ente de Cultura era María Rosa Solsona, de quien dependían dos Direcciones, una a cargo de Julio Neveleff (Biblioteca y afines) y otra, directamente vinculada a las manifestaciones culturales: salas, talleres, espectáculos en los barrios, etc. a cargo de Marcelo Marán.

En Marzo de 2002 ante la renuncia del intendente Aprile, lo reemplazó Daniel Katz quien terminó el período: del 1/3/2002 al 10/12/2003 y luego asumió como intendente electo para el período 10/12/2003 al 9/12/2007.

En Cultura por un lapso de seis meses se desempeñó Marcelo Sanjurjo y posteriormente Amador Grande en una repartición que en ese momento se denominó: Dirección Ejecutiva de Cultura.

Al asumir como intendente electo Daniel Katz volvió a nombrar a Marcelo Marán, esta vez con el cargo de Subsecretario de Cultura.

Puestas teatrales

Consideraremos las puestas teatrales de estos tres períodos: en el primero, 2001-2002, durante la Dirección dependiente del Ente descentralizado de Cultura, ejercida por Marcelo Marán, seis de las principales obras representadas corresponden a dramaturgos nacionales e internacionales, ellas fueron:

<p>2001-</p> <p><i>Cuando me afeitó</i> de Carlos País</p> <p><i>Destino de dos cosas o de tres</i> de Rafael Spregelburd</p>	<p>2002 (Enero/Febrero)</p> <p><i>La irredenta</i> de Beatriz Mosquera</p> <p><i>Los invisibles</i>, adaptación de la obra de Gregorio de Laferrere</p> <p><i>A puerta cerrada</i> de Jean Paul Sartre</p> <p><i>¿Quién yo?</i> de Dalmiro Sáenz</p>
---	--

En el año cubierto por Marcelo Sanjurjo y Amador Grande, seis son las obras de dramaturgos nacionales e internacionales:

2003 (Enero/Febrero)

Valhala (La necesidad del mal) de Patricia Suárez

Desfile de extrañas figuras de Carlos País

Che madam de Carlos País

Como un puñal en las carnes de Mauricio Kartun

La ratonera de Agatha Christie

Antígona (EDM 2000) de Sófocles, en versión libre de Antonio Mónaco

En cuanto al período del intendente electo Daniel Katz 2003-2007, el Centro con Amador GRANDE, como Director Ejecutivo de Cultura y Marcelo MARÁN, como Subsecretario de Cultura, las obras de dramaturgos nacionales e internacionales fueron 16, entre ellas:

<p>2004-5 (Enero/Febrero)</p> <p><i>La moribunda</i> (Tragedia en Cuatro Estaciones) de Alejandro Urdapilleta,</p> <p><i>El bronce que sonrío</i> de Vito Zito Lema</p> <p><i>Marilyn cantando bajo el sol</i> de Carlos Torreiro</p> <p><i>Se me murió entre los brazos</i> de Alberto Drago</p> <p><i>Los invertidos</i> de J. González Castillo</p> <p><i>Con fondo verde</i> de Alberto Borla</p> <p><i>Bolero rococó</i> de Alberto Borla</p>	<p>2006-7 Enero/Febrero)</p> <p><i>El partener</i> de Mauricio Kartun</p> <p><i>No hay que llorar</i> de Roberto Cossa</p> <p><i>Por Amor a Julia</i> de Alberto Adellach</p> <p><i>El Hombrecito</i> de Carlos País y Américo Torchelli</p> <p><i>Esperando la carroza</i> de Jacobo Langsner</p> <p><i>La importancia de llamarse Ernesto</i> de Oscar Wilde</p> <p><i>El balcón</i> de Jean Genet</p> <p><i>La noche de don Juan</i> de Alberto Moravia</p> <p><i>El Avaro</i> de Moliere</p>
--	--

En general las autoridades del Centro tratan de dar prioridad a las producciones marplatenses. Cuando se acepta una obra de otros autores se seleccionan a través de un video. ¹

Entre los dramaturgos marplatenses representados destacamos a: Antonieta Trevigno de Chulak con la obra *Desvistiendo vestidos*, donde toma figuras femeninas destacadas (la Peñalosa, Isadora Duncan, Evita, Camille Claudel, cada una con su lucha), a Beba Basso autora de varias piezas para Teatro por la Identidad con la obra *Chela entre osos y puntillas*, a Horacio Montanelli con *Gregorio y el maestro* obra de radioteatro en vivo que obtuviera el 2º premio en el Concurso de Argentores, a Toto Castiñeiras, clown marplatense que triunfó en el Cirque du Soleil con su drama *Finimondo*, que ganara el Estrella de Mar en 2001, a Félix Bello con *Los niños de Terezin*, sobre el tema de ese campo de concentración y a Jorge Strada con su grupo Papelnonos, que se acompañan de instrumentos hechos en papel, Papelnonos se presentó en tres oportunidades con las obras: *Pares sueltos*, *El último pariente* (s/libro El ángel bello y la vejez) y *Cosas de otoño*.

También se dieron 2 creaciones colectivas *La nave* dirigida por Antonio Mónaco y *Todos queremos parecernos a Marilyn* del grupo de Elio Cerone.

Ya consolidadas las autoridades hay un aumento de actividades desde 2005 con un acercamiento a los barrios. Por un lado y a raíz de pedidos de escuelas, de sociedades de fomento, de asociaciones de jubilados, etc. se llevan algunas de las realizaciones del Centro Cultural a estos locales barriales. Durante la gestión de Marcelo Marán como Subsecretario de Cultura se repara La Barraca, el teatro-bus creado por Jorge Laureti y vuelve a hacer sus giras por los barrios periféricos. En otros momentos, en que estuvo fuera de servicio, las puestas se llevaron a cabo en los salones de escuelas o de sociedades barriales. Se utilizó parte de la escenografía del teatro, siempre que pudiera transportarse, requiriendo a las instituciones solicitantes el proveer el mobiliario necesario: mesas, sillas, algún armario, etc. ²

Vistas las obras presentadas hicimos una entrevista a Paula Skarpeta Jefa de Programación que ha estado durante todo el período (2001-2007) sobre las modalidades de funcionamiento. De la misma extraemos los siguientes datos:

a-En general, al ser un teatro oficial buscan beneficiar a los elencos locales. De la recaudación total se descuentan en primer lugar los impuestos para Argentores y Sadaic y luego el 80% es para el grupo actoral mientras que la Municipalidad se queda con el 20%, para gastos generales.

¹ Entrevista a Paula Skarpeta, 4 de julio de 2011.

² Entrevista a Paula Skarpeta , 4 de julio de 2011.

b-Un logro de los últimos años en la gestión de Marcelo Marán fue que los actores pudieran cobrar su porcentaje del bordereau después de la función mientras que anteriormente pasaba a la sección Tesorería de la Municipalidad y lo recibían un mes después.

Según las distintas gestiones se dio prioridad a obras teatrales y en otras hubo más conferencias. En estos casos la sala sólo proveía dos técnicos, uno para iluminación y otro para sonido. La publicidad consistía únicamente en la publicación en el Boletín Mensual del Centro, por lo que, en ocasiones, la función no se realizó por falta de público.

c-Desde una gestión anterior en los años 70, siendo Director Jorge Laureti se creó La Barraca, transformándose un antiguo colectivo en teatro-bus, uno de los laterales se rebatía y el interior se convertía en escenario. Con ese teatro-bus se llevaban las obras del Centro a los barrios periféricos. Posteriormente por años La Barraca quedó fuera de uso y con la gestión de Marcelo Marán se reparó y volvió a hacer la gira por los barrios.

d-Como es un teatro oficial debe tener muy en cuenta el aspecto legal, no existe la figura de contratación de artistas si no la de *locación de obras*, que es la misma figura que cubriría una obra de reparación, de pintura o de construcción, por lo tanto se abona una vez la obra terminada, en el caso del espectáculo teatral se considera el día del estreno sin tener en cuenta los meses de ensayos y de preparación anterior. Actualmente hay un proyecto de crear la figura de horas cátedra para una contribución anticipada al grupo teatral.

El hecho de que hubiera distintas gestiones provocó un efecto de marchas y contramarchas. El Centro perdió su autonomía y al depender de otra repartición se burocratizó con su efecto de inmovilización.

Entre los elencos de la ciudad se generalizó el comentario de que el Centro no colaboraba ya con las puestas y muchos de ellos prefirieron presentarse en alguno de los centro culturales independientes.

Teatro Colón: ubicación

El Colón es un teatro tradicional de la ciudad, fundado por la Sociedad Española de Socorros Mutuos en la década de 1880 y fue el centro de espectáculos españoles por largos años. Su viejo edificio se demolió para construir en 1924, en el mismo emplazamiento, el actual teatro en estilo ecléctico con reminiscencias medievales españolas inspirándose en una construcción de apariencia defensiva con almenas y ventanales góticos.

Ubicado en uno de los lados de la plaza central de la ciudad y casi contiguo a la Municipalidad, tiene una clásica sala a la italiana que posee platea y tres pisos de palcos con una capacidad de alrededor de 700 localidades.

El Teatro Colón pasó a ser también de gestión municipal, pero se gerenció de diferente manera. Al ser un edificio privado, de propiedad de la sociedad Española y alquilado por la Municipalidad, la actividad privada tuvo otra ingerencia en años anteriores.

En las temporadas de 1986 a 1990 se alquiló a una compañía de Buenos Aires, el grupo *Errare Humanum Est*, formado por los actores Juan Leyrado, Hugo Arana, Darío Grandinetti y Miguel Ángel Solá, quienes con dirección de Manuel González Gil y producción de Willy Wullich presentaron *Los mosqueteros* y *Los lobos*, con gran éxito, durante los meses de verano.

Al cabo de esos años la gestión municipal ofreció a Willy Wullich la dirección del Teatro Colón creando fuera de planta y con un cargo político, este nombramiento. La intención fue, al apelar a un profesional con largos años en el mundo del espectáculo, revitalizar este teatro haciéndolo viable también para las temporadas invernales. La prueba inicial fue por dos años y W Wullich se quedó 25 años, hasta su muerte en 2010, realizando una tarea sumamente valiosa para la cultura de la ciudad. Del año 2009 tenemos una entrevista radial grabada para el programa Conexiones, conducido por Nicolás Fabiani, en ella Wullich recuerda los primeros comienzos y manifiesta que la gente que quería el Teatro Colón veía con pena como permanecía cerrado durante los meses de invierno. Willy Wullich intentó diversas estrategias para revitalizar este ámbito.

Del gran éxito que tuvieron esas dos obras *Los mosqueteros* y *Los lobos*, Wullich rescata en primer lugar el elenco formado por esos cuatro magníficos actores: Leyrado, Arana, Grandinetti y Solá y por otra parte la pasión por el teatro y el no depender justamente de un productor clásico, de un productor que dirigiera el espectáculo desde el dinero. Dijo: “Eso lleva a veces a tender a lo que el productor supone que le gusta a la gente y se va yendo por caminos de dudosa creatividad”.

En su actividad como director de un teatro oficial y a partir de su amplia experiencia, Willy Wullich fue acrecentando las actividades, no dejó de lado las obras de teatro, sino que también intercaló espectáculos musicales, conciertos de orquestas, conciertos solistas, conferencias y aún el Festival Internacional de cine en Mar del Plata en el mes de noviembre.

Incentivó a valores marplatenses al abrir las puertas del teatro a espectáculos de zarzuela, de folklore, de ballet y conciertos solistas de violín y piano.

Y en horarios de la mañana prestaba la sala a escuelas para sus actos de fin de curso, solicitando sólo el pago de los impuestos, con la idea de hacer factible el sostén del teatro.

También en estos actos de fin de año se abrió las puertas a instituciones privadas: de música, de ballet, de folklore, hasta lograr ocupar el teatro como Wullich manifestó “362 días al año, y saco tres, porque está cerrado el día de Navidad, el día de año Nuevo y el día del Trabajo”.³

³ Entrevista radial de Nicolás Luis Fabiani a Willy Wullich para el programa Conexiones de la FM 105.1, el 12 de diciembre de 2009.

En este período que nos ocupa se representaron: ⁴

-*Parecen ángeles* de Jorge Medina, Dir. María Carreras, Iris Lainez, G. Lugea, S. Jiménez, Carlos Vega

- *Las trillizas, la iniciación del Irineo* Dir. Cristinas Ribas Compañía Lunatix

- *La casita de los viejos* de Mauricio Kartun, Ciclo Matrices, Dir. Antonio Mónaco, Grupo Teatro de la Universidad y *En el Espejo* de Antonio Mónaco, Dir. Antonio Mónaco, Grupo Teatro de la Universidad A. Arcuri, S. de Urquía, C. Díaz, K. García, S. Hernández, A. Mónaco, C. Rossi, S. Ferragine

- *El inglés* de Juan Carlos Géné, Dir. Héctor Martiarena, Proyecto Salamanca

- *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona, se reiteró tres años seguidos con diferentes directores: Dir. Jorge Ahamendaburu, Ricardo Méndez o Jorge Taglione. Elenco: Iris Laínez, S. Jiménez, A. Juárez, M. Oses, C. Vega, N. Grotadaura.

- *Calígula* de Albert Camus , Dir. Arcángel Orfino,

- *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, Dir. Arcángel Orfino

Mientras tanto en los veranos de 2001 y de 2003 se presentaron dos obras de producción y actuación porteña con gran éxito de público: *Sinvergüenzas* con Juan Palomino, Fabián Vena y Arturo Maly y *Aeroplano* de Carlos Gorostiza con Claudio García Satur y Pepe Novoa.

En el momento de la entrevista a Willy Wullich, diciembre de 2009, el Teatro Colón iba a presentar la ópera *Aída* de Verdi en versión de cámara. Fue un enorme éxito el hecho de presentar en Mar del Plata una ópera completa con cantantes marplatenses, de larga formación en óperas. Se logró presentando una ópera semimontada.

Wullich tenía una verdadera pasión por llevar el teatro a la gente y acercar la gente al teatro y decía (cito) “si nos pudiéramos a hablar de todo lo que le pasa a Mar del Plata , seguramente la veríamos en lo cultural con más amor, sabiendo que a veces no hay que esperar demasiado que alguien nos visite hay que tratar de descubrirnos, de saber mirar, de saber que ese vecino, aunque sea vecino puede ser también un buen cantante lírico, cantante popular o un excelente bailarín”

Su pasión por descubrir y fomentar valores en la ciudad obtuvo la respuesta de la gente y el Teatro estuvo abierto casi todos los días del año. Se cumplió así uno de sus objetivos: dar una oportunidad a artistas de la ciudad.

Concluyendo ya y tal como he mostrado, en el Centro Cultural Osvaldo Soriano hubo un vaivén con 5 autoridades responsables con cargos de director o subdirector y además pasó a

⁴ Diario La Capital

diferentes dependencias y perdió la autonomía que había tenido antes del 2002; según fuera la gestión se dio mayor importancia a los barrios o la actividad quedaba circunscripta al centro de la ciudad.

Brindan las dos salas a actores , a grupos marplatenses y también a los encuentros nacionales de teatro.

En las mejores gestiones con el teatro bus “La Barraca” se llevó las obras a los barrios más lejanos pero en otras gestiones, en donde lo cultural se veía como un gasto, “La Barraca” no tenía mantenimiento ni reparación por lo que quedaba inutilizada.

En cuanto al Teatro Colón al tener una sola gestión, la de Willy Wullich quien ya tenía una gran experiencia en producción teatral a nivel privado fue intensificando el uso de la sala.

Supo abrir la sala a obras de teatro y a numerosísimos espectáculos de artistas marplatenses: conciertos de música clásica, de folklore, de tango, de rock, de jazz y últimamente óperas semimontadas con cantantes líricos de la ciudad. Asimismo dio acceso a la sala para los espectáculos de fin de año de escuelas públicas y privadas, de arte y de ballet. En los meses de noviembre de cada año la sala participa en una de las secciones del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata . Creó una Asociación de Amigos del Teatro Colón que constituyó un gran sostén para el funcionamiento y la difusión de sus actividades. De esta manera logró una proeza que parecía increíble para Mar del Plata, mantener el Teatro ocupado 362 días al año, cumpliendo el sueño cultural de sus primeros fundadores, un hermoso teatro de y para la ciudad. -

BIBLIOGRAFÍA

- Fuentes primarias

Diario *La Capital* (buscadora de fuentes María Victoria Campagna)

Hoja de programación. Centro Cultural Osvaldo Soriano (ex Juan M. de Pueyrredón). Programación temporada de verano.

La libreta, año 3, Nº 4. Almacenes Culturales. Secretaría de Cultura, Mar del Plata, 2009.

-*Hoja de programación. Teatro Municipal Colón*, 04, Secretaría de Cultura, Mar del Plata, 2011.

Entrevistas orales (a Willy Wullich [Teatro Colón], 12 diciembre 2009 y a Paula Skarpeta [Centro Cultural Osvaldo Soriano] 4 julio 2011.

- Fuentes secundarias

Fabiani, Nicolás Luis (coord.). *Estética e Historia del Teatro marplatense (Compilación corregida y aumentada*. Mar del Plata, Ed. Martín, 2007, ISBN 987-543-116-4.

Strano, Sebastián, “Influencia española e italiana en el teatro marplatense: elencos aficionados locales entre 1918 y 1930” in Fabiani, Nicolás Luis (Coord.), 2007. *Estética e Historia del teatro marplatense*. Vol. IV, p.121-141. Mar del Plata: Ed. Martín/UNMdP, 2004.

AAVV, 1999, “Arte, sociedad y política” in Burucúa, José Emilio, *Nueva historia argentina* Vol. II.

Devés Valdés, Eduardo, 2003. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, tomo II. (1950-1990), Buenos Aires: Biblos.

Apuntes para una historia institucional del teatro marplatense: *La edad de oro de la radio*

Por Gabriel Cabrejas
(UNMdP – GIE)

Los actores marplatenses, aún en la transición vocacional, conocieron tempranamente el éxito de público. Desde los cuadros filodramáticos, sobre todo en la década del 40, al radioteatro en la siguiente, un espectador fervoroso y fiel, cautivo del club sociodeportivo en el primer caso y adicto a la serial narrativa transmitida por ondas herzianas en el segundo, conjuntos de aficionados vivieron la etapa formativa crucial y adquirieron una módica fama popular a la vez, en un rito cultural del que se guarda emocionada memoria.

Los nombres de ERMINIA VELICH, NELLY RIZZO-RAÚL CHANEL, NINO PERSELLO, MARITA DE LA CRUZ, migrantes internos, y el único nativo, OSVALDO CARMONA, no solamente actúan en Mar del Plata sino salen de gira comarcal, difunden el teatro vernáculo dentro y fuera del ejido y constituyen los primeros en difundirlo, otorgándose a sí mismos, mediante sus precarias embajadas de cómicos de la legua modernos, la misión impensada de agentes educadores de una cultura tanto universal como folclórica hacia las aldeas remotamente ajenas a todo contacto con el mundo de la ficción representada. El melodrama de los libretos, la aventura de cada puesta en escena, las rudimentarias enseñanzas de los directores, la recepción identificatoria, son un capítulo insoslayable de la historia dramática del interior argentino, y una forma de entender la axiología y sociabilidad de nuestra clase media, sus consumos simbólicos, deseos y frustraciones, cuando está en tránsito a configurar el sector mayoritario de la sociedad.

Nuestra ponencia aspira a trazar un periplo de estos aventureros, su poética textual y ambiente vital para sintetizar una etapa de la diacronía de la institución teatral en el balneario.

Arriba el telón.

Los directores

El encuadre ritual del radioteatro radica en una *bifurcación escénica*: de la audición radial durante el desarrollo de los episodios sucesivos hasta el *desenlace* en vivo representado por la compañía en una sala con la puesta concreta, momento en el que las voces encuentran su rostro y una pregnancia física y los oyentes se convierten en *espectadores*. He aquí los primeros elencos asalariados y un director-primer actor que no trascenderá el medio radiofónico pero sabrá instrumentar de manera sólida los dos factores imprescindibles de la partitura preparatoria: el manejo de la voz y del cuerpo.

Mar del Plata en el año 1950 puede considerarse una plaza teatral anualizada: la estadística arroja que entre junio y octubre se estrenan en los teatros *Odeón-Colón* 41 obras sumando locales y visitantes, y 39 en 1951. Solamente en octubre se recoleccionan 27 noches de actuación—menos los días 17, 19, 23 y 30 (OLLER, 2007: 119). El radioteatro en este contexto *continúa* el espíritu comunitario barrial en cuanto a selección temático-genérica y acontecimiento público, y *anticipa* las rutinas rituales de la telenovela y su riguroso cumplimiento de horario cotidiano. Aún cuando se *privatice* la audiencia teatral en torno al objeto radio en el living del hogar, su comentario compartido y el coronamiento de la intriga sobre el tablado reproducen el salón del club pero en la escala urbana, como reunión de desconocidos bajo una nueva advocación ceremonial que los identifica. También se trata de un escalón encima de los cónclaves sabatinos de la barriada: aunque eventualmente las compañías puedan presentarse en los clubes, la *última función* se cumple en el circuito céntrico, los teatros *Colón* y *Odeón* ¹.

Los directores aquilatan formación clásica y experiencia vasta en los escenarios. En la magazine local *La Semana* (10/8/53, pág. 13), CHANEL repasa su trayectoria ante un periodista que firma *Esquilo*: "(Comencé) en el 42 en Bahía Blanca, en LU2, LU3 y LU7 hasta el 44, allí en capital federal, donde trabajé durante toda la temporada en el entonces Municipal de la ciudad de Buenos Aires, hoy General San Martín, con Santiago Gómez Cou, en *Silverio Leguizamón*, de Bernardo Canal Feijóo, y esa misma con Guillermo Battaglia en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. Tuve el honor de integrar el equipo técnico de *Pampa bárbara*, el mejor que se logró formar en el país para realizar una película". Más adelante redondea: "(Volvi a Bahía Blanca en 1946); allí estuve hasta el año 1949, que vine a Mar del Plata" para interrumpir su trabajo en 1951 "por compromisos en LT1 y LT3 de Rosario" (pág. 26). La misma revista —un mes antes, lo que señala la gravitación del género—interroga a ERMINIA VELICH y ésta hace su propio balance biográfico: "(Hago teatro) desde la cuna, ya que ésta lo fueron los camarines de los teatros en que actuaron mis padres, actores que integraron, entre otros, compañías como la de José Gómez, Carlos Morgenti, Sassone-Puérsoles, junto a figuras como José Olarra, Pablo Acchiardi, Miguel Faust Rocha, Nicolás Fregues, en la que intervine en un papelito de niña. Con la última compañía se inicia como profesional actuando en papeles de damita" (*sic* cambio de persona). Actuó junto a Cicarelli, Segundo Pomar, Ana Lasalle y otros. En 1935 inauguré el Parque España de Mar del Plata integrando el elenco de Ivo Pelay. En 1937 fui atracción de varieté en Montevideo, en la sección revistas que incluía al famoso circo Hagenbeck. Fui cantante en el Odeón, junto a mi padre, también músico. En cine hice *La mujer del zapatero*, junto a Tino Tori" (*La Semana*, 9/7/1953, pág. 12). Su comentario pone de relieve un campo mediático popular que cruza radiofonía y gráfica. La editorialista de arte *Salehr* (SARA LEHRMANN) le dedica una despedida en 1953 cuando retorna a Buenos Aires (*LC*: 25/11, 4) y no vuelve a saberse de ella hasta 1956 en que *La Mañana* le

dispensa un obituario, “figura de vastas proyecciones que llenara un extenso capítulo en el radioteatro marplatense” (6/1, 2). Su desaparición equivale a un adiós simbólico para el subsistema en la ciudad.

Menos noticias pueden rastrearse sobre los otros. NINO PERSELLO, actor italiano, ha tenido algunas participaciones en el cine sonoro argentino antes de afincarse en el balneario, pero al revés de Velich, su carrera se prolonga luego de retornar a Buenos Aires. Abocado “a la tarea de buscar elementos para la formación de una compañía de radioteatro integrada en su totalidad por gente de Mar del Plata”, sólo insume un mes en la “selección de valores” (LC: 26/3, 8) y el 15 de abril debuta en LU6, Emisora *Atlántica*². De menor incidencia y antecedentes, la actriz YAYA SUÁREZ CORVO posa en la nómina de *Corazón*, sensiblera versión del clásico de Edmondo de Amicis (BORCOSQUE, 1947) y en el 50 ya se ha radicado entre nosotros. Osvaldo CARMONA es el único nativo. De apellido Vázquez, usa como nombre artístico el de su madre; hijo de un hotelero, fue municipal y “se dedicó a los negocios inmobiliarios cuando el radioteatro dejó de escucharse” (ISMAEL ABIUS, 4/2/2008). El matrimonio RIZZO-CHANEL y Carmona se repartirán los mayores sucesos de auditorio en apenas un bienio de fama, 1951 al 53, siendo 1952 el año áureo. MARITA DE LA CRUZ, nativa de General Madariaga, ocupa un lugar destacable a fines de los 50 en LU9, cuando acapara la atención del radioescucha junto a JIMÉNEZ. Con ella trabaja su novio JUAN CARLOS MARIANI, en el horario semanal de las 2 de la tarde, y los fines de semana ofrece la *PANDILLA DE MARITA*, “grupo grande de pequeños talentos”, según los dichos de un integrante, MARIO ALTAMIRANO: actuaciones individuales, en música y canción, de jóvenes ejecutantes en el marco de una revista de audiciones. El elenco, además de Altamirano –entonces un adolescente–, MARIANI, AURORA DEL SOLAR, CARLOS VELTRI, RENÁN SCARANO, RAÚL SOLARI. Los títulos de sus radionovelas: *La maestría del chañar* y *Cinco números tiene el destino*. De la Cruz llega a estrenar los primeros libretos de ALBERTO MIGRÉ y hace alguna incursión en Buenos Aires como actriz de teatro, por FERNANDO SIRO, que suele convocar a figuras del interior en esta época. “Sus condiciones no las tenía nadie, había mucha distancia entre ella y los otros. Marita y Jiménez penetraban más en la gente en los primeros sesenta, pero la primera era muy superior en calidad artística, mientras el segundo buscaba más que nada el efecto y no tanto la actuación.”, dice ALTAMIRANO (entrevista del 18/2/2011). Su ocaso se debe a razones tan románticas como el repertorio y el medio. Mariani se habría enamorado de otra mujer y “no lo pudo superar. Abandonó todo, volvió a Madariaga y se quedó a vivir allá” (id.)

Los títulos, las empresas, las costumbres

La primera emisión radiofónica la logró el 27 de agosto de 1920 quien sería un pionero de los *talkies* criollos, Enrique Telémaco SUSINI, junto a sus amigos Luis ROMERO CARRANZA y César GUERRICO, que fundarían en 1933 la empresa cinematográfica *Lumiton*. No es “verdad irrefutable” que allí se consuma la primera transmisión *mundial* (HORVATH, 1988: 8), aunque algunos lo aseguran

(ACOSTA, 1988: 61 y 77). Curiosamente también involucra al teatro, pues se transmite en directo la ejecución de la ópera *Parsifal*, desde los techos del *Odeón* porteño. Apenas dos años más tarde se lanza en Mar del Plata, desde la casa de un vecino, Carlos Mauro, que confecciona él mismo un equipo rudimentario; el 1 de setiembre de 1926 José ZACCAGNINI da nacimiento a *LU6 Atlántica*, la primera radio del interior del país, en un inmueble de Luro 3460, lindera al cine *Atlantic*. En 1929 ingresa el teatro al medio, con *Una limosna, por Dios*, obra del cuadro filodramático dirigido por FRANCISCO CÁRPENA. A fines del 30 empieza el afianzamiento del radioteatro y la historia cita a un tal BERNARDO BLANC como estrella masculina en ascenso, pero hasta mitad del decenio la radio llega al aire entre las 10 y las 14 horas. En los 50 pertenece finalmente a la editorial Haynes, dueña de radio *El Mundo*, la cual pasa al control estatal cuando quiebra y constituye entonces parte de la red mediática oficialista. *LU9 Emisora Mar del Plata* es bautizada una fecha veinte años posterior a *Atlántica*, el 27 de diciembre de 1947, como filial del *trust* de LR3 Radio Belgrano, que pertenece al iniciador de la televisión JAIME YANKELEVICH: él y su hijo Samuel presiden el acto inaugural. En 1948 genera sus propios radioteatros y en el 49 debutan RIZZO-CHANEL con *Cruz Montiel*, y al año siguiente proponen *Furia*; CHANEL se radica en Rosario a continuación y lo sustituye Carmona, que compite con PERSELLO, de LU6. Así llega al *eter* el gran record de audiencia de 1952, *El León de Francia*. Desde octubre de 1960 LU9 se irradia las 24 horas³.

La radio origina importantes mutaciones de los hábitos sociales. Será el nuevo *totem* de la clase media al reinar en el living y *privatizar* el teatro al microcosmos familiar como punto de convergencia de su audición, viabiliza formas de publicidad no visual gracias al patrocinio empresario –el *Teatro Palmolive del Aire*--, provee el culto a las personalidades famosas o la mística del estrellato actoral actualizando procesos de empatía psicológica y moral, y siembra el debate sobre marcos regulatorios y legales asimilables a otros medios de comunicación (LORENZO/ ZÁNGARO, 2005: 104-5). Se cuenta que las puestas teatrales de Broadway se transmiten por radio en los años 20. Ahora, este último cociente de la cultura oral avanzará en sentido contrario, del estudio acústico a la representación viva⁴.

Antes del 50 decolan en los escenarios únicamente los grupos radioteatrales porteños, pero menos que los cantantes, más cómodos de ubicarse en los clubes céntricos o barriales y en espectáculos de variedades. Atiliano ORTEGA SANZ es asiduo en los 40, igual que el elenco *Candilejas*. El primero viene en septiembre del 40 y merece un destacado; a través de los títulos de su álbum adivinamos la temática del melodrama sentimental-lacrimógeno, el criollismo gauchesco y el folletín de aventuras: *El hijo del odio*, *Cuando sangran los trigales*, *La leyenda de la cuna vacía*, *La cieguita del circo*, *El puñal de la mazorca* y *Rocamble*, y ahora “una versión de su novela *Dios te salve, madre mía*, bajo el sugestivo título *Una cruz entre dos madres*”, todas de su autoría (LC: 6/9/40, 5).

Un panel que convoca el *Grupo de Investigaciones Estéticas* (7 de octubre 2006) nos ayuda a reconstruir este fenómeno social mediante sus memoriosos actores. ELISA MARVAL, actriz de *El León*

de *Francia* (autor Santiago BENVENUTO –seudónimo de *Adalberto Campos*, director CARMONA) sintetiza su calendario regularizado y sus tópicos argumentales: “Hacíamos la novela por radio y a mitad de mes íbamos al teatro y la gente iba a ver cómo terminaba: aventura, drama o romance, iba a ver con quién se quedaba la heroína y quién moría”. Y los medios, y efectos, de la recepción multitudinaria: “Acá el comercio abría a las 15, el *León* se hacía a las 14:05, las empleadas de las tiendas llegaban tarde, porque no tomaban el tranvía sino que iban escuchando las novelas que salían de las casas; era tanto lío que las cámaras de comercio pidieron que cambiáramos el horario”. Las horas de emisión, correspondientes a la *matinée* de los cines, anticipan la rutina de la telenovela, aunque las había matutinas. VELICH suele oírse los días hábiles desde las 10:30, con *La sombra vengadora* (de ARSENIO MÁRMOL, LU6). En general, las dos emisoras locales compiten durante toda la tarde. PERSELLO y VELICH pertenecen a Atlántica, y CARMONA y CHANEL a Mar del Plata, si nombramos a los más activos. SUÁREZ CORVO actúa en la última, pero ya no figura en 1951 –*La extraña hija de Scarlet Brooks*, de Josephine Bernard, desde el 3/4/50; *La virgen de piedra*, propia, el 25/7; *El chaleco encantado*, de Luisa Benedetti, que culmina en el *Odeón* en el vermut de las 16:30, el 21/1/51. También en LU9 trabaja COSME AMENTA, mínimamente: pone dos textos de Héctor Bates: “...*Y era un vagabundo*” (28/1/54) y *María de los Dolores* en el cine San Martín (25/4/55). Carmona concluye su viaje por las fábulas exóticas pasando a LU6 en 1955: *Abdel Kebir, la pantera de Argel* (2/7), a las 14 de lunes a viernes. JIMÉNEZ presenta *Honrarás a tu madre* (Nicolás Olivari y Roberto Valenti) en el San Martín el 23/10/55 y retorna en 1956: *Guarumba el indio*, de Mario Romano (14.05 hs.) hasta exponer el desenlace en el *Colón* (4/8/57).

Concepción del texto espectacular. La recepción.

JUAN CARLOS STEBELSKI, actor de Gregorio NACHMAN, le debe al radioteatro la elección de su vida:

“La experiencia que me marcó fue la llegada de los actores de radioteatro. Entre ellos se llamaban *la gran rascada*. Cuando hicimos el homenaje a *El León de Francia* recordamos la aventura de ir a los pueblos, cagarse de hambre, el tipo que se agarra los testículos o le palpa el culo a las actrices mientras representa con su voz engolada. Trataban de desalentarme cuando les decía que quería ser actor. En Buenos Aires fui tramoyista de la compañía de folklore de Ariel Ramírez, y en el escenario ensayaban los actores de capa y espada de la radionovela: tenían esos largos cortinados pintados, enormes, que se colgaban y doblaban, con el dibujo de la escenografía de fondo, y uno de los actores me decía con la voz del héroe: *prepará los sánwiches, flaco, que ahí se va el León de Francia*, y yo le decía, *esto es una vergüenza, no es teatro para nada*. Y el tipo, *¿vos estudiás teatro, flaco?*, y le respondía: *sí, y esto no es*. La respuesta era clara: *Claro que no es teatro, nosotros salimos de gira por la guita y darle de comer a los chicos. Teatro es lo que hacen ustedes*. Y así todo, fue a gente que llevó el teatro a la verdadera gente del pueblo, los peones, las criadas. A Olavarría, que era ciudad importante, iban Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Carlos Cores, pero los tipos del radioteatro me dieron una lección, la primera importante: porque a Mechongué, una aldea, iban los de *la rascada*” (Reportaje del 28/3/2008).

Stebelski, natural de Olavarría, se muda a la capital a los 17 años y cursa talleres concernientes a puesta en escena, interviene en elencos surtidos, oficia de regisseur e iluminador de

los ciclos folclóricos de Ariel Ramírez y vuelve a su ciudad natal para fundar su Escuela de Arte Escénico y el primer *Elenco Radioteatral Olavariense*. La obra *Bienvenido León de Francia* (de Carlos Zapata, dirección JORGE LAURETI, 1989-90) plasmará una parodia de aquellas viejas veladas. La declaración que citamos contiene datos interesantes, como la apelación a bastidores pintados que suplen la arquitectura corpórea, la independencia entre elocución verbal y actitud del cuerpo – exagerada hacia el lado burlesco en el texto espectacular de Zapata--, la impronta itinerante de un teatro *cercano* físicamente al pueblo remoto y la discutible calidad de las performances, que los propios equipos desmerecen no sin cinismo. ELSA ALEGRE engarza un dato que suma a la precariedad ya perfilada en los viejos cuadros: “No existía propiamente una dirección de actores. A lo sumo *te movés hasta acá, entrás por ahí, salís por allá*. Con un palito se marcaba la puerta. Después era la lectura: algunos párrafos más lentos y otros más rápido” (reportaje del 7/6/2008). Jorge EDELMAN, fundador del radioteatro en Neuquén que trabajó en las giras de CARMONA y Elisa Marval, decía del director: “Tenía que marcar si estábamos en el aire, generalmente por señas. O se acercaba y remarcaba al oído en voz baja. También mientras se ensayaba decía si se leía muy lento o muy rápido, o con más énfasis. (Cuando fui director) leía como creía que debía hacerlo y los actores debían imitarme. El tiempo lo controlaba con las páginas escritas; si sobraba se repetía un aviso o se pasaba más música. Siete u ocho hojas equivalían a 23 minutos”(GOTLIP, 2001: 69-70). Junto a CHIAPPE, que “repetía tres veces *te quiero* porque las amas de casa se distraían cocinando y así se concentraban de nuevo”, los actores grababan 8 o 10 capítulos por noche: “a las 2 de la madrugada terminaba la transmisión y comenzábamos a grabar el capítulo del día y si podíamos, algo más” (id, 69).

El radio de difusión por aire y en cadena ofrece a los radioteatristas la posibilidad de nombradía y reclamo de público que definirá a la televisión. “En cualquier lado se hacía teatro. Una vez improvisamos el tablado en una cancha de bochas. Otra, en el andén de la estación Chapadmalal, con JUAN CARLOS JIMÉNEZ: poníamos dos soles de noche a kerosén porque no había luz eléctrica. Después la gente nos agasajaba, nos esperaba con lechón, nos regalaban un jamón entero, chorizos, torta. Así fue en Los Pinos, cerca de Balcarce, por ejemplo. Y siempre a sala llena”, dice ABIUS. La rivalidad entre novelas y emisoras se resolvía sin traumas al sobreabundar oyentes: “Chanel en el Odeón hacía *El capitán Furia* y nosotros (Carmona) en el *Colón* poníamos *El León de Francia* y los dos llenábamos la sala”. Más aún, los elencos porteños no obtenían tanto éxito en comparación: “En Necochea, en el *París*, llenamos. Dos o tres días después, cerca del 60, debutaban Cibrián-Campoy y tuvieron media sala, pero íbamos nosotros y con la obrita explotó el cine. Lógico, la gente escuchaba Radio Necochea”. A la *tele* le faltaba para opacar a los medios reinantes. La pareja José CIBRIÁN-Ana María CAMPOY realiza telecomedias desde 1953 en Canal 7 –la trilogía *¡Cómo te quiero, Ana!, Ana y Pepe, ¡Cómo te odio, Pepe!*—auspiciada por televisores *Admiral* y todo un calco de la americana *Yo quiero a Lucy* (LUCILLE BALL y DESI ARNAZ), pero no se conocía en el sudeste bonaerense. La

primera revista sobre televisión, *Teleastros*, duró apenas dos números (HERMIDA/ SATAS, 1999: 12). ALTAMIRANO recuerda las salidas de estos *bululúes* modernos, al acompañar a MARITA DE LA CRUZ:

“MARIANI, la pareja masculina, tenía un *Packard* 36 negro, le adosaba un carrito y allí iban los telones y el vestuario. Me acuerdo que al entrar a un pueblo creímos que nos reconocían y saludaban y en realidad se estaba *quemando* y nos avisaban... No había escenografía simbólica sino realista, pero sintética. El telón atrás, que bajábamos y volvíamos a enrollar todavía maquillados mientras se hacía el baile del pueblo con que terminaba la representación, ya cansadísimos. Cada cual se vestía de característico: el galleguito, el paisanito, la china, etc., y conforme a la época. La agenda era nutridísima, en una semana varios pueblos: llegábamos a media mañana, hotel, y salíamos a la noche o al otro día temprano. Hicimos, no sé, Ostende, Cristiano Muerto, Eulogia, Necochea, La Brava, Batán, y acá en el San Martín y el Ópera. Donde llegaba la radio, incluso en pleno campo —era lo único que les llegaba de las grandes ciudades— la novela era popular y los teatros se llenaban”.

La identificación simpatética provocada por los caracteres llevaba a homologar carácter-actor hasta el punto de agredir físicamente al *Malo* cuando terminaba la representación en vivo, y premiar o agasajar al *Bueno*, siendo una trama que los pintaba sin variantes en pares morales dicotómicos. Mario AMAYA, *Churrinche* en *Chispazos de tradición* (1931-6), relata que “en una de las escenas del melodrama tenía que asestarle un talerazo a quien se investía de traidor alevoso. Se lo pegué no más con un caño hueco de goma y el traidor se desmoronó estrepitosamente para dar más verismo al suceso. Dos o tres días después, una señora le envió a GONZÁLEZ PULIDO (el autor) un reloj de oro y a mí un alfiler de corbata, obsequios que venían acompañados de unas pocas líneas que decían ‘este es mi regalo por haber terminado con ese maldito canalla’⁵.”

Chispazos se propalaba diariamente a las 18:30 y terminado el capítulo, de unos 50 minutos, “el conjunto que lo animaba corría presuroso hacia el cine para representarlo teatralmente, y concluída la función en esa sala, se trasladaba a otra. ¡Si hasta llegó a trabajar en las mañanas de los domingos!” (DEL MONTE, 1980: 42). Veinte años adelante, los episodios se graban, a fin de poder emprender la gira comarcal. “En total la obra radioteatral tendría unos 30 o 35 capítulos, dependiendo del éxito; a veces se prolongaba, caso *El caserón de los Barrientos*, de Juan Carlos Chiappe, o *Juan Barrientos*. El mismo autor de la obra de radio te mandaba el libreto, que también se compraba a 30 centavos en las librerías, y nos llegaban a su vez los libretos diarios, o sea que escribía dos obras distintas. A veces el capítulo final se transmitía en simultáneo desde el teatro, como *Hormiga negra* (ABIUS, 4/2/08)⁶. El microsistema, pues, se apropia de dos enunciaciones históricas. A la remanencia del criollismo que delata *Chispazos*, y la herencia del folletín del gaucho *outlaw*, o sea el bandolerismo social, se yuxtapone el coetáneo abordaje del nativismo, su misma dialéctica de personajes y situaciones se aplican a la rémora del sainete en su fase intuitiva, otra de las intrigas favoritas. Un pasaje por los programas de las puestas escénicas verifica la tendencia. Una de Necochea (*Juan Barrientos*), ilustrada con las fotos de los actores vistiendo la indumentaria de sendas criaturas, adiciona unas rimas autodescriptivas:

Página 1: *La simpática dama joven RUTH MIRALVA en el personaje de Marta*: “Marta es mi nombre/ Nací con el alma de serenata/ fui amor y drama/ novia según la suerte/ y llevo en el pecho una espina clavada/ con el dolor de una puñalada/ que corta y corta al dar la muerte.

Página 2: *CARLOS GALVÁN*, “Juan Barrientos, carrero del 900/ que nunca agachó la frente/ que aunque de pena muero,/ seguiré al cadenero/ rienda en mano hasta la muerte”.

Página 3: *RAÚL SUBILET*, el sargento *Garabito*. “Soy sargento de facción de 1910/ a nadie preso llevo/ y nunca metí la pata/ porque tengo el corazón/ más grande que una alpargata”.

Página 4: *El recio primer actor en el traidor más traidor del Radio Argentino* (sic): *Galíndez, ISMAEL ABIUS*: “Yo soy Galíndez, al que nadie mojó la oreja/ pa los mansos soy oveja/ y pa los bravos soy león/ pal amor soy bandoneón/ que conquista con sus quejas/ yo soy el guapo Galíndez/ y ninguno todavía me mojó la oreja”.

Amén de la familiaridad implícita, suerte de *anagnórisis* previa, establecida entre oyente y fisonomía de ficción, se advierte el sistema de personajes fijo: la Heroína-dama joven, el Héroe-galán, el Característico-cómico y el Traidor-antagonista. Presumiblemente, el tercero, un policía que “a nadie preso lleva”, es desde el enfoque actancial oponente y ayudante del sujeto-Héroe. La actuación, semántica: el actor representa, construye y significa al personaje en una relación mimética, se identifica aquél con éste y ambos forman una *unidad* casi indiscernible para el espectador. También la dicción se lee *verosimilizada*, imitativa del contexto (PAVIS, 1994: 149 y 151-2), que recrea un Buenos Aires aún aldeano y por extensión los pueblos del interior en trance a la urbanización; ideolecto que dada su historicidad tiene mucho de *cronolecto*, pero dependiendo del *status* del personaje: castellano neutro en la dama y el héroe, popular en modismos pero reglamentario en el comparsa y declaradamente *reo* en el Traidor. Referente al modo de esta expresión, vivimos el contraluz del habla costumbrista en la artificialidad de la dicción interpretativa, los parlamentos que ponen “el acento en los tonos, ritmos y pausas, en la “musicalidad” de las frases más que en una aproximación mimética al habla cotidiana” (LÓPEZ, 2003: 176). Se automatizan los procedimientos del sainete, pero hay modificaciones que proceden de otras fuentes. Se hace hincapié en el desarrollo sentimental --el destinador vuelve a ser el sentimiento amoroso--, los arquetipos paródicos del inmigrante se suavizan y tienden a ser abolidos, aumentan los obstáculos que debe sortear el héroe y lo alejan o acercan de la heroína como afluyente de la novela folletinesca, y se subordina la concepción dramática a las generales de la ley del melodrama: “teatro no del pueblo sino para el pueblo, medio de instrucción” y triunfo “de la sensibilidad, la justa recompensa a la virtud y el castigo del crimen” en palabras de Charles NADIER (1847, citado por ÜBERSFELD, 2002: 71). Desde lo discursivo, el radioteatro gestó “nuevas relaciones entre géneros altos y bajos; se interpenetraban procedimientos propios de un soporte a otro, se traspusieron matrices populares de un medio o lengua a otro como el melodrama, el folletín, la oralidad, el criollismo, la comicidad; fórmulas rítmicas mnemotécnicas, títulos rimados, nombres llamarivos, aliteraciones, repeticiones, juegos de palabras y redundancias temáticas, proverbios y refranes. El oficio se basaba en la buena dicción, en la capacidad de gritar, la improvisación y la función fática” (GOTLIP, 2001: 17)⁷.

Las escenografías también reflejan la prosapia del teatro remanente. Las fotos de *Guarumba el indio* disciernen la vacilación entre el naturalismo espontáneo y la abstracción pre-artística, el garabato que permite sólo borrar un *clima*, que habrán de ilustrar mejor los actores. Ropa de un soldado, un gaucho, maderas y troncos al fondo delineando una portón de estancia o bien un rancho. En otra escena hay una cómoda y un bastidor sobre el foro en el cual se ha pintado una ventana con cortinas⁸. Todos estos decorados creaban un espacio informativo gracias a una iconocidad diagramática, por la cual el signo representa la configuración referencial del objeto y lo representa, o se practica la táctica teatralista, mezclando elementos corpóreos y pictóricos. Funcionaba complementariamente a idéntica función icónica el vestuario, el maquillaje y el peinado, a los que se le sumaba su función indicial. Lo propio del microsistema premoderno (CAZAP, 2003: 215). A la concepción *teatralista*, pues, contribuyen los remedos de *sonido ambiente* que operadores y sonidistas manipulaban en estudio, una batería de trastos audibles con los que logran el verosímil –una caja de cartón conteniendo garbanzos finge la lluvia, soplar una cartulina junto al micrófono aparenta el viento, los disparos del revólver los imita el dejar caer la tapa de un piano (DEL MONTE, 47).

El traslado de la emisión a las tablas casi no se efectúa desde 1960, o ha dejado de revestir importancia y los diarios lo ignoran. Sencillamente al discurso remanente lo metaboliza la televisión pero despojado de climatología campera o de arrabal, para instaurar sus tópicos en la clase media barrial o en sus valores –el Rico y la Pobre, pareja imposible, se casan quebrando la alambra clasista y resignificando la promoción social. Notoria la restricción de espacios luego de incendiarse el *Odeón*: se recicla el cine *San Martín*, la carpa del circo Shangai presta su pista como una reverberación de la Historia a los orígenes *moreiristas* del teatro criollo, y el *Colón* sigue dando abrigo. A medida que se ensancha el mercado los actores se independizan y forman nuevas compañías (JIMÉNEZ, del grupo Chanel; JORGE PIROSANTO, MARITA DE LA CRUZ) y a la vez pocos cierran la serie en las tablas. La crisis ya amaga en 1955, aunque el candado antiperonista no se ve decisivo en la materia: CHANEL, prosélito declarado del *Tirano Prófugo*, no tiene trabas en sus presentaciones. ALTAMIRANO atribuye el comienzo del fin a un giro de *marketing* en LU9, a través de la asunción como director del uruguayo EVARISTO MARÍN, que “impulsó una radio con aspectos de mercado, que chocó con la vieja noción de la radio comunitaria”, un símbolo del cambio de época y la despedida más clara a la aldea de vecinos. La abrupta muerte de JIMÉNEZ, en 1965, que relata Abius, “viajaba con MÓNICA LANDÓ (esposa y primera actriz) cuando se accidentó. Iba a Lobería, donde lo esperaba la compañía, y a la altura de Necochea chocó contra un camión” (4/2/2008), emblematiza la lápida de un final anunciado.

Conclusiones: la radio educadora de masas

La estructura del relato radioteatral da cumplido servicio a los aspectos que analiza BENTLEY como privativos del melodrama, el “llorar a gusto”, la piedad hacia el héroe y el temor ante el villano, la

coincidencia abusiva, la exageración, el sentimiento de fatalidad. “Pertenece al estadio mágico del niño, a la etapa en que los pensamientos se consideran omnipotentes, en que no se distingue el *yo quiero* del *yo puedo*, cuando aún no se le concedió reconocimiento diplomático a la realidad exterior”(1982, 189-198). El último grado infantil del teatro local a un paso de la vida adulta. A semejanza del sainete *pura fiesta* y la comedia blanca predilectas de los filodramáticos, trasunta los valores de la mesocracia, sus creencias en un universo conflictivo que termina armonizando en un desenlace donde las fricciones de clase son atemperadas y se producen el justo castigo del mal distorsionante, la premiación de la virtud y el augurio de la felicidad colectiva. Una nueva alternativa social a estas constantes se vislumbra: luego de asimilar al *gringo*, ahora se produce la absorción del *migrante*, en el empaque del gaucho –antes *alzado*, fugitivo de la ley y al fin modelo del rebelde romántico-folclórico—y el indio, el *cabecita* o, en el calificativo epocal, el *descamisado*. En síntesis, el sueño político del peronismo⁹.

En cuanto a los actores, la formación desigual entre ellos testimonia la transición al profesionalismo, y cómo la etapa de *oralidad* catapultó la carrera de todos¹¹. El radioteatro desaparecerá pero, como instancia profesional, dejará una huella indeleble: camadas de actores que seguirán trabajando de tales y volverán a las rutas en el futuro, en busca de un público popular al que a veces recordarán con nostalgia y otras tendrán el milagro de reconquistar.

¹ En otro artículo, Esteban OLLER revela la intensa y sistemática apelación a los dos teatros entre el 50 y el 53, para derrumbarse en el trienio siguiente –último año y medio del peronismo, primer año y medio de la Libertadora—y recuperarse paulatinamente en los dos años posteriores. El *Colón* (junio-octubre del 50 es la temporada invernal) registra 17 estrenos en 1950 e igual número en el 51, 15 en el 52 y 8 en el 53, para estancarse en 1954 y 55 (*un* estreno cada año), casi no crecer en 1956 (2), trepar hasta 10 los dos años que siguen y terminar la década con 31 obras sucesivamente en cartel (2007, 91). El *Odeón*, por su parte, de junio a octubre del 50 contabiliza 24 puestas, 16 en el 51, 9 en el 52, 10 en el 53 y 13 en 1954. La diferencia radica en la política del *Club Español*, dueño de la sala del Colón, durante el período: “brindar funciones de alta jerarquía artística, aunque lejos de producir beneficios, o siquiera salvar los gastos, (afrontando) en aras de la cultura que se persigue fomentar, los quebrantos económicos que de ese propósito se deriven” (*LC*: 14/10/46, 3). El mejoramiento de la sala, como se informó en 1950, debió generar una inversión que no fue recompensada. El incendio del *Odeón*, el 4 de enero de 1955 simboliza el final de una época.

² Entrevistado por *LC*, se presenta a PERSELLO como “quien tan brillante papel realizó al lado de Francisco de Paula en el film *El Diablo de las Vidalas* y con AMEDEO NAZZARI en *Calle arriba*, de Carlos Borcosque” (20/3/51, 8). Pero el reportero está mal informado: la primera nunca llegó a pantalla, censurada por Raúl APOLD (Secretario de la Dirección de Prensa y Difusión desde 1949), debido a no reunir “las condiciones de veracidad histórica”, que habrían “dado una impresión equivocada de nuestra guerra de independencia” –repasaba la biografía del general Aráoz de Lamadrid (MANRUPE/PORTELA, 175), y la segunda es *Volver a la vida* (1949, estrenada en 1951), las vicisitudes de un inmigrante itálico de posguerra con “claras intenciones de presentar a la Argentina como tierra de paz y sobreabundancia de propaganda pro-peronista” (id, 624). El artículo del periódico no nombra a *Los hampones* (de Alberto D’AVERSA, 1951), cuyos exteriores se rodaron en Mar del Plata, porque tardará una década (1961) en proyectarse. El texto de *LC* es claramente una gacetilla transportada al cuerpo del diario sin corroborar, ya que la publicada en *LM* es idéntica (16/3, 4). Ésta incluye como información que Persello acaba de filmar *Rebelión en los llanos* (presentada en 1953, de BELISARIO GARCÍA VILLAR), insurrección ficcional del pueblo de La Rioja contra un terrateniente, de neto corte oficialista. Pese a la copiosa cantidad de radioteatros que el actor monta en Mar del Plata en el crucial 1952, un año después ya ha regresado a Buenos Aires. Allí, logra sobrevivir a la Libertadora y milita en algunos largometrajes: *La calle del pecado* (director Ernesto ARANCIBIA, 1954), *El festín de Satanás* (RALPH PAPIER, 1955, demorado hasta el 58 por el golpe de estado), *Continente blanco* (BERNARD ROLAND, 1957: primer film rodado completamente en la Antártida) y la coproducción italo-argentina *Questo amore ai confini del mondo (Casi al fin del mundo)*, 1961, de G. M. SCOTESE.

³ La historia puede leerse en los artículos de *La Capital*, suplemento 129º aniversario de Mar del Plata (1983). Cf. *bibliografía*. Belgrano llegó a tener 80 humoristas por semana, 10 radioteatros diarios y 150 orquestas. Dice GOTLIP “el radioteatro fue una de las maneras de incidir en el fenómeno inmigratorio, y el proceso de socialización y aculturación del inmigrante al ámbito urbano. Muchos eran provincianos, autores de la transformación del país, y su público estaba conformado mayoritariamente por provincianos”. En el 50, dice Gotlip, llegó a haber 40 radioteatros, pero ya eran 24 al finalizar 1959 (2001, 16). HORACIO MONTANELLI actúa en Radio Nacional y recuerda en el panel mencionado que “la escuela actoral empezó allí en 1951 y tenía tres elencos, *La Ranchería*, *El Corral* y *La Sirena*, con más de 180 actores, entre ellos ALFREDO ALCÓN y MARÍA ROSA GALLO”, aunque se disuelven. *La Ranchería* adaptaba a autores nacionales; *El Corral* hacía teatro español y *La Sirena* el universal (GOTLIP, 2001: 10).

⁴ BOSETTI (1994). *Gran Pensión* la encabezan Félix MUTARELLI y Antonia VOLPE. Antes, parte del elenco aparece en el club *Unión* para representar una pieza basada en la serie: *Luna de miel del campeón* (ET: 11/12/42, 4). Juan BONO trae al balneario la comedia de NOVIÓN, *En un burro tres baturros*: los astros del aire, pues, aprovechaban su fama para crear compañía. La red radio-cine-teatro robustece la legitimación popular de los artistas, como luego lo hará el tríptico televisión-cine-teatro. La radio, empero, agujoneaba el enigma imaginativo –conocer el semblante de la voz-personaje— y fue una de las razones centrales de su éxito de representación en vivo. ABIUS (20/7/09) prueba su participación en los intercambios: “cuando vino Fernando Ochoa al *Ópera* me dijeron que andaba buscando un partener para el sketch de *Don Biligerno* en la pulpería y ahí decía yo dos o tres palabras que él respondía. También con Rolando Chávez en LU6 cuando estaba en el edificio del Banco Provincia” (cf. *infra*, p. 18). En los últimos años se reeditó contemplar el desenlace de una *tira* de formato catódico, pero *proyectada* en pantalla grande, en un teatro y con la presencia de los actores saludando desde el escenario, casos *Resistiré* (2004) y *Montecristo* (2007), producciones de *Telefé*.

⁵ Cit. por DEL MONTE, 1980: 46-7. *Chispazos*, el mayor record de audiencia como radioteatro, emisión de Radio Belgrano, nació de la pluma del inmigrante español Juan Andrés RODRÍGUEZ PULIDO, también autor de sainetes –*La costurera que dio aquel mal paso*-- que lo puso al aire durante seis años: solamente entre 1931 y 32 salieron al aire 110 “petit-piezas” (íd, 44). Llegó a venderse un álbum de fotos en los kioscos y contó con su propia revista de publicación semanal. En una de las entregas de ésta Pulido insertó una encuesta para resolver el desenlace de *Chispazos* por mayoría de votos entre los oyentes-lectores. “Por que Juan Manuel se case con Jacinta: 60.231 votos; por que Juan Manuel se case con Rosaura: 26.830; por que Jacinta se case con Churrinche, 15.406; por que no se case con ninguno, 11.210. Total de votos emitidos: 114.687” (47). La operatoria era habitual en Hollywood a través de la revista *Variety*, que solicitaba a los espectadores-lectores su opinión sobre el *rol* adecuado a determinado actor o actriz.

⁶ Este actor, siempre oponente en la estructura profunda, padecía las consecuencias de la identificación ingenua: “En *El forastero que llegó una tarde* le pegaba a mi madre –la actriz Carmen Delgado— y justo sucedió que se murió la mía. Me gritaban *hijo de puta* y yo sufría... Tenía que hacerlo, reírme como el *malo* que me tocaba hacer y soportar las puteadas”. Otra: “En el circo Real, de Colón y San Juan, hacía *Juan Barrientos, carrero del 900*, donde hacía de Galíndez, “al que nadie mojó la oreja”. Y resulta que estaba entre el público Andrés Selpa y su mujer. Aplauden y lo hacen subir al reconocerlo. *A ver, mojále la oreja, Selpa*. El boxeador lo hace, claro, y yo saco el cuchillo. *Vos serás Selpa pero yo soy Galíndez*, etcétera. Me silbaron y por poco me matan...”

⁷ Otro programa combina publicidad del conjunto (Juan C. Jiménez) incluyendo al músico invitado, una letra de canción transcrita y de nuevo las autopresentaciones: Página 2. Su artista preferido JCJ llega a su público amigo con otro sensacional suceso. *El rubio Millán*, radionovela de SANTIAGO BENVENUTO. Página 3: (foto de JCJ) “Si con nuestras humildes obras llegamos un poquito al corazón de ustedes, ése será el mayor premio a nuestra modesta labor”: Mar del Plata, firma JCJ, 3 de julio de 1959. Letra de *La güeya*, en verso: “Pulpero, eche caña”, etc.. Páginas 4-5: en la 4, JCJ vestido de gaucho sonriente. MÓNICA LANDÓ en pág. 4. En el medio, JUAN CAMBARERI, *el mago del bandoneón*. Abajo, letrero: *Una historia del 900 que se irradia de lunes a viernes por LU9 Radio Mar del Plata a las 14 hs*. Página 6: Foto HILDA MARCÓ (*Doña Luisa*) “Yo soy Luisa, mi único afán y tesoro/ es mi nieto y mi hijo/ Yo sé que mi hijo Cacho no fue malo/ El destino lo hizo así y lo bautizaron *El Rubio Millán*”. Página 7: Foto ISMAEL ABIUS, *El Chino Racedo*: “Yo soy el Chino Racedo de Rosario vine y por éste orgullo de Chino que el que a mí se me enfrente le hago astillas la frente” Abajo, ROLANDO ACOSTA (*Firulete*): “Yo soy el peluquero Firulete, guapo y guardaespaldas del el rubio Millango (sic) y también soy un tipo carnavalesco”. El sistema de personajes convalida una regla obligatoria: la madre sufriente y sacrificada. Y las dádivas de su populismo: *llegar al corazón*, el Malo altanero y violento, el ayudante que oscila entre la complicidad y la hilaridad. Se entrevistó la *hibridación* de los géneros chicos, lo gauchesco junto a los tópicos del tango, malevaje y pulpería, un “guapo-peluquero” que bien podría ser recluta del sainete.

⁸ Otra reproducción (probablemente *Honrarás a tu madre*; posan Jiménez e Hilda Marcó) instaure un living y muebles reales: jarrones, mesa redonda, silla con posaderas de mimbre, flores reales, y un teléfono encima de una mesa ratona. Se nota esfuerzo de ambientación para *El León de Francia*. Sillones Luis XV, balcones de balaustradas clásicas, largo vestido de encaje en la mujer; Abiús –el pérfido capitán *Felipe de Borgoña*-- pechera militar, sable estilizado, botas de caña entera

de cuero y bordes almenados, bigote, barbas de pera postizas, peluca dieciochesca blanca en el cortesano viejo (el actor Carlos Moreno). Cuando *El Rubio Millán* se aborda en la arena circular de un circo (el *Real*, de Colón y Castelli), y se enhebra al eslabonamiento de las variedades, solamente se cuelga el bastidor, al que se adosan puertas dibujadas por medio del trazo grueso de un pincel.

⁹ No obstante el costumbrismo residual, la radionovela cristaliza en una gran dosis de *teatralismo*, que no es sino el ilusionismo de la utopía social de la clase media. Su voluntaria enajenación del presente para crear una *metarrealidad* que sólo tiene de histórica un relente del pasado ya exótico —el *feuilleton* romántico y de cordel, la mitología de arrabal y el *gauchismo*— y el escamoteo de cualquier intertexto político y su vínculo con la serie social a favor de la elemental polarización Bien-Mal, restringe el acto comunicativo a la formalidad de la acción pura: fines de entretenimiento, acento sobre el suspenso mediante la interrupción de cada capítulo en pleno climax, enunciación mediata de los personajes enfatizada en la función expresiva: “emocionar hasta las lágrimas”.

¹ ¹ Existen actores académicos y vocacionales en los elencos radiales. MARVAL confiesa: “Yo nací con el arte en la sangre, no fui a la escuela, todo lo aprendí allí porque lo llevo en los genes: mi padre era anarquista y hacía propaganda en las esquinas y debía decir que hacía teatro porque si no la policía se lo llevaba preso, y mi abuelo era poeta y carpintero”. INÉS MARISCAL, porteña, que vivía “frente al teatro Casino, el Maipú Pigalle, en la esquina el Marabú, y a dos cuadras de *El Mundo*, excepcional catedral del arte con sus escuelas de tango y sus grandes maestros de la palabra”, se inicia en esa emisora junto a JUAN CARLOS THORRY, pero estudia con HEDDY CRILLA, y finalmente integra *Las dos carátulas*, “un elenco maravilloso al que se entraba por concurso para egresados del Conservatorio Nacional de Música y arte Escénico y en mi caso del ISER, (*Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica*) donde existía la currícula de Interpretación en Radio y Televisión, de la cual egresé en 1961”. A ABIUS, veterano del cuadro del club Alvarado, lo invita CARMONA luego de visitar la sede —estaba transmitiendo *Fachenzo el Maldito*— y debuta en *El forastero que llegó una tarde*. DOMINGO AGÜERO, marplatense oriundo, estudia teatro en la Universidad de La Plata y allí lo adiestra PEDRO ALEANDRO, que “tenía locura por hacer *El rosal de la ruinas* en radioteatro, pero ya estaba en vigencia *Las dos carátulas*, de alto nivel, así que tratamos de hacer un nivel más bajo en la radio de la universidad y pusimos *Nuestra Natacha*, de CASONA—no tan cerca de los grandes dramas de Radio Nacional”. Relatos del panel sobre el tema (7/10/2006).

Bibliografía

Fuentes primarias

CABREJAS, Gabriel y OLLER, Esteban: Entrevista a Ismael Abius, 4 de febrero de 2008.

CABREJAS, Gabriel: Entrevista a Elsa Alegre, 7 de junio de 2008.

CABREJAS, Gabriel: Entrevista a Mario Altamirano, 18 de febrero de 2011.

CABREJAS, Gabriel: Entrevista a Juan Carlos Stebelski, 28 de marzo de 2008

Diario *La Capital* de Mar del Plata (LC). Museo Histórico Municipal Villa Emilio Mitre.

El rubio Millán, de Santiago Benvenuto. Programa del cine Luro (Mar del Plata). Compañía de Juan Carlos Jiménez, 3 de julio de 1959. Colección de Ismael Abius.

Esquilo: “Reportaje a Raúl Chanel”. En *La semana, revista del hogar* 10/8/53, IX, n° 247, p. 13 y 26.

Esquilo: “Reportaje a Erminia Velich” En *La Semana*, 9/7/1953, IX, n° 246, p. 12

Grupo de Investigaciones Estéticas: Panel de Radioteatro, con Elisa Marval, Inés Mariscal, Ismael Abius, Domingo Agüero, Horacio Montanelli. En *IX Jornadas de Teatro Marplatense*. Mar del Plata: 7 de octubre 2006.

Juan Barrientos, carrero del 900, de Juan Carlos Chiappe: Programa del teatro *París* (Necochea). Compañía de Juan Carlos Jiménez, 1957. Colección de Ismael Abius.

La Capital. Suplemento 129º Aniversario de Mar del Plata: Evoluciones del turismo, de los medios y de la ciudad. 10/2/2003, 35-7.

Fuentes secundarias

ACOSTA, Diego: “La radio: de los pañales a los pantalones largos”. En *Todo es Historia* (TEH, XXII, 358: diciembre de 1988, 58-79.

BENTLEY, Eric: *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1982.

BOSETTI, Oscar E.: *Radiofonía. Palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires: Colihue, 1994.

CAZAP, Susana: “Concepción del texto espectacular (del microsistema premoderno)” En PELLETTIERI, Osvaldo (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Volumen IV: *La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna/UBA, 2003, 212-14.

DEL MONTE, Juan: “Chispazos de tradición: una emoción radiofónica”. En *TEH* (*Todo es Historia*), XII, 155: abril 1980, 41-7.

GOTLIP, Alelí: *El radioteatro. Jorge Edelman, un relato de vida*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

HERMIDA, Luis María & Satas, Valeria: *TVManía. Programas inolvidables de la televisión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

HORVATH, Ricardo: “La televisión en la Argentina: de la historia y la historieta”. En *TEH*, XXII, 358: diciembre de 1988, 6-24.

LORENZO, María Rosa & ZÁNGARO, Marcela: *Cultura y comunicación*. Buenos Aires: Aula Taller, 2005. 2ª reimpr.

OLLER, Esteban: "El teatro en Mar del Plata durante las temporadas invernales de los 50". En Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro marplatense*, Mar del Plata: Ediciones Martín, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2007, 113-121. [2003].

OLLER, Esteban: "Espacios de representación y la actividad teatral: el circuito céntrico en Mar del Plata entre 1945 y 1960. En Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro marplatense*, Mar del Plata: Ediciones Martín, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2007, 87-98.[2004]

ÜBERSFELD, Anne: *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.

Consideraciones acerca de la puesta en escena de *Lombrices* en la temporada marplatense 2011

Por María de los Ángeles Calvo
(GLISO – UNMdP)

Durante años, el teatro marplatense estuvo asociado a la idea de espectáculo pasatista, veraniego, destinado al mero divertimento ligero de los miles de turistas que, año tras año, transitan las calles de una ciudad que brinda alternativamente la playa durante el día y, durante la noche, espectáculos en los que el público, en su gran mayoría, busca completar una jornada vacacional en la que nada enturbie este horizonte feliz y distendido. ¿Y qué mejor que la “ciudad feliz” y sus propuestas teatrales de verano para eso? Buena parte de los espectadores estivales busca ver “en vivo” a aquellas figuras que en los meses previos ha seguido en televisión. Ha existido y aún existe, además, un público fiel a los capocómicos que pueblan el escenario de los teatros de revista acompañados por recambiables y bien dotadas señoritas que en muchos casos ofician de secretarias o de simple decorado humano en programas de entretenimiento televisivos. En verano, Mar del Plata, desde los sesenta, se puebla de espectáculos que no compiten en calidad artística o dramática sino en las cifras de dinero recaudado, que se hallan en correlación directa con las grandes inversiones en vestuario, cachets y escenografías. Los actores repiten personajes y guiños famosos de la programación televisiva invernal capitalina, o ponen en escena productos que saben de antemano exitosos.

Existen también espectáculos de calidad y un teatro independiente, no comercial, pero en número más reducido y destinado a un público menos numeroso y menos masivo.

Desde hace una década se asiste en Mar del Plata a la creación y remodelación de salas como el Teatro Mar del Plata, el Atlas y el otrora cine América, el complejo Lido- Neptuno, el Astral (hoy llamado Bristol como el que fuera demolido en 1987 para crear una galería comercial) y la lista sigue. Pero además del circuito fundamentalmente comercial se inauguraron espacios como el Centro de Arte que alberga a los tradicionales Radio City y Roxy, y la nueva sala Melany. Este Centro va instalándose en la vida cultural marplatense, recordemos que la sala Melany desde hace unos años participa en los ciclos de Teatro x la identidad que desde el 2000 tiene a la “ciudad feliz” como una de sus sedes y brinda además el espacio a variadas propuestas artísticas locales y nacionales.

Asimismo, en los últimos años, han surgido nuevos focos de resistencia del verdadero teatro en los autogestionados centros culturales como el ya tradicional Séptimo Fuego, Escena

Abierta, El Galpón de las Artes, El Caldero, La Casa del Teatro, el Teatro del Centro Médico, La Bicicleta, La Audacia, La Rada, el Oestherheld entre otros, a lo que se suman centros culturales barriales que casi sin infraestructura brindan espacios alternativos.

Citando al crítico Fabián D'Amico: “para aquellos quienes busquen un teatro comprometido en la ciudad feliz, alejado del mero espectáculo, es decir la “otra” temporada teatral, tendrán que buscar como siempre a los elencos marplatenses. Ubicados en las pequeñas salas y los centros culturales que brindan obras a quienes no sólo se encandilen con las luces de neón y los brillos de los strass, sino quieren disfrutar de grandes autores, noveles directores e ignotos pero talentosos actores y actrices”.

Ejemplo de ese teatro es justamente la obra a la que haremos referencia y que se presentó en el Teatro -Estudio El Caldero en la última temporada estival.

Lombrices fue escrita por Pablo Albarello, narrador y dramaturgo nacido en Junín y radicado actualmente en la Capital. Autor además de otras 9 obras estrenadas y de dos libros de cuentos publicado, estudió teatro y trabajó como actor entre el 2001 y el 2005. Como él mismo cuenta, su trabajo en teatro independiente, cooperativo, hecho a pulmón en donde había que actuar, repartir volantes y colaborar con la puesta en escena le sirvieron para empaparse en todo lo que implica una producción teatral y también para su escritura. En su formación literaria reconoce la presencia de la narrativa norteamericana (Carver, Salinger), el teatro del absurdo (Ionesco, Gambaro, Jarry, Pavlovsky), el registro de la historieta (Copy, Fontanarrosa), algunos formatos televisivos (Cha, cha, cha y la sitcom norteamericana) y el periodismo (trabaja como periodista y estudió Comunicación Social en la UNLP).

Lombrices fue estrenada en 2004 en Neuquén y desde ese momento tiene alrededor de cincuenta puestas en el país y el exterior (España, Estados Unidos, México, Uruguay y Chile). En Capital fue estrenada en 2005, permaneciendo dos años y medio en el circuito de teatro independiente. Actualmente está dando vueltas un proyecto para una puesta comercial (con dinero para publicidad, para contratar actores y directores con cartel, y en una sala más grande y conocida) que no se concretó todavía.

La puesta a la que haremos referencia se estrenó, como dijimos, en la temporada marplatense 2010-2011, bajo la dirección de Daniel Lambertini (premio Estrella de Mar como mejor director marplatense por esta obra), la escenografía estuvo a cargo de Virginia Landi, el vestuario de Andrés Landi y son sus protagonistas Marcelo Cañete y Marcelo Marastoni, integrantes del Grupo Búsquedas. Sabemos que muchas obras que no cuentan con gran presupuesto de producción y que son puestas en escena por el intenso trabajo de un grupo de teatristas no se presentan diariamente sino que comparten el espacio con otras propuestas alternando días y horarios. *Lombrices* se presentó los días sábado a lo largo de los meses de

enero y febrero, y subió a escena en varias ocasiones en esta ciudad a lo largo de la temporada invernal; asimismo salió de gira por General Roca, San Martín de los Andes y Ushuaia.

La acción de esta “tragicomedia” (así definida por su autor) transcurre en un único lugar, el despojado escenario en el que en dos mecedoras las protagonistas, Consuelo y Martirio, comparten la vida. Alegóricamente los nombres definen a ambos personajes, dos mujeres ancianas que según recomendación del autor serán interpretadas por actores varones.

De este modo, Marcelo Marastoni y Marcelo Cañete, dos hombres jóvenes, devienen dos ancianas que viven recluidas en un edificio de departamentos sin percatarse de lo que sucede en el exterior.

El aspecto físico de ambos actores contribuye a la conformación del personaje: Marastoni (Martirio) es más alto y enjuto, el maquillaje blanquecino remarca el rostro anguloso que se completa con un rictus de desprecio exacerbado, el tono áspero de su voz contribuye a intensificar los comentarios despectivos y los vocativos insultantes (“tarada”, “idiota”, “mogólica”, “inútil”, “incapaz”) con que responde a los continuos intentos de Consuelo por llevar a cabo un diálogo que pretende entablar con el sólo fin de “sacar una conversación”

Consuelo-Cañete es más bajo, se pone en la piel de una mujer regordeta, de cabello exageradamente ondulado, que con voz cálida y femenina intenta llenar constantemente el vacío con conversaciones casuales.

La iluminación es un recurso eficazmente utilizado para crear atmósferas diferentes. La escenografía la componen sólo las mecedoras a las que hicimos referencia que se ubican en el escenario que representa una sala cuyas paredes están empapeladas por diarios. Ellas viven ajenas al mundo que las rodea en el que trascurren cosas y que también las ignora. Hay un incendio en el edificio del que no se enteran, a su vez los bomberos pasan por delante de su departamento, golpean, pero siguen de largo como si estuviese vacío (el texto dramático termina justamente con voces que dicen: “¡El fuego está controlado!...¿Por acá pasamos? ¡Creo que sí! ¡Subo hasta el tercero!”). Sin embargo, el incendio, cuya función dramática es remarcar el autismo social de ambos personajes, en la puesta de Lambertini pasa bastante desapercibido; sólo se escucha un ruido como de agua cayendo con lo que tal vez el director quiso simbolizar el accionar de los bomberos y que contribuye a crear un clima opresivo y perturbador. A su vez las mujeres creen escuchar ruidos pero finalmente los desestiman.

El resto de la obra respeta fielmente un texto dramático en el que se habla mucho transitando por registros y discursos muy diversos: el chisme de barrio, el discurso seudofilosófico y científico, el discurso seudo político en el que la realidad, según Martirio, aparece como una gran conspiración que involucra a los Halcones de la Nasa, los anarquistas, los drogadictos, la guerra nuclear con los chinos, el terrorismo musulmán de Al Qaeda, la marihuana, las malformaciones genéticas, los misiles de corto alcance, los evangelistas y los

infiltrados ecuatorianos. El resultado de tanto disparate es la risa de los espectadores ante tamaña teoría que remata con otra aseveración que refuerza el efecto cómico potenciado por las marcas de coetaneidad, cuando Consuelo pregunta sin terminar de entender la truculenta teoría de Martirio esta le dice: “¿Usted es idiota?...¡Siga sin mirar “el noticiero de Santo!¡Así va a terminar!”. Esas marcas de proximidad que se repiten, aluden en general al mundo de la televisión: Susana Jiménez, Gran Hermano III, la publicidad de Ades.

Hay tres aspectos omnipresentes en la obra: la muerte, la violencia contenida y el humor. Alegórico es también el nombre de la tragicomedia, las lombrices simbolizan la muerte, la descomposición, la aniquilación silenciosa de todo vestigio de vida; de la misma forma, sus propias vidas grises, tan grises como el liso vestido que llevan ambos personajes, se han ido consumiendo, hoy sólo esperan sentadas, violentamente juntas, la muerte en la sala de una casa que en el colmo de la enajenación en la que viven no distinguen claramente a quien pertenece:

C: ¡Estoy en mi casa! ¡Esta es mi casa!

(...) ¡Usted vino a visitarme, entró para que le mostrara el tejido, después dijo que había perdido el picaporte de su casa, me pidió ir al baño y se quedó dormida en el bidet!

M: ¡No señor!

C: ¡Sí señor!

M: ¡Si me copia el juego de living cómo voy a darme cuenta!

En este universo terrible y desolado pero a la vez cómico, con un humor que va desde el costumbrismo hasta el grotesco y el esperpento, la muerte es una continua presencia; está virtualmente, como único horizonte, en la vejez decrepita de las protagonistas, en el fantasma del marido muerto de Martirio que “aparece” en varias ocasiones y al que sólo la mujer puede ver, y en los mutuos asesinatos simulados que recrean distintas producciones del Hollywood clásico con los que se entretienen las ancianas.

Salvo estos juegos el resto de la acción está constituida por diálogos, pero lo significativo es que en general esos diálogos son, como dijimos, sólo el intento de establecer una conversación, y además se componen de decires ajenos: ya hicimos referencia a las teorías conspirativas y sin sentido que Martirio toma de los noticieros, en tanto que Consuelo, que podría ser catalogada como la típica “vieja chismosa”, repite cosas descabelladas que “dicen” acerca de la vida de los vecinos, por ejemplo:

C: Una historia escabrosa: parece que Catalina, la hija mayor, le nace sin útero, la madre entonces se ofrece a tenerle el crío, pero como fallece el año pasado de toxoplasmosis, parece que lo convencen al rengo y no va que le hacen una fecundación “in vitro” (...la chica anda mostrando la ecografía ((del rengo)) por todos lados: va a dar a luz mellizos.

Repite además otros discursos seudocientíficos y filosóficos porque según afirma “¡A mí me hubiera gustado tanto estudiar!...¡No sé, hay tantas cosas, la teoría del Big-Bang, la caída del

Imperio Romano de Occidente!... “. Humorísticamente, son extraídos de la revista que lee de vez en cuando y que es, según indica el autor en una didascalia, la revista *Pronto*. Una de las lecturas que hace a Martirio es: “¿En qué consiste consistir? ¿En qué consiste la consistencia? El realismo considera a las categorías como elementos ontológicos del ser, mientras que el idealismo como unidades sintéticas del pensamiento, que constituyen fuera de él la noción inacabada del ser”. La incoherencia externa está dada por un parlamento que se torna absurdo al ser puesto en boca de un personaje como Consuelo, potencia el efecto humorístico el hecho de ser extraído de una revista como *Pronto* (nuevamente el acercamiento hacia el espectador a quien le hablan de algo que conoce por lo que puede captar el humor absurdo).

La única acción que lleva adelante la trama, que de otro modo permanecería en una atemporalidad sin comienzo ni fin, en un simple suceder discursivo, es, intercalada entre otros comentarios, la dilatada confesión de Consuelo acerca de su relación adúltera con el finado Rufino, relación que la esposa engañada, Martirio, dice conocer con un “chocolate por la noticia”. Esta relación amorosa, quizá lo único que les pasó en la vida, fue para Consuelo un casi, una huida de sólo 10 cuadras con el hombre amado porque no se atrevió a cruzar la Avenida de los Incas; para la esposa traicionada nada significó tampoco porque, como termina revelando, odiaba a quien fuera durante cincuenta años su marido. La trama avanza no con lo que se hace sino con lo que se dice. Tras la mutua y gradual confesión, del amor prohibido y del odio conyugal, sólo resta la muerte. Martirio describe morbosamente sus últimos momentos y parece complacerse en el relato detallado que comienza diciendo: “creo que empecé a morir”. En sucesivos parlamentos en los que Consuelo intenta negar lo que está pasando, Martirio va narrando su muerte haciendo hincapié en su frágil miseria y en los detalles de la putrefacción a la que estamos condenados. El humor disminuye notablemente, el clima se torna trágico y grotesco, la tensión escénica aumenta con el macabro relato.

Muerta Martirio, Consuelo intenta creer que se trata de uno más de sus juegos, la alienta a un nuevo simulacro inspirado en un film de la Paramount. Tiene miedo ante esa soledad que va vislumbrando y decide jugar sola al envenamiento, toma un sobre del bolsillo de la muerta que resulta ser veneno real, el cuerpo es presa de convulsiones y cae muerta sobre Martirio gritando: “¡No se vaya Martirio, espéreme!”.

Angustia, desolación, una relación enfermiza pero indispensable, la violencia contenida de dos vidas vacías, la latente presencia de esas lombrices que evidencian la fragilidad de una vida condenada a la nada. Todo esto está presente en el universo de *Lombrices*, un universo que como dijimos es paradójicamente muy cómico.

Un muy buen texto, una dirección impecable y actuaciones por demás convincentes nos permiten reírnos de nuestra trágica fragilidad. Sin escenografía casi, en una sala pequeña, asistimos a un espectáculo que nos mantiene en vilo a lo largo del tiempo que dura esta obra en

la que no pasa casi nada pero donde está contenida en esencia buena parte de la naturaleza humana.

Para finalizar cabe concluir que en “la feliz” hay otro teatro posible, alejado de ese estigma pasatista que suele caracterizarlo, *Lombrices* es un buen ejemplo de ello y lo que es más importante, no es el único.-

La actividad teatral en Mar del Plata en la temporada 2001-2002.

Por María Victoria Campagna
(GIE - UNMdP)

Introducción

La suma de episodios políticos conflictivos y la sucesión de contingencias económicas de nuestro país en la última década del siglo XX derivaron en una aguda crisis política-económica-social que eclosionó el 20 y 21 de diciembre del 2001. Para esos días y ante la apertura de una nueva temporada de verano, la información periodística de esta ciudad mostraba expectación y moderado optimismo sobre la posible afluencia turística atento al clima de vulnerabilidad y desconcierto que se vivía a nivel nacional. Si bien “ya había, antes del estallido de la crisis, un teatro con muchos problemas (creativos, estructurales y económicos), reflejo de un país enfermo donde el campo cultural no puede permanecer ajeno” (Pellettieri: 2004, 10), es lógico pensar que en el marco de ese estallido el desarrollo de la actividad teatral de la temporada 2001-2002 en Mar del Plata se hayan sumado inconvenientes propios del momento que se atravesaba. El presente trabajo se propone dar cuenta exclusivamente de las particularidades que presentó ese período crítico en el quehacer teatral a través del análisis de la actividad escénica en sus dos acciones básicas: la de producción y recepción que se manifestaron en los escenarios locales.

La actividad Teatral

A pesar de los pronósticos pesimistas, la actividad teatral no fue del todo mala, inclusive mejor que la temporada anterior. La rebaja en el precio de las entradas, que ya se venía promocionando en el marco de la campaña “Vamos al teatro” afianzada en el encuentro oficial-artístico “Mar del Plata levanta el telón” y la posibilidad de pagar a través de múltiples formas (tarjetas de crédito, débito, patacones, 2x1, etc.) contribuyeron al sostenimiento de la temporada teatral en un momento de adversidad para las demás actividades recreativas. Hubo más público pero menor recaudación y las propuestas independientes con valores de entrada bajos y con su “sistema de la gorra” lograron también subsistir con recaudaciones interesantes. Otra estrategia de captación para atraer a una distinta franja de espectadores, fue la implementada por la producción de *La noche de la basura* en el teatro Carreras que retornó a la “vermut”, los domingos a las 19.30 con descuento para jubilados. Un caso particular lo constituyó *Monólogos de la vagina*, obra cuya temática se erige en movimiento contra la violencia de género, que se presentó en el teatro Auditorium y aunque no bajó los precios de las entradas, como fue de práctica en esa temporada, tuvo el promedio de re-

caudación más alto por función y por tal motivo fue considerada como “por fuera de la crisis”. Para el productor Carlos Rottemberg “Mar del Plata zafó” sintetizando de esta manera la conformidad ante los resultados no esperados, (*La Capital*, 2002). Si tenemos en cuenta que el gasto diario del turista medio de ese año fue de \$ 25,21, el nivel más bajo en las últimas temporadas, sobre todo si lo comparamos con 1997 que gastó \$ 40,28 y en 2001 \$ 30,27, la opción por el teatro con entradas cuyo costo osciló entre \$ 6,00 y \$ 20,00 representó un alto porcentaje de erogación. La desaparición de los tradicionales espectáculos gratuitos en la costa pudo haber incidido en volcar la preferencia del público hacia los teatros, no obstante la asistencia al casino figuró en primer lugar de elección. Aunque se levantaron algunas obras en forma repentina por falta de público, la prensa local explicó que tal actitud no siempre fue consecuencia del costo de las entradas o por la calidad del producto, tal es el caso de *Extraña pareja femenina* con producción de Osvaldo Sabattini y la actuación de Catherine Fulop y Patricia Palmer, que ocurrió por desconocimiento empresarial sobre la explotación y difusión del producto en el terreno marplatense. (*La Capital*, 15-02-02). Esta pieza fue ternada al premio Estrella de Mar en cinco rubros, entre ellos el de mejor comedia y ganador en dos. A pesar de algunos éxodos forzados, la mayoría de los espectáculos teatrales bajaron de cartel -como de costumbre- entre el 27 de febrero y el 10 de marzo y muchos de ellos volvieron para Semana Santa.

En reconocimiento por la contribución a la promoción turística de la ciudad en un momento tan difícil y al esfuerzo económico que suponía trabajar con un cuarto o medio de sala ocupada, el Concejo Deliberante de la Municipalidad de General Pueyrredón distinguió a los productores teatrales y declaró de interés municipal las obras que formaron parte de la cartelera de espectáculos por su aporte a la cultura de la ciudad, con la particularidad que al momento de esa mención -31 de enero - algunos espectáculos ya se habían marchado. (1)

Discurso periodístico

La prensa marplatense informó acerca del caos y la conmoción imperante atenuada con un mensaje esperanzador sobre la tibia temporada que se iniciaba y el arribo de los tradicionales espectáculos, particularmente en lo referente a las artes escénicas. La producción gráfica contenida en la *Sección Espectáculos* del *Diario La Capital*, actuó como complemento de la información brindada en las carteleras y a la vez se comportó como un soporte de difusión y promoción de los eventos dado que la inversión publicitaria de las empresas teatrales se vio resentida con respecto a otras temporadas. El show de humor del Negro Álvarez y Cacho Buenaventura, se promocionaba como *Fondo Manguero Internacional presenta Formula casi Uno, muchas risas pocos pesos* y fue una de las pocas obras cuya publicidad se mantuvo constante durante todo el verano. La creatividad publicitaria focalizó la promoción del producto con referentes económicos-políticos para activar una “fresca” actitud graciosa en el público frente a las traumáticas circunstancias. Igual recurso se

implementó para la propaganda de *Atrapados por la risa*, en este caso, la inserción de un diseño de rejas en el aviso publicitario aludía a la implantación de la medida económica del corralito financiero, factor relevante del estallido de la crisis. El programa “Cultura para todos” dependiente del Gobierno de la Provincia, promocionó en forma regular las actividades del teatro Auditorium, centrándola en las obras *Discépolo, esa mezcla milagrosa* y *Cartas al General* mientras que las obras locales, salvo alguna excepción, lo hicieron a través de gacetillas de prensa.

El aporte crítico de valor en los medios de prensa fue restringido, el discurso periodístico se limitó a destacar particularidades del montaje, anécdotas de sus intérpretes, comentarios generales y entrevistas a artistas reconocidos popularmente por su participación crítica y reflexiva sobre la realidad social. En la misma línea, y en oportunidad de la declaración de “Visitantes Ilustres” a Ana María Picchio, Hugo Arana y Soledad Silveyra por el Concejo Deliberante, el diario *La Capital* en su edición del 15-02-02, destaca que esa mención no sólo valorizó la calidad actoral de estos personajes del espectáculo sino fundamentalmente “su preocupación por temas de estricto contenido social que han hecho y hacen a la actualidad del país, lo que marca su compromiso con los habitantes de la Nación”. En notas conceptuosas sobre la escena local aparecen títulos como “¡Arden antorchas de pasión en estos tiempos difíciles y de mucho contratiempo!” elogiando la propuesta ¡No Stop! de Viviana Ruiz del Séptimo Fuego, “Antígona revaloriza la moral”, en oportunidad del estreno de la obra dirigida por Antonio Mónaco, “Actores locales en busca de salvación”...”la libertad es poder resistir” refiriéndose a la puesta en escena de *La Irredenta*, (*La Capital*, 16-1-02), de esta manera, el discurso periodístico sobre el espectáculo insistía en destacar un perfil combativo y de resistencia del teatro y sus hacedores.

Oferta teatral

Como cada verano la ciudad abrió un espacio artístico de particular configuración, en él se congregaron producciones nacionales y locales de tipo comercial, las orientadas a un teatro de autor y compromiso, las independientes y otras de rubros variados. Los productores teatrales capitalinos repitieron viejas fórmulas del teatro comercial invocando la “necesidad de recreo que la gente necesita”, trayendo “espectáculos de otra época que responden a modelos sociales que han perdido vigencia pero aún accesibles y significativos para el público” (Pellettieri: 2004, 118) que pertenecen al denominado “subsistema remanente”. Se trata de revivir antiguas estéticas, actualizando la vieja fórmula revisteril sumada a una inversión económica significativa y a un imponente despliegue técnico-escenográfico. *Cantando bajo la deuda*, de la dupla Artaza-Cherutti, en el Atlas, repitió con éxito ese tipo de producto. Ateniéndonos a un criterio de selección por cantidad de espectadores se observa que si bien los espectáculos de humor y revista fueron los ganadores, obras como *Made in Lanús* (ganadora del premio Estrella de Mar 2002) y *Art* a pesar de ser reestrenos estuvieron en la preferencia de una considerable parte del público que eligió concurrir al teatro en búsqueda de

“otro teatro”. (2) En el primer caso, la obra de Nelly Fernandez Tiscornia, que subió a escena en el teatro Provincial con cuatro figuras de primer nivel: Hugo Arana, Soledad Silveyra, Víctor Laplace y Ana María Picchio, fue escrita a mediados de los 80. La riqueza de posibilidades del texto permitió a su director Manuel González Gil, que en un contexto histórico político diferente a la de su estreno en esta ciudad en 1986, reactualizara un viejo dilema ¿irse o quedarse en un ámbito que se desmorona? La concretización directorial en la primera versión se centraliza en la significación del volver del exilio forzado de los 80, en cambio, en esa puesta del 2002 se focalizaba en la percepción de la imagen de un país que expulsaba pero la contrafuerza de la identidad nacional no permitía irse. Las entrevistas periodísticas al elenco reforzaron esa urgencia de hacer frente a las vicisitudes que presentaba el escenario real que trastocaba radicalmente el orden, las costumbres y lo cotidiano. Ana María Picchio declaraba al diario *La Capital* (09-02-02) “No hablemos de exilio, hablemos de intercambio” y Hugo Arana argumentaba “la obra robustece las razones para poder quedarse”.... “Hoy es un deber cívico hacer esta obra” “Arana no se va”, (*La Capital*, 01-02-02).

Por otra parte, *ART* de la dramaturga francesa Yasmina Reza, con Ricardo Darín, Germán Palacios y Luis Brandoni, en el teatro Corrientes, propone el espacio de indeterminación de un cuadro monocromático como generador de los desacuerdos entre tres amigos sobre la valorización de esa pintura. Estrenada en Buenos Aires en 1998, constituyó un ejemplo de un modelo de teatro “importado”, muy en boga en la década de los noventa, que imponía dirección – en este caso la del inglés Mick Gordon- y una escenografía llevada a cabo por teatristas extranjeros. El éxito obtenido en Mar del Plata, induciría a pensar en un sector del público veraniego adepto a lo que Jorge Dubatti llama un teatro de franquicia o “macdonalización” transnacional. Sin embargo, la traducción de González del Pino y Masllorenz dotó al texto de un carácter más regional y aunque la obra no tenía referente directo con el contexto socio político argentino, se presentó ante el espectador como un potencial significativo para construir sentidos y reflexionar sobre la intolerancia, pactos, alianzas de poder, etc., factores claves de una convivencia social amenazada. Al respecto, Luis Brandoni revelaba: “Creo que para ver qué punto en común tiene con la realidad nacional hay que entender que *ART* es un llamado a la convivencia civilizada, a priorizar el afecto por sobre las pequeñas diferencias”... “la autora recomienda el volver a hablar, el entender las posturas de uno y de otro. Tal vez, eso es lo que falta en nuestro país” (*Los Andes* 05-04-02).

Nos ha resultado productiva, la reflexión del teatrista Ignacio Apolo al considerar que cuando todo alrededor se percibe como sensación de pérdidas de expectativas “el referente cambia en el espectador básicamente y después se torna un referente permanente de la crisis” (Fischer: 2004, 173). En tal sentido, entendemos que ambas piezas teatrales constituyeron una valiosa propuesta para el público de esa temporada que buscaba –entre otras alternativas- respuestas para una situación impregnada por la crisis y vacíos de sentido. El lema era irse o resistir y es justamente en esas contradicciones humanas no despejadas que “el teatro deja a los hombres desarmados ante su

propio destino” (Ubersfeld: 1989, 35), y se vuelve un ámbito de reflexión y transformación para el espectador.

La cartelera teatral ofreció alrededor de 100 obras en total, de las cuales las instituciones de estudio, cooperativas o grupos de auto-gestión marplatenses aportaron el 45% de esa producción. Las salas de gestión oficial, dependientes del gobierno provincial y municipal dieron cabida a 27 puestas en escenas de obras locales. 15 se representaron en espacios culturales que exhibieron obras montadas generalmente por los estudiantes concurrentes a los talleres de teatro o artistas independientes y 2 en otros espacios. Cabe preguntarse aquí ¿Qué tipo de teatro se ofreció al público visitante y residente? Algunos directores locales eligieron textos y obras de autores extranjeros como por ejemplo: Samuel Beckett (*Acto sin palabras*), Agatha Christie (*La ratonera*), William Shakespeare (*Desdémona*), Jean P. Sartre (*A puerta cerrada*), Sófocles (*Antígona*), Miguel Hernández (*Miguel Viento del Pueblo*), Marco De La Parra (*La secreta obscenidad de cada día*) y el teatro de ingenio y humor de Alejandro Casona (*Los árboles mueren de pie*). En cuanto a las puestas de autoría nacional, se mencionan entre otras: *El príncipe azul* de Eugenio Griffero, integrante del proyecto Teatro Abierto de principios de los años ochenta, *Desfile de extrañas figuras*, una obra de memorias y de olvidos de Carlos País, *Chumbale*, una pintura de la realidad social argentina de los años sesenta de Oscar Viale, *La China* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel representantes del “teatro de la desintegración”, Roberto Fontanarrosa y el humor negro de *Boggie, el aceitoso*, Dalmiro Sáenz con un clásico del absurdo de la escena argentina *¿Quién yo?*, Gregorio de Laferrere y el vodevil criollista de *Los invisibles*, Beatriz Mosquera con el realismo exasperado de *La Irridenta* y Alejandro Robino, *En seco*, cabe acotar que esta obra, dirigida por Cecilia Torrado Gil y protagonizada por José Luis Britos y Víctor Iturralde, fue seleccionada en 2001 para representar a la IV Región en la Fiesta Provincial del Teatro en la ciudad de Tandil. Entre los espectáculos de creación local, citamos entre otros a *Finimondo*, la obra de clown tragicómica de Guillermo Castiñeiras, *¿A quién le importa Favaloro?* de Alberto Álvarez, *La camiseta* de Carlos Torreiro y *Cartas al General* comedia musical de Cristina Galli, basada en un episodio histórico ocurrido durante el gobierno de Juan D. Perón.

El premio Estrella de Mar, reconoció en 2002 como Mejor espectáculo marplatense: *Antígona*, Actuación femenina marplatense: Laura Federico en *La irredenta*. Actuación masculina marplatense: Daniel Rivas en *Isolda, metáfora continuada* y Dirección marplatense: Guillermo Castiñeiras por *Celestyna*.

Consideraciones finales

A modo de conclusión podemos afirmar que: a) La recepción de la actividad teatral de la temporada 2001-2002 en la ciudad de Mar del Plata arrojó resultados favorables. El rubro humorísti-

co tuvo mayor convocatoria, no obstante, otra franja del público concentró espectadores ávidos de obras con diferente vocación artística. b) Algunas estrategias de captación como la rebaja en el costo de las entradas y la aceptación de formas o medios diferentes de pago originó que la asistencia al teatro haya superado las discretas expectativas. c) Las puestas en escena locales mantuvieron un equilibrio entre autores extranjeros (clásicos y contemporáneos) y nacionales y desarrollaron su actividad en un clima de férreo desafío cultural empeñadas en imprimir una identidad y contribuir a desdibujar la idea de una liviandad temática estival d) La cobertura del diario *La Capital* en el rubro Espectáculos evidenció en sus notas y entrevistas una clara intencionalidad de apuntar reflexiones para la comunidad sobre la revalorización del papel del teatro y de su gente en la formación de sentido, unidad y esfuerzo como aspectos generadores de una voluntad de resistencia ante una realidad acuciante.-

Bibliografía

Fuente primaria

Diario "La Capital", de Mar del Plata. Sección Espectáculos, periodo diciembre 2001 a febrero 2002. Hemeroteca del

Archivo Histórico Municipal Roberto T. Barili – La Casa del Movimiento (SMATA), 9 de Julio 3276 de Mar del Plata.

Otras fuentes

Diario Los Andes www.losandes.com.ar/notas/2002/5/4/estilo-39140.asp En caché- "Hay que terminar con la cultura de la queja"

EMTUR 2001-02, Estudios de demanda de la temporada de verano, información suministrada por el Sr. Leandro Laffan Departamento de Investigación y Desarrollo-Ente Municipal de Turismo de Mar del Plata

PELLETTIERI, Osvaldo, 2004 "Teatro argentino y crisis (2001-2003) Buenos Aires. Ed. Eudeba

FISCHER, Patricia V. (coord.) 2004, Teatro y crisis, en Pellettieri, Osvaldo, "Teatro argentino y crisis (2001-2003), Buenos Aires. Ed. Eudeba

UBERSFELD, Anne, 1989, Semiótica teatral, Madrid, Ediciones Cátedra, Coordinadas para el ejercicio crítico, Dubatti ARTEZBLAI SL, 2005 artez@artezblai.com

Notas

1) Mar del Plata: balance de la temporada teatral- Viernes 08 de marzo de 2002 |Diario La Nación publicado en edición impresa. Espectadores 46.209 "Cantando bajo la deuda", con Nito Artaza, Miguel Angel Cherutti, Moria Casán y Graciela Alfano, en el Atlas. 35.490 "Reíte país", con Jorge Corona, en el Lido. 20.221 "Made in Lanús", con Hugo Arana, Soledad Silveyra, Víctor Laplace y Ana María Picchio, en el Teatro Provincial. 15.830 "Monólogos de la vagina", con Andrea Pietra, Alicia Bruzzo y Betiana Blum, en el Teatro Auditórium. 9208 "Fórmula Casi Uno", con el Negro Alvarez y Cacho Buenaventura, Corrientes. 7380 "ART", con Rodolfo Darín, Germán Palacios y Luis Brandoni, Corrientes 6998 "Atrapados por la risa", Enrique Carreras. 5231 "La noche de la basura", en el teatro Enrique Carreras. 4820 "El humor todo locura", con José Luis Gioia, en el Teatro Santa Fe.

2) Concejo Deliberante del Partido de General Pueyrredón -Expte. 1059 letra p, O. 8793, año 2002: Declaréense de interés municipal las obras teatrales que forman parte de la cartelera de espectáculos de la temporada teatral 2001-2002, por su aporte a la cultura, el espectáculo y el turismo. **OBRAS:** "Humor calvo", "Desde mi corazón", "El mundo de Bob Fosse", "Los árboles mueren de pie", "Desvistiendo vestidos", "Ellas bailan solas", "Cuatro décadas", "Fangote", "Cantando bajo la deuda", "Fórmula casi uno", "Art", "Monólogos de la vagina", "No seré feliz pero tengo marido", "Confesiones del pene", "Anécdotas de toda una vida", "Sólo para debutar", "Divino 666", "Atrapados por la risa", "La noche de la basura", "Como arte de magia", "Príncipe azul", "Hamlet", "Pasión y coraje", "Una bestia en la luna", "Locos de contento", "El hippie viejo habla de sexo", "Había una vez", "Ríete país", "Extraña pareja femenina", "Made in Lanús", "Zapping", "Rubio y Rotemberg", "Como se rellena una bikini salvaje", "Pabellón siete", "El humor todo lo cura", "Copes tango Copes", "Venecia", "Agárrate Catalina", "Lunatix", "Trabajos de amor perdidos", "Animal luminoso2", "Según Zicka",

“Discípulo, esa mezcla milagrosa”, La Nouvelle Danse”, “Los japoneses nos esperan”, “Edipo y Yocasta”, La bicicleta”, “La capital de los sentidos”, “Asignatura pendiente”, Analí y su familia” y “@ Humor. Show”.

Concejo Deliberante del Partido de General Pueyrredón -Expte. 1059 letra p, R. 1635, año 2002. Reconocimiento a cada uno de los productores teatrales que apuestan a la promoción de la cultura, el espectáculo y el teatro de Mar del Plata durante la temporada teatral 2001-2002. **PRODUCTORES:** Javier Faroni, Ricardo Cristofani, Alberto Mazzini, Pablo Kompel, Alejandro Viola, Guillermo Bredeston y Oscar Gómez Alé, Nito Artaza y Miguel Ángel Cherutti, Carlos Bachi y Robi Carreras, Mercedes Carreras, Julio Belando y Adrián Ramírez, Jorge Capodistrias, José María De Urquiza, Carlos Rottemberg, Ricardo Darín, Marcelo Busquet, Osvaldo Sabatini, Fernando Tamy, Alberto J. Bolos, Juan Carlos Copes y Pablo Pérez Iglesias, Manuel Callau y Rosario Lungo, Mario Pasik y Marta Betoldi, Marcelo Marán y Daniel Pérez, Pablo Baldini, Lino Patalano, Juan José Taboada, Cristina Rivas, Ana Zaninetti, Eduardo Bonuccelli y Teatros Auditorium y Payró.

De la autobiografía (en general)

Por María Coira
(CELEHIS – UNMdP)

Introducción

Los estudios sobre la autobiografía destacan que este género literario es propio de la atmósfera cultural occidental y que, en ese contexto, se trata de un fenómeno tardío que tiene lugar, en primer término, en la interacción de los aportes cristianos con las tradiciones clásicas.¹ En tal sentido, las *Confesiones* de San Agustín son citadas reiteradamente como el texto fundacional del género. Georges Gusdorf señala que la autobiografía sólo resulta posible cuando la humanidad sale del cuadro mítico de las sabidurías tradicionales para entrar en el terreno de la historia, en el que el hombre sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro. En ese clima cultural sensible a las diferencias, se vuelve útil fijar la historia en un sentido amplio y aun la de un hombre en particular ya que, de otra manera, desaparecerá sin remedio. Podríamos decir, que, desde esta perspectiva, la escritura de la historia así como, de un modo acotado, las biografías y las autobiografías constituyen una voluntad de fijar la huella (humana) en el desierto de la entropía universal.

Un segundo paso se da cuando del relato biográfico de las vidas ejemplares, muchas veces escrito al calor de la propaganda estimada como necesaria, cuando a menudo el historiador se halla separado de su modelo no sólo por el tiempo sino por la distancia moral y social, saltamos al imaginario de que cualquier escritor puede tomarse a sí mismo como objeto. Esta nueva revolución cultural comienza sin duda con la individualidad tan apreciada por los hombres del Renacimiento, se afirma con los presupuestos del Iluminismo y, con su teoría del genio, el Romanticismo dará nuevos aires al gusto por la autobiografía.² En síntesis, las

¹ Para el cristianismo, cada vida por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural; las intenciones cobran valor como los actos mismos; la práctica de la confesión de los pecados conlleva la del examen de conciencia y, en ese marco, cobran interés los meandros secretos de la vida personal.

² Arnold Hauser, un clásico, explica los comienzos de este proceso, a partir del prerromanticismo inglés, como pocos: "La razón decisiva para la influencia de Richardson estuvo en el hecho de que fue el primero que convirtió al nuevo hombre de la burguesía, con su vida privada, viviendo en el marco de su vida doméstica, absorbido por sus problemas familiares y ajeno a ficticias aventuras y maravillas, en centro de una obra literaria. Son historias de vulgar gente burguesa, y no de héroes ni de pícaros las que cuenta, y lo que se relaciona con ellos son simples e íntimos conflictos cordiales, y no hechos patéticos heroicos. [...] Es difícil explicar hoy, en la época de una literatura apoyada desde hace mucho tiempo en el subjetivismo, lo que en estas novelas podía fascinar y conmover a los contemporáneos [...] El autor hace del lector su confidente [...] Naturalmente, también antes se habían tomado como modelo los héroes de las grandes novelas caballerescas y de aventuras; eran ideales, es decir, idealización de hombres reales e imagen ideal para hombres de carne y hueso. Pero nunca se le había ocurrido al lector ordinario medirse con la medida de ellos y apropiarse sus privilegios. Los héroes se movían de antemano en una esfera

escrituras del yo, en términos generales, encontrarán su lugar entre el discurso de la Historia (por su relación con el pasado, su memorialismo y su efecto de credibilidad) y el discurso del Sujeto. En tanto género literario, se consolidará a partir del siglo XVIII, cuando la conciencia del Yo alcanza su apogeo.

Gusdorf diferencia las autobiografías centradas en la vida pública de aquellas que encuentran su núcleo y razón de ser en los debates internos, en las que el lado privado de la existencia tiene mayor importancia. Respecto de las primeras, este estudioso considera que muchas veces el autobiógrafo está tomando una revancha contra la historia y será tarea del historiador el estudio crítico de este tipo de autobiografías.³ Las segundas, se fundan en el presupuesto de que nadie conoce nuestras angustias, motivaciones y pensamientos íntimos como nosotros mismos; se ofrece como una segunda lectura de la experiencia enriquecida por la distancia y la toma de conciencia. El pasado recordado es, en sí, un mundo ido para siempre pero ha ganado en su narración coherencia y sentido.

Lo anterior descansa sobre la base de una noción de sujeto y conciencia que el psicoanálisis, primero, el concepto de ideología, en especial el marxista, y las teorías globalmente conocidas como post estructuralistas, a partir de la segunda mitad del siglo veinte, de diferentes modos han hecho tambalear cuando no herido de muerte. En este trabajo, recuperamos algunos de los aportes provenientes del psicoanálisis al tiempo que reflexionamos sobre dos problemáticas: la del juego entre presencia y ausencia y olvido y memoria.

El juego de la presencia y la ausencia

Una escena se reitera en el campo de la teoría literaria y es la del crítico que a través del cristal provisto por un género discursivo o literario, una modalidad, una poética autoral, etcétera, explica un amplio espectro de problemáticas (sino todas, o, al menos, la ilusión de su totalidad) propias del fenómeno literario, entendido en un alcance general y abstracto. Ejemplo privilegiado de ello, es el hacer crítico de Georg Luckács que llega a leer siglos de literatura desde un género (la novela) y desde un modo de ser de la novela (el realismo decimonónico). También Paul de Man supo ver la literatura toda desde una figura retórica que, a su entender, explica la operatoria fundante del género autobiográfico: la prosopopeya. La lista podría continuar, por ejemplo, con

distinta que él; eran figuras míticas y tenían, en lo bueno y en lo malo, tamaño sobrehumano. La distancia del símbolo, de la alegoría o de la fábula los separaba del mundo del lector e impedía un contacto demasiado inmediato con ellos. Ahora, por el contrario, al lector le parece que el héroe de la novela está consumando simplemente su vida incompleta -la del lector- y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste. ¡Quién no ha estado alguna vez a punto de convertirse un poco en héroe novelesco! De semejantes ilusiones deduce el lector su derecho a colocarse a la misma altura de los héroes y a reclamar para sí su excepcionalidad, su extraterritorialidad en la vida." (pp. 236-240). Cf. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, II, Madrid, Guadarrama, 1969.

³ Gusdorf da como ejemplos los recuerdos del cardenal Retz quien a posteriori gana todas las batallas que ha perdido y cómo Napoleón en Santa Elena ajusta las cuentas con las injusticias de los acontecimientos, enemigos de su genialidad.

las categorías (de uso general) surgidas de los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la poética de Fedor Dostoievsky, etcétera, etcétera; pero, señalado el gesto, lo que nos interesa acá es hablar del juego de la ausencia y la presencia que, caro a la literatura misma, tan decididamente ha salido a nuestro encuentro desde las páginas de las novelas históricas y de las llamadas escrituras del yo (memorias, diarios íntimos, autobiografías y novelas autobiográficas).

Ausencia de los hechos pasados, presencia de su recuerdo y escritura. En rigor, toda escritura es presencia de una ausencia (aunque no se trate de la escritura de hechos de la historia), y lo es por definición. En esta línea de reflexión, los aportes del psicoanálisis se nos hacen insoslayables. A continuación, pasaremos revista a algunos conceptos de alta pertinencia respecto de esta problemática.

Desde el psicoanálisis, Jacques Lacan, lector saussureano de Sigmund Freud, trabaja la teoría psicoanalítica a partir de la noción de signo lingüístico y desde la distinción de una doble división del sistema del lenguaje.⁴ Teniendo en cuenta las dos series de operaciones simultáneas –seleccionar y combinar– de las que nos habla Ferdinand de Saussure y, asimismo, los estudios de Roman Jakobson sobre la afasia, los dos ejes del lenguaje pueden ser resumidos del siguiente modo: a) eje sintagmático: combinación, contigüidad y metonimia, y b) eje paradigmático: selección, similitud y metáfora. La reflexión sobre la metáfora y la metonimia es básica para la idea fundamental de Lacan que consiste en la supremacía del significante y sus consecuencias respecto de las formaciones del inconsciente. En tal sentido, la represión originaria se presenta como un proceso estructurante que consiste en una metaforización: la llamada “metáfora paterna”, justificación más acabada del “inconsciente estructurado como un lenguaje” y operación simbólica inaugural.

La realización de la metáfora paterna en el proceso de acceso a lo simbólico en el niño (el dominio simbólico del objeto perdido), tal vez en ningún otro sitio esté mejor ejemplificada que en la clásica descripción que S. Freud nos brinda del juego “fort-da”.⁵ Juego de desaparición y regreso donde, indudablemente, el mayor placer está ligado al segundo de los actos. Se trata de un doble proceso metafórico (sustitución significante), ya que si la bobina, en sí misma, constituye una metáfora de la madre, el juego “presencia-ausencia” es otra metáfora en tanto y en cuanto simboliza los regresos y partidas.

⁴ Cf. Jacques Lacan, “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, “La instancia de la Letra”, “El estadio del espejo”, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, en *Lectura estructuralista de Freud (Escritos I)*, México, Siglo XXI, 1971. “Posición del inconsciente”, “El seminario sobre La carta robada”, “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”, en *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1975. “El deseo y su interpretación”, en *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. “El yo en la teoría de Freud. Clase 16. La carta robada”, en *Seminario II*, Barcelona, Paidós, 1983. *Seminario III, La Psicosis*, Barcelona, Paidós, 1983.

⁵ Cf. Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer”, en *Obras completas I*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 1097 y siguientes.

La represión originaria permite, entonces, el acceso al lenguaje que se interpone, a partir de allí, entre el sujeto y las cosas. A esta sustitución, alude Lacan cuando dice que la cosa debe perderse para poder ser representada o que la palabra es el asesinato de la cosa (cuestión que Maurice Blanchot ya había señalado). Mediatizado por el lenguaje, el deseo insatisfecho renace continuamente puesto que siempre está en otro lugar, fuera del objeto designado; remite siempre a una sucesión indefinida de significantes que simbolizan los objetos de la metonimia. Si para Freud el desplazamiento es a la condensación lo que el proceso al resultado, desde esta lectura la metonimia es condición de la metáfora. Así lo ve Lacan en el análisis que hace del poema “Booz dormido” de Víctor Hugo. Allí, el psicoanalista francés habla de la metáfora como “plus de significación” y, si antes nos había persuadido de que no puede decirse todo, ahora la metáfora supone la posibilidad de decir un poco más de lo que se puede, y, a veces, *quiere* decir.⁶

Olvidos y memorias

Un texto cuyo análisis ha sido revelador, para mí, acerca de la presencia y la ausencia en la escritura, es *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss.⁷ Y es que *Tristes trópicos*, como libro de viajes, como memorias, como una suerte de autobiografía intelectual nos habla más que de características genéricas, del fatal juego de presencias y de ausencias que la escritura implica. Precisamente, son las autobiografías y las memorias las que evidencian ciertas leyes que rigen toda escritura. Se construye la historia sobre lo olvidado tanto como sobre lo recordado; o, mejor, se recuerda porque se olvidó antes. Es fascinante leer lo que acerca de esta paradoja escribe Nicolás Rosa desde el lugar privilegiado de “las escrituras del yo”.⁸ “Extraña paradoja”, la llama, ya que “no es la memoria la que conserva sino el olvido”; olvido que explica que nadie escriba sobre su infancia o juventud cuando es niño o joven (cuando infancia y juventud son saberes imposibles porque no han podido aún ser olvidados) sino en la vejez (cuando se pone en el pasado aquello que se desea pero que ni se puede realizar en el presente ni puede esperarse del futuro):

⁶ Reproducimos el siguiente comentario: “Un verso dice: ‘Su gavilla no era avara ni rencorosa’: es obvio que de gavilla –que es un conjunto de mieses- no se puede pensar falta de avaricia o de rencor [...] La falta de avaricia y de rencor son cualidades de Booz pero no sería lo mismo decir: Booz no era avaro ni rencoroso. El plus de significación aparece por efecto de la sustitución de Booz por gavilla, que le otorga a él algo del orden de la fertilidad. La metáfora en cuestión anticipa el acceso tardío a la paternidad que aparece al fin del poema. [...] con relación al eje de la continuidad diacrónica o eje metonímico, que para el ejemplo es ‘no era avara ni rencorosa’ gavilla es metáfora de Booz. A su vez el plus de significación de la metáfora se produce por las metonimias del mismo significante gavilla. Se podría decir que una gavilla es un conjunto de cosas que pueden fructificar, y en esto mismo hay una metonimia; decir ‘gavilla’ es decir eso y sin duda otras metonimias más. Gavilla por sus propias metonimias, al sustituir a Booz en la cadena metonímica que le corresponde a éste, le otorga un plus de significación.” (p. 63). Cf. Eduardo Carbajal y otros, *Una introducción a Lacan*, Buenos Aires, Lugar, 1985.

⁷ Se recomienda la lectura de Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1992.

⁸ Cf. Nicolás Rosa, *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

El *doble fundamento* del olvido se inscribe en el enunciado del saber del sujeto (saber/no saber) y el saber del objeto: aquello que se recuerda no coincide con el recuerdo (decepción) pero co-incide (cae conjuntamente) con el sujeto desfallecido por el olvido. [...] El olvido nos revela que la *identidad* está perdida de entrada y que el sujeto se extravía en la selva de las identificaciones. (p. 58).

Imposible no asociar la sutil aproximación que Martin Heidegger hace al poema *Retorno* de Hölderlin, donde el poeta celebra el reencuentro con su tierra natal. Este retorno no lo es a las fuentes, no es tocar el suelo originario, no es un volver atrás. Es, en cambio, el acto mismo de escribir ese poema. Es con y en ese decir poético que Hölderlin retorna a su tierra y la recupera sin haberla jamás poseído y sin haberla jamás perdido. David Nasio rescata este trabajo de Heidegger, en “Reencontrar el exilio”, y reflexiona:

[...] diciendo lo nuevo es como se retorna verdaderamente. Pero ¿adónde? A ninguna parte. Al retornar por medio de su poema, el poeta no encuentra solamente las montañas que rodean el lago de Constanza, su familia, sus allegados y todo lo que él conoce. Lo que encuentra es el exilio. El exilio presente en el duelo de la partida, que acompaña la dureza del viaje y que ahora se erige en “regocijo” del retorno [...], “regocijo”, no en el sentido de alborozo, sino de goce. Es el regocijo de Spinoza que no es alegría y que se opone a la tristeza. (p. 22).⁹

Tal vez por este juego de la ausencia y la presencia es que Lévi-Strauss confiesa haberse propuesto escribir este libro durante quince años sin poder hacerlo, sintiendo que “algo” se lo impedía. Tal vez por ello, la insistencia proustiana en recobrar el tiempo perdido: el de su juventud, el de su bautismo como etnógrafo, el de su rol de profesor en la pujante universidad de San Pablo, el tiempo de un París que ya no es tal, la añoranza por ciudades que han cambiado, la tristeza por la degradación que esos “buenos salvajes” nambiquara han sufrido entre la primera y la segunda vez que los vio, la añoranza de cuando era poca la gente que viajaba hacia los trópicos americanos, entre tantos otros ejemplos que podrían ser citados.-

⁹ Cf. Juan David Nasio, “Reencontrar el exilio”, en *La voz y la interpretación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1987, pp. 17-26.

El *ser-arte* de la obra y los fundamentos de una percepción diversa

Por Romina Conti
(CONICET – UNMdP)

Breves aclaraciones preliminares

Este breve texto quiere contribuir a fortalecer la idea de que la obra de arte, cualquiera y de cualquier tiempo, apela a una forma de percepción completamente diferente de aquella que origina el proceso de conocimiento entendido como modo de instrumentalización del mundo. De la misma forma, la posibilidad de inaugurar esa dimensión perceptiva en todo ser humano, es el rasgo principal que caracteriza a una obra de arte y que la distingue de cualquier otro objeto construido por el hombre. En esta caracterización de la obra de arte, determinar los fundamentos de esa “percepción diversa” se torna indispensable.

Un recorrido por la historia de la filosofía demuestra a simple vista que la consideración del arte como una esfera diversa del comportamiento y de los anhelos humanos se inaugura recién en la obra kantiana. Las más relevantes contribuciones previas al estudio del arte, lo vinculaban con el proceso de conocimiento de una u otra forma. Ya fuera considerándolo en una jerarquía inferior respecto del conocimiento de la esencia como en el caso de Platón, vinculándolo a la revelación divina como ocurrió con algunas tesis medievales, o poniendo la relación en los términos, necesarios pero no suficientes, de una *percepción sensible*. Desde la *Critica del Juicio* de Kant, y en adelante, el rumbo de las investigaciones estéticas encontró distintas renovaciones de las miradas anteriores, pero inauguró también un nuevo sendero identificado con la observación de que existe un modo particular de percibir en el hombre que se activa ante una obra de arte, aunque también ante algunos fenómenos de la naturaleza. Ante esa nueva percepción es que se elaboran los llamados “juicios de gusto” que Kant caracterizó acertadamente como juicios *reflexionantes*, ya que proceden sin concepto y sin finalidad y no tienen la pretensión ni la estructura de los juicios gnoseológicos tradicionales.

Sin embargo, la relación de nuestra percepción del arte con el conocimiento no es simplemente de oposición, sino que se trata más bien de una oposición dialéctica, en el clásico

sentido hegeliano. Es cierto que Hegel relativizó la importancia del arte en el desarrollo del espíritu, pero también es cierto que lo puso en la línea de su realización y en un juego dialéctico con la religión y la filosofía. Para pensar la relación entre la condición del arte como tal y la particular dimensión perceptiva que se liga a ella, debemos entender la dinámica dialéctica que se despliega entre la percepción cognoscitiva y la dimensión estética del hombre y, por tanto, entre el arte y la verdad.

No haría falta aclarar que esta cuestión es altamente compleja e implica la necesidad de revisar las principales contribuciones al estudio de la obra de arte y de la dimensión estética en la historia de la filosofía. El objetivo aquí es más modesto: tiene que ver tan solo con la recuperación de algunas reflexiones del primer Heidegger en cuanto a la obra de arte en su particularidad, y algunas de las tesis principales de Marcuse, autor que ha sido denominado “el primer marxista heideggeriano”, en torno a las particularidades de la dimensión estética y su vínculo con la praxis humana en general. El recorte no carece de intencionalidad. Si damos los pasos correctos en la recuperación, podrá comprenderse el sentido en el que arte, percepción, conocimiento y realidad pueden y deben ser reunidos en la teoría y en la praxis social contemporánea.

Acerca del *ser-arte* de la obra en M. Heidegger

En su introducción al texto de Heidegger, *Arte y poesía*, Samuel Ramos recuerda que el reclamo de Hartmann de superar la consideración del arte como actividad subjetiva tiene respuesta recién en el texto de Heidegger, *El origen de la obra de arte*. Allí, el autor de *Ser y Tiempo* comienza por la consideración de la obra de arte como ente y se encarga de considerar aquellos aspectos que caracterizan la *coseidad* de la obra de arte para pasar luego a aquello que la distingue, en el sentido en que distingue tres tipos de entes: cosas, útiles y obras de arte.

El procedimiento de Heidegger en el texto es famoso en la historia de la estética filosófica y haremos aquí tan solo una síntesis apretada. Comienza con la descripción de un cuadro naturalista de Van Gogh que representa un par de zapatos viejos de campesino. La intención fenomenológica deja paso pronto a la hermenéutica y esta se realiza con la finalidad de obtener una explicación filosófica que tiene que ver, curiosamente, con una caracterización del ser del *útil*. Es esa primera caracterización la que pone en evidencia la particularidad de la obra de arte como tal: el procedimiento anterior había tenido como finalidad determinar el ser del útil y la obra de Van Gogh lo

había revelado. De aquí surge la conocida apreciación de Heidegger de que “el arte pone en operación la verdad del ente”.

Llegados a este punto deberemos hacer un breve paréntesis para aclarar, mínimamente, cuál es la concepción heideggeriana de verdad, ya que difiere de la concepción correspondentista y todas sus variantes. En primer lugar, para Heidegger la verdad no es solo la propiedad del juicio sino que es al mismo tiempo, la propiedad del ser, de modo que el concepto de verdad se despliega como el de autenticidad. Solo cuando el ente se presenta tal cual es, mostrándose auténticamente, ente y verdad coinciden. Esta concepción excede en mucho la mera idea lógica de verdad como correspondencia con lo dado y tiene un claro contenido trascendente.

Ahora, volviendo al tema de obra de arte, Heidegger propondrá –desde esa particular concepción de la verdad y desde la relación de esa verdad con el arte-, que “en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas.”¹ Hay en el arte, la posibilidad de “desentrañar la verdad del ente”, de modo que el arte es uno de los modos en los que se *abre el ser del ente*. Esta posibilidad esta dada por cierta condición de la obra que la distingue, como señalábamos más arriba, de la cosa sin más y del útil. Es cierto que Heidegger no nos dice “quién y cómo pone en operación la verdad del ente” la obra de arte², pero el procedimiento que lleva a cabo en el breve texto que nos ocupa, demuestra que es la percepción del cuadro de Vang Gogh y la descripción poética que Heidegger lleva a cabo, lo que le permite arribar a la verdad puesta en operación por la obra³.

La complejidad de la concepción de obra en Heidegger excede en mucho el límite de esta páginas, sobre todo porque esa concepción de emparenta con la totalidad de la teoría heideggeriana en todos sus períodos. Aún así, no podrá comprenderse el sentido de la propuesta marcuseana si no es atendiendo a los lineamientos mínimos de dicha concepción.

¹ HEIDEGGER, M. “El origen de la obra de arte”, en *Arte y Poesía*, Trad. de S. Ramos, México: FCE, 1958, p.51.

² Observación reiterada en las interpretaciones de la estética de Heidegger a la que también adhiere Samuel Ramos en la traducción de la obra mencionada.

³ Vale recordar el papel subordinado que Heidegger le otorga al artista y a la creación en este texto. Allí sostiene que “el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo una vez creada la obra” (p. 55). De modo que nada tiene que ver el artista con la puesta en operación de la verdad que en la obra acontece. El carácter de ser-creado de la obra es en lo que radica su carácter de cosa y que implica su materialidad. Así Heidegger sostiene que “el *ser-creado* de al obra así como la creación deben determinarse por el *ser – obra* de la obra” (p.75)

“El devenir-obra de la obra es un modo del devenir y acontecer de la verdad”⁴ y lo es para la percepción humana, que es completamente diversa de aquella percepción que se habilita desde otros modos de ser del ente, como en el caso del útil. Heidegger explica entonces: “mientras más puramente está la obra extasiada en lo manifiesto del ente por ella misma abierto, más sencillamente nos inserta en eso manifiesto y al mismo tiempo nos saca de lo habitual”. Desde esta oración breve del texto de Heidegger de 1951, haremos un salto de 27 años para leer al Marcuse de *La dimensión estética* y completar dos miradas, contemporáneas pero diversas sobre nuestro tema en cuestión.

Dimensión estética y percepción subversiva

Herbert Marcuse es conocido por ser uno de los representantes centrales de la aportación teórica que se conoce como *Teoría Crítica de la sociedad* y que surgió en el seno de la primera generación de la Escuela de Frankfurt. Como otros de los miembros de ese círculo, es espacialmente conocida la obra de Adorno, Marcuse dedicó parte de sus esfuerzos teóricos al tema del arte y de la dimensión estética del hombre. En ese campo, su ocupación filosófica específica comienza con un capítulo titulado *La dimensión estética* en su obra *Eros y Civilización* de 1953, se completa con una serie de artículos entre los que destaca “El arte como forma de la realidad” publicado en 1972, y retorna el año de su muerte (1978) con un breve texto titulado *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. En este apartado tomaremos algunas cuestiones fundamentales de los tres aportes señalados y centraremos especialmente nuestra atención en el texto de 1978.

Desde *Eros y Civilización* en adelante, Marcuse ve en el arte un espacio de resistencia de las verdaderas necesidades humanas que no tienen que ver ya con el rendimiento y la eficacia que caracteriza la ideología de lo que llama “la sociedad industrial avanzada”, sino con modos de ser y de relacionarse con el mundo que presentan una gran distancia respecto a los modos cosificados y cuantificados de relación. Aún así, esto no le impide ver que en el orden establecido, el arte ha sido reducido a un espacio marginal en el que también cumple una función para el sistema: canalizar la necesidad de liberación del placer y generar la ilusión de plenitud.

⁴ HEIDEGGER, M. “El origen de la obra de arte”, en *Arte y Poesía*, Trad. de S. Ramos, México: FCE, 1958, p.75.

Así, la forma verdadera del arte, que es la que puede trascender hacia la transformación social, se encuentra “velada” en el orden actual. El análisis del arte en Marcuse tiene, como es de esperarse la impronta del pensamiento histórico materialista del marxismo crítico pero veremos también que reúne tópicos de quien fuera su maestro en Friburgo y de sus lecturas de Kant y de Hegel. Por esto, el arte aparece en el interior del entretejido cultural. Desde esa idea, y la apreciación del orden vigente de la civilización y la cultura, Marcuse sostiene que: “como parte de la cultura establecida, el arte es afirmativo puesto que respalda esa cultura; pero en tanto alienación respecto de la realidad establecida, el arte es una fuerza negativa”⁵. Con esa frase se explicita claramente la concepción marcuseana: más allá del grado en que los valores dominantes o los estándares del gusto determinen al arte, el siempre será “más que y distinto de” el entretenimiento y el embellecimiento de lo existente porque revela siempre lo que aparece silenciado y velado en la vida cotidiana. Esta forma de concebir al arte recuerda la idea heideggeriana de que el arte “nos saca de lo habitual” pero a la vez, y sobre todo, pone el acento en la alteridad de la percepción que la obra de arte despierta.

Para Marcuse, es la sublimación del arte lo que representa la condición ontológica propia de su forma, no se trata de un proceso interior del artista sino que, como sostiene en *La dimensión estética*: “El mundo del arte es el de otro principio de realidad, el de la enajenación, y sólo como alienación realiza el arte una función cognitiva: informa de verdades no comunicables en ningún otro lenguaje; contradice, en definitiva”.⁶ Esa alienación que le posibilita al arte “nombrar lo innombrable” es posible sólo en la sublimación y por eso ésta constituye la condición ontológica propia de su forma. Esta característica de la obra de arte la convierte, según el autor, en condición de posibilidad del quiebre con las estructuras represivas propias de la sociedad industrial y, por lo mismo, en condición de posibilidad de la transformación social.

Desde luego que no se trata de un proceso simple, Marcuse asume que el arte no puede cambiar el mundo, pero considera que tiene un papel imprescindible a la hora de transformar la conciencia y los impulsos de “los hombres y mujeres capaces de cambiarlo”. Todo aquello que aparece velado en las sociedades contemporáneas, por el dominio de la técnica, la internalización de los valores culturales y la satisfacción creciente de las necesidades impuestas por el sistema

⁵ MARCUSE, H. “El arte como forma de la realidad”, en *New Left Review*, nro. 74, año 1972, pp. 51-58, Trad. José Fernández Vega, p. 53

⁶ MARCUSE, H. *La dimensión estética, crítica de la ortodoxia marxista*, Trad. y Edición de J.F. Yvars, Madrid: Biblioteca Nueva, 1978, p. 63

mismo, resiste en el arte de un modo particular ligado a su forma. En ella hay un potencial que aún no ha podido ser eliminado y cuya puesta en acto se vincula al develamiento de la verdad como autenticidad de la que Heidegger habla.

Sin embargo, para Marcuse (que también es un gran lector de Kant), la experiencia estética que el arte habilita posee la posición mediadora por excelencia. De este modo, y desde la estética marcuseana, el arte no puede circunscribirse únicamente al terreno de lo trascendente porque pertenece también al de lo material-concreto, incluye la sensualidad del hombre, atraviesa su corporalidad. Esa doble participación del arte sigue manteniendo, aunque débilmente, la unión de lo diferenciado en su oposición primordial. El orden natural y el espiritual se encuentran y demuestran sus incongruencias respecto de la realización efectiva de la felicidad humana que en la cultura aparece como un horizonte.

Al representar el orden de la sensibilidad, el arte invoca una lógica cuando no prohibida, ridiculizada, marginada y así, clausurada por la sociedad industrial. Sin embargo, la dimensión estética habilita una manera distinta de ver el mundo y los hombres, que se inserta necesariamente en el campo político configurándose como un lugar de resistencia a la reducción instrumental. Es desde esta dimensión, desde la que el hombre puede percibir lo que aparece “velado” en el orden social establecido: la insatisfacción y la falta de plenitud aún de aquellos que no son excluidos del sistema y que acceden a todas aquellas “necesidades” que el sistema mismo impone.

El vínculo del hombre con la belleza del arte o de la naturaleza libera siempre aspectos de su sensibilidad que son excluidos del ámbito de lo real pero que demuestran que la satisfacción y el placer no se derivan de la posesión de mercancías ni de las ganancias en competencias financieras. Aún los intentos más feroces de anular este poder revolucionario, incorporando el arte al mercado, incentivando la industria cultural y banalizando toda expresión sensual, no han logrado neutralizar la evidencia de que hay otra forma de relación y de construcción posible. Justamente por esto, la dimensión estética del hombre continúa siendo el lugar de resistencia de su plenitud.

Sobre el final del ensayo de 1972, Marcuse nos ofrece palabras contundentes: “El arte es trascendente en un sentido que lo distingue y lo separa de toda realidad cotidiana que podamos concebir. [...] Las artes conservarán por lo tanto formas de expresión que les correspondan, una belleza y una verdad antagónicas con las de la realidad”⁷. Para Marcuse es en estas formas, en las

⁷ MARCUSE, H. “El arte como forma de la realidad”, en *New Left Review*, nro. 74, año 1972, pp. 51-58, Trad. José Fernández Vega, p. 58.

que reside un genuino elemento de rebelión que augura las posibilidades de una transformación que abarque a la cultura entendida como “el todo de la vida social”.

Cierre provisorio y desorientaciones finales

La consideración de la obra de arte en su especificidad, desde las propuestas de estos dos grandes nombres del pensamiento filosófico y desde el mínimo recorte que se ha presentado en estas páginas, ha dado lugar a la observación de modos diversos de percepción humana que derivan en diferentes maneras de concebir el conocimiento y la verdad. Desde ese orden alterno que el arte abre ante nosotros, no solo se fundamenta una percepción diversa que nos permite percatarnos de realidades *veladas* en la percepción habitual, sino también un modo diferente de relación con el mundo y con el resto de los seres humanos. Podría pensarse, con acierto, que la filosofía no puede quedar ajena a estas posibilidades de transformación.

En su texto de 1978, Marcuse pone estas percepciones en términos claros cuando sostiene que la lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, de otra sensibilidad, que desafían abiertamente la racionalidad y sensibilidad asimiladas a las instituciones sociales dominantes y a los modos de pensamiento propios de la tradición que el mismo Heidegger criticaba. Desde la construcción de Marcuse puede evidenciarse que el arte está comprometido en la emancipación de la sensibilidad, de la imaginación y de la razón en todas las esferas de la subjetividad y de la objetividad. Así, “la transformación estética se convierte en un vehículo de reconocimiento y acusación”.⁸ Esto pone a la reflexión estética frente al problema de la necesaria vinculación con la esfera gnoseológica, ética y política.

La tarea de potenciar las posibilidades de la obra de arte y nuestro vínculo con ella y la de liberar nuestra percepción hacia formas diversas de las acostumbradas, son sin duda un gran desafío y, a la vez, una promesa. La observación de Heidegger continúa siendo reinterpretada porque es posible que aún haya grandes descubrimientos por hacer en ella:

“Siempre que el arte acontece, es decir, cuando hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y ésta comienza o recomienza”⁹.-

⁸ MARCUSE, H. *La dimensión estética, crítica de la ortodoxia marxista*, Trad. y Edición de J.F. Yvars, Madrid: Biblioteca Nueva, 1978, p. 63.

⁹ HEIDEGGER, M. “El origen de la obra de arte”, en *Arte y Poesía*, Trad. de S. Ramos, México: FCE, 1958, p.92.

Teatro, sociedad y Estado en Mar del Plata

Por Eduardo Chiaramonte
(GIE - UNMdP)

El teatro en Mar del Plata inicia en la década de los años 50 un período de modernización que, aun con las dificultades padecidas por las cambiantes circunstancias políticas, económicas y sociales de la segunda mitad del siglo XX, lo lleva a consolidarse en las dos décadas finales como la práctica artística de mayor arraigo y volumen en la ciudad. En esta afirmación involucramos no solo al teatro local, sino al aporte de los elencos porteños que, también en aquella década, iniciaron la construcción de las temporadas de verano y la constituyeron en la segunda plaza teatral del país.

Este trabajo se propone exponer los hechos y acciones que fueron diseñando la constitución del campo teatral marplatense y como marco de referencia se utilizan algunas ideas que propone Josette Féral en "Teatro y sociedad: desde la simbiosis a un nuevo contrato social"(2004, 70-85). Allí señala que el teatro actual se desarrolla dentro de una estructura compuesta por un "triángulo político": la industria (relación arte-dinero); la sociedad (relación público-estado), y la crítica (relación periodismo-investigadores), categorías que mantienen en su interior y entre sí conflictivas relaciones.

Asimismo, en una mirada diacrónica sobre el último siglo y medio, Féral afirma que "las demandas sociales básicas" a las que debió responder el teatro fueron, en una primera fase, durante el siglo XIX, las del "teatro como puro entretenimiento"; en la segunda, hasta los años sesenta del siglo XX, "el teatro como arte", y en la tercera fase, hasta la actualidad, el teatro se presenta como "vehículo de autorrespeto cultural de los países"(71-73). Cuando describe la segunda y la tercera fase de su clasificación expresa que, con la emergencia del "teatro de arte" y la demanda social que esperaba del teatro la verdad acerca del hombre, de la historia y de la sociedad, y -como consecuencia de ello- el espacio que había ganado en el escenario social, el Estado en las últimas décadas se ha involucrado con el teatro sobrepasando su mero rol de censor o distribuidor de subsidios.

En la Argentina, esto último se comprueba desde mediados del siglo XX: así es que se crearon escuelas, recintos teatrales, institutos de promoción, se promulgaron leyes de apoyo, se otorgaron premios y becas, se organizaron festivales teatrales, la actividad se fomentó con todas

estas acciones que revelan el afán de intervención del Estado, pero también la demanda de sostén por parte del campo teatral.

En Mar del Plata, observamos en el último medio siglo –como una condensación- el desarrollo simultáneo y entrecruzado de las tres fases nombradas por Féral, que se han movido dentro de aquella estructura de “industria, sociedad y crítica”, enmarcadas en las condiciones particulares vividas por el país y la ciudad. Nuestro estudio abarca el período de la primera fase de modernización teatral que se abre con la creación de la Escuela de Arte Escénico ABC, en 1954, hasta la intervención concreta del estado municipal con la apertura de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), en 1979.

Teatro, sociedad, Estado. El teatro de arte y el teatro de entretenimiento.

En sus comienzos, los primeros años de la década de los cincuenta, el campo teatral marplatense debió desenvolverse en condiciones sociales poco propicias. La ciudad no contaba con una burguesía propietaria o industrial que necesitara legitimarse en ámbitos culturales y artísticos. Su incipiente clase media sufría la escasez de escuelas secundarias, no había universidad, y los medios formativos o de debate cultural que ayudaran a la conformación de un público teatral eran casi inexistentes. Como prueba de ello baste mencionar que la mayoría de los teatristas que contribuyeron al despegue del teatro local fueron migrantes: desde Francisco Cárpena hasta Agustina Fonrouge Miranda, en la primera mitad del siglo, y en la segunda, José María Orensanz, Roberto Galve, Antonio Mónaco, Roberto Moss y Carlos Owens, entre otros,. La prensa de la ciudad -tres diarios y algunas revistas discontinuas- atendía las reseñas y críticas de las obras locales con periodistas poco aptos para la tarea -con la excepción de Armando Chulak en *La Mañana* (un diario de corta vida: 1948-1962), La población, con un gran componente de inmigración llegada para trabajar en la pesca y en la construcción, había encontrado sitios de formación y expresión a través de su participación en gremios, clubes o bibliotecas barriales. Así, grupos teatrales nucleados alrededor de la Biblioteca Juventud Moderna, una creación de militantes anarquistas afianzada en los años 20 y 30, habían creado un circuito teatral, y de charlas y debates con centro en las preocupaciones sociales y obreras, que a través de la acción de Francisco Cárpena, su hijo Homero, y otros, dieron a conocer obras de Discépolo, Florencio Sánchez, González Pacheco, Mertens, Ghirardo, Sánchez Gardel y Novión, y que desde 1941 contaba con escenario propio, el Teatro Diagonal. Este ámbito se va a cerrar en 1947, en medio de la crisis de enfrentamiento con el gobierno peronista, y va a reabrir en 1956 con la constitución del Teatro Popular de la Unión Obrera Local (Chiquilito: 2000, 64-67)

Un cronista anónimo, en 1949, señala datos reveladores cuando expresa respecto del teatro en la ciudad que "...excelentes compañías de la metrópoli debieron resignarse a actuar ante salas casi vacías". Luego desnuda sus prejuicios ante los tímidos inicios de un cambio en la actividad de los grupos locales: "...de un tiempo a esta parte, se ha producido una fiebre de teatro que ha producido una verdadera 'erupción' de conjuntos (...) encabezados (...) por algunas figuras perfectamente desconocidas y a las cuales parece animar el convencimiento de que han 'descubierto' el teatro en Mar del Plata" (*La Capital*, 7/9/49).

El Estado –fuera municipal o provincial- no aportaba estímulos a la actividad y cuando los hubo, no se sostuvieron por mucho tiempo. La prensa reflejaba la demanda que provenía del campo teatral y promovía la necesidad de ese aporte: en *La Capital* del 26/9/48, un artículo titulado "Deben ser estimuladas las actividades teatrales en nuestra ciudad", proponía la creación de un Teatro Municipal que contara con sala propia. Al año siguiente, el intendente Pereda envió un proyecto de ordenanza al Concejo Deliberante que proponía la creación de un Teatro Municipal y asignaba una cifra a ser incluida en el presupuesto anual (*La Capital*, 10/8/49). La iniciativa nunca llegó a concretarse. Excepto un par de acciones, como el apoyo a comienzos de los 60 a una Escuela Municipal de Arte Escénico -que tenía como profesor a Armando Chulak y que fue de efímera duración-, o la más importante, en 1965, con la constitución de la Comedia Municipal a cargo de Gregorio Nachman, también de corta vida, el ámbito oficial no contribuyó a la consolidación de un campo teatral, como sí ocurría en otras ciudades y provincias.

Esta carencia de iniciativas estatales se ahonda aun más si se conocen las especiales circunstancias que caracterizaron el desarrollo de la ciudad. En menos de veinte años Mar del Plata se transformó de un balneario destinado para el ocio veraniego de la élite porteña, en una ciudad de turismo masivo. La terminación de la ruta 2 en 1938 y la construcción, en los primeros años de la década siguiente, de la Rambla nueva y el complejo de edificios del Casino y Hotel Provincial, más las instalaciones de Playa Grande, facilitarían su acceso carretero y le darían a la ciudad gran parte de su fisonomía costera perdurable. La política de los gobiernos conservadores de la época tendía a ampliar la base turística con la incorporación de la clase media y facilitar el desplazamiento de la clase alta hacia el sur de la ciudad. Posteriormente, la ley de turismo social promulgada por el gobernador peronista Domingo Mercante y la realización de los hoteles de Chapadmalal destinados a los obreros sindicalizados van a contribuir a acentuar el perfil de ciudad destinada al consumo turístico popular (Pastoriza y Torre: 1999, 49-77; Torre y Pastoriza: 2002, 300-304).

Esta formidable ampliación de un mercado estival que pasó de 450.000 turistas en el verano 1944/45 a más de un millón en 1954/55, atrajo una oferta de espectáculos solo superada por la temporada invernal de la ciudad de Buenos Aires . Las compañías porteñas comienzan a utilizar

durante el verano los teatros más importantes –Colón, Odeón, Auditorium- y con el correr de los años también lo harían con los escenarios de las diez nuevas salas cinematográficas construidas en apenas una década, entre 1949 y 1959, que se destinaban durante el verano al cada vez más rentable negocio teatral.

Esto explica que el teatro local viera restringidos sus espacios de representación por el establecimiento y consolidación de las temporadas teatrales estivales y, además, entre 1948 y 1960, el resto del año contemplaba el fenómeno de la popularidad del radioteatro y la trasposición de sus libretos a las salas teatrales céntricas.

Las temporadas veraniegas construyeron su arraigo alrededor de los grandes nombres –Luis Sandrini, en los 50, Darío Vittori y las estrellas de la televisión, a partir de los 60- como una réplica del teatro premoderno asentado en la calle Corrientes. Por su parte, la poética radioteatral – promovida diariamente por el medio de más penetración de la época- aparecía en consonancia con la política teatral del peronismo, que alimentó su ideología estética de las fuentes que provenían del teatro remanente, con el apego a lo nacional que suponía el nativismo y el medio rural o la atracción costumbrista del sainete (Mogliani, 2004: 80-83), y con ello convocaba a las clases populares no habituales al teatro.

En consecuencia, estos dos microsistemas, el teatro visitante del verano y el radioteatro local, (“el teatro como puro entretenimiento) que ocupaban las salas y atraían con sus figuras instaladas en los medios masivos, ponían estrechos límites al asentamiento del incipiente campo teatral marplatense (el “teatro de arte”). Sin apoyo oficial para suplir la falta de espacios y con la imposibilidad de competir por un público captado por aquellos elencos, dotados de poder económico para sus producciones y de seducción para los empresarios de sala que veían asegurada la repercusión en la taquilla, la tarea de los primeros conjuntos independientes del teatro local se veía dificultada por la falta de medios, de espacios y por lo tanto privado de un público que, eventualmente, colmaba sus expectativas teatrales con la oferta de las compañías visitantes durante el verano y desconocía la labor de los elencos locales.

En estas circunstancias, los grupos que a mediados de los años 50 iniciaron la modernización del teatro marplatense debieron afrontar una ardua gestión. Algunos hechos indican la apertura de un nuevo período. En febrero de 1954, José María Orensanz, -egresado de la escuela teatral de la Universidad Nacional de Cuyo- inició el camino de la formación teatral sistemática con la creación de la Escuela de Arte Escénico ABC. Ese mismo año, y luego en 1957, se presentó Fray Mocho con notable éxito de público y su director, Oscar Ferrigno, brindó charlas sobre teatro, produciendo el mismo efecto de receptividad que ha sido verificado en todos los lugares del país. Se realizaron conferencias a cargo de críticos e investigadores teatrales como

Enrique H. Gené y José Marial –convocados por ABC-, de Paul Verdevoye y María Rosic, (Fabiani: 2003, 68) auspiciados por la Alianza Francesa, e Inda Ledesma fue invitada por ABC para inaugurar sus representaciones teatrales. Estas acciones promovieron la circulación de las corrientes teatrales modernas y estimularon la constitución del campo teatral marplatense, aprovechando además, a partir de septiembre de 1955, el clima de euforia que se vivía en el campo intelectual argentino por la caída del gobierno peronista. (Mogliani: 2004, 87)

Entre 1959 y 1970, alumnos formados en ABC, luego integrados a elencos como los de Rubén Benítez, en Arte y Estudio, Roberto Galve en Pequeño Teatro y TAM (Teatro de Actores Marplatenses), y Gregorio Nachman en O.C.A. (Organización Cultural Atlántica) y La Comedia Marplatense, pusieron en escena obras del teatro europeo y norteamericano contemporáneos y autores argentinos. Rubén Benítez montó obras de Miller, Roberto Galve dio a conocer autores como Albee, Ionesco, Beckett, Tardieu, y Nachman recupera clásicos del sainete y la comedia y estrena autores argentinos. Un escritor local, Enrique David Borthiry, quien era ya reconocido como narrador y periodista, con *La gaviota que comía sol* (1964) y *La copa del pescado rojo* (1965) , y poco después Daniel Ruiz, con *Amadeo descalzo* (1969), *Fríocaliente* (1970) y *¿Quién le teme a los vampiros?* (1974); Horacio Montanelli con *Vivabah* (1970), *Cuando amanezca la noche* (1972), *La cuarta incoherencia* (1973); Pablo Menicucci con *Pablo's bazaar*, y *Las felices y preciosas criaturas*, (1970); Jorge Laureti y *De cómo los ciclistas arrasaron con el aluvión zoológico*,(1972) y *Meccano*,(1974); y Eduardo La Rosa con *El andamio*, (1974), conforman una lista de dramaturgos marplatenses que transitaron poéticas cercanas al absurdo, la creación colectiva de testimonio político y el realismo reflexivo.

En tanto, en 1956 se producía la reapertura del Teatro Diagonal de la Biblioteca Popular Juventud Moderna con la presentación del Teatro de la Unión Obrera Local y su exitosa puesta de *El centreforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, dirigida por Paul Rouget, y poco después se estrenaban obras de Clifford Odets, *-Despierta y canta y Esperando al zurdo-* para las que se convocó a dirigirlas a Eugenio Filipelli (Chiquilito: 2000, 69). Luego, la sala sería ocupada por el elenco de Gregorio Nachman hasta que en 1963 un incendio –sospechado de intencional- la destruyó. En 1970, con la ayuda del Fondo Nacional de las Artes, se construye en el mismo sitio el actual Teatro Diagonal, que por un lapso breve -1971/1972- sería recinto de grupos locales como La Manija, Los Juglares, el Teatro de la Universidad Católica e incluso un efímero Elenco estable del Teatro Diagonal. Fue un ámbito importante si se atiende a que por décadas fue la sede de un teatro ideológico, militante, que dio a conocer autores no frecuentados en otros circuitos. Pero no logró irradiar su influencia más allá de ese círculo, tal vez a destiempo con la movilización política y cultural de los 60, producto de ver interrumpida su acción por su destrucción y porque en la

reapertura se puso el énfasis en su sustentabilidad y la programación –delegada en empresarios– se centró en espectáculos musicales y elencos teatrales porteños durante los veranos.

En 1961 se fundó la Universidad Provincial de Mar del Plata y ese año arribó a la ciudad Gregorio Nachman convocado por la institución para organizar el Teatro Universitario. La idea no llegó a concretarse, pero Nachman permanecería en la ciudad hasta su desaparición en 1976. La inserción de Nachman significó un impulso muy productivo para el campo teatral. Su tarea debe ser destacada en especial por su calidad de promotor de acciones tendientes a la apertura de nuevos espacios y a la búsqueda de público. Asimismo se lo recuerda como quien activó la conciencia de profesionalidad en los teatristas locales (Brutocao: 2003, 127-142). En sus primeros años promovió la puesta de autores argentinos contemporáneos y el rescate de clásicos del sainete y la comedia finisecular. Fue el director del Teatro Municipal de Comedia y durante su breve existencia probó que un elenco local podía sostener una temporada estival con estimable repercusión popular. En el verano 1965/66, montó *Jettatore*, de Laferrère y alcanzó las cien representaciones en el Teatro Alberdi del Hotel Royal (actual hotel de la UOM), dentro del circuito teatral céntrico. Por su iniciativa se abrieron espacios teatrales en locales céntricos y además promovió exposiciones de arte, ciclos de cine, música y conferencias. Llevó sus grupos a giras nacionales y a festivales internacionales y participó activamente en las acciones gremiales que llevaron a la promulgación del impuesto a los espectáculos a favor del teatro local.

En 1974 surge El Tercer Ojo, un equipo que presenta la particularidad de estrenar varias obras escritas y dirigidas por Aníbal De Marco y por otros actores del elenco. No obstante desplegar una intensa actividad entre ese año y comienzos de 1976, no es registrado por la prensa, no existen críticas o entrevistas, y desaparece abruptamente de la escena local. Aun cuando no hay evidencias testimoniales o escritas es de suponer que –así como ocurriera con otras agrupaciones– el clima político de fuerte represión a partir del golpe militar contribuyó a su dispersión.

Teatro y Estado

La prensa local dio cuenta del sordo conflicto instalado entre los distintos circuitos teatrales por la captación de espacios y espectadores. Hasta principios de la década del '60 la disputa diferenciaba dos bandos: los partidarios del “buen teatro” y los elencos “del radioteatro”. El tema fue motivo de textos de Enrique David Borthiry en *La Capital* en donde decía que “...ponemos en tela de juicio la utilidad del dramón radioteatral” (24/81955), y mereció atención central en una mesa redonda promovida por una efímera agrupación: la Unión de Teatro Marplatense quien proponía “Arribar a una jerarquización de valores teatrales para ganar y volcar al público inclinado al radioteatro” y reclamaba “...hacer buen teatro con la ayuda de textos nobles.”¹ Desaparecido el

radioteatro con el auge de la televisión, ocupó su lugar como el “otro” a confrontar, el “teatro comercial”, denominación con que se calificaba al teatro de verano.

Las tensiones dentro del campo teatral marplatense, en el que por su incidencia -como ya expresamos- incluimos a los elencos “visitantes”, continuaron durante varios años y serían el motor que impulsaría acciones políticas -en las décadas de los 70 y los 80- tendientes a promover la actividad teatral local. Producto del clima de efervescencia social, la relación de los teatristas con el poder municipal comenzó a modificarse a su favor en los primeros años 70. La acción gremial de los actores consiguió obtener el consenso en el Concejo Deliberante comunal para promulgar la Ordenanza 3784 de 1974 que establecía un impuesto a las representaciones teatrales. En su artículo 1º disponía autorizar al Departamento Ejecutivo “a afectar los recursos provenientes del derecho del 5 % sobre las entradas a espectáculos teatrales” y en el inciso a) establecía que era para “fomento de la actividad teatral local en todas sus disciplinas, artes teatrales, su desarrollo y difusión”. En los incisos subsiguientes se expresaba que esos fondos se usarían para sostener cursos de capacitación teatral, proveer equipamiento y adquisición de bienes “concurrentes a los fines del quehacer teatral”, para realizar concursos, publicaciones, certámenes, crear conjuntos teatrales estables, arrendar, reparar, comprar o construir salas, ciclos de cultural teatral, contratación de artistas y hasta “cursillos para espectadores”.²

En el verano de 1975 ya había entrado en vigencia el impuesto, a pesar de la resistencia de los empresarios y las compañías teatrales. Ese mismo año, otra ordenanza municipal propuesta por la concejal peronista Carmen Domingo eximía de dicho pago a las compañías que integraran sus elencos con 70% de actores de Mar del Plata. El primer elenco que se benefició con esa disposición fue el de La Comedia Marplatense, dirigida por Gregorio Nachman, que se incorporó a la obra *Cuerpo diplomático*, de Joaquín Calvo Sotelo, producida por Alberto Closas y José Lococo, en el Teatro Atlantic. El acuerdo fue reflejado en la nota "Debuta en el Atlantic la Comedia Marplatense", de *La Capital* del 6 de enero de 1975, en la que se menciona a los involucrados en el hecho, que contó con la asistencia de Martha Marotta y Horacio Montanelli por la Asociación de Actores Marplatenses. Además, el acuerdo, en ese caso en particular, contemplaba que La Comedia presentara los lunes -descanso de la compañía de Closas- *Juan Palmieri*, del autor uruguayo Antonio Larreta, en el mismo teatro.

Sobre el impuesto, un comunicado de SAMA (Sindicato de Actores Marplatenses) con el título "¿Qué se hace con el cinco por ciento?" informaba que "este impuesto ha sido creado a pedido directo de nuestro sindicato y votado por unanimidad por los distintos sectores del Concejo Deliberante". Más adelante se expresa que ello "ha permitido un plan coherente de descentralización teatral" y la reversión de "un injusto proceso de centralización cultural" con la

puesta en marcha de ciclos barriales de teatro gratuito llevados adelante por siete elencos que posibilitó trabajo a "80 compañeros", y el emplazamiento de una carpa para desarrollar actividades, amén de la organización de encuentros y congresos de trabajadores del teatro (*La Capital*, 22/2/76). Sobre este tema, Martha Marotta, actriz de larga trayectoria y testigo de aquellos hechos, nos confirmó lo expuesto pero agregó que el dinero recaudado iba a Rentas Generales de la Municipalidad y nunca se pudo lograr abrir una cuenta especial, por lo tanto no todo el impuesto se destinó a sus fines específicos. En consecuencia, de los ambiciosos objetivos expresados en la ordenanza se puede afirmar que sólo se realizaron los señalados por el comunicado del SAMA (Chiaramonte: 2000, 43-61).

Asimismo, en esa temporada 1974/75, se establecieron los premios "Estrella de Mar" por iniciativa del titular de la Secretaría Municipal de Turismo, Luis Martínez Tecco, "como la distinción oficial de la ciudad de Mar del Plata que destaca las mejores labores individuales y de conjunto y constituye un incentivo al talento, la originalidad y la creatividad" según los fundamentos expuestos para su creación. Varios años después, en una entrevista, Martínez Tecco señalaba que la proliferación de "obras de poca relevancia, (...) espectáculos demasiado comerciales y poco artísticos..." fue lo que impulsó su creación con el fin de jerarquizar las propuestas que recibía el público.³ Durante el acto de entrega de la segunda edición, 1976, el intendente de la ciudad, Luis Fabrizio, sostuvo que "los buenos espectáculos han tenido tanto o más público que aquellos solo presentados con sentido puramente comercial" (*La Capital*, 29/2/76). Estos ejemplos, que se repetirán en los años siguientes en boca de funcionarios y teatristas locales, en alguna medida testimonian el pensamiento dominante en el campo político/intelectual de la ciudad y transparentan uno de los conflictos centrales de la relación entre sociedad/campo de poder/campo teatral en esta ciudad en la que, por sus características ya mencionadas, la actividad teatral aparece como la expresión artística de más volumen, por la circulación de público, por la visibilidad que le proporcionan las marquesinas de sus teatros céntricos y la difusión en los medios de prensa. La disputa entre el microsistema teatral "neoindependiente" local y el microsistema del "teatro comercial" por la legitimación de sus ámbitos seguirá manifestándose hasta finales de los años '90 en torno al impuesto y, en especial, por las frecuentes controversias respecto de la adjudicación de los premios.

A pesar del terror y la censura que imperaron a partir de 1976 y que produjo exilios y desapariciones –la más notoria, la de Gregorio Nachman-, funcionarios que se asentaron en el área educativa y cultural del gobierno municipal provenientes de medios de comunicación y de sectores educativos impulsaron, en 1978, la creación de una "comisión asesora honoraria de actividades teatrales", que dependía de la Dirección de Cultura. El organismo contrató a Alejandra Boero para

el dictado de un seminario que tuvo 120 alumnos, de los cuales egresaron 66, que fue el antecedente para la creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático en 1979 (Brutocao: 1999, 15). Es de reiterar que todos estos hechos no fueron producto de firmes políticas culturales de los gobiernos municipales, electos o de facto. Mucho tuvo que ver en estos logros el empuje de la gente de teatro desde sus grupos y sus agremiaciones y el aprovechamiento de coyunturas políticas que posibilitaron períodos de libertad y euforia expresivas, o de atenuación de la censura y la represión, que favorecieron la recepción por parte de los funcionarios públicos.

La repercusión obtenida por el seminario de Boero impulsó la creación de la EMAD y se contrató como director a Enrique Ryma, quien adoptó el modelo pedagógico de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires, que él había creado, aplicando además, según sus palabras, “la orientación y la dinámica de la Escuela Nacional de Arte Dramático”. Asimismo, con el fin de obtener respaldo para su trabajo, Ryma se propuso sacar la Escuela a la calle, darle visibilidad, y para ello montó, en pleno verano, representaciones en lugares abiertos, como el atrio de la Catedral de Mar del Plata, o en su interior, con obras de fácil repercusión y con exiguo compromiso para sus alumnos como *El Retablo*, de David Cureses y *El vía crucis*, de Helvio Botana (Fabiani: 2004, 67). La importancia de la creación de la escuela se valora al examinar que gran parte de la comunidad teatral que consolidó la escena teatral marplatense a partir de la vuelta a la democracia, y que aun sigue en actividad, se formó en ella.

Este último período, y aún más acentuadamente a partir de 1984, confirman la creciente intervención del Estado a través de sus organismos municipales, provinciales e incluso nacionales – desde la creación del Instituto Nacional del Teatro- demandados por las necesidades del campo teatral que, salvo infrecuentes momentos de plenitud, adoleció a lo largo de su trayectoria de la debilidad de componentes tan necesarios como el acompañamiento del público y el aporte de reflexión crítica en los medios de prensa. El cuarto de siglo transcurrido entre la apertura de la Escuela de Arte Escénico ABC y la creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático recortan el período de instalación de un campo teatral que modernizó las prácticas teatrales y avanzó en medio de muchas dificultades hasta la restauración democrática. A partir de este hecho crucial – porque permitiría una colaboración más estrecha entre el campo de poder y el campo teatral- se abrió una segunda fase modernizadora caracterizada por la apertura de espacios teatrales públicos y privados que posibilitaron la representación a los elencos locales durante todo el año, incluida una fuerte presencia en las temporadas de verano, la ampliación del campo con la proliferación de elencos teatrales, la aparición de críticos e investigadores provenientes del ámbito universitario y la creación de centros culturales que con el apoyo económico brindado por el Instituto Nacional del Teatro permitieron la afirmación y el desarrollo del teatro marplatense.

Notas:

¹ *La Capital*, 15 de junio de 1958. Citado por Esteban Oller "El teatro en Mar del Plata durante las temporadas invernales de los '50", en Fabiani, Nicolás Luis (coord.), 2003. *Estética e Historia del Teatro marplatense*, vol. III. Mar del Plata: UNMDP/Editorial Martín, 89-104.

² Biblioteca del Concejo Deliberante Municipal del Partido de General Pueyrredon. Ordenanza 3784/1974.

³ Garrone, Roberto. "El brillo de una noche de verano", en Revista *Con Todos* N° 42. Mar del Plata, febrero de 1997, 30-33.

Bibliografía:

BRUTOCAO, María Teresa. "La década del 60 vista por alguno de sus protagonistas. Encuesta", en Fabiani, Nicolás Luis (coord.), 2003. *Estética e Historia del Teatro marplatense*, vol. III. Mar del Plata: UNMDP/Editorial Martín, 127-142.

CHIARAMONTE, Eduardo. "El teatro de Mar del Plata y las temporadas de verano", en Fabiani, Nicolás Luis (coord.), 2000. *Estética e historia del teatro marplatense*, Vol. II. Mar del Plata: UNMDP/Editorial Martín, 43-61.

CHIQUILITO, Marcela. "Actividad teatral libertaria en la Biblioteca Juventud Moderna entre democracias y dictaduras. Mar del Plata, 1911-1970", en Fabiani, Nicolás Luis (coord.), 2000. *Estética e Historia del Teatro marplatense*, vol. II. Mar del Plata: UNMDP/Editorial Martín, 63-74.

FABIANI, Nicolás Luis. "Estética e Historia del teatro marplatense: el giro de los años 50", en Fabiani, Nicolás Luis (coord.), 2003. *Estética e Historia del Teatro marplatense*, vol. III. Mar del Plata: UNMDP/Editorial Martín, 65-73

FÉRAL, Josette. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, traducc. de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna. (Colección Teatrología dirigida por Osvaldo Pellettieri).

MOGLIANI, Laura. "Continuidad del subsistema teatral de la primera modernidad (1949-1960). Campo teatral", en Pellettieri, Osvaldo (director), (2003) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Vol. IV. Buenos Aires: Galerna, 77-90.

PASTORIZA, Elisa y Torre, Juan Carlos. "Mar del Plata, un sueño de los argentinos", en Fernando Devoto y Marta Madero (directores), 1999. *Historia de la vida privada en la Argentina*, vol. III. Buenos Aires: Taurus, 49-77.

TORRE, Juan Carlos y Pastoriza, Elisa. "La democratización del bienestar", en Juan Carlos Torre (dirección), 2002. *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, T. VIII. Buenos Aires: Sudamericana, 257-310.

Simone de Beauvoir: La escritura en perspectiva

Por Estefanía Di Meglio

(UNMdP)

El intento de autoconocimiento se esgrime como uno de los objetivos que persigue la escritura autobiográfica. El sujeto desde el presente emprende una recapitulación de su vida, con lo cual observa, interpreta y escribe desde la actualidad hechos pertenecientes al pasado. La escritura de la propia vida involucra una previa relectura, mientras que la lectura conlleva la interpretación. La distancia y la perspectiva que ofrece el paso del tiempo posibilitan esa lectura e interpretación del *bios* a los fines del propio conocimiento. Pero al mismo tiempo esa distancia mediadora tiene como resultado el que los hechos sean reconstruidos y reordenados, lo que finalmente significa que esa mirada desde el presente impone una lógica diferente a la de los acontecimientos en el momento en el que tuvieron lugar. La perspectiva tiene como consecuencia que los hechos pretéritos sean leídos a la luz del presente y con su óptica particular, a la vez que les imprime un ordenamiento singular. En su afán por poner en palabras su propia vida, el sujeto autobiográfico encubre esta tarea de imprimir un cierto orden y sentido a los acontecimientos. Tal como lo asevera Gusdorf "(...) al igual que no se puede reconstruir el pasado como fue, tampoco la autobiografía puede alcanzar la recreación objetiva del pasado, sino que consiste en una lectura de la experiencia (...)". El escritor hace una 'elaboración' de los hechos en el presente de la escritura" (Loureiro, 3)².

Asimismo, el sujeto que narra su pasado es sustancialmente diferente del que vivió esos acontecimientos que traman el *bios*, por lo que el relato de su vida no escapa al hecho de ser un constructo tan artificial como cualquier texto de ficción. Sentencia Gusdorf: "el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado. El paso de la experiencia inmediata a la conciencia en el recuerdo, la cual lleva a cabo una especie de recapitulación de esa experiencia, basta para modificar el significado de esta última" (Gusdorf, 13 y 14). Puede entenderse que el sujeto se desdobra en lo que podríamos denominar un "sujeto

¹ O, como lo entiende Olney, "un tipo de realidad corresponde al presente y otro tipo bastante diferente de realidad (si efectivamente lo es) corresponde al pasado" (Olney, 34). Este autor concibe la autobiografía como autocreación del autor en el momento de la escritura. Por su parte, Barret Mandel plantea: "El pasado nunca existió realmente: ha sido siempre una ilusión creada por la actividad simbolizadora de la mente" (Olney, 34).

² Cabe hacer un parangón con la evocación histórica, ya que ésta, al igual que la autobiografía, "supone una relación muy compleja entre pasado y presente, una reactualización que nos impide descubrir el pasado 'en sí', tal como fue" (Gusdorf, 14).

del enunciado” y un “sujeto de la enunciación”, que son el mismo pero a la vez diferentes. El conocimiento es posible, pero al tiempo que es permitido por la mirada en perspectiva, está limitado por ella³.

En *Una muerte muy dulce* Simone de Beauvoir se asigna la tarea de escribir y comprender -y por ello, conocer- la relación con su madre⁴ y la incidencia en su propia vida. De esta manera, la mirada en perspectiva se efectúa sobre el sujeto, su madre y la relación las signó. Hay un afán latente por interpretar y explicar la vida a partir de su escritura. Trasluce la ambición de encontrar y dotar de sentido al pasado en el acto de ponerlo en palabras. A propósito de lo que venimos planteando acerca de la mirada en perspectiva, el mismo texto revela que muchas veces la inmediatez y proximidad de los hechos impide juzgarlos o entenderlos. Es necesario el paso del tiempo que abre lugar a la perspectiva y a una mirada distanciada para interpretar los sucesos de una existencia. Al vivir la internación de su madre, Simone manifiesta: “En la clínica no tenía tiempo de hacerme preguntas. Había que ayudar a mamá a escupir, darle de beber, arreglarle las almohadas o la trenza, correrle la pierna, regar las flores, abrir y cerrar la ventana, leerle el diario, contestar sus preguntas, dar cuerda al reloj que descansaba sobre su pecho, colgando de un cordón negro”. “Pero cuando volví a casa, toda la tristeza y el horror de los últimos días me cayeron sobre los hombros” (58). Esta declaración es ilustrativa de la noción de que estar viviendo los hechos, posicionado en el presente, significa el apego a los mismos, sin contar con una distancia o sin la perspectiva que permitan entenderlos y elaborar conclusiones al respecto. Por el contrario, el resultado de mirar las situaciones a la distancia es la visión en perspectiva. Este procedimiento es el que se lleva a cabo permanentemente y que subyace en la configuración de la autobiografía.

En otro aspecto, la madre de Simone queda retratada desde un lugar de autoritarismo y severidad. La escritora analiza su presencia en su crecimiento. Lleva a cabo una lectura de la

³ La imposibilidad de una referencialidad absoluta y completa halla su explicación asimismo, en los olvidos propios de todo ser humano, sumados al hecho de que el sujeto autobiográfico cuenta de su vida sólo lo que recuerda, o lo que cree recordar, y que además omite determinados sucesos conciencia mediante: procede a una selección de los acontecimientos de su vida, incluye así como elide según desee hacerlo. En la reconstrucción del pasado intervienen la inconsciencia de los olvidos, así como la conciencia de lo que se quiere silenciar, ocultar y excluir. En este sentido, las omisiones abarcan más que los olvidos azarosos. Por otra parte, en el marasmo de esta complejidad se añaden las restricciones propias de toda autobiografía, en las que el lenguaje juega un papel fundamental. La inexistencia de una relación directa y transparente entre las palabras y las cosas que designa, explica la imposibilidad referencial. Hay una mediación en la instancia del lenguaje y las palabras no pueden captar las cosas en su totalidad. Esto deriva en el hecho de que el conocimiento de uno mismo encuentra severas limitaciones: la referencialidad es tan sólo una ilusión.

⁴ Un interrogante que surge al leer esta obra es por qué considerarla autobiografía siendo uno de los referentes principales la madre, su enfermedad y su muerte. Y es que Simone hace una lectura-escritura de la relación pasada con su madre así como de los vínculos en el presente. La lectura de esta relación se efectúa en dos direcciones, al tener en cuenta cómo vivió cada una de las partes esta relación y en particular cómo experimentaron la subversión (de Simone) a la moral (inculcada por Françoise, la madre).

relación con ella, poniendo énfasis en el ejercicio de control, que queda ilustrado a partir de la siguiente sentencia: “Posesiva y dominante, hubiera querido mantenernos en la palma de la mano” (40). Luego pasa revista a diferentes situaciones que justifican su aseveración: “En casa, era necesario dejar todas las puertas abiertas; yo tenía que trabajar al alcance de su mirada, en la pieza en que ella estaba. Cuando mi hermana y yo charlábamos por la noche de una cama a la otra, ella ponía la oreja contra la pared” (40 y 41). “Otra vez, mi primo Jacques nos había dado cita a mi hermana y a mí en la puerta del Salón de Otoño: mamá nos acompañó; él no apareció. ‘Vi a tu madre y me fui’, me dijo al día siguiente. Su presencia era pesada. Cuando recibíamos amigos –‘Tengo derecho a merendar con ustedes’- acaparaba la conversación” (41). Todos estos actos de intromisión son congruentes con el retrato que Simone pinta en su primer texto, *Memorias de una joven formal*. Pero en él esboza la figura de su madre a la imagen de una mujer inmovible en sus principios, omitiendo las causas que los motivan. En *Una muerte muy dulce*, en cambio, el sujeto, ahora signado por la situación límite que constituye la enfermedad y muerte de su madre, explicita los motivos de la idiosincrasia de esta última, agudizando su mirada a la distancia y leyendo los hechos de un modo diverso (da una lectura diferente de la que hace en su primer autobiografía, tan sólo años anterior al texto en cuestión), con lo que lleva a cabo una lectura de la relación con su madre. Así, cada vez que introduce uno de los actos anteriores, inmediatamente procede a enunciar la causa que los motiva, con lo cual se completa la mirada en perspectiva en torno a ella (mirada tan sólo parcial en las *Memorias*): “(...) por razones que sin duda se remontaban a su infancia no toleraba sentirse excluida” (41); “esas intromisiones inoportunas y esos accesos de importancia eran para ella desquites: sus oportunidades de afirmarse eran escasas” (41); “La frase que nos irritaba: ‘Tengo derecho’, prueba su falta de seguridad: sus deseos no se justificaban por sí mismos. Incapaz de contenerse y por momentos autoritaria, en frío llevaba la discreción hasta la humildad” (42). Como podemos observar, cada hecho que enuncia va acompañado de su interpretación correspondiente.

En una segunda instancia, Simone afirma que su madre prefirió siempre el terror a la amistad en la relación con sus hijas, rasgo sin dudas asociado al autoritarismo y, por extensión, a la intransigencia. A propósito de la pérdida de la fe y su falta de creencias, la escritora entiende lo siguiente: “La posibilidad de un acuerdo hubiera seguido siendo posible si, en vez de pedir a todo el mundo que rogara por mi alma, ella me hubiera ofrecido un poco de confianza y de simpatía”. Pero la reflexión no se cierra aquí, sino que explica los motivos del accionar de su madre, en una relectura desde la perspectiva del presente: “Ahora sé lo que se lo impedía: tenía demasiados desquites y demasiadas heridas que curarse para ponerse en el lugar del otro. Ella

se sacrificaba en los actos, pero sus emociones no la sacaban de sí misma. Por otra parte, ¿cómo podría tratar de comprenderme si evitaba leer en su propio corazón? (...) Le habían enseñado a no pensar, actuar sin sentir sino a través de esquemas elaborados de antemano” (69). El adverbio “ahora” confirma el posicionamiento en el presente, mientras que el verbo “saber” da cuenta de la interpretación que se hace de ciertos acontecimientos pasados, esto es, de su lectura en perspectiva. “Ahora sé”⁵ es entonces una fórmula en la que está encerrada la idea de la interpretación de unos hechos pasados desde una instancia presente y, por lo mismo, una mirada a la distancia.

La perspectiva que da el presente se cristaliza en la siguiente reflexión: “Me doy cuenta de lo que ella buscaba en estos textos [tres cartas y un artículo de diario]: que la tranquilizaran a mi respecto” (105). La locución verbal “me doy cuenta” carga con una doble connotación: por un lado, el anclaje de la acción en el presente; por el otro, el rasgo de revelación que lleva al conocimiento.

La perspectiva que brinda mirar el pasado desde el presente hace matizar las diferencias con la madre: “El tiempo se desvanece tras los que dejan este mundo; y mientras mi edad aumenta, mi pasado se contrae. La ‘mamacita querida’ de mis diez años ya no se diferencia de la mujer hostil que oprimió mi adolescencia; las he llorado a ambas al llorar a mi madre vieja. Se me hizo presente la tristeza de nuestro fracaso, situación en la que creía tener mi punto de vista” (103 y 104). Las discrepancias menguan a la distancia, con lo cual ahora percibe a su madre desde otra óptica. Y es que, como lo explica Jay, “al sobreponer esta visión presente y consumada de un acontecimiento pasado éste cobra un significado distinto que en el momento en que estaba teniendo lugar no poseía. El sentido del pasado es inteligible y significativo en función de su comprensión en el presente (...) Esta reordenación o reorganización de la vida pasada se debe a que ésta está siendo interpretada en función del sentido (o sentidos) que ahora se cree que posee” (Jay, 21).

Tal mirada en perspectiva permite, asimismo, la siguiente reflexión: “Porque si bien ella me ha envenado muchos años de mi vida, sin habérselo propuesto, yo se lo devolví con creces” (104). Evidentemente Simone pone en la balanza los dos flancos en cuestión gracias a la mediación del tiempo y de la óptica distanciada que éste brinda. Continuando con el intento de autoconocimiento al que hacíamos referencia, éste se plasma discursivamente, entre otros procedimientos, en las preguntas que la misma escritora se formula y contesta al respecto: “¿Por

⁵ Habría que conocer qué verbo, locución verbal o expresión se emplea en el original. Trabajando con una traducción es imposible hacer un análisis discursivo estricto, pero sí podemos confiar en que ciertas locuciones traducen los rasgos semánticos que refieren al momento de la enunciación.

qué me sacudió con tanta fuerza la muerte de mi madre?” (102). Por su misma razón de ser, la pregunta está motivada por un deseo de buscar una respuesta que conduzca al conocimiento.

El presente de la enunciación salta a la vista en la siguiente declaración de la escritora: “El temor de un medicamento desagradable, ¿no ocultaría una inquietud más profunda? En ese momento no me lo pregunté” (24). Es claro que el interrogante surge a posteriori de los hechos, es decir que está posibilitado por el alejamiento de los mismos y la perspectiva correspondiente. Releer los acontecimientos brinda la posibilidad de observarlos desde otras ópticas y así llevar a cabo una interpretación. Hay una marcada diferencia entre el presente de la enunciación y el presente del enunciado: el sujeto reconoce que en el momento actual surgen ciertas cuestiones que hacen a la interpretación de los hechos y que estuvieron ausentes en el instante en que ellos tuvieron lugar. Al juzgar de Gusdorf, “la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio” (Gusdorf, 13). Justamente lo que enfatiza el autor es la interpretación que posibilita la perspectiva. No obstante, creemos que es necesario tomar distancia de ciertas nociones. En efecto, él mismo, luego de aseverar que la segunda lectura de la experiencia a través de la autobiografía es más verdadera que la primera, afirma que “el paso de la experiencia inmediata a la conciencia en el recuerdo, la cual lleva a cabo una especie de recapitulación de esa experiencia, basta para modificar el significado de esta última” (Gusdorf, 13 y 14), a lo que luego agrega: “la autobiografía no presenta a la persona tal como fue sino como cree y quiere ser y haber sido” (Gusdorf, 16). De esto se desprende que la perspectiva imprime la mirada del presente en unos hechos pasados y así los modifica, ya que el sujeto y las circunstancias actuales son diferentes. Precisamente esto es producto de la mirada en perspectiva que, por un lado permite la interpretación vedada por la inmediatez de los hechos, pero al mismo tiempo impone una ordenación y un sentido presentes a esos sucesos acaecidos en el pasado. Ante la coexistencia de los dos planteos, puede surgir la pregunta, ¿cuál es la visión verdadera? La respuesta es que la visión que se tiene de los acontecimientos no puede tacharse de más verdadera ni más falsa según el momento en que se elabore, sino que simplemente es diferente y aquí es donde es necesario tomar cierta distancia de la noción de veracidad o falsedad, en tanto que no es posible determinar qué óptica es más verdadera o falsa, o aún más, no puede afirmarse que exista una “versión verdadera” en relación a los hechos.

En conclusión, si se postula el autoconocimiento como una de las posibilidades de la escritura autobiográfica, debe inmediatamente pensarse en las limitaciones que éste engendra. Previo al planteo del problema, encontramos dos posturas extremas: por un lado, aquélla un tanto ingenua que sostiene que el conocimiento de una vida es una opción real y total. En el otro extremo, se figura la que entiende que la autobiografía, en tanto desfiguración del yo y del pasado, niega la posibilidad del autoconocimiento. En el medio, una tercera opción consiste en concebir el texto autobiográfico como un intento de autoconocimiento signado por limitaciones y contradicciones. Tal es la postura que adoptamos, situada a medio camino entre los extremos que constituyen el íntegro conocimiento y la imposibilidad del mismo.

En este marco, la perspectiva y el distanciamiento de los hechos, causante a su vez de olvidos y omisiones imprimen el gesto propio de la aporía en relación al autoconocimiento. Por un lado, la distancia permite hacer una relectura de los hechos que muchas veces la inmediatez dificulta. Pero al mismo tiempo la mirada en perspectiva, resultado del distanciamiento, hace que la lectura de los acontecimientos se emprenda con los parámetros propios del presente, ignorando con frecuencia los pertenecientes al pasado. El sujeto que escribe y por tanto interpreta los sucesos por él vividos es diferente de aquél que los experimentó en una instancia pasada, por lo que los mismos hechos son reordenados y también interpretados a la luz de la perspectiva actual. En este estado de cosas el panorama parece desalentador si se piensa en las posibilidades del autoconocimiento. Pero ello no significa que éste es imposible o que está vedado totalmente: existen límites pero no una privación absoluta ni completa. Aunque restringido, el conocimiento del sujeto es posible.

Discursivamente sobresale en el texto el presente de la enunciación por medio de procedimientos precisos como lo son la formulación de preguntas, el empleo de deícticos que anclan en la situación actual y de adverbios que semánticamente connotan tiempo presente.

Se trasluce esta actividad ordenadora de la vida así como la dotación de un sentido a los hechos llevada a cabo a posteriori. El texto se cimienta sobre este recurso de la mirada en perspectiva y la interpretación/explicación de acontecimientos desde el presente de la escritura. Mirada y lectura en perspectiva, con la consecuente resignificación de los hechos, es el recurso fundante de toda autobiografía. En esta dirección emerge la idea que postula la autobiografía como una lectura de la experiencia. No sólo entra en juego la narración de unos sucesos, sino también su lectura, y con ello se pone en marcha la interpretación. El autoconocimiento se identifica en cuanto se entiende que a través de la escritura, el sujeto autobiográfico comprende cómo vivenció la muerte de su madre y la relación que tuvo con ella mientras vivía.-

Bibliografía

Corpus textual

DE BEAUVOIR, Simone:

--- (1958): *Memorias de una joven formal*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

--- (1964): *Una muerte muy dulce*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

Bibliografía teórico crítica

VVAA: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. *Anthropos*, Suplementos, 29, Monografías temáticas.

-----BRUSS, Elizabeth: "Actos literarios", pp. 62-79.

-----DE MAN, Paul: "La autobiografía como desfiguración", pp. 113-118.

-----EAKIN, Paul J.: "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", pp. 79-93.

-----GUSDORF: "Condiciones y límites de la autobiografía", pp. 9-18.

-----LOUREIRO, Ángel G.: "Problemas teóricos de la autobiografía", pp. 2-8.

-----OLNEY, James: "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía", pp. 33-47.

-----WEINTRAUB, Karl J.: "Autobiografía y conciencia histórica", pp. 18-33.

Arlequín.

Una imagen de la subjetividad lúdico-estética.

Por Santiago Diaz
(UNMDP)

*Or la comédie est bien un jeu,
un jeu qui imitela vie¹*

Introducción: Del festín y la risa.

La festividad de la cultura popular en la Edad Media se presenta como un espectáculo cómico, burlesco, que conjuga lo grotesco, lo risueño, lo ambiguo, lo vulgar y lo grosero en territorios de tránsito habitual. La festividad popular se instala en espacios reales para generar una *territorialidad festiva*, en la cual el tiempo y el espacio se desterritorializan para devenir otro mundo, un segundo mundo y una segunda vida², una *di-versión*. En este sentido, el espectáculo es inmanente a los espectadores en tanto que éstos no lo presencian pasivamente sino que intervienen, lo *vivencian intensamente* involucrando su cuerpo, su risa, sus transfiguraciones más inesperadas³. En su registro social, la festividad convoca las fuerzas populares para que se precien como figuras activas del festejo, y en ese sentido, los participantes adquieren un estatuto estético⁴ en cuanto que son formas expresivas del *carnaval*.

El carnaval se presenta como una forma estética de vida, una *vida festiva*, en la que las leyes de la libertad, la risa y el juego, hacen renacer y renovar a sus participantes. Ante las estrictas formalidades de la vida cotidiana, el *carnaval*, se presenta como una heterotopía que instaure una *nueva mirada sobre el mundo, una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo⁵*.

Esta *heterotopía de fiesta⁶* yuxtapone espacios heterogéneos en una territorialidad real: la calle se vuelve mundo colorido, de luces y disfraces, las jerarquías se disuelven y los modales

¹ “Sin embargo, la comedia es un juego, un juego que imita la vida” Bergson, H.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 63

² Bajtin, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988, p. 11

³ Bajtin, M.: *Op. Cit.*, p. 13.

⁴ “...tiene algo de estética, porque lo cómico se propone en el preciso momento en que la sociedad y la persona, libres de la preocupación por su conservación, comienzan a tratarse a sí mismas como obra de arte” Bergson, H.: *Op. Cit.*, p. 27.

⁵ Bajtin, M.: *Op. Cit.*, p. 246.

⁶ Foucault, M.: “Las heterotopías” en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Bs. As.: Nueva Visión, 2010, p. 27.

se pierden en acciones burlescas. Es un retorno a la desnudez primordial que abraza la libertad, la inocencia y la jovialidad, desplegando un espacio de ilusión que denuncia la potencia real de esa gran ilusión denominada *realidad*⁷. Y el tiempo se multiplica en *heterocronías*, el tiempo festivo que se abre entre los sujetos, traspasa los límites de las festividades oficiales, de las actividades laborales, de la vida familiar y constituye una temporalidad indeterminada e itinerante que altera el crónico suceder del tiempo biológico, natural e histórico. En definitiva, la *festividad*, es *la liberación total de la seriedad gótica a fin de abrir la vía a una seriedad nueva, libre y lúcida.*⁸

En medio de la festividad, la risa emerge como la fuerza propiamente humana que destituye la mencionada seriedad, denunciando el automatismo⁹ cotidiano, y realizando un corte, una fuga en la regularidad del flujo habitual. La risa supera la censura externa de la seriedad y denuncia lo mecánico entre la agilidad que la vida en sí misma posee¹⁰. De este modo, la hilaridad es la expresión liberadora de la alegría en la vida festiva, que en su carácter positivo, regenerador y creador¹¹, colabora a descubrir una faceta más alegre y lúcida del mundo. Si bien la ironía, la parodia, la burla son formas de la hilaridad que destituyen el acartonamiento reglado de las formas sociales, existe una seriedad *abierta*¹² que no teme a estos modos críticos de la risa, puesto que *la verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa.* Así, la hilaridad interviene en lo serio para impedirle la fijación y el anquilosamiento, e integrarlo en el flujo vital, alegre y festivo. Dice Bergson:

*“Todo lo serio de la vida proviene de nuestra libertad. Los sentimientos que hemos madurado. Las pasiones que hemos incubado y las acciones que hemos deliberado, determinado y ejecutado, lo que, en suma, proviene de nosotros y es bien nuestro, eso es lo que da a la vida su aspecto a veces dramático y, en general, grave. ¿Qué es lo que haría falta para transformar todo eso en comedia? Habría que imaginarse que la aparente libertad encubre unos hilos y que, como dice el poeta, somos aquí abajo humildes marionetas cuyos hilos están en las manos de la Necesidad. Por lo tanto, no hay escena real, seria, incluso dramática, que no pueda ser llevada por la fantasía hasta lo cómico mediante la evocación de esa simple imagen. No hay juego alguno al cual se le ofrezca un campo más vasto.”*¹³

⁷ Foucault, M.: “Espacios diferentes” en *Obras Esenciales III. Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 440.

⁸ Bajtin, M.: *Op. Cit.*, p. 246.

⁹ Bergson, H.: *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁰ Bergson, H.: *Op. Cit.*, p. 39.

¹¹ Bajtin, M.: *Op. Cit.*, p. 69.

¹² *Ibíd.*, p. 112.

¹³ Bergson, H.: *Op. Cit.*, p. 71.

La comedia es un juego, agrega Bergson¹⁴, que imita la vida. La continuidad en la vida adulta de la alegría infantil que se manifiesta en los juegos de la niñez. Es la integración de la seriedad *abierto* con que los niños juegan y ríen, forjando una vida festiva. De ahí que la *Festividad* y la *Hilaridad* son dos conceptos que articulan una vida estética, en tanto que el arte y la vida se integran bajo un fondo *lúdico*¹⁵ en el que las formas subjetivantes instituyen prácticas transformadoras, creativas y lúcidas, prácticas *lúdico-estéticas* de libertad y verdad.

La figura por excelencia de esta vida lúdica y estética es el *arlequín*. Un personaje que bajo su máscara pintada y disfraz múltiple, acusa la voz permanente de la risa y la fiesta. Dice Bajtin¹⁶: “*Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia)...*”. No subordinado a las formas estéticas clásicas del teatro, y surgido entre las figuras de la *Commedia dell’Arte*, el arlequín se perfila como la imagen que abre lo múltiple, en juegos heterogéneos de prácticas vulgares y serias, en territorios oficiales y no-oficiales, es el doble juego de lo real y lo imaginario¹⁷. Posee una versatilidad artística, que descubre y desterritorializa las acciones regladas, a la vez que se transforma en cada gesto, en cada mueca y acto que realiza.

Si el carnaval, entonces, instituye una heterotopía de fiesta en la sociedad para brindar espacios de festividad e hilaridad efímera a los ciudadanos, es decir, brindarles un tiempo de alteridad alegre y lúdica expresión transitoria; el arlequín hace de esa vida momentánea su condición esencial. Si *durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real*¹⁸, la vida real en su totalidad, para el arlequín, es juego, juego inmanente a la vida, a la alegría, a la risa y a la festividad.

El arlequín es una figura que establece una subjetivación que no cuadra en el orden de lo racional, sino bajo una lógica ambigua, una lógica de la imaginación¹⁹ y el disfraz. En dicha figura es posible establecer una imagen de la subjetividad alterna a la configuración de la subjetividad que se perfila en la modernidad, la cual responde claramente a los lineamientos de la racionalidad.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 69.

¹⁵ Bajtin, M.: *Op. Cit.*, p. 12: “...es la **vida** misma, presentada con los elementos característicos del **juego**...”, p. 233: “el **juego** tiene una relación interior con la **fiesta**, es como ella extra-oficial pues las leyes que lo rigen se oponen al curso habitual de la vida...”

¹⁶ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁷ Fernández Valbuena, A. I. (Ed.): *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, p. L. Cf. Henke, Robert: *Performance and literatura in the commedia dell’arte*. Cambridge University Press, 2002.

¹⁸ Bajtin, M.: *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁹ ... hay una lógica de la imaginación que no es la lógica de la razón, que incluso a veces se opone a ésta, y con la cual ha de contar la filosofía, no solo para abordar el estudio de lo cómico, sino también para otras investigaciones del mismo género.” Bergson, H.: *Op. Cit.*, p. 43.

Jovialidad: De la risa creativa del arlequín.

La potencia tanto insurgente, transgresora y crítica, como creativa, vital y lúdica de la figura del arlequín es advertida por Nietzsche en diversos momentos de su trabajo filosófico. En efecto, el pensamiento nietzscheano realiza una fuerte crítica a la metafísica y la moral; en ambos casos uno de los elementos comunes que éstas poseen es el carácter estático y anquilosado, por un lado del *ser* y por otro lado del *deber*. En este sentido, la imagen del arlequín se posiciona como la fuerza activa que destituye por medio de la risa, la alegría y el juego, estas grandes formaciones tradicionales de la cultura.

La *transvaloración* que Nietzsche se propone sobre los valores culturales, introduce nuevas reglas de juego en el horizonte moral/metafísico de orden apolíneo, en el que el *juego* se posiciona como el fondo ontológico en el cual el devenir y lo creativo toman relevancia sobre los postulados del Ser y del deber. En *Ecce Homo* propone: “No conozco ningún otro modo de tratar con tareas grandes que el juego: éste es, como indicio de la grandeza, un presupuesto esencial.”²⁰ Efectivamente, la seriedad *abierta* que integra la *jovialidad* del arlequín, ahora toma relevancia en la perspectiva de un *juego* inmanente a la vida, una actitud de grandeza que liga a los arlequines con los *Espíritus Libres*. Esta relación posee una doble conexión, por un lado, el uso crítico/creativo de la risa y por otro lado, el carácter transformador y superador de la subjetividad.

Inicialmente la risa introduce lo diferente en lo repetido, interviene con lo distinto en medio de la identidad, causando un efecto sísmico sobre lo sostenido; es la resistencia a lo serio, al concepto, al ser, al deber. “Tal como parece, la amada bestia hombre pierde el buen humor cada vez que piensa bien: ¡se pone serio! Y en donde hay risa y jovialidad nada vale allí el pensar, -así suena el prejuicio de esta bestia seria en contra de toda ciencia jovial- ¡Pues Bien! ¡Mostremos que es un prejuicio!”²¹. La risa desintegradora es aquella que *asesina*²² los grandes valores transmundanos, en definitiva, que mata a Dios. Pero esta risa es incompleta si no se perfila, luego, una actitud creativa, lúdica y festiva sobre esas ruinas. Luego de un rotundo “No” sobre las imposiciones externas, se hace necesario una afirmación plena y positiva sobre la vida. Este decir “Sí” es una apuesta contra los conceptos densos y jerarquizados, en pos de una ciencia jovial que brinde volatilidad, agilidad y versatilidad a los conceptos. En este sentido, la risa nietzscheana es el sonido creativo del azar que teje ligeras tramas conceptuales, perspectivas momentáneas que se abren en sentidos diversos.

²⁰ Nietzsche, F.: *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza, 2001, cap. “Por qué soy tan inteligente” parágrafo 10, p. 61

²¹ Cf. Cragolini, M.: “De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana” en Cragolini, M. & Kaminsky, G. (Comps.): *Nietzsche. Actual e Inactual*. Vol. 2. Bs. As.: C.B.C.-UBA, 1996, p. 99

²² “...no con la cólera, sino con la risa se mata...” Nietzsche, F.: “La fiesta del Asno” en *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2000, p. 425.

En el pasaje *De las Tres Transformaciones*²³, el niño es la expresión de la inocencia y el Santo decir Sí, una afirmación lúdica de la realidad, a partir del olvido y la proliferación de juegos ficcionales. El niño es la figura nietzscheana que corresponde al espíritu libre, que se corona con la risa²⁴ creativa que trasciende los valores determinados por la cultura y genera una nueva subjetividad múltiple en máscaras fluctuantes. El jugar mismo implica la diversidad de máscaras, y el filósofo artista es aquel que produce sentidos múltiples sobre su vida, juego intermitente de destrucción y creación de su propia individualidad²⁵. Vida volátil, impalpable, danzante del niño, del niño que ríe, y que en su devenir-jugador del mundo, diverge en sus máscaras, como el arlequín que en su risa pronuncia un lenguaje esotérico en un *fondo sin rostro*²⁶ o mejor con un imagen estallada de sentidos heterogéneos.

El juego risible del niño y del arlequín, su danza inmanente, es la *jovialidad* de la vida en constante devenir²⁷, que ha trascendido los valores y superado la decadencia de los trasmundanos. El juego, entre la inocencia y el azar, teje una trama inmanente en la cual se despliega el mundo, más allá de los límites del bien y del mal, más allá de la verdad y la falsedad, más allá de la identidad y la otredad. *“El mundo juega, juega como el fondo dionisiaco que produce el aparente mundo apolíneo de las formas existentes”*²⁸, juega entre el ser y el devenir sin trascendencias ni jerarquías. El niño y el arlequín efectúan el modelo lúdico-estético de una subjetividad *auto-poiética* que deviene *jugador* como superación de la forma antropológica y metafísica²⁹.

*“Tengo un miedo espantoso de que algún día se me declare santo: se adivinará por qué yo publico este libro antes, debe evitar que se cometan abusos conmigo. Yo no quiero ser un santo; prefiero antes ser un bufón... Quizás soy un bufón... Y a pesar de eso, o mejor, no a pesar de eso, -pues no ha habido hasta ahora nada más embustero que los santos-, la verdad habla en mí. -Pero mi verdad es terrible: pues hasta ahora, se llamó a la mentira verdad,- Transvaloración de todos los valores: esta es mi fórmula para un acto de suprema autognosis de la humanidad, que en mí se ha convertido carne y genio.”*³⁰

Estética del juego: lo lúdico como subjetivación.

Foucault, en el marco de sus estudios sobre los antiguos griegos, desarrolló el concepto de *Estética de la existencia*³¹, el cual permite pensar la subjetividad como una obra de arte que se va puliendo, estilando y modificando con el devenir de la vida. Dicha *actitud (ethos)* produce

²³ Nietzsche, F.: “De las tres transformaciones”, *Op. Cit.*, pp. 53-55.

²⁴ Nietzsche, F.: “Del hombre superior”, *Op. Cit.*, p. 399

²⁵ Nietzsche, F.: *EL origen de la Tragedia*, Bs. As.: Adiax, 1980, p. 169

²⁶ Deleuze, G.: *Lógica del sentido*. Barcelona. Editorial Planeta-De Agostini, 1994, “Del Humor”, p. 150.

²⁷ Cf. Nietzsche, F.: *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Vol. I., Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2007, IV, §154 (p. 122)

²⁸ Fink, E.: *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 1996, p. 224

²⁹ Mengue, P.: *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Bs. As.: Las Cuarenta, 2008, “Lo Trágico y la vida. Lo jovial”, p. 172.

³⁰ Nietzsche, F.: *Ecce Homo*. *Op. Cit.*, pp. 155-156

³¹ Foucault, M.: *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. Bs. As.: Siglo XXI, 1991, pp. 13 - 14

una *auto-poíesis*³² que transforma tanto al sujeto como a su campo de experimentación en un espacio estético de creación vital. Como bien indica Guillaume Le Blanc: “El espacio abierto por esta cuestión corresponde al espacio ético propiamente dicho. En su modo de constitución, depende de las modificaciones que un sujeto puede sufrir por obra del juego de verdad que lo vincula a objetos particulares de saber”³³. En efecto, los múltiples *juegos de verdad* componen las sujeciones externas que objetivan al sujeto y, a la vez, lo determinan y lo transforman en otro individuo sucesivamente.

En sentido deleuziano, esta forma de comprender la subjetividad articula una doble tensión de fuerzas externas e internas que *se encuentran*³⁴ conformando un *individuo*³⁵. El proceso de individuación que brinda consistencia a un sujeto indica la capacidad de captura de fuerzas (*afecctio/afecctus*³⁶) que éste es capaz de plegar, y en tanto que pueda generar una forma de experimentación sobre sí mismo, posibilitará la singularización de *una vida*³⁷. De esta forma, la subjetividad es entendida como una multiplicidad que varía por intensidad y que en cada modificación transforma completamente su constitución existencial³⁸, es una individualidad que no cesa de dividirse, de diversificarse³⁹ conformando *juegos de subjetivación*⁴⁰.

El modelo *lúdico*⁴¹, al que refiere Deleuze, captura los espacios de indiscernibilidad en los que la subjetividad deviene, *afirmando* el azar y *habitando* territorialidades diversas, constantemente variables que lo constituyen en el flujo permanente de la vida como una modalidad fluctuante y móvil del devenir vital. Consecuentemente, la subjetividad *lúdico-estética* se presenta como una individuación inmanente, abierta y autocreativa (*heterogénesis*) en la cual se van estableciendo *juegos de verdad*, *juegos de sentidos*, *juegos vitales*, a partir permanentes movimientos de territorialización y desterritorialización que van constituyendo agenciamientos intensivos imperceptibles. El modo de subjetivación que se despliega en la forma *lúdico-estética* se torna una repetición variable desubjetivante. Es el acceso a esa *cuarta* persona del singular⁴², el *infinitivo* que *afirma* el acontecimiento y su expresión eterna, que precede y que abre su

³² En Deleuze es asimilable al concepto de *heterogénesis*.

³³ Le Blanc, G.: *El pensamiento Foucault*. Bs. As.: Amorrortu, 2008, p. 15

³⁴ Sauvagnargues, A.: *Deleuze. Del animal al arte*. Bs. As.: Amorrortu, 2006, p. 22

³⁵ Esto puede expresarse también en los términos que Deleuze menciona como *Longitud* y *Latitud*, en el marco de la filosofía spinoziana. Cf. Deleuze, G.: *Spinoza. Filosofía Práctica*. Bs. As.: Tusquets, 2004, P. 155.; Sauvagnargues, A.: *Op. Cit.*, pp. 118-120

³⁶ Cf. Deleuze, G.: *Spinoza. Filosofía Práctica*. Bs. As.: Tusquets, 2004, P. 38 ss.; *En Medio de Spinoza*, Bs. As.: Cactus, 2003, p. 75 ss.

³⁷ Sauvagnargues, A.: *Op. Cit.*, p. 22

³⁸ Deleuze, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 1997, p. 250.

³⁹ Deleuze, G.: *Diferencia y Repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2009, p. 367 ss.

⁴⁰ Deleuze, G. & Parnet, C.: *Diálogos*. Madrid: Editora Nacional, 2002, p. 83.

⁴¹ Deleuze, G. & Guattari, F.: *Op. Cit.*, 505: “...un modelo lúdico, en el que los juegos se enfrentarían según su tipo de espacio, y en el que la teoría de los juegos no tendría los mismos principios, por ejemplo, el espacio liso del go y el espacio estriado del ajedrez...”

⁴² Deleuze, G. & Parnet, C.: *Op. Cit.*, p. 78

potencialidad al porvenir, en un espacio *liso* de velocidad absoluta; un *devenir-risa*⁴³, con la potencia del humor que hace trastabillar al lenguaje, a las formas serias, a las reglas de conducta, y efectúa alegremente una risa silenciosa afirmativa y vital, porque el humor es el arte del acontecimiento puro.

Así, el arlequín posee un modelo *lúdico-estético* de individuación que se abre espacios de indiscernibilidad, para jugar, reír y festejar el despliegue creativo de nuevas voces⁴⁴. Espacios en los que sus danzas, actuaciones y carcajadas no tienen un fondo estable ni rostro al que responder. Sus máscaras divergen, como lo heterogéneo de su traje, su andar embriagante y locura manifiesta. El arlequín es el jugador risible de las formas sociales, es el artista que pone en juego su vida creativa, es el niño nietzscheano que, finalmente, se ha coronado de dulce *jovialidad*.

*“La correlación de lo múltiple y de lo uno, del devenir y del ser, forma un juego. Afirmar el devenir, afirmar el ser del devenir son los dos momentos de un juego, que se componen con un tercer término, el jugador, el artista o el niño. El jugador-artista-niño, Zeus-niño: Dionysos, al que el mito nos presenta rodeado de sus juguetes divinos. El jugador se abandona temporalmente a la vida, y temporalmente fija su mirada sobre ella...”*⁴⁵

Bibliografía

- BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988.
- BERGSON, H.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- CRAGNOLINI, M.: “De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación nietzscheana” en Cragnolini, M. & Kaminsky, G. (Comps.): *Nietzsche. Actual e Inactual*. Vol. 2. Bs. As.: C.B.C.-UBA, 1996.
- DELEUZE, G. & Guattari, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 1997.
- DELEUZE, G. & Parnet, C.: *Diálogos*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- DELEUZE, G.: *Diferencia y Repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2009.
- DELEUZE, G.: *En Medio de Spinoza*. Bs. As.: Cactus, 2003.
- DELEUZE, G.: *Lógica del Sentido*. Barcelona. Editorial Planeta-De Agostini, 1994.
- DELEUZE, G.: *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- DELEUZE, G.: *Spinoza. Filosofía Práctica*. Bs. As.: Tusquets, 2004.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, A. I. (Ed.): *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- FINK, E.: *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza, 1996.
- FOUCAULT, M.: *Obras Esenciales III. Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FOUCAULT, M.: *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Bs. As.: Nueva Visión, 2010.
- FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. Bs. As.: Siglo XXI, 1991.
- LE BLANC, G.: *El pensamiento Foucault*. Bs. As.: Amorrortu, 2008.
- MENGUE, P.: *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Bs. As.: Las Cuarenta, 2008.
- NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza, 2000.
- NIETZSCHE, F.: *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza, 2001.
- NIETZSCHE, F.: *EL origen de la Tragedia*. Bs. As.: Adiax, 1980.
- NIETZSCHE, F.: *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Vol. I., Madrid: Akal, 2007.
- SAUVAGNARGUES, A.: *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006.
- SAUVAGNARGUES, A.: *Deleuze. Del animal al arte*. Bs. As.: Amorrortu, 2006.

⁴³ *Ibíd.*, p. 82

⁴⁴ Cf. Sauvagnargues, A.: *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2006, p. 66

⁴⁵ Deleuze, G.: *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 39

Reflexiones sobre Estética

Por Nicolás Luis Fabiani
(GIE - UNMdP)

En el Seminario que fuera ofrecido en el primer cuatrimestre de este año 2011 por integrantes del GIE (Grupo de Investigaciones Estéticas, Fac. de Humanidades, UNMdP) me ocupé de la Estética a partir de la siguiente pregunta: ¿Vale la pena seguir hablando de Estética? La respuesta fue sí... Pero la pregunta inmediata fue: ¿cómo? De aquí surgían un antes, un hoy y, sobre todo, un después.

-La estética y la modernidad. De Baumgarten a Hegel.

A mediados del siglo XVIII puede considerarse llegada la hora de volver sobre algunos problemas que, necesaria e imperiosamente, exigían ser replanteados. Los síntomas de los profundos cambios que se produjeron surgen ante la vista de quienes se asoman a considerar ese período. Cambios en el campo de los conocimientos, en el orden político y en el económico son materia conocida como para que nos detengamos aquí a señalarlos pormenorizadamente.

Es en aquel momento cuando la palabra *aisthesis* se recupera en función de considerar ciertos aspectos que serían sometidos a revisión y análisis con la -entre otras- quizá perentoria finalidad de elaborar una visión más sistemática de nuestras facultades, tarea que intentó realizar el pensamiento de la Ilustración. Mencionar la obra de Baumgarten (y eventualmente la de Vico) como punto de partida para la consolidación de la nueva disciplina no deja de ser ya un lugar común en los manuales de estética. El término *estética* fue introducido por este filósofo alemán en su tesis doctoral *Meditationes de nonnullis ad Poema pertinentibus* (1735) (traducido al español como *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*). Entre 1750 y 1758 publicó su *Aesthetica*, en dos volúmenes.

Allí señalaba Baumgarten la distinción –que ya establecían los filósofos griegos y los padres de la Iglesia– entre *cosas percibidas* y *cosas conocidas*. Las primeras se relacionan con una facultad inferior en tanto que las segundas, con una superior. De ahí entonces que importe subrayar el particular interés otorgado al campo de la percepción. Baumgarten dividiría la gnoseología en estética –relacionada obviamente con lo sensible– y lógica. Concebirá entonces la *gnoseología*, como integrada por dos partes: la *estética*, o *gnoseología* inferior, a la que le

corresponde lo sensible como su esfera, y la *lógica*, o *gnoseología* superior, cuyo campo lo constituye el conocimiento intelectual.

El conocimiento estético es, pues, considerado inferior al lógico y, en todo caso, es pensado como un *analogon* susceptible de un cierto orden captado por el sentimiento. Esto lleva a Baumgarten a plantearse la posibilidad de que también en lo estético se den leyes correlativas a las leyes de la lógica, como si se tratara del nivel cognoscitivo superior. Con esto quedaba planteada la búsqueda de leyes reguladoras de lo sensible artístico que, poco más tarde también se plantearía Kant respecto de lo bello. Valga la pretensión de Baumgarten por otorgar valor cognoscitivo a estas zonas “inferiores”.

Más allá de este hecho, que podríamos considerar germinal para la disciplina, importa destacar el interés, en el contexto del siglo XVIII, en poner el acento en lo percibido y en nuestros sentidos. La siguiente cita servirá como guía para ingresar a la consideración de algunos problemas estéticos.

“De hecho, –escribe Estrada Herrero– en el siglo XVIII y principios del XIX se manifestaron casi todas las posiciones fundamentales relativas al problema del *gusto* estético: sensualistas, naturalistas, racionalistas, idealistas, y variantes de las mismas. La problemática se planteaba en torno a estas cuestiones: ¿Es el *gusto* una facultad? ¿Es el *gusto* una capacidad adquirida y condicionada por la cultura de una época? ¿Es el *gusto* algo esencialmente racional o algo primordialmente sensible? ¿Cuál es la esfera propia y específica de esta “facultad”? El recurso a un “sentido estético” venía motivado por dos razones fundamentales: 1) Por la dificultad racionalista, anticipada ya por Leibniz, de poder explicar por la razón la creación artística y justificar, al mismo tiempo, el carácter intuitivo y espontáneo de algunos juicios calológicos. 2) Por la necesidad de fundamentar la “universalidad” de los juicios estéticos, irreductibles a lo lógico y normativo, en la propia naturaleza humana; de ahí la reivindicación de un *sensus communis* como facultad de lo estético y origen de los juicios calológicos.” (Estrada Herrero, D., 1988: 516)

Por otra parte, fue en la Inglaterra del siglo XVII donde empezó a despertarse un interés diverso por estas cuestiones y con un enfoque también diferente. Allí comenzarán a explorarse, entre los siglos XVII y XVIII, las condiciones fundamentalmente subjetivas de la experiencia estética. Se encuentra, diríamos, todo un nuevo vocabulario que pone en uso términos como gusto, sentimiento, simpatía y finalidad moral de lo estético. Por lo demás, casi en el mismo nivel que lo bello surge el concepto de sublime.

Bastaría mencionar el título de la obra de Edmund Burke para darnos cuenta de los cambios que se estaban produciendo: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. La obra es de 1757, y una simple recorrida por los títulos de sus capítulos permite

tomar conciencia de los cambios que venimos constatando. Lo sublime toma tanto relieve como lo bello.

Ahora bien, de la propuesta de Baumgarten y de las influyentes corrientes psicológicas y empiristas inglesas surgirá la estética moderna.

A partir de Kant, los filósofos y pensadores harán de la estética un campo obligado de sus reflexiones filosóficas, sobre todo aquellos más sistemáticos, que serán quienes ya se crean en la obligación de tomarla en consideración para que su sistema sea completo.

En una nota al § 1 de la primera parte dedicada a la Estética trascendental –y me refiero a la *Crítica de la Razón Pura*– señalaba Kant:

“Los alemanes son los únicos que emplean ahora la palabra *estética*, para designar, por medio de ella, la que otros llamarían crítica del gusto. Fúndase esta denominación en una esperanza fallida, que el excelente analítico *Baumgarten* concibió: la de traer el juicio crítico sobre la belleza a principios racionales y elevar la a ciencia las reglas del mismo. Mas el empeño es vano, pues las citadas reglas o criterios son, en sus [principales] fuentes meramente empíricas y no pueden servir nunca, por lo tanto, de leyes *a priori* [determinadas], según las cuales tuviera que regirse nuestro juicio de gusto; más bien constituye éste la piedra de toque propia para la exactitud de aquéllas. Por eso es de aconsejar [o bien] dejar de nuevo caer esa denominación y reservarla para aquella doctrina, que es una verdadera ciencia (con lo cual nos acercáramos más al lenguaje y al sentido de los antiguos, entre los cuales era muy famosa la división del conocimiento en *ἀισθητὰ καὶ νοητὰ*), [o bien compartir la denominación con la filosofía especulativa y tomar la estética, parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico].” (Kant, I., 1991: 42). El texto entre corchetes pertenece a la Segunda edición de la *Crítica* mencionada.

Kant, es sabido, volvería sobre estos temas, años más tarde, en la *Crítica del Juicio*.

Ahora bien, aun cuando la preocupación del filósofo estuviera centrada en el problema del juicio sobre lo bello, no por eso lo bello natural quedaría excluido de la consideración estética kantiana. Este es uno de los problemas que me preocupa. Sobre todo porque la estética posterior a Kant se volcó decididamente hacia la consideración de lo artístico.

Por su parte, Hegel planteaba ya en la Introducción a las *Lecciones de Estética* que a esta disciplina “no le es enteramente adecuado el nombre de *estética*, pues “estética” designa más exactamente la ciencia del sentido, del *sentir*...” Y agrega: “No obstante, la expresión apropiada para nuestra ciencia es ‘*filosofía del arte*’, y, más determinadamente, ‘*filosofía del arte bello*.’” (Hegel, 1989: 7). Claro es que dentro de su sistema la distinción entre lo bello artístico y lo bello natural se encuentra plenamente justificada: “la belleza artística es la *belleza generada y regenerada por el espíritu*, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos.” (Hegel, 1989: 7)

Ahora bien, hoy, restringir la Estética a una mera *filosofía del arte* aparece, para lo que propongo como reflexión en este trabajo, como un horizonte extremadamente limitado. En todo caso filosofar sobre el arte no fue sino un aspecto de esta disciplina que, en sus comienzos, no circunscribió su objeto a esa particularidad del hacer humano que llamamos arte. Debemos considerar que ocuparse del gusto, de las percepciones –y aún de las sensaciones– obliga a pensar en otras disciplinas antes que pura y exclusivamente en la filosofía, como aludía más arriba. Pero, ¿qué puede impedir reflexionar filosóficamente acerca de los problemas que surgieron y pueden reaparecer hoy respecto de esas mismas cuestiones? Aquellos problemas, lejos de estar resueltos, se actualizan precisamente como nuevos interrogantes antes que como temas ya superados. Si el pensamiento como tal es un asunto que concierne a las investigaciones actuales, ¿cómo no habría de preocuparnos aquel pensamiento, aquellos juicios que surgen ante la presencia de ciertos objetos o realidades que se consideran bellas (o feas)?

Más aún, y en otro orden de cosas, pueden ser motivo de interés los valores que subyacen en toda consideración acerca de la belleza o la fealdad en la sociedad contemporánea. Y todo aquello que, desde el punto de vista estético –¿por qué no?– deba reflexionarse acerca de la vida, como así también la atención debida a todas aquellas transformaciones a las que el hombre somete a la naturaleza. Es casi obvio concluir –me parece– que la Estética es mucho más que una mera filosofía del arte.

-Estética para una “sociedad sin relato”

Casi como cierre provisional de lo hasta aquí dicho propongo algunas reflexiones acerca de un reciente libro de Néstor García Canclini: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. En la *Apertura* señala: “Acabamos el siglo XX sin paradigmas de desarrollo ni de explicación de la sociedad: se decía que sólo contábamos con múltiples narrativas. Comenzamos el siglo XXI con dispersos relatos fragmentados.” (García Canclini, 2011: 18). Valga como brevísimo diagnóstico. Pero no queda el autor encerrado en dicho diagnóstico, y esto lo comparto.* Por un lado señala: “Es indispensable para rehacer la teoría, una teoría abierta al desorden social, sin gran relato único, la exigencia antropológica de escuchar a los actores, a los más diversos, detenerse en lo cualitativo, en la densidad intranquilizante de los hechos.” (García Canclini, 2011: 250).

* Acaso porque hayamos tenido algún lejano punto en común en nuestra lejana formación en la Universidad Nacional de La Plata, entre otros la difusión de la sociología del arte en aquellos años.

Por otro, tal como el título de la obra lo adelanta, la propuesta del autor tiene que ver con una “estética de la inminencia”. Si bien es cierto que esta opción tiene que ver con el arte, no dejó de llamarme la atención que dicha estética sea presentada como “un modo no patrimonialista de trabajar con la sensibilidad.” Qué alcance tiene aquí “trabajar con la sensibilidad” es algo que queda abierto como interrogante.

Me importa señalar la superación de posturas posmodernas y la actitud de apertura hacia el futuro que muy bien se explicita en las intenciones que quedan aclaradas en el epílogo:

“Diría que deseo ser antiescéptico, como tantos científicos interesados en hallar una racionalidad consistente más allá de la pérdida de los megarelatos, la urgencia de las demandas sociales, la especulación económica y política de corto plazo y la vocación efímera de muchas experiencias artísticas.” (García Canclini, 2011: 250).

Apertura que, sin intención normativa, deja manifiesta la importancia del arte en el contexto y en los tiempos que nos conciernen:

“La tarea del arte no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible.” (García Canclini, 2011: 251).

Como diferencia principal, establezco, respecto de lo que me concierne, que el límite que persiste en García Canclini es, al parecer, estrictamente el de una Estética limitada al campo artístico, campo que remito, en parte, y como se verá luego, al subsistema cultural [C]. No puedo aquí explayarme más al respecto por razones de espacio. Valga considerar, en lo que sigue, la apertura que proponía en el Seminario antes citado.

- Estética y poética: una distinción a partir de Pareyson

En trabajos anteriores planteaba cuestiones que tienen que ver con estas reflexiones y pretenden explorar, como ya vienen sosteniendo otros autores, enfoques con otras orientaciones. De esos trabajos resumo alguno de aquellos planteos.

Luigi Pareyson, el filósofo italiano, sostenía la necesidad de considerar separadamente la estética y las poéticas; advierte que la estética “ha un carattere filosofico e puramente speculativo” (Pareyson, 1988: 311)¹, en tanto que las poéticas (y subrayo muy especialmente el sentido plural que señala el propio texto) “hanno un carattere storico e operativo” (Pareyson: 311)². Retengo, de lo que señala el autor, la posibilidad de considerar las poéticas como “programmi d’arte”, como propone para buena parte de las reflexiones artísticas de la antigüedad y del Renacimiento. La estética filosófica no tenía ya carácter normativo para Pareyson, sino entidad puramente especulativa. Por eso rescataba fuertemente, en aquellos artículos míos, ese estadio estético como una instancia superior de reflexión por sobre las *poéticas* y las *críticas*.

Como sostiene más adelante el propio Pareyson, “dal punto di vista estetico le poetiche devono essere considerate come tutte egualmente legittime.” (Pareyson: 313)³ Esto fue para mí de particular importancia para abordar las distintas propuestas teatrales en nuestra investigación acerca de la historia y la estética del teatro marplatense.

Elemento motivador de mis inquietudes había sido aquel momento fundacional de la Estética como disciplina y el desacuerdo fundamental con arrinconarla en el más limitado campo de una Filosofía del Arte.

Quise, más adelante, plantear el problema de la *aisthesis* como un todo complejo que proponía abordar desde ese camino esbozado, en parte, en aquellos trabajos anteriores y que, en relación con dicha complejidad y en términos todavía superficiales, consistiría en referirse a la *aisthesis* a través de las categorías: [B][E][P][C], inspiradas en trabajos de Mario Bunge, acerca de los sistemas, en general, y de los sistemas sociales en particular.

Ahora bien, quiero exponer una cita de Hans Robert Jausss quien, en esa obra de 1972 - *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós, 2002-, expresaba lo siguiente: “Una historia de la experiencia estética, que aún no se ha escrito, debería descubrir la praxis productiva, receptiva y comunicativa del comportamiento estético en una tradición que, en buena medida, ha sido encubierta o ignorada.” (Jausss, 2002: 45s) Esto me llevó a replantear el problema de la experiencia estética en directa alusión a la praxis que señalara Jausss.

Pero, al mismo tiempo retomo una cita de un artículo de Jaime Nubiola -*Perspectivas actuales en la filosofía de lo mental*- en la que el investigador español señala: “algunas de las perspectivas más recientes aspiran a comprender el ser humano de forma no reductiva. Lo que el ser humano es se muestra en su cultura, en su interacción comunicativa con los demás, en sus acciones inteligentes. Su subjetividad, su consciencia, su intencionalidad tiene una base biológica pero sobre todo se forjan culturalmente.” (Nubiola, 2000: 24) Esto nos ubica en el centro de la cuestión que fundamentalmente quiero plantear hoy: lo biológico [B] y lo cultural [C]. En mi caso particular pondría el acento en ambos. Más aún, participando de un enfoque sistémico, distinguidos sí uno del otro (lo biológico y lo cultural), pero relacionados en este enfoque sistémico. Enfoque que, como decía, se relaciona también con lo económico y con lo político.

Pero aquí sólo me referiré a lo biológico, en tanto que tiene que ver con la *aisthesis*, con un aspecto de la recepción y experiencia estéticas para las que propondría abordajes científicos que aún se están tratando de concretar. Debo aclarar, que esta forma de entender lo estético pareciera tener poco que ver con lo bello, con la belleza. O quizá sí, pero desde otro punto de vista. Lo cultural, por su parte, está referido tanto a la cuestión de las *poéticas* cuanto a la propia

formación de la persona; formación que, en un sentido muy lato, denominaría también *poética*. Sin dejarla de lado, puesto que desde el punto de vista sistémico se presenta como un componente más de la recepción.

Jauss, refiriéndose a la “*aisthesis* o percepción estética” (Jauss: 63), propone:

“*Aisthesis* designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre, de donde se sigue que el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual.” (Jauss: 42)

Debo decir que no estoy de acuerdo con la oposición “conocimiento intuitivo” - “conocimiento conceptual”, porque esa experiencia estética, también cargada de cultura [C] es inescindible del “conocimiento conceptual”. No sé si en esto el propio Jauss no está cayendo en la oposición que enfrentaba Baumgarten. Sí rescato que “*Aisthesis* designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas”. Pero señalo que Jauss nos remite también él únicamente a la obra de arte.

Ahora bien, alejándome un poco de Jauss, la *aisthesis* –en rigor la estética– constituiría un todo en el que intervienen las sensaciones y el complejo proceso de la percepción. La percepción, de acuerdo por ejemplo con el Dic. Herder: “Es un proceso psicofísico por el que el sujeto transforma las diversas impresiones sensoriales (estímulo), previamente transportadas a los centros nerviosos, en objeto sensible conocido.” El proceso no es tan sencillo como aquí aparece, pero baste para orientarnos⁴. Si aquí me refiero al subsistema [B], a su vez, como dije antes, la estética sería considerada como un todo complejo, relacionado, con los subsistemas [B], [C] (muy especialmente), [E] y [P].

-La Estética ante los desafíos del mundo actual

Sintetizaría mi intención respecto de este artículo en una frase que quizá alguno estime como grandilocuente: La gravedad de la situación en que vivimos nos obliga a asumir una responsabilidad desde la estética. No es este el lugar para exponer todo cuanto aqueja a nuestro mundo (hambre, muerte, enfrentamientos, la muerte como espectáculo, y mucho más). Creo que lo apenas dicho entre paréntesis permite darnos cuenta que no soy yo el grandilocuente, sino que lo es todo cuanto acontece en este contexto y en estos tiempos.

Vengo planteándome estas cuestiones desde hace ya tiempo, como creo ha quedado medianamente explícito en trabajos anteriores y en lo que va del presente. Ahora bien, este año

tomé contacto con una obra de Jean-Pierre Changeux –*Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*– en la que el autor plantea lo siguiente:

“El término “neuroestética” es reciente. Data oficialmente del primer congreso sobre el tema que se realizó en San Francisco en 2002. Se trataba de consagrar un procedimiento mucho más antiguo (Changeux, 1987; Luria, 1967) que apuntaba a interrogarse sobre las bases neurales de la contemplación de la obra de arte y su creación y, de ser posible, de emprender su estudio científico.” (Changeux, 2010: 85)

Cabe recordar, según lo hace el autor, que la neorociencia nace como disciplina en 1971, con la primera reunión de la Society of Neuroscience, en Estados Unidos. Lo que propone en su libro [2008] es ahora la *neuroestética*.

Una aproximación a lo estético que venía planteándome, como digo, desde hace algunos años y que, finalmente tomaba cuerpo en esta obra bastante extensa. Estos aspectos [B], como vengo diciendo, no limitan lo estético a los problemas estrictamente psicológicos (en todo caso neuropsicológicos, en tanto que ahora se trata de “las bases neurales de la contemplación de la obra de arte y su creación”), ni tampoco conciernen exclusivamente a los ya tradicionales planteos filosóficos de tipo [C], sino que se suman, sin negarlos, a las otras consideraciones acerca de [E] y [P].

Lo que hoy me parece ineludible es aquello que aporta Changeux (y otros autores), ya en el campo estrictamente científico:

“Debe tomarse en consideración la extremada complejidad de la organización funcional de nuestro cerebro, hasta ahora insospechada, que incluye las múltiples historias evolutivas pasadas y presentes, imbricadas las unas en las otras: genéticas y epigenéticas, del desarrollo, cognitivas, mentales y socioculturales, donde cada una deposita una huella material singular en esa organización.” (Changeux, 2010: 86)

No voy a ocuparme de cuestiones neurofisiológicas que escapan a mi formación, ni al análisis de la obra citada, dado que excedería largamente los alcances de este trabajo. Me importa señalar particularmente las consecuencias que pueden desprenderse de estos enfoques sobre todo si, volviendo al principio, tomamos en cuenta todo cuanto quedaba fuera de la consideración del Hegel (y quienes lo sucedieron) al restringir la estética a una “filosofía del arte”. Ya Marc Jimenez, un poco más cerca de nosotros, en su libro *La querrela del arte contemporáneo* nos expone la siguiente reflexión:

“Lo que decíamos acerca del final del siglo XX vale también para los comienzos del siglo XXI: ‘la filosofía del arte está obligada a renunciar a su pasada ambición, la de una teoría estética general que comprenda el universo de la sensibilidad, de lo imaginario y de la creación.’ Pero también deseamos poder proveernos de los medios para ‘acomodar la

mirada sobre las propuestas de los artistas y aceptar su invitación a vivir intensamente una experiencia en ruptura con la cotidianeidad’.” (Jimenez, 2010: 265s)

Y esto en un contexto en el que, en un corto lapso (poco más de 100 años), nuestras percepciones han variado enormemente y, como Marc Jimenez señala hacia el final de su libro: “Hasta la propia transgresión ha pasado de moda...” (Jimenez, 2010: 278).

De ahí que se vuelva urgente la necesidad de ahondar nuestro abordaje de la *aisthesis* o mejor hoy, la *neuroestética* (como propone Changeux), para considerar todo aquello que, además del mundo natural, propone el mundo de la cultura a nuestra consideración.

Estimo, como planteaba en el Seminario de este año, que vale la pena seguir hablando de Estética. Pero, por lo que a mí respecta haría hincapié en alguno de estos propósitos:

- a) adoptar un enfoque sistémico para determinar el subsistema al que estamos haciendo referencia: [B][E][P][C] (B: biológico; E: económico; P: político; C: cultural), al mismo tiempo que establecemos las relaciones entre los mismos y los posibles cambios que se produzcan en el sistema, al cabo de un cierto tiempo (Cf. propuestas de Mario Bunge y, en trabajos del autor posteriores a los aquí citados, la incorporación del concepto de *mecanismo*).
- b) definir qué considerar en cada uno de los subsistemas de referencia.
- c) tener presente que se trata de un sistema social que, además, se relaciona con un contexto natural (cabría considerar el subsistema [C] en su relación con el contexto [N], natural –cf. el caso de la mimesis, p.ej.).
- d) consolidar el estudio del subsistema biológico [B] (la *aisthesis* y la *poiésis*) con el aporte de las neurociencias, si en algo retenemos lo aquí propuesto.
- e) ampliar el dominio de lo estético (en tanto *aisthesis*) a todo el campo perceptivo, con todo lo que esto significa, como un más allá de una estética limitada al campo artístico.

Bibliografía

- Bunge, Mario, 1988. *El problema mente-cerebro*. Madrid: Tecnos.
- Bunge, M., 1999. *Las ciencias sociales en discusión: una perspectiva filosófica*. B.A.: Sudamericana.
- Changeux, J-P., 2010. *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*. B.A.: Katz.
- Danto, Arthur C., 2005. *El abuso de la belleza*. B.A.: Paidós.
- Estrada Herrero, David, 1988. *Estética*. Barcelona: Herder.
- Fabiani, Nicolás L., 1998. Teatro, Estética y Poéticas. La Estética como campo de reflexión privilegiado. (En: AA.VV. *Breviarios de investigación teatral*. B.A., AITEA, Año 1, Nº 1)
- García Canclini, Néstor, 2011. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. B.A.: Katz Editores.
- Hegel, G.W.F., 1989. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. (Trad. Alfredo Brotóns Muñoz). Según la segunda edición de H. G. Hothos (1842).
- Jauss, Hans Robert, [1972] 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Jimenez, Marc, 2010. *La querrela del arte contemporáneo*. B.A.: Amorrortu.
- Kant, I., 1991. *Crítica de la razón pura*. México: Ed. Porrúa.
- Nubiola, Jaime 2000. Perspectivas actuales en la filosofía de lo mental. (En: *Espíritu*. Barcelona, Editorial Balmes, enero-junio 2000, Vol. XLIX, Nº 121).
- Pareyson, Luigi, 1988. *Estetica*. Milano: Fabbri, Bompiani.

¹ (Las traducciones de los textos, que siguen a continuación, me pertenecen y fueron publicadas en: Fabiani, N.L., 1998): “tiene un carácter filosófico y puramente especulativo”.

²“tienen un carácter histórico y operativo”

³“desde el punto de vista estético las poéticas deben ser consideradas todas como igualmente legítimas”

⁴“La teoría causal de la percepción, según la cual las percepciones están completamente determinadas (causadas) por los objetos percibidos, no sólo ignora el hecho de que, por suerte, nosotros no percibimos la mayor parte de las cosas que nos rodean; también ignora la contribución de los componentes plásticos de los sistemas perceptuales.” (Bunge, 1988: 121)

Las ruinas circulares. Kierkegaard, Borges y el arte de la escritura.

Por Eduardo Fernández Villar
(UNMdP)

Sólo en tres ocasiones habría de mencionar Borges el nombre de Søren Kierkegaard. La primera, en el año 1952, para hacer alusión a Franz Kafka. La segunda, en el año 1980, para poner en duda la persistencia de su éxtasis. La tercera, en el año 1985, para prologar *Temor y temblor*. Tenemos, pues, que la única referencia directa que nos ha llegado de su trato con Kierkegaard, es un texto de unas 20 líneas que –al igual que todos sus prólogos– hace las veces de presentación, glosa y valoración de su célebre obra pseudónima. Sumado a esto debemos señalar que en las tres ocasiones Borges alude apenas, tergiversa o, redondamente confunde a Søren Kierkegaard. En “Kafka, sus precursores”¹, lo cita en función de corroborar uno de sus célebres tópicos: “todo autor crea a sus propios precursores”.² Esto es, en consonancia con la idea borgeana de un ‘libro total’ en el cual todo el universo se encuentra subsumido, la idea de autor se torna –asimismo– plural. Siguiendo esta idea, el carácter ‘precursor’ sólo puede establecerse de modo retrospectivo y extrínseco (un autor tiene sus precursores en autores completamente heterogéneos entre sí y, no obstante esto, tendrá un mayor parecido con ellos que con sus propias obras anteriores). Esbozo de una teoría de la recepción *avant la lettre*, esta concepción borgesiana en la que el lector re-escibe la obra haciendo que la figura del autor se atomice y se desplace, nos deja entrever ya una coincidencia con Kierkegaard. La polarización del autor, tanto como el rol protagónico del lector es algo que también encontramos prefigurado en el danés. Para Borges resulta indubitable que tanto Kierkegaard como Kafka comparten “una misma afinidad mental”, a la que agrega una coincidencia de orden metodológico: el uso por parte de ambos de “parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués.”³ Cabe señalar dos cosas: que las citas de Kierkegaard no las vuelca de la obra del danés, sino que las toma de Walter Lowrie y que en el hecho de relacionar a Kierkegaard con Kafka,

¹ Borges, Jorge Luis *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Proa 1952.

² *Ibidem*, p 127

³ *Ibidem*, p. 128

Borges tuvo también sus precursores. Theodor Adorno, en efecto, ya había señalado esta misma semejanza casi veinte años atrás.⁴

La segunda aparición de Kierkegaard en su obra no parece ser mucho más reveladora. Haciendo referencia a la duración de los tormentos infernales, Borges pone en duda –con su habitual malicia– la hipotética constancia del éxtasis kierkegaardiano: “No sé si es fácil sentirse así; no sé si después de algunos minutos de infierno Kierkegaard hubiera seguido pensando igual.”⁵ Borges alude a la sentencia –posteriormente citada en su prólogo a *Temor y Temblor*– en la que aquél afirma que aún ardiendo en el infierno celebraría la justicia divina. Esto muestra, más que un caso de la célebre ironía borgeana, el cierto desconocimiento que Borges tenía acerca de Kierkegaard o, al menos, de su concepto de ‘eternidad’. Bastaría con una cita de *El Instante* para fijar correctamente el sentido de la cita: “Si cuando llega la muerte tu vida estuvo bien empleada, es decir, si estuvo relacionada de modo recto con la eternidad, que Dios sea eternamente alabado; si no lo estuvo, entonces es eternamente irreparable...”⁶ Debe ponerse especial atención en el adverbio *eternamente* con el que Kierkegaard presenta la condición ‘irreparable’ del alejamiento del cristianismo. En efecto, Borges parece confundir aquí una de las características del cristianismo señaladas por el danés, con una improbable baladronada. Sucede que, en las ocasiones en las que pueden rastrearse categorías kierkegaardianas (tales como: eternidad, instante, seriedad, estética o pecado) en la narrativa borgeana, siempre aparecen éstas con el signo invertido: secularizadas o, por decir mejor, laicizadas; pero en cualquier caso, fuera del contexto cristiano o bien con una interpretación parcial (mayormente en consonancia con la lectura de alguno de los pseudónimos).

Llegamos de este modo a la única referencia directa: el prólogo a *Temor y temblor*. Pese a su brevedad, encontramos allí dos datos interesantes: la asociación con Hamlet y la disociación con el movimiento existencialista. Tratándose de Borges, ambos datos resultan, a la sazón, laudatorios. En el universo borgeano, en el cual las personas conviven sin mella con los personajes, es ciertamente un elogio poner en pie de igualdad a Søren Kierkegaard con Hamlet. Por otro lado, es lo suficientemente conocida su animadversión al pensamiento existencialista (al que consideraba una filosofía de lo patético), como para celebrar que separara al danés de sus filas. No obstante, se ha dicho –con razón– que Borges confunde aquí a Kierkegaard con su pseudónimo Johannes de Silentio (fruto de esta confusión sería, justamente, la comparación con Hamlet). Dicha confusión

⁴ Cfr. Adorno, Theodor *Kierkegaard. Construcción de lo estético* Madrid: Akal, 2010, p. 35

⁵ Borges, Jorge Luis *Siete noches* Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 73

⁶ Kierkegaard, Søren *El instante*, Madrid: Trotta, p. 159

merece ser revisada. Borges creía que toda persona podía ser circunscripta, ‘resumida’ acaso mejor, en una frase o en un pensamiento (que se deja expresar, a su vez, en una frase). Con ecos de su admirado León Bloy, Borges consideraba que ciertas personas podían ser tomadas por aquello de lo cual eran ‘símbolos’; esto es, frases, ideas o incluso actitudes que dichas personas habrían acuñado en un momento determinado de su vida y a través de las cuales se habrían perpetuado. Si partimos de esto, debiéramos convenir que las ideas que elige para compendiar a Kierkegaard no están del todo descaminadas; esto es, claro está, si se toma en cuenta –como parece hacer aquí Borges– su persona y no tanto su obra (o, acaso mejor, la persona que subyace a la obra y, a su vez, la obra *encarnada* en la persona). Convengamos que, particularmente en el caso de Søren Kierkegaard, una lectura de este tipo resulta, más que plausible, casi inevitable. Por otra parte, entre los tópicos borgeanos también se cuenta el señalamiento de la obra de todo autor como un ente autónomo y superador de éste. En sus propios términos: “...un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. La intención del autor es una pobre cosa humana, falible, pero en el libro tiene que haber más...”⁷ Como se verá, se trata casi de una cuestión prescriptiva: “*tiene* que haber más.” Esto es, no importa que un autor escriba descargos o guías de interpretación sobre sus obras, siempre quedará a modo de residuo, un cierto plus de sentido autónomo, independiente de cualquier intencionalidad por parte de su expositor. Por lo cual, ya no podría hablarse propiamente de interpretaciones correctas e incorrectas. La intención del autor –en este caso, Kierkegaard– ya no es una cuestión atendible. No deja de ser curioso que estas mismas ideas estén en consonancia con el pensamiento del propio Kierkegaard, para quien el sujeto termina también por subsumirse en una instancia superior.

Borges elige quedarse con la figura del atribulado y ferviente teólogo danés del siglo XIX, antes bien que con el lúcido autor de libros tan dispares entre sí como pueden serlo *El diario de un seductor* o *La ejercitación del cristianismo* (por citar sólo un par de ejemplos). Así, puede pronunciarse en estos términos:

“Evangélico luterano, negó los argumentos que prueban la existencia de Dios y la encarnación de Jesús, que juzgó absurda desde el punto de vista de la razón, y propuso para cada creyente un acto de fe individual. No admitió la autoridad de la Iglesia y escribe que cada persona tiene el deber de optar (...) Su sedentaria biografía es harto menos rica en hechos extremos que en reflexión y plegarias. La religión fue la más fuerte de sus pasiones.”⁸

⁷ Borges, Jorge Luis *Prólogos con un prólogo de prólogos* Buenos Aires: Torres Agüero Editor 1975, p. 7

⁸ Borges, Jorge Luis “Prólogo a Temor y Temblor” en *Biblioteca personal* Madrid, Hyspamérica 1985, p. 9

Como se deja ver, hay aquí imbricados a partes iguales, datos biográficos (certeros unos, aventurados otros) con posturas filosóficas sostenidas por los pseudónimos y explícitamente negadas por el propio Kierkegaard. Borges consideraba que ningún personaje creado por un escritor podía ser superior a él (suponiendo, claro, que pudiera llegar a establecerse tal distinción); acaso por eso mismo Kierkegaard no fuera para él otra cosa que cada uno de sus pseudónimos. No la mera suma de todos ellos, sino todos y cada uno de ellos simultáneamente (esto es, no de un modo progresivo, sino inmediato). Según este criterio, Kierkegaard no tendría por qué ser diferente –o siquiera dissociable– de sus pseudónimos, como él lo hubiese pretendido. No obstante, debe señalarse la peculiar renuencia del argentino a una labor exegética acabada. De alguien que había dicho –en más de una ocasión– que descreía de la bibliografía, o bien que ‘bibliografía obligatoria’ era un oxímoron; que había que superar la superstición de la cronología en el estudio de la filosofía o la historia; que, en suma, se declaraba ‘lector hedónico’, de alguien así, difícilmente pudiera predicarse una ‘confusión.’

Tenemos aún otra referencia relevante en la concisión de este prólogo. Se trata de la cita, anteriormente señalada, en la que Kierkegaard dictamina que, desde el infierno, habrá de cantar la gloria del Señor. Es posible corroborar el profundo impacto que esta frase tuvo en Borges; puesto que habría de utilizarla (en forma de cita textual, o más a menudo en reformulaciones parafrásticas) en sus cuentos: “La escritura del Dios” y “La biblioteca de Babel” y en los poemas “James Joyce” y “Browning resuelve ser poeta” (por citar las referencias más patentes). Borges, siempre en la búsqueda de la brevedad y la concisión, de un pensamiento que encerrara en sí mismo la profundidad y la quintaesencia del sentido del universo, habrá visto en esta idea el epítome de valores que reconocía como propios: el coraje, la melancolía, la derrota.

Acerca de la presencia obliterada del danés en la obra del argentino, debe rastrearse principalmente el plano metodológico. La pseudonimia –o, tal vez mejor, heteronimia– kierkegaardiana tiene no pocos puntos de contacto con la prosa borgeana. Si bien es sabido que Borges no utilizó pseudónimos (con la sola excepción de las obras compuestas junto a Adolfo Bioy Casares), sí se valió de un recurso similar: la cita apócrifa, la referencia ausente o circular. En su obra estética, Kierkegaard se muestra epigramático, lacunar, aforístico y mayormente irónico pero, por sobre todo, ausente. No otra cosa encontramos en los relatos borgeanos más célebres (pongamos por caso, las citadas colecciones de cuentos *Ficciones*, *El Aleph* o *El informe Brodie*). Por contraposición, en los escritos que llamó edificantes, Kierkegaard toma un lugar claramente protagónico y, al tiempo que se posiciona sitúa a su ‘querido lector.’ Una parte de su obra es

populosa, sugestiva e impersonal; la otra, intimista, desdeñosa y personalísima. La voz que predica no puede ser anónima. Esta misma relación puede establecerse en la obra de Borges, puesto que en lo que respecta a su obra crítica –y en gran parte de la poética– Borges toma iguales recaudos. Cuando Borges hace sus célebres críticas literarias (aún cuando esas críticas aludan a su propia producción, tal el caso de sus prólogos y epílogos) toma posición y habla desde su lugar preferido: el del lector. Ana María Barrenechea señala con sutil acierto que, al tiempo que Borges habla de que cada poeta no hace más que entonar un breve repertorio de frecuentadas metáforas universales, establece que debe también ‘encarnarlas’, volverlas concretas. Eso es precisamente lo que vemos en la parte crítica de su obra: su carácter personalísimo; la defensa a ultranza de su individualismo, tanto como autor cuanto como lector (acaso, particularmente como lector). Así es como pudo decir cosas tales como por ejemplo que había disfrutado más de Cervantes leyéndolo en inglés, que Lorca era un andaluz profesional o que el Goethe que escribiera el Fausto no era el mejor. Asimismo, en ambos autores encontramos que, en paralelo con esta actitud –con este ‘compromiso existencial’– se da su mayor aislamiento. Aislamiento, incompreensión, que habría de llevarlos a romper lanzas con las instituciones de su época (las religiosas –y políticas– en el caso del danés, las literarias –y rara vez políticas– en el caso del argentino). Sucede que Borges veía en la metafísica un ‘indefinido temor imbuído de ciencia’⁹ pero acaso no más que eso. Para él, tanto la filosofía como la teología, no eran más que distintos subgéneros de la literatura fantástica. No obstante, Borges elige reiteradamente la palabra ‘temor’ para referir a las cuestiones del pensamiento (que ciertamente lo ocupaban a menudo).

Definitivamente, Borges no fue un filósofo sistemático, si bien se planteó arduas cuestiones del pensamiento. De igual modo, Kierkegaard no fue un teólogo pese a haber dedicado su vida a ello. Borges tiene de filósofo lo que Kierkegaard tiene de poeta.¹⁰ De este temerario postulado, pueden derivarse interesantes líneas de análisis (de las cuales estas palabras no pretenden más que ser un bosquejo). Así, si es que puede postularse una relación entre ambos, esta *stemning* –el temor– habría de ser el punto de partida. No se trata, como se deja ver, en el caso del argentino del temor del que habla Kierkegaard, al cual precede un temblor extático; sino, sólo del mero temor, el temor de quien no tiene el asidero de la fe. Inquietud metafísica, urgencia de la búsqueda de una respuesta ante el desasosiego que provoca el temor. Borges osciló durante toda su vida entre un parejo agnosticismo y un ateísmo confeso. Para él, la fe deviene necesariamente en desesperación

⁹ Borges, Jorge Luis *Historia de la eternidad* Buenos Aires: Vial y Zona editores, 1936 p.167

¹⁰ No resultará ocioso recordar que Kierkegaard se refería a sí mismo como a un ‘poeta del cristianismo.’

(puesto que "...No hay lástima en el Hado y la noche de Dios es infinita."¹¹). Sumado al hecho de que no tuviera un conocimiento acabado de la obra de Kierkegaard (como no lo tenía tampoco de muchos otros pensadores que le interesaron tanto más¹²), debe contarse el uso recurrente de la ironía y una multiplicación tan vertiginosa como esquiva –y por momentos aún contradictoria– de referencias al pensamiento del danés. Todo esto torna perentorio cualquier intento de relación entre ambos. No obstante, cabe aventurar que Borges no hubiese sido ese ‘amado lector’ al que habla Kierkegaard en sus escritos edificantes. Su lectura hipercrítica pareciera desarmar el artificio propuesto por el danés. Al dar vuelta sus páginas Borges hubiera encontrado trazas de una fé, de un compromiso, que él nunca sintió. Acaso hubiese entrevisto en cada una de sus obras estéticas, por contraposición, el verdadero y próximo propósito edificante, en función del cual éstas eran creadas. Esto, por lo demás, es algo que Kierkegaard sabía bien: "...hay tan poco de camaradería en una congregación de ironistas, como de verdadera lealtad en una república de ladrones."¹³

¹¹ Borges, Jorge Luis "El ápice" en *La cifra*, Buenos Aires: 1980, p.34

¹² Con la sólo excepción de Schopenhauer probablemente, Borges sólo tuvo un conocimiento rapsódico de filósofos como Berkeley, Hume o aún Spinoza. A este respecto, cfr. Nuño, J. *La filosofía de Borges*

¹³ Kierkegaard, Søren *El concepto de la ironía*, Madrid: Trotta, 2000, p. 288

Festividad tradicional y fiesta cortesana: el estreno de *La noche de San Juan* de Lope de Vega

Por Elsa Graciela Fiadino
(GLISO - UNMdP)

Las celebraciones de la noche más corta del año en Europa, la del 21 de junio, se remontan a las festividades paganas en las que numerosas culturas rendían culto al solsticio de verano, ocasión en la que, desde tiempos remotos, se practicaban rituales vinculados con la fecundidad (elección de parejas), la purificación (encendido de fogatas), el conjuro de males y el pedido de bonanzas. La Iglesia católica incorporó este tiempo festivo - tal como hizo con otros feriados paganos - al calendario eclesiástico en torno a la fecha del nacimiento de San Juan Bautista, establecida el 24 de junio, de modo que la noche del 23 de junio quedó fijada como la noche de San Juan.

Las creencias que se relacionan con esta noche mágica son muy numerosas, al igual que las tradiciones con las que se la celebra.¹ En este espacio temporal se atribuyen poderes especiales a las plantas, a las aguas, al rocío, tanto para curar como para brindar protección a las personas. La naturaleza igualmente está implicada en numerosos rituales propiciatorios de la búsqueda y elección de pareja. Esa noche deben formularse los anhelos ocultos para que, impulsados por la fuerza de su magia, se cumplan a lo largo del año hasta la llegada del próximo solsticio de verano. El fuego se convierte en el gran protagonista, ya que no sólo se lo utiliza para rendir tributo al sol, sino también para purificar los males del tiempo que acaba, para quemar lo viejo y dar paso a lo nuevo. Los danzantes trazan círculos alrededor de la fogata imitando el giro de la tierra alrededor del sol.

La magia de esta noche especial ha sido recordada por numerosos literatos, como Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*, Gogol en *La víspera de San Juan* y es mencionada en obras como *Don Quijote* y *Pepita Jiménez*. La pieza de Alejandro Casona *La dama del alba* testimonia la supervivencia de algunas de las costumbres tradicionales en la España rural del siglo XX.

Lope de Vega se refirió a esta ocasión en piezas como *El último godo* y *Las flores de San Juan*, pero la hizo objeto de una peculiar recreación en la comedia palatina *La noche de San Juan*, estrenada en ocasión de una fiesta palaciega organizada por el conde-duque de Olivares

¹ Julio Caro Baroja le dedica a las fiestas del solsticio de verano veinte capítulos de su libro *La estación del amor*, donde releva las formas de celebración en distintas regiones españolas, los elementos naturales involucrados en los ritos y los testimonios literarios que los recogen.

en 1631. La comedia es parte de la celebración de la fecha, y con ella Lope no solamente brinda una pieza inteligente de metateatro para entretenimiento cortesano, sino que también da información precisa de las costumbres del solsticio de verano en las formas celebradas en el sofisticado Madrid urbano de la década del 30.

Afortunadamente existe un documento histórico que narra las circunstancias que rodearon la escritura y representación de *La noche de San Juan*: se trata de una Relación anónima que brinda, además de información sobre la representación palaciega de la pieza, la crónica de la fiesta entera con sus varias partes descritas en forma detallada y colorida.² Da cuenta también de la actividad que el Conde-duque de Olivares desplegaba para mantener el favor de Felipe IV, a quien venía ofreciéndole agradables diversiones desde que era un joven príncipe y testimonia que continuó con la misma estrategia durante la adultez del rey, con el propósito de mantenerlo entretenido e ignorante de los graves problemas existentes en sus territorios y de la agobiante situación de la población española.

La fiesta se realizó en los jardines colindantes del conde de Monterrey, don Luis Méndez de Carrión (cuñado de Olivares) y del duque de Maqueda. El conde-duque y su esposa se encargaron personalmente de la organización del festejo, asignando a integrantes de su círculo áulico la responsabilidad sobre distintos rubros, tales como la recepción de invitados, la ubicación de los carruajes, la provisión de las viandas y bebidas, la supervisión de los ensayos de las comedias, la música y el canto.

El primero de junio, el valido decidió realizar el festejo y encargó dos comedias a las plumas más estimadas del momento, quienes debieron esforzarse por cumplir con el encargo hecho con muy poco tiempo. La primera de las obras representadas, *Quien miente más, medra más*, fue escrita por Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza en sólo un día, mientras que la pieza de Lope, *La noche de San Juan*, fue compuesta en cinco. Se entregaron a las compañías de Avendaño y Vallejo, consideradas por el relator “las mejores que hoy representan”. Se eligió la parte del jardín más adecuada para ubicar a la familia real y los cortesanos más destacados, para quienes se armó “un hermoso cenador, adornado rica y desahogadamente...para ver desde allí las comedias”, y enfrente se fabricó el teatro, adornado con flores y hierbas y coronado de muchas luces, a cuyos lados se fabricaron otros dos tablados, destinados a las señoras y sus criadas. Se abrieron puertas a los dos jardines colindantes y se armaron enramadas, ubicando al fondo a los oficios, que debían atender las necesidades de los

² En 1804 Casiano Pellicer, publicó en Madrid su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, en una de cuyas secciones ha reproducido un relato anónimo contemporáneo del encargo de la pieza por el Conde-Duque de Olivares.

invitados; además se construyeron otros tablados grandes para albergar los seis coros de música y los caballeros que podían asistir a las representaciones pero no participar de la fiesta.

Los reyes y su familia llegaron cerca de las nueve de la noche, siendo recibidos por la condesa de Olivares, mientras sonaba una suave música instrumental, y fueron conducidos al primer jardín, donde estaban ubicados los cenadores. Una vez instalados allí, comenzó la representación de la primera comedia, “que la representó Vallejo y fue la que escribieron Don Francisco de Quevedo y Don Antonio de Mendoza, que se llamó Quien mas miente medra más, poblada de las agudezas y galanterías cortesananas de Don Francisco, cuyo ingenio es tan aventajado, singular y conocido en el mundo”. Tras escuchar una pieza cantada acompañada por guitarras, se introdujo, a modo de loa, una pandorga de la noche de San Juan tocada con instrumentos populares y enseguida “María de Riquelme, insigne representante... dio la bienvenida a los huéspedes, celebrando sus heroicas partes y virtudes”. Esta representación duró dos horas y media, tras lo cual sus majestades se levantaron y pasaron al jardín del duque de Maqueda, donde estaban las enramadas engalanadas con flores y luces: una para la reina, otra para el rey y los infantes y la tercera para las damas. En estas enramadas estaban dispuestos, además de dulces y bebidas para la colación, los lujosos disfraces que usarían durante el resto de la fiesta. Durante la pausa, mientras el rey, la reina y las damas de honor comían y se ponían los elaborados vestidos de fiesta, los sirvientes realizaban arreglos en la ubicación de los asientos, que fueron cambiados para la segunda pieza. Finalizada la colación y puestos los ropajes festivos, la familia real y su cortejo se dirigieron hacia los asientos acomodados para presenciar la segunda comedia.

Resulta llamativo el afán con el cual el cronista destaca que el disfraz que tomaron era “airoso y decente” y que añadía, en caso de la reina, “a la natural y maravillosa gentileza y hermosura suya, todo el ayre de bizarra, sin perder ninguna parte de la majestad, en que no es menos señalada que en las demás admirables virtudes y perfecciones que resplandecen en ella” , remarcando “sin que lo desusado del traje quedase á deber ninguna bizzarria al autorizado y real modo, con que se visten ordinariamente, juntando lo que la vulgar censura y envidia quiere dividir siempre, que es la mucha belleza y el buen ayre”. A continuación explica nuestro cronista que el uso del disfraz fue la causa de que no se permitiese que entraran a la fiesta los señores y caballeros de la corte, ni tampoco los criados más importantes, “si bien dentro del mismo disfraz se descubría toda la decencia y autoridad de Palacio”. Tanto el discurso de la relación como los arreglos espaciales que describe, dan cuenta de la necesidad de preservar la persona del rey de la mirada pública, ya que él no podía aparecer ante los súbditos más que de una forma decorosa y ritualizada, para mantener el rol heroico en el cual estaba situada la realeza. Teniendo puesto ropaje festivo, tenía que ser retirado de la vista pública, esa es la razón por la cual el resto de los

cortezanos y los músicos tenían que estar ubicados en tarimas elevadas fuera de la pared del jardín, así no podían ver al rey, su familia y las damas del servicio real usando los llamativos disfraces que les había obsequiado Olivares.

A continuación, la Relación se ocupa de la segunda obra representada, *La noche de San Juan* de Lope de Vega, que fue introducida por una loa del mismo autor celebratoria de las virtudes de los reyes y los infantes y seguida de tres bailes compuestos por Luis Quiñones de Benavente, reconocido entremesista. La comedia retrata, según el anónimo crítico *avant la lettre*, “las alegrías, licencias, travesuras y sucesos de la misma noche, escrita con toda la gala, donaire y viveza que ha mostrado este maravilloso Ingenio en tantas como ha escrito, en que ninguno del mundo le ha igualado, y de quien los que agora florecen en este arte le han aprendido”.

Finalizada y aplaudida la pieza, volvieron a cantar los diferentes coros y los reyes, infantes y damas se retiraron a una galería vegetal erigida en el jardín del conde de Monterrey, allí se dispusieron mesas en los cenadores, en las que se sirvieron los manjares, aguas de limonadas y postres, todo ello a reparo de la vista del público. Tal fue la abundancia del banquete, que se llevaron cantidad de platos a los músicos y los actores, y también a muchos caballeros que estaban tras la pared del jardín, en el Prado. Durante la cena los seis coros alternaron sus actuaciones y, finalizada la misma, todos se dirigieron a los coches, que formaron un cortejo que alternaba carruajes ocupados por nobles con otros ocupados por los coros de música, para dar algunas vueltas por el Prado de San Jerónimo hasta la llegada del amanecer, donde se recogieron, seguidos de los coches de caballeros y señores que se había unido al cortejo.

La relación comenta el gusto y alegría que demostraron los reyes por la fiesta que ofreciera su ministro y finaliza señalando dos hechos singulares: uno, el descubrimiento de mucha gente escondida en el jardín y el segundo, que no se hubiera producido ningún incidente estando el Prado tan cercano, lugar al que asistían cuantas personas licenciosas y atrevidas tenía Madrid, lo que “mostró bien la reverencia con que se mira lo real y lo soberano, y quan de parte estaban todos de la fiesta y del dueño”.

Según se ha señalado, Lope escribió *La noche de San Juan* expresamente para el auditorio especial que asistía a la celebración. Siendo una obra de teatro de corte, se entremezclan en ella la ficción dramática con la ceremonia del protocolo cortesano. Todos actúan como actores sintiéndose observados y el ambiente del entorno forma un todo con personajes y público. Según Anita Stoll, la pieza tiene una estructura compleja de destacable sutileza, creando un diseño contrapuntístico propio de la contradanza. Este diseño binario se sostiene por el sucesivo juego de los pares de opuestos asimilados como tópicos de la

mentalidad barroca: vida/muerte, noche/día, dicha/desdicha, pero por sobre todo, el entrelazado de realidad/ficción, marca distintiva de la vida cortesana en el período barroco. El ensalzamiento de la nobleza aparece regularmente y cada vez agrega facetas al retrato placentero del estamento: la lealtad al rey, simbolizado en el “Sol” que da luz, la protección a las damas, la necesidad de usar la espada en las cuestiones de honor, el valor de la amistad entre los caballeros. El público cortesano era gratificado por este espejo adulador que les permite identificarse con esas figuras ejemplares que mostraba la comedia.

A través de la metateatralidad, el auditorio es incorporado al espacio dramático en escenas tomadas de la vida real que son introducidas en la ficción, como una pelea que es arreglada con dinero, o cuando tres caballeros discuten sobre los bailes. También hay referencias a creencias tradicionales relacionadas con la noche de San Juan, como la que sostiene que el primer nombre que una doncella escucha a la mañana siguiente de la noche de San Juan será el de su esposo, o que esa noche especial es un momento en que las normas corrientes están suspendidas. Los personajes ficticios hablan de lugares y edificios madrileños conocidos y frecuentados por el público: el convento Vitoria, cercano a la Plaza Mayor, la iglesia del Buen Suceso, la Casa de Campo, el Prado de San Jerónimo, etc. También en varios pasajes la comedia menciona personajes presentes en la representación: Felipe IV y la familia real, el Conde-Duque, los nobles en cuyos jardines se realiza la fiesta. También Lope utiliza la autorreferencia en el siguiente pasaje: “Sentados, hará Avendaño/ una comedia, que creo/ es retrato desta noche,/ en cuyo confuso lienzo/ tomó Lope la invención,/ todo junto en cinco días.” (671-77).

Resulta pertinente recordar las siguientes observaciones de Emilio Orozco sobre este período:

“... el teatro, entra y anima casi todos los festejos y diversiones... también en el teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y el protocolo cortesano. Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, sus movimientos y sus gestos sintiéndose contemplados. Y todo queda enlazado con el medio ambiente que le rodea. El jardín, el templo, la plaza o el salón forman un todo con sus personajes y público”.(p.13)

Relato histórico, teatro y festividad nos permiten apreciar cómo, en este momento de declinación y profundos contrastes en la vida española, Felipe IV y su círculo áulico se autofestean en las fiestas cortesanas, instaurando con ellas un tiempo y un espacio “mágicos”, metáforas de esa ininterrumpida noche de San Juan que fue su reinado. –

Bibliografía

BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. 1981. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial.

DELEITO Y PIÑUELA, José. 1964. *El rey se divierte*. Madrid, Espasa Calpe.

DÍEZ BORQUE, José M. 1997. "Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey", en *La década de oro de la comedia española. 1630-1640*. Eds. F.Pedraza Jiménez y R.González Cañal. Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, (Ciudad Real).

LOPE DE VEGA. 1988. *La noche de San Juan*. A critical edition, with introduction and notes, by Anita K. Stoll. Kassel, Edition Reichenberger.

"Relación de la Fiesta que hizo á sus Majestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631, incluida en Pellicer, Casiano. 1804. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*. Incluida como Apéndice en la edición citada *ut supra*, pp.167-175.

OROZCO DÍAZ, Emilio. 1969. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Editorial Planeta.

[Http://teatroclasico.mcu.es/temporada/lanochedeSanJuan](http://teatroclasico.mcu.es/temporada/lanochedeSanJuan): textos de Helena Pimenta.

La destrucción del relato: ruptura y atemporalidad en “Roland Barthes por Roland Barthes”

Por Virginia P. Forace
(UNMdP)

La preocupación de Barthes por el significado y por las limitaciones que la Doxa¹ impone al sujeto es una constante que atraviesa los textos de este crítico (Barthes 1970; 1973; 1980; 1986), y se constituye como una de las problemáticas centrales en *Roland Barthes por Roland Barthes*.

En trabajos anteriores² hemos analizado cómo la escritura de este texto cuestiona la definición tradicional de autobiografía, realizando un doble movimiento respecto del género: por un lado, confronta la fórmula tradicional del mismo al rechazar la forma del relato (entendido como narración temporal que otorga sentido a una vida); por el otro, contribuye a su redefinición, postulando formas alternativas para la construcción de un escrito autobiográfico que presente una imagen del sujeto no reducida al imaginario.

El primer punto, la anulación del relato, es postulado a partir de la estructura misma del texto: la primera parte, correspondiente, según el autor, a una etapa improductiva de infancia, está constituida por una secuencia de fotografías de diferentes familiares y amigos (abuelos, tíos, criadas, colegas, etc.) y del propio Barthes, intercaladas con reproducciones de reportes escolares, informes médicos, cartas y notas familiares, y los epígrafes que acompañan a cada reproducción; la segunda parte está formada por breves textos autónomos y titulados, independientes entre sí -ya que no presentan una ordenación temática y/o nominal-, y que presentan reflexiones variadas que fundan un espacio donde el lector debe reconstruir una escritura³ para acceder al objeto Barthes.

¹ Barthes explica este término: “La Doxa, es la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del prejuicio. Se puede calificar de doxología (palabra de Leibnitz) toda forma de hablar que se adapta a la apariencia, a la opinión o a la práctica.” (1975: 51).

² Véase FORACE, V.: “Roland Barthes: cuerpo, objeto y nombre propio en el relato autobiográfico”. Actas del IV CONGRESO INTERNACIONAL DE LETRAS “Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario”. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras. 22 a 27 de noviembre. Mimeo.

³ Utilizo este término en el sentido dado por Barthes: “Pero toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete.” BARTHES R., 1973: 21.

El segundo movimiento -la redefinición genérica- se refiere a la aversión de Barthes por el *imaginario* entendido como toda imagen, descripción o definición de sí mismo, determinadas por algo/alguien –un Otro, la Doxa- exterior a él. Este rechazo se manifiesta en la relación problemática que establece el sujeto de la enunciación con su propio cuerpo, no sólo el reflejado en las fotografías, sino también respecto del cuerpo físico real que posee. En ambos casos, el extrañamiento del que son objeto –mecanismo que sirve para anular las imágenes de sí que dependen de alguna forma de los otros- produce la fisura del sujeto: el nombre propio de Roland Barthes no puede –ni debe, según este autor- identificarse con un objeto físico atado a la temporalidad, ya que *eso no es él* .

Para ingresar en este planteo, será necesario tener presente la producción lacaniana sobre el imaginario⁴, ya que se constituye como un límite infranqueable para el sujeto de la enunciación: el imaginario, la imagen completa y cerrada de sí, construido en relación a los otros durante el estadio del espejo, está atravesado por la ideología y los estereotipos. Debido a ello, la doxa que también contribuye a la conformación de los imaginarios, para el autor no es más que un tipo de arrogancia, que intenta ocultar las formas de poder que la lengua conlleva, solidificando sentidos y relaciones de acuerdo a una ideología⁵.

Frente a este punto intenta producir una ruptura, disociarse de su cuerpo físico es renunciar también a la forma alterada de percibirse a sí mismo:

¿Dónde está su cuerpo de verdad? Usted es el único que no podrá nunca verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara: [...] aun y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado al imaginario. (Barthes 1975: 40)

La estrategia de Barthes para escapar a estas restricciones del imaginario estará dada a través de su escritura, cuya forma se constituirá como lugar atópico donde no estará sujeto a limitaciones que provengan desde el exterior: “Mi cuerpo sólo está libre de todo imaginario cuando reencuentra su espacio de trabajo” (1975: 41).

4

El imaginario, según la teoría de Lacan es uno de los nudos de constitución del sujeto, junto a lo real y lo simbólico. Mientras lo real es aquello que no puede ser expresado por el lenguaje, lo imaginario y lo simbólico son los nudos que lo median. Es el reino de la identificación espacial que inicia en el estadio del espejo, mediante la cual el sujeto puede *identificar* su imagen como un *yo*, diferenciado del *otro* y en relación con el objeto a. Lo que se designa como *yo* es *formado a través* de lo que es el otro —de la imagen en el espejo que le devuelve la dimensión del otro como semejante. Para un desarrollo completo ver Lacan, J. (1998). *Escritos 1*. Ed. Siglo XXI.

⁵ En casi todos sus textos hay una reflexión respecto de estos mecanismos y un intento de deconstruirlos. Para un mayor desarrollo sobre el tema véase: Barthes, R. (1997). *Mitologías*. México: Siglo XXI.; Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI; Barthes, R. (1980). *El placer del texto seguido de La lección inaugural*. México: Siglo XXI, entre otros.

Asimismo, ella será el espacio de búsqueda para llevar a la práctica su teoría del texto plural, cuyo significado no está dado y cerrado, sino que se construye continuamente y de formas múltiples.

Estas primeras conclusiones permiten abordar su planteo desde la reformulación del género autobiográfico; sin embargo, en el presente trabajo, postulamos que la propuesta barthesiana en este texto va más allá de un problema de definición o rechazo genérico, aborda una problemática más amplia relacionada con la materia misma de su expresión: el lenguaje.

La revisión del primer punto referido, la estructura bipartita del texto (fotografía por un lado, fichas textuales independientes por otro), permitirán acercarnos a este punto.

En un primer nivel, observamos que tiene evidentemente un impacto directo sobre la consideración tradicional del género, ya que provoca una anulación de percepción temporal que acompaña al relato autobiográfico. Las fotografías dan cuenta de un desarrollo corporal, pero la cronología y la *historia* son anuladas por desorden de las imágenes. Por otra parte, las fichas de la segunda parte carecen casi completamente de temporalidad porque no tienen narración, sino comentario, descripción, explicación.

En este sentido, hay que tener en cuenta que en muchos de los relatos autobiográficos la relación con la temporalidad es determinante, ya que la revisión retrospectiva de los acontecimientos debe organizarse en una secuencia que deriva, no sólo en la narración en sí, sino también en la necesaria selección de acontecimientos (Gusdorf 1991; Weintraub 1991). Aún más, la extracción selectiva de fragmentos de la memoria es realizada –consciente o inconscientemente- dotando de un sentido a la vida relatada. Pierre Bourdieu afirma sobre este punto:

Indudablemente es lícito suponer que el relato autobiográfico siempre está inspirado, por lo menos en parte, por el propósito de dar sentido, de dar razón, de extraer una lógica a la vez retrospectiva y prospectiva, una consistencia y una constancia, estableciendo relaciones inteligibles, como la del efecto con la causa eficiente, entre los estados sucesivos, así constituidos en etapas de un desarrollo necesario. (Bourdieu 1997: 75)

El corolario de la narración selectiva -dar sentido- es uno de los puntos centrales que provocan el rechazo de Barthes porque entiende la temporalidad del relato como sucesión que da -y por lo tanto clausura- un significado⁶.

⁶ Puede revisarse la interpretación que presenta sobre el uso de tiempo indefinido en la novela del siglo XIX en *El grado cero de la escritura*: "El pasado narrativo pertenece entonces al sistema de seguridad de las Bellas-Letras. Imagen de un orden, constituye uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra. El pretérito indefinido significa una creación: es decir que la señala y la impone. Aún inmerso en el más sombrío realismo tranquiliza, porque, gracias a él, el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado, el Relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límites: la realidad se adelgaza y se

Sin embargo, esta crítica, si bien medular, no es la más subrepticia; por el contrario, hay un segundo nivel que profundiza el alcance del problema planteado, ya que Barthes comparte con muchos críticos (De Man 1979; Eakin 1991) la comprensión de la autobiografía como un proyecto que determina al referente de la misma; es decir, no existe mimesis posible entre la vida del autobiógrafo y texto porque el sujeto no existe previamente a su enunciación a través del lenguaje. Las palabras crean la realidad (Foucault 1990; Lacan 1998) y la determinan. Por lo tanto, no sólo se trata de rechazar la idea falaz, propia del género autobiográfico, de vida como progresión u evolución con un fin último, sino, y aún más trascendente, de cuestionar la propia constitución unívoca del sujeto por medio del lenguaje.

En este sentido, a pesar de la negación de la posibilidad de construcción de una imagen cerrada del sujeto –por la ficción que en sí misma encierra la idea de sujeto-, Barthes intenta dar cuenta de sí, pero de forma alternativa:

El imaginario hecho de imágenes se detendrá entonces en el umbral de la vida improductiva (que para mí fue la salida del sanatorio). Y entonces aparecerá un imaginario distinto: el de la escritura. Y para que este imaginario pueda desplegarse (ya que tal es la intención de este libro) sin ser nunca retenido, asegurado o justificado por la representación de un individuo civil, para que sea libre respecto a sus signos propios, nunca figurativos, el texto seguirá adelante sin imágenes, a no ser por las de la mano que va trazando. (Barthes 1975: 6)

De esta forma, propone un acercamiento alternativo a la exposición de sí mismo, ya no a partir de la anécdota formativa típica de la autobiografía tradicional –porque oculta una ficción construida por el lenguaje-, ni de la sucesión de fotografías propuesta en la primera parte del libro; sino mediante la exposición de sus mecanismos de pensamiento y escritura en forma de fichas autónomas (ubicada en la segunda parte).

En ellas se reducen al mínimo los elementos narrativos, despojando al texto de relato. Muchas de ellas tienen un carácter explicativo: por ejemplo, enumeran recursos que ayudan a disparar y organizar su reflexión, como las figuras de producción que le permiten escribir -la evaluación, la nominación, la anfibología, la etimología, la paradoja, en encarecimiento, la enumeración, el apócrifo, etc.-. Otras manifiestan la estructura opositiva que adopta su pensamiento para organizar su producción -denotación/ connotación, legible/escrivable, escritor/ escribiente, etc.-. Sus temas son variados y, cuando se retoman en más de un fragmento, están diseminados desordenadamente.

familiariza, entra en un estilo, no desborda del lenguaje; la Literatura sigue siendo el valor de uso de una sociedad advertida, por la forma misma de las palabras, del sentido de lo que consume.” (Barthes 1973: 38).

Esta sintaxis anagramática, generada por la fragmentariedad y la falta de orden, se impone al lector a favor de un tipo de lectura no totalizadora⁷, siempre abierta, y lo obliga a establecer por sí sólo series de fragmentos -por ejemplo, relativos al lenguaje, al imaginario, a la doxa o a los mecanismos de análisis- para encontrar sentidos. Es decir, exige un lector sumamente activo que construya su propia interpretación, la cual será única en tanto la falta de ordenación permite múltiples recorridos individuales.

Ahora bien, esta propuesta de una sintaxis no secuencial no sólo apunta a liquidación de la forma autobiográfica tradicional o a la construcción de un texto abierto y plural, sino que deriva de la idea barthesiana respecto de la relación entre sujeto y lenguaje.

En primer lugar, el sujeto no puede representarse por fuera de su lenguaje, está atrapado por sus limitaciones expresivas. Muchos son los filósofos del lenguaje que abordan esta problemática (Foucault 1990; Lacan 1998) e incluso escritores como Borges enuncian la dificultad de que el hombre sólo puede acceder al conocimiento, y por lo tanto al mundo, a partir del lenguaje, un instrumento deficiente⁸.

Barthes se aproxima a este problema desde varios aspectos, uno de ellos, la modalidad:

Su malestar, a veces muy agudo [...], provenía de la sensación de que estaba produciendo un discurso doble, cuyo modo iba, de alguna manera, más allá de sus miras: pues el propósito de su discurso no es la verdad, y ese discurso es sin embargo asertivo. [...] Qué remedio tan irrisorio, y en esto todo el mundo estaría de acuerdo, sería añadir a cada frase alguna cláusula de incertidumbre, como si cualquier cosa que provenga del lenguaje pudiera hacer temblar el lenguaje (1975: 53).

Es decir, una de las limitaciones –y no la más relevante- es la modalidad asertiva que impone el lenguaje, impidiendo la incertidumbre que caracteriza a este sujeto.

Por otra parte, el lenguaje está atravesado por Doxa, es decir por la ideología y los estereotipos. Barthes señala este aspecto en su texto, por ejemplo, al afirmar: “Lamentaba a veces el haberse dejado intimidar por los lenguajes. Alguien le decía entonces: ¡sin embargo, sin eso, usted no hubiese podido escribir! La arrogancia [la Doxa] circula como un vino espeso entre los convidados del texto.” (1975: 51).

⁷ El gusto de Barthes por el fragmento y la ruptura puede identificarse en textos como *El placer del texto* (1973) y *Fragmentos de un discurso amoroso*.

⁸ Borges afirma “El hecho de que exista [la adjetivación antitética] basta para probar el carácter promisorio y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad”, Borges, J. (1921). “La metáfora”. En: (2002) *Textos recobrados*. Vol. I: 1919-1921. Barcelona: Emecé, p.19. Para un desarrollo completo ver Forace, V. - “La redefinición de la búsqueda en Jorge Luis Borges”. Actas en formato digital de las XIII Jornadas de Estética de la UNMdP- 22-23 de Octubre. ISBN 978-987-25450-1-7.

Nadie puede escapar a lo que su propio lenguaje le impone. Barthes está –como todos– condenado a expresarse con un instrumento problemático y la forma que encuentra para liberarse es subvertir las formas de significación, alterar las estructuras, generar la ruptura en la lectura literal. La irreductibilidad por parte del lenguaje de ese proceso inenarrable e inacabado del verdadero imaginario de un sujeto, sólo puede ser puesto en escena a partir de una escritura alternativa.

Este camino de construcción de la paradoja es la que se proyecta en la sintaxis del texto barthesiano y en los recursos de su constitución: por un lado, la utilización de la autonomía –forma anagramática, que sobreimpresa niveles textuales-⁹ como mecanismo productivo a partir del montaje de las fotografías y los fragmentos; por otro lado, la postulación de otra forma de lectura paradójica, una lectura anfibológica más que polisémica, es decir, que lea a la vez todos los sentidos y que logre superar las limitaciones del lenguaje.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1970). "Introducción al Análisis estructural del relato". En *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo [1966].
- (1973). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI [1953].
- (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (1980). *El placer del texto seguido de La lección inaugural*. México: Siglo XXI [1973].
- (1986). *S/Z*. México: Siglo XXI [1970].
- (1986). "El mensaje fotográfico" y "Retórica de la imagen". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI [1977].
- (1997). *Mitologías*. México: Siglo XXI [1957].
- BORGES, J. (2002). "La metáfora". *Textos recobrados 1919-1921*. Vol. I. Barcelona: Emecé [1921].
- BOURDIEU, P. (1997). "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama [1994].
- DE MAN, P. (1979) "La autobiografía como desfiguración". Loureiro, Á. (coord.) (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos *Anthropos* nº 29, Barcelona: Editorial Anthropos.
- DERRIDA, J. (1984) "Políticas del nombre propio". En *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica.
- EAKIN, P. (1991). "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". Loureiro, Á. (coord.) (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos *Anthropos* nº 29, Barcelona: Editorial Anthropos.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- GUSDORF, G. (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía". Loureiro, Á. (coord.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos *Anthropos* nº 29, Barcelona: Editorial Anthropos.
- LACAN, J. (1998). *Escritos 1*. México: Ed. Siglo XXI.
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LOUREIRO, Á. (coord.) (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos *Anthropos* nº 29. Barcelona: Editorial Anthropos.
- WEINTRAUB, K. (1991). "Autobiografía y conciencia histórica". Loureiro, Á. (coord.) (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos *Anthropos* nº 29, Barcelona: Editorial Anthropos.

⁹ Barthes lo menciona como una forma alternativa de producir la escritura: "el estrabismo inquietante (cómico y chato) de una operación circular: algo como un anagrama, una sobreimpresión invertida, un aplastamiento de niveles". (1975: 54)

Configuración (y transfiguración) de *una joven formal*.

Por Lucía Gandolfi
(UNMdP)

Este recorrido autobiográfico inicial se inaugura con una foto familiar: imagen develadora de los primeros parámetros formadores de la subjetividad de la joven Simone de Beauvoir. Del mundo que ella “miraba, palpaba, aprendía...”¹, ávida de “la incesante novedad de las cosas” (p. 15), enseguida le enseñan como “se ordenaba armoniosamente en función de coordenadas fijas y de categorías inamovibles” (21). Su gusto –un poco como el de todos- se conforma en torno a “adiestramientos” (17). “había aprendido a considerar preciosas las cosas singulares” (12), “lo que ofrecía alguna resistencia” (25), cierta voluntad de *distinción* que ubica su clase en el centro de las relaciones sociales:

Satisfecha del lugar que ocupaba en el mundo, lo creía privilegiado. Mis padres eran seres de excepción y yo consideraba nuestro hogar como ejemplar. A papá le gustaba burlarse, a mamá criticar; pocas personas obtenían la aprobación de ellos y en cambio no oía que nadie los denigrara: por lo tanto, su manera de vivir representaba la norma absoluta. Su superioridad decaía sobre mí. (...) nos prohibían jugar con chicas desconocidas: era, evidentemente, porque estábamos hechas de una tela más refinada. (...) No teníamos derecho a beber, como cualquiera, en los vasos de metal encadenados a las fuentes; abuelita me había regalado una concha anacarada, de un modelo exclusivo (...) Mi madre se surtía en ciertas confiterías; los buñuelos de crema de las panaderías me parecían tan poco comestibles como si hubieran sido de yeso: la delicadeza de nuestros estómagos nos distinguía del vulgo. Mientras la mayoría de los chicos que me rodeaban recibían *La Semaine de Suzette*, yo estaba abonada a *L'Étoile Noéliste* que mamá consideraba de un nivel moral más elevado. No seguíamos estudios en un liceo, sino en un instituto privado, que manifestaba por una cantidad de detalles su originalidad (...) Estudiaba el catecismo en la capilla del curso, sin mezclarme al rebaño de los chicos de la parroquia. Pertenecía a una élite. (49-50)²

¹ De Beauvoir, Simone, *Memorias de una joven formal*, Editorial Debolsillo, Buenos Aires, 2010, p. 9. Como las citas pertenecen todas a esta edición me limitaré de aquí en más a indicar entre paréntesis las páginas en las que estas figuran.

² Sus privilegios dan cuenta de su posición, la legitiman; la falta de ellos resulta denigrante: no cabe otra posibilidad dentro de la *lógica* que organiza (con que organizan) su universo: “el olor de estiércol, la suciedad de los interiores por donde corrían las gallinas, la rusticidad de los muebles, me parecían reflejar la grosería de sus almas; los veía trabajar en los campos, embarrados, con olor de sudor y de tierra, y nunca contemplaban la armonía del paisaje, ignoraban las bellezas de las puestas de sol. No leían, no tenían ideales; papá decía, sin animosidad por otra parte, que eran “bestias”. Cuando me leyó, el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* de Gobineau, adopté enseguida la idea de que su cerebro era diferente del nuestro.” (134) Las diferencias, las desigualdades, se *naturalizan*. Las *excepciones* se entienden como accidentes de la genética social: “Ciertos individuos de capas inferiores logran proezas intelectuales, pero conservan algo “primario” y tienen generalmente el espíritu falseado. En cambio todo hombre de buena familia posee un “no sé qué” que lo distingue del vulgo. (...) En todo caso, el hecho me parecía patente: moralmente, por lo tanto absolutamente, la clase a la cual yo pertenecía era mucho más importante que el resto de la sociedad.” (133)

Ningún niño llevaba una vestimenta tan original, tan francesa como yo: me sentí elegida (31), “Única” (61), “gente aparte” (68)³

Mediante un movimiento inverso, ciertas preferencias nacen en oposición a los artificios que la limitan: frente a París, que se le presenta como “un decorado plantado por la mano del hombre y perfectamente domesticado” (26), la naturaleza le parece inabarcable, y por lo tanto fascinante. Así también las escenas cotidianas que se desenvuelven frente a sus ojos, tras las ventanas vecinas, vívidas, únicas aunque innumerables, captan su atención mucho más poderosamente que las teatrales, programadas, repetidas.

En la misma medida en que dependía de los adultos para que la hiciesen “existir, de veras, en el mundo de ellos” (12), se sentía a su vez “presa de sus conciencias. A veces, estas hacían el papel de un amable espejo; también tenían el poder de embrujarme; me transformaban en animal, en cosa” (16). No reconociéndola como el “individuo completo” (17) que sabía que era sino como pasividad indiferenciada del resto de la “especie”-“infancia” (62), vacío que debía ser llenado y constituido externamente, advierte con malestar su *impropiedad*: no pertenecer a sí misma. Sometida a la arbitrariedad de lo que “se hace” (34) y lo que no, de lo que es “ridículo” (46) o “inconveniente” (84), se rebela, a su vez, mediante caprichos.

Sus lecturas, aunque orientadas con rigurosidad en una línea legitimadora del orden establecido⁴, la arrancan de su realidad cotidiana, trastocando sus certidumbres: “Lo blanco rara vez era íntegramente blanco; la negrura del mal se esfumaba: sólo percibía tonos grisáceos” (16). Sin embargo, esta intuición no logra concretarse. Desde que adviene al mundo, se le impone una lengua exterior -la lengua emisora paterna y materna, en principio. Imposible pensar sin ella, los objetos conflictivos se le escapan:

en cuanto trataba de asir los matices indecisos, tenía que emplear palabras y me encontraba arrojada en el universo de conceptos de aristas duras. Lo que veía con mis ojos, lo que sentía de veras, debía entrar bien o mal en esos marcos; los mitos y los clisés prevalecían sobre la verdad: incapaz de fijarla, la dejaba deslizarse en la insignificancia. (21)

Cuando hablaba, no encontraba en sí misma “el menor eco” (136) de esos sonidos vaciados de sustancia: los estereotipos eclipsan sus verdaderos sentimientos tan completamente que desde pequeña aprende el “entusiasmo obligado” (122), “las admiraciones forzadas” (130). Sólo la “evidencia fulgurante” (53) de una presencia exterior a ella ilumina, por primera vez, esa zona oculta “bajo la convención de las palabras” (53): “Bruscamente convenciones, rutinas, clisés, volaron hechos añicos,

³ Este convencimiento de la propia singularidad marca también el relato autobiográfico de otro intelectual, Louis Althusser: “«¡Este no es como los demás!»». Esta frase, transformada, iba a perseguirme durante mucho tiempo (...) es un “tipa-parte»” (Althusser, Louis, *El porvenir es largo. Los he hechos*. Ediciones Destino, Buenos Aires, 1993, p. 47.)

⁴ “los buenos eran recompensados los malos castigados; las desgracias sólo ocurrían a las personas ridículas y estúpidas” (53). Este fundamento moral de la posición de su clase es ratificado a su vez por el discurso religioso: no “chocaba demasiado que el mérito estuviera ligado al azar de un nacimiento puesto que la voluntad de Dios decidía la suerte de cada uno” (133). Exento de fortuna y éxitos, la joven De Beauvoir no logra explicarse la ausencia de pruebas materiales de la “superioridad” de su padre sino por “oscuros cataclismos” (110). “Él es mejor que su vida” (245) anota. De igual forma, el hecho de que Francia, “superior en esencia a todas las demás naciones” no ocupara “en el mundo el lugar que le correspondía” se justifica por una “maldición” (131).

y me sentí sumergida por una emoción que no estaba prevista en ningún código” (96). En efecto, la escritura se constituye como intento -jamás abandonado- de expresar ese sentimiento.

Configuración

No hace falta mucho para que un niño se convierta en mono
(31)

Contrariada, *vencida* -no carece de importancia la expresión de este conflicto en un lenguaje bélico: se vive como una “lucha” (16) - abdica la independencia que durante su primera infancia había resguardado para insertarse en el “bando de los adultos” (24), “depositarios de lo absoluto” (21). Aprende a controlar sus palabras, a censurar sus deseos e impulsos, a “decir y hacer lo que debía ser dicho y hecho” (44). Compone un “papel” mediante el cual ingresar en “el juego de las comedias concertadas por los adultos” (44): la “niña modelo” (32), “juiciosa” (34): la *joven formal*. Identificada con él *coloniza* su pensamiento, su percepción, su subjetividad entera.

Turbada ante los misterios, atrapada dentro de una lógica de pensamiento tan impecablemente impuesta que se le presenta como su única verdad, se resiste a lo injustificado⁵. Incapaz de intentar si quiera suspender juicios y prejuicios –puesto que ante ella no aparecen como tales, sino como productos del “sentido común” (39)⁶- y experimentar las cosas directamente, toma la razón como principio inherente a la realidad: pretende un “mundo sin caprichos” (68) que le impide percibir todo lo que este tiene de azaroso, impredecible, contingente. En el marco de esta racionalidad de carácter *instrumental* -donde ningún objeto posee valor en sí mismo sino en función de su utilidad, de su destino práctico-, se rehúsa a la gratuidad: “Sólo quería ceder a la necesidad” (24), que todo tuviera su “razón de ser” (144). “matar el tiempo” (46), jugar, se oponen al “deber” (44) y al aprendizaje, que se reviste de una angustiada seriedad. Planificando con minucia, “eliminaría cualquier azar (...) explotaría cada instante sin desperdiciar ninguno” (59); puesto que “había que emplear por completo todas las cosas y uno mismo” (69). Ligada todavía por su educación religiosa, su propia vida

⁵ Que, por otra parte, domina su existencia familiar y social: “Mis amigas (...) representaban con desenvoltura su papel mundano; aparecían el día de recepción de su madre, servían el té, sonreían, decían amablemente naderías...” (182). Es en este tipo de prácticas, cotidianas, escasamente institucionalizadas, donde el origen social se manifiesta con mayor claridad: “No podía sentirme herida por unos chicos que demostraban su inferioridad no gustándoles el croquet tan apasionadamente como me gustaba a mí. Empecinadas en nuestras preferencias, nuestras manías, nuestros principios y nuestros valores, nos entendíamos mi hermana y yo para reprochar a los otros chicos su tontería.” (62). Ritualizadas, distintivas, obstruyen y condenan la espontánea expresión de la propia subjetividad: “corrían, saltaban, brincaban, reían con una libertad y una osadía que yo creía patrimonio de los gamberros” (64), “me alegraba escapar al ceremonial de las comidas en familia; reduciendo el alimento a su verdad me parecía dar un paso hacia la libertad” (289).

⁶ El *sentido común*, el *bon sens* es la ideología del poder por antonomasia. Y “es propio de la ideología”- señala Althusser- “imponer (sin parecerlo, dado que son “evidencias”) las evidencias como evidencias que no podemos dejar de reconocer, y ante las cuales tenemos la inevitable y natural reacción de exclamar (en voz alta o en el “silencio de la conciencia”): ¡Es evidente! ¡eso es! ¡Es muy cierto!” (Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*. URL: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, [1970], p. 30). En contacto con otros, este *buen sentido* se empieza a desarmar; la tensión que sentía de niña frente a los adultos que la disminuían se traduce en una “hostilidad” entre “dos bandos” en los cuales “ninguna transacción era posible: los “bien pensantes” deseaban la destrucción de los “intelectuales” y viceversa.” (293)

debía hallar justificación en beneficio de un fin exterior a ella. Se obstina en la búsqueda de otro discurso que le garantice lo absoluto,

los puntos de referencia que definan mi lugar en el mundo, ya no sabía como situarme ni lo que había venido a hacer sobre la tierra. Tenía necesidad de encontrarme dentro de los marcos cuyo rigor justificaba mi existencia...(64)

Transfiguración.

*Mi vida sería una hermosa historia
que se volvería verdadera
a medida que yo me la fuera contando.
(172)*

Pretendía abarcar, conocer, iluminarlo todo, pero como un ejercicio meramente intelectual, abstracto, desligado de este mundo: enamorada de su “hermosa alma” (32), el cuerpo se vive como límite de una capacidad mental infinita: “no suponía que (...) tuviera que participar en ella. Por el contrario, de intervenir, lo haría torpemente” (71); “envoltura” (51) accesoria, “la carne no tenía derecho a la existencia” (61): ni en la “esfera límpida” hacia la que se “elevaba” (40) para desarrollar su “vida intelectual” (44), encarnada por su padre; ni ante su madre, a la que los “temas “físicos”, asociados con “el pecado”, “repugnaban” (41). “presa”, “víctima” (104) de su “cuerpo imperfecto”, lo padece como a un “objeto peligroso” (189).

Condenada a la pasividad por su sexo, incapaz de escapar de su medio o de cambiarlo, se repliega sobre sí misma, se *exilia*, se refugia en abstracciones. Decide, se convence, se inventa esperanzas, todo dentro de sí: “todo anda bien si el cuerpo obedece a la cabeza” (296). Lo imprevisto deja de serlo cuando se pregunta cómo introducirlo en su vida, lo gratuito se pierde cuando persigue felicitaciones. Más que vivir, podría decirse que “pensaba su vida” (226)⁷.

Sólo a través del juego conjura argumentos en los cuales el placer confluye, más o menos claramente, con un misticismo de tonos masoquistas. Mediante rodeos, opera una metamorfosis que le permite vislumbrar la sensualidad. Lo estético se imbrica en la religión:

Vestida de tul y tocada de encaje de Irlanda tomé mi primera hostia. En adelante mamá me llevó tres veces por semana a comulgar a Notre Dame des Champs. Me gustaba oír en la mañana gris el ruido de nuestros pasos sobre las lajas. Respirando el olor del incienso, la mirada enternecida por el vaho de los cirios, me resultaba dulce abismarme a los pies de la Cruz, soñando vagamente con la taza de chocolate que me esperaba en casa. (37)

El día de mi primera comunión me transportó; familiarizada desde tiempos atrás con la santa misa gocé sin escrúpulos de los atractivos profanos de la fiesta. (...) en lugar de la clásica cofia de tul, llevábamos en el curso Désir una corona de rosas; ese detalle indicaba que yo no

⁷ Louis Althusser emplea una expresión similar en su autobiografía: “«pensar por mí mismo dentro de mi cuerpo»” (Althusser, Louis, op. cit., 1993, p. 106), “«pensar» con mi cuerpo” (*Ibidem.*, p. 286). Cabe preguntarse si no hubieran podido utilizar algún término más sencillo, como *sentir* o *vivir*.

pertenecía al rebaño vulgar de los chicos de las parroquias. El abate Martin administraba la hostia a una élite cuidadosamente elegida. (90)

Vinculada en principio a su clase, esta vocación de excepcionalidad invierte el *leitmotiv* del “exilio” (57), sus diferencias se vuelven prueba de su superioridad:

algo ocurriría que me exaltaría más allá de toda preferencia; ignoraba bajo qué forma y por quién, pero sería elegida. Imaginaba que ya una mirada (...) se detenía sobre mí y una voz murmuraba: “Ésta no es como las otras.” (...) Afirmaba que sería, que era, fuera de serie. (92)

Esa presencia “soberana” (111), como la de su padre, pero “que venía de fuera”; “juez supremo por quien (...) soñaba ser reconocida un día” (109), “modelo” (149) y “entrenador intelectual” (341), se proyecta impecablemente sobre la figura de Sartre. Pero con un brillo inédito: ávido de comprender la realidad que le rodea él sí parece deshacer los idealismos que la opacan. No mediante teorías universalistas sino concentrándose en cada objeto singular, se compromete, sin la aplastante seriedad con que ella emprende sus búsquedas. Aunque embarcada en un sentido opuesto al de su medio, continúa atrapada dentro de una lógica que, impuesta sobre ella desde que advino al mundo, lo abarca por completo: ante la evidencia de su pluralidad, ella esboza un último “esfuerzo de sistematización” (328) que Sartre destroza amablemente.

La joven Simone De Beauvoir –aquí asoma su gran desafío- se debate en el seno de un sistema cuyos límites, lenguaje y categorías, no consigue atravesar. Simplemente porque no conoce otra cosa:

lo peor, cuando uno vive en una cárcel sin barrotes es que ni siquiera tiene conciencia de las pantallas que ocultan el horizonte; erraba a través de una niebla espesa y la creía transparente. No entreveía las presencias de las cosas que se me escapaban. (232)

yo circulaba en el mundo sin encontrar obstáculos; sin embargo, en esa transparencia algo se ocultaba; ¿qué? ¿dónde?, en vano mi mirada hurgaba el horizonte buscando la manera de situar la zona oculta que ningún biombo ocultaba y que, sin embargo, permanecía invisible. (84)

Porque es lo primero que ha conocido y por eso la marcará para siempre. En efecto, al leer su relato, uno todavía nota algo vagamente convencional en el estilo, un giro predecible en las frases, una cierta ternura, una complaciente nostalgia con que los adultos suelen teñir sus recuerdos de infancia. Tras el desprecio declarado hacia los valores de la burguesía, se desliza la experiencia corporal de lo vivido⁸:

De mis primeros años sólo encuentro una impresión confusa: algo rojo y negro y cálido. El departamento era rojo, rojo el alfombrado, el comedor Enrique II, la seda acanalada que tapaba las puertas ventanas y en el escritorio de papá las cortinas de terciopelo; los muebles de ese antro sagrado eran de peral ennegrecido; yo me cobijaba en el nicho que se abría bajo

⁸ En este sentido resultan significativas las descripciones de los espacios interiores. Familiarizada desde pequeña con “el lujo”, lo asocia a “la belleza” y a “la felicidad” (10). Ante la miseria, “No pensaba solamente en el niño muerto sino – por sobre todo- “en el corredor del sexto piso” (135) donde vivía Louise. El exceso, lo *kitsch*, por otra parte, llega a resultar agobiante: “me ahogaba un poco en ese comedor más abarrotado que una trastienda de anticuario; en las paredes, ni un espacio vacío; tapicerías, platos de loza, cuadros de colores borrosos; un pavo muerto yacía en medio de un montón de repollos; las mesas estaban cubiertas de terciopelo, de felpa, de encajes de guipur...” (13). Son estas vivencias las que constituyen lo que Bourdieu ha dado en llamar “el fundamento inconsciente de la unidad de una clase” (Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, España, 1998, p. 75.)

el escritorio y me enroscaba en las tinieblas; estaba todo oscuro, hacía calor y el rojo de la moqueta gritaba dentro de mis ojos. Así pasó toda mi primera infancia. (9)

Y es que lo heroico, lo conmovedor de este relato no se manifiesta en una gran proeza - ideológica o intelectual, como permitiría suponer la fama de su autora. Sino que proviene de un instinto -si así cabe llamarle- mucho más elemental, de permanente rebelión ante un orden que obstruye la propia libertad. Un orden del que nunca podrá escapar por completo, pero al que no se resigna jamás. Como Sísifo, al que aconsejan imaginarlo feliz. Con los pies en el barro y los ojos llenos de estrellas.

La reflexión autobiográfica, a pesar de todas sus dificultades, lleva adelante el deseo de recuperar lo vivido (el *bios*), y, así, recuperarse ella misma: afirmándose en la escritura De Beauvoir continúa haciendo frente a los discursos por los que había sido pensada, pronunciada, colonizada. Y, después de todo, ¿no es eso, acaso, lo que venimos haciendo desde aquí?-

Corpus textual

ALTHUSSER Louis, *El porvenir es largo. Los he hechos*. Ediciones Destino, Buenos Aires, 1993.

DE BEAUVOIR Simone, *Memorias de una joven formal*. Editorial Debolsillo, Buenos Aires, 2010.

Bibliografía crítica

ALTHUSSER Louis, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Freud y Lacan*. URL: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS [1970]

BOURDIEU Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, España, 1998.

¿Qué es el arte?, ¿qué es la belleza?

Por Mabel Gondín
(GIE – UNMDP)

Contaminada como estoy con las clases de Metafísica, ante estas interrogaciones, es como si se me preguntara por el ENTE, en este caso, por dos ENTES de mucho peso en la cultura tradicional, occidental y cristiana; es decir, por ENTES que marcan la historia de los hombres, desde las Cuevas de Altamira o las de Santa Cruz (Argentina), hasta los sujetos fragmentados e híper comunicados (virtualmente comunicados) de la tan discutida posmodernidad.

Pero vuelvo al punto, es decir, a los puntos. Desde mi condición de sujeto/sujeta (traducido), mujer que me reconozco como de este lugar y de este tiempo: el Arte son las Artes, esos “cachos” de vida cultural que al decir de Guattari (la pareja intelectual y amorosa de Deleuze, por ello tan productiva) “Sólo el Arte salvará al hombre”.

Recapitulo, a pesar de mi misma, pero sin embargo desde mi mismidad ya empecé a generar una respuesta. El Arte es un ENTE, ontológicamente hablando, generados de productos culturales como: la pintura, el teatro, al escultura, el grabado, el cine, la escritura, el discurso literario, en fin, el *logos* estético. El Arte es, como artes, instrumento de recuperación humana. Y si me remonto al “Mayo francés”, las calles que me conducen a la “distinguida” respuesta, culminan en los graffitis que reclaman y postulan (aún hoy) “la imaginación al Poder”.

En cuanto a la belleza, constituyente de una díada en la que con el Arte recíprocamente se sustentan, es la abstracción o Idealidad como ENTE inteligible e insustancial, de todos los ENTES bellos.

A partir de la Modernidad, fue el sujeto cultural quien se hizo cargo de la belleza, como propiedad, para juzgar y adjudicar a los ENTES, merecedores de tal predicado.

“La rosa es bella”, dice el sujeto cuando emite un juicio. ¿Lo dice desde la flor o desde su mismidad? ¿Es la rosa del rosal, la bella?, ¿o es la rosa que mi ojo construye y califica, desde el único recorte posible: mi subjetividad?.

Las respuestas del sujeto/sujeta posmoderno/posmoderna, se alternan, se contradicen, se afirman, se niegan, se dudan, se reflexionan, se postergan, no se contestan.

He aquí las incertezas predicativas de nuestra contemporaneidad.-

Bibliografía

Deleuze, G. – Guattari, F. (1999). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.

Rajchman, J. (2004). *Deleuze. Un mapa*, Buenos Aires: Nueva Visión.

La palabra y la tierra en *América-Paraíso* de José Rubén Pupko

Por Liliana Beatriz Griskan
(UNS)

Introducción

América-Paraíso, obra del galardonado autor bahiense José Rubén Pupko, fue escrita a expreso pedido de la Subsecretaría de Cultura de la ciudad de Bahía Blanca con el objeto de conmemorar los quinientos años del descubrimiento de América. Para esa ocasión fue convocado el director Víctor Mayol. Del diálogo fecundo entre autor y director surgieron modificaciones esenciales, específicamente vinculadas con el universo de la recepción escénica. Así, el desenlace originalmente concebido por Pupko a modo de una concesión a la ideología conservadora de la ciudad, fue posteriormente transformado a partir de una sugerencia del director.

Consideramos que el texto dramático analizado se encuadra en la poética del “teatro de intertexto político”. La tipificación de los personajes, la ausencia de profundización psicológica, el énfasis en la palabra traductora del acontecer histórico son los rasgos característicos que convalidan esta conceptualización.

América fue desde sus orígenes, espejo y distancia desde la palabra. Centralizaremos nuestro análisis en el semantismo divergente de palabra y tierra en *América-Paraíso*. Nos fundamentaremos en el concepto de “Traducción” propuesto por George Steiner en *Después de Babel*; es decir; no sólo como un proceso restringido a la transcripción de una lengua emisora a otra u otras lenguas receptoras sino como el itinerario cognitivo permanente de la Historia de la Cultura. Las cosmogonías indígenas, la poesía náhuatl, las descripciones de los cronistas, las discusiones teológicas pero también el silencio de los oprimidos y de las selvas americanas, son los sustratos de este teatro político que da la espalda a la tierra de Utopía.

Jorge Dubatti distingue entre un “expresionismo objetivo” y un “expresionismo subjetivo”. Intentaremos demostrar que el simbolismo verbal en la obra que nos ocupa es una metáfora que objetiva el mundo histórico del pasado para cerrarlo al devenir futuro

Acerca del autor

José Rubén Pupko nació en la ciudad de Bahía Blanca el dos de marzo de mil novecientos cuarenta y cinco. Es Profesor de violín egresado del Conservatorio Provincial, Profesor y Licenciado en Letras. Cursó sus estudios universitarios en la Universidad Nacional del Sur. Coordinador de talleres literarios en el ámbito público y privado.

Autor de una vasta trayectoria creativa que abarca el ensayo, la poesía, el cuento, la novela y la dramaturgia. Es, según sus propias declaraciones, un apasionado del estilo. La totalidad de su obra literaria se caracteriza por el énfasis puesto en los planos estéticos del lenguaje.

Entre sus obras dramáticas figuran: *Juegos de Otoño* (1976), *La cuarta pared* (1984), *Por qué tango así* (1990), *Jaque a la reina* (1999), *América- Paraíso* (1992), *Piedra Libre* (1993), *El vuelo inmóvil* (1995), *La pesadilla de Fausto* (1999).

Fue galardonado en varias ocasiones: Primer premio (novela) Coca Cola en las artes y las Ciencias, 2º Premio (cuento) Círculo de Escritores y Poetas de Nueva York (1983), 1º Premio Emecé (novela), 1991-1992, Premio a la trayectoria literaria otorgado por el Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca.

Acerca de América Paraíso

Entrevisté al dramaturgo bahiense con motivo de la realización de este trabajo. José Rubén Pupko me informó acerca de la génesis de esta obra. El autor fue convocado por la Secretaría de Cultura del Municipio de la ciudad de Bahía Blanca, Isabel Taramasco con el objeto de escribir una obra que conmemorara los quinientos años del descubrimiento de América. La convocatoria fue dirigida también al director dramático Víctor Mayol. Esta elección se fundamentó, sostiene Pupko, en el común fundamento de valor, con respecto a la mirada acerca de la Conquista de América, entre Subsecretaría, autor y director.

Como conocedor de la verdadera historia de la conquista y lector de las Crónicas, afirma Pupko, seguí una concepción absolutamente opuesta a la sostenida por el establishment de la ciudad que festejó con una gigantesca procesión la glorificación de España y la Conquista.

El título de la obra proviene, dice Pupko, de los Diarios de Cristóbal Colón. La idea de yuxtaponer los dos títulos proviene del director.

“Soy hijo de Chéjov y de Lorca”, afirma el dramaturgo; es decir pertenezco a la tradición del teatro poético.

América- Paraíso es fruto del diálogo productivo entre autor y director. Hasta tal punto es real esta afirmación que Pupko extravió su texto dramático inicial, conservando en su poder solo el texto espectacular. Mayol quiso intercalar un nacimiento para equilibrar la reiterada presencia de la muerte en escena. “-También discutí”- dice Pupko- la escena acerca de la presencia negra en América. Yo quería hacer un rap donde los esclavos negros cantaban y bailaban pero Mayol exigió a cambio un monólogo con una muñeca negra en la mano que resulto agobiante”. Sin embargo, reconoce el autor, Mayol mejoró el final. Entre el comienzo diabólico y el final fuera de época y su escena de unos asesinos matando al hijo, el horror revela su persistencia histórica.

La puesta en escena, declara Pupko, fue de un color y un brillo deslumbrantes. El único elemento decorativo fue una tarima sostenida por ruedas y cubierta con telas bellísimas donde los indios lucían sus túnicas y máscaras bellísimamente concebidas.

Respecto de la recepción de la obra en la ciudad, declara el autor. “La obra fue duramente criticada. El diario ultraconservador de la ciudad, “La Nueva Provincia, criticó duramente el proyecto aduciendo que el drama revelaba una ideología contraria a la hispanidad y a la Iglesia Católica. El cronista de la sección crítica de espectáculos recomendó su retiro de la escena.

Texto espectacular: peripecia dramática

Resulta de fundamental importancia destacar que José Rubén Pupko decidió conservar como su texto final la versión escénica consolidada a través del diálogo y el debate con el director escénico Víctor Mayol

La peripecia dramática de *América-Paraíso* sustituye la convencional división en actos por una numeración romana acompañada de títulos paradigmáticos. Estos títulos funcionan a modo de llaves simbólicas que interpretan la singularidad de la historia americana, insertándola

en una cosmovisión histórica cuya fatalidad responde a la inexorable condición del hombre caído en las murallas de lo humano, de lo demasiado humano.

Los títulos y los personajes tipificados, carentes de profundización psicológica configuran las notas esenciales de un teatro político que logra el poder sincrético propuesto por Peter Brook en *El espacio vacío*, en otras palabras, mezcla, fusión de las formas vanguardistas del teatro brechtiano con el semantismo ancestral de las tradiciones indígenas y españolas.

La traducción oscila, según George Steiner, entre los polos de Babel y el de la monótona abstracción de un Logos tan lejano como las tierras de Utopía. Todo intento de monopolización lingüística implica, según el autor, un itinerario hacia el vasallaje cultural. Babel es, en este contexto un símbolo de la “descolonización”, de la obstinación en la propia identidad. , en otras palabras: asumir la carne del idioma abandonando el dogmatismo de la Razón única. Pero, la traducción es además un proceso complejo que se expande desde el mundo no verbal en una serie de ecos ininterrumpidos que torna imposible la originalidad absoluta y paradójicamente fragmenta cada uno de estos ecos en un instante único en la historia de la cultura.

En un extremo del mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno, ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y simultáneamente es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya traducción: primero, del mundo no- verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. (Paz, Octavio, 1990: 13).

Identidad, responsabilidad, sometimiento estructuran constelaciones temáticas que desembocan en las fuentes de la traducción. Según Emanuel Levinas, antes del significado existe la relación asemántica de la responsabilidad ante las huellas del prójimo que se revela en la anonimidad del Rostro.

“ La conquista” marca el comienzo de *América-Paraíso*. Desde este momento inicial la tierra de la Utopía es olvido de la carne en un Logos más allá de la sucesión temporal. Rómulo, el notario, el poseedor de la Palabra reivindica la tierra del sueño:

REMO: ¿Y si no existe?

RÓMULO: No puede dejar de existir. Yo he decidido soñar. Y mis sueños son más reales que los jardines de Granada...Granada tampoco existía hasta que cayó el moro y lloró Boabdil...

REMO: ¿Y si no existe?

RÓMULO: Entonces, la tendremos que inventar. (Pupko,1992.1)

Sin embargo, lejos de ser un sueño de armonía perdida, la Utopía o tierra de la palabra, afirma Ernst Bloch, significa, cuando se la proyecta al tiempo no contaminado del Ideal, un retroceso y una evasión de la única utopía revolucionaria, es decir aquella que se construye por medio de un proceso dialéctico desde el presente hacia el futuro.

RÓMULO: No digas tonterías, Remo. Hay que tener cojones para darle nombre a las cosas: será una hazaña, una gran aventura, un rumbo canallesco y celestial.

REMO: Hay que tener cuidado, Don Rómulo...Nosotros, todo lo que tocamos lo emporcamos...

RÓMULO: Así tiene que ser. Cosas de la fatalidad. Dios nos ha dado fuerzas para emputecer paraísos...

REMO: ¿Paraísos? ¿Dices "paraísos"?

RÓMULO: Como lo oyes. Y nosotros seremos sus amos y sus esclavos. (Pupko;1992: 1)

Rómulo habla de la relación entre las palabras y las cosas, acerca del ultraje de toda traducción. Cuando Dios le da a Adán el poder de nombrar, en el relato yahvista del "Génesis", sostiene Frye, está revelando una concepción jerárquica del universo. Rómulo, nuevo amo del paraíso americano, traductor del Rómulo fundador de imperios, nombra y somete. En el nombre, afirma Octavio paz, perdemos la sombra del mundo pero, despojadas de nombre caen en el olvido.

Teatro de intertexto político es, sin duda, *América-Paraíso*, pero Pupko responde a la estética conceptualizada por Osvaldo Pellettieri como "Teatro de Resistencia a la Modernidad Marginal". Voces paralelas, sin reapropiaciones mutuas de sus obras, Ricardo Monti y José Rubén Pupko, desdeñan una poética cercenada en la nitidez del mensaje unívoco. Un común universo mítico de bufones, augures, locos y alucinados dialogan con los personajes históricos en la búsqueda de las raíces metafísicas del devenir.

En *América- Paraíso* confluyen las apropiaciones del teatro político de Bertolt Brecht, el mundo onírico de Artaud y el teatro lírico de García Lorca. Tal como Brook afirma en el espacio vacío, Pupko entendió que el onirismo despojado de palabra arroja el texto a la ambigüedad ilimitada de la recepción pero, a su vez, que la palabra desvestida de ambigüedad, no pertenece a la escena ritual del teatro.

En una urdimbre de distintas traducciones, de voces fragmentadas, la palabra del Augur, la palabra del guerrero y la palabra del Conquistador desnudan las llagas de la Utopía. El Augur dice "Está escrito". Traduce a la realidad del presente la palabra del Popol-Vuh, del Chilam Balam y la poesía Náhuatl. En su voz, la Palabra detiene el presente en una inmovilidad resignada. No se trata del presente, diría Bloch, fáustico de Goethe, el presente del "Detente eres tan bello", sino del presente como eco de la profecía que, lejos de proyectarse hacia el futuro o hacia la plenitud del goce, se somete al Logos del conquistador. Pese a su común origen americano, el guerrero abjura de la palabra; da un nombre humano a la realidad de la explotación y desea ese movimiento dialéctico que conduce a la revolución o a la derrota. Augur y guerrero traducen de distinta forma el mundo silencioso de las cosas.

AUGUR 1: ¿Contra lo que está escrito?

AUGUR 2: ¿Contra los signos?

AUGUR 3. ¿Contra los augurios?

AUGUR 4: ¿Contra los dioses? (Pupko, 1992:3)

El Conquistador no se vale de la metáfora onírica, del lenguaje simbólico de la poesía; traductor de traducciones se revela en el sarcasmo del lenguaje del poder. Se apropia de la traducción del Augur, y la utiliza para consolidar el mundo del dominio. Steiner, habla de la tan difícil extraterritorialidad de la poesía; de ese rincón silencioso donde los sueños de todos los hombres aguardan su parto posible a través de la palabra. Aquí, la extraterritorialidad de Augur y Conquistador confluyen en el reverso irónico de la mísera condición del hombre.

RÓMULO: Indios idólatras. Tomarnos por dioses...

REMO: Jamás sabrán que fuimos galeotes y porquerizos.

RÓMULO: ¡Qué ingenuos! (Pupko, 1992.6)

Dar nombre al horror, afirma George Steiner, pensando en la Europa del holocausto, es dar estatuto de racionalidad a la barbarie. Ante los genocidios históricos, sostiene el estudioso, la única respuesta válida es el silencio. Ésta es la situación existencial que expresa la escena de *América –Paraíso* donde El Traductor aguarda en vano información del Guerrero que muere en el silencio. Las palabras litúrgicas del Capellán luego del tormento dicen el reverso impuro del ideal que se funda dando las espaldas al destino del hombre, según sostiene Bloch.

En su diario de viaje, Cristóbal Colón cuenta de la fascinación que el oro produce en los navegantes y conquistadores. Imposibilidad de traducir no sólo el nombre del oro a las lenguas aborígenes sino de la connotación erótica que el metal precioso poseía en la semántica del poder. Una y otra vez el almirante escribe acerca de la imposibilidad de comunicarse con los indígenas, a la necesidad de valerse de señas. Esta imposibilidad no radica, pensamos, no sólo en la articulación de sonidos ajenos sino en la médula semántica de la historia de la cultura. La idolatría del oro es un claro ejemplo de ello.

CONQUISTADOR: Este oro me ofrece un nombre...Aumenta mi virilidad...Me lleva al cielo...

(Pupko, 1992: 9)

Olvidar el nombre, afirma Octavio Paz, es renegar de la corporeidad en nombre de la abstracción pero significa también la posibilidad del conocimiento. Debido a estas razones, en la ancestral tradición de la Cábala se sustituye una letra del nombre divino con el objeto de conjurar su revelación. En la obra que nos ocupa, el Conquistador se vanagloria de ignorar el nombre de la aborígen que ultraja. De este modo, niega la identidad del Otro, burlándose al mismo tiempo del Dios que se manifiesta en la historia ya que al final del devenir ofrenda a la divinidad una criatura innominada.

Al finalizar *La Conquista*, se produce la sustitución del Traductor por el Relator. Este personaje-tipo ya no se vale del diálogo, diálogo violento con las víctimas. Ya se han consumado todas las aberraciones de la Conquista, y el Relator narra para la posteridad la justificación irónica del ultraje. Doble filo de la ironía en los labios del Relator, por un lado se constatan las acciones, por el otro desnuda la hipocresía del discurso religioso. La palabra del Relator es el reverso de la narración de los viajes de Cristóbal Colón dado que el Almirante justifica en un discurso unívoco la necesidad material y teológica de la Conquista.

RELATOR: Y luego de la carnicería, agradecemos todos a Dios nuestro señor y a la Virgen Santa y al caballero de caballeros: Santiago, santo varón. Y después que sucedió lo dicho, soldados y capitanes, repartimos el botín. (Pupko, 1992: 10)

La Conquista culmina en una revelación, en una traducción de la masacre histórica. El intertexto político brota a la luz por medio de dos registros distintos y complementarios al mismo tiempo. Palabra brechteana de la Muchacha y el Anciano; palabra lorqueana de los augures. La inteligibilidad y la emoción no ocultan, iluminan al contrario de las profecías de Isaías, mencionadas por Colón; profecías, lenguaje máscara que oculta en su falsa traducibilidad el despojo histórico.

La Colonización intenta llegar a la palabra. En esta segunda parte del texto, la palabra adquiere centralidad dramática. Aquí el mito de Babel deja de simbolizar la pluralidad identitaria mencionada por Steiner. En primera instancia, el silencio de las víctimas enjauladas enfrentándose al discurso teológico y a la falsa palabra de los títulos comprados. En segunda instancia, la confusión semántica de la palabra del poder impide la labor del Traductor constituyendo una segunda Babel, inversión demoníaca diría Frye, donde los dioses son

culpables y los débiles inocentes. Además, en el discurso clarividente de los Conquistadores, el mito paradisíaco es desplazado por el Infierno dantesco.

Cuando la palabra se escinde de la historia, sostiene Octavio Paz, el universo regresa a la sombras de lo incógnito. Pero, la palabra no sólo es iluminación cognitiva, afirma Steiner, sino medio de vasallaje y sometimiento. También, diría Bloch, construcción utópica desde el presente dialéctico de víctimas y verdugos.

RÓMULO: Aprende esto y nunca lo olvides: en España y por lo tanto en América, leer y escribir es peligroso. Cosa de moros y judíos. Te lo dice un notario del Reino que se ha vuelto Marqués. (Pupko, 1992:17).

Un gran mecanismo escindido del mundo ético es la gran metáfora de la historia que las obras del teatro isabelino expresan, sostiene Jan Kott. Ese itinerario ineluctable de la rueda se expresa a veces como metáfora animal o como artificio geométrico. La Colonización culmina en una doble palabra. El discurso pragmático del Gran mecanismo; discurso que evita la cristalización conceptual para anclar en la inmediatez de la imaginería animal. Por otro lado, el discurso del Fraile, se construye en la abstracción de un Ello, afirmarían Martín Buber. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Emanuel Levinas, habla del diálogo aconceptual con el Rostro. Éste es el sentido, que permanece incógnito, del fracaso entre la realidad histórica y la traducción desencarnada del Fraile.

Bajo el título de La Usurpación, Pupko aborda el tema del dominio imperial tras la metáfora del sincretismo histórico. Los flashes periodísticos contemporáneos, el pastiche de los discursos del colonialismo actual semantizando la conquista del pasado, la revisión de los esquemas pedagógicos hispánicos, las máscaras de la democracia, es decir, el universo de la palabra, constituye el eje central de este apartado. Sin traductores, ni narradores, desde la perspectiva del presente, El Poeta Oficial, habla del sincretismo cultural entre el mundo aborígen y el hispánico. Carlos Fuentes, en *El espejo enterrado*, habla de su propia utopía iberoamericana. Ve en el arte Barroco hispanoamericano, en la actual construcción de una cultura hispánica en los Estados Unidos, la posibilidad de un nacimiento a procesos identitarios que abandonen las antiguas exclusiones. El pensador no nos habla de abstractos paraísos localizados en un pasado ideal cuya traducción siempre imperfecta constituiría la historia de los pueblos. El Poeta Oficial, de *América-Paraíso*, destaca el acoplamiento cultural entre la lengua española y la tierra americana. Sin embargo, esta palabra indómita, vehemente, barbárica no basta para luchar dialécticamente con la Historia del dominio. Por el contrario, esta historia se perpetúa cíclicamente por medio de la supresión de la palabra en la censura, por el enmascaramiento de la palabra en la representación o por la supresión dogmática en las múltiples traducciones de la realidad.

Con el diálogo entre dos jóvenes desde el presente de una identidad vacía hacia el pasado, comienza el apartado titulado "La Desintegración". El Joven 1 no encuentra la palabra que traduzca su desconocida identidad. El infierno habita el pasado, y el presente es una rencorosa interrogación

JOVEN 1: Me parió la calle, el misterio, el horror de la calle. Sé hacer de todo, menos leer y escribir. No sé quién soy (Pupko, 1992:24).

El Joven 2, en cambio, ubica su Paraíso perdido en el pasado indígena. Por esta razón, traduce la realidad en el lenguaje de la poesía náhuatl.

JOVEN 2: Yo fui príncipe y guerrero. Señor en la casa del canto y de las plumas, astrólogo desde lo alto de las pirámides y sacerdote de manto nocturno. (Pupko, 1992: 25)

Este joven habita el presente como caída. Según Ernst Bloch, la construcción utópica debe abolir el pasado y nacer a partir de una traducción del presente histórico en la palabra revolucionaria. Por este motivo, el joven 2 habita el mundo de la Caída.

Tampoco el Joven 1 ofrece su mirada y su palabra al presente de la injusticia y de las raíces utópicas del futuro. Lejos de la síntesis hispano americana propuesta por Carlos Fuentes, lejos también de la diversidad multilingüística sostenida por Steiner, cercano al mudo lenguaje de señas del cual nos habla Colón, elige la muerte silenciosa.

*JOVEN 1: Rezo a la virgen maría con el corazón puesto en la Pacha
Mama...Rezo a Jesús y le digo: sálvame Quetzalcoatl. (Pupko, 1992:
26)*

Con un nacimiento culmina este fragmento dramático. Las brujas, en una manifiesta intertextualidad con sus hermanas isabelinas, saludan al recién nacido a la historia del poder, por medio de metáforas herméticas que traducen el mundo de la naturaleza a través de voces líricas fragmentarias. Rómulo lo arrebató de las manos de la naturaleza y le da un nombre que lo arroja al mundo histórico.

La última escena responde al título irónico de La Sustitución. La tierra ajena al discurso del dominio se expresa en el lenguaje de la canción infantil porque es “madre sin hiel”. El mundo del poder encuentra otra palabra que lo traduzca. Es la palabra de la injuria, la afrenta del padre, el asesinato del hijo “bastardo”.

Antes de la mirada final, las dos traducciones de la realidad se yuxtaponen en un discurso simultáneo. América, pura naturaleza despoblada de historia, oscura metáfora nupcial por un lado, y por el otro el universo del dominio donde se da la reiteración cíclica de los eternos engranajes del poder. Pero, asombrosamente, los representantes del mundo del poder, como los antiguos navegantes llegados a estas tierras con Cristóbal Colón, se expresan por medio de señas. Los rituales del poder devoran el rescaldo inteligible de la palabra.

Finalmente, el paraíso perdido es una aseveración irónica en los renovados labios de la Conquista.

Conclusiones

La temática de la traducción atraviesa la obra dramática estudiada abarcando la complejidad fenomenológica de la Historia de la Cultura. Desde este punto de vista, traducir significa no sólo trasponer las estructuras lingüísticas desde una lengua emisora a una lengua receptora, sino relacionar los diferentes intertextos que configuran un universo cultural específico.

La dialéctica entre la palabra y el silencio forman parte del universo de la traducción. Callar puede significar tanto la negación a ser comprendido en el mundo del otro como la inhumanidad que se obstina en ser traducida al universo de la inteligibilidad.

Utopía significa comprensión social del momento presente, es decir, traducción ideológica del conflicto dialéctico del presente histórico y proyección futura hacia un posible universo de justicia social. Por lo tanto, el estudio de la utopía social se enmarca dentro de la temática de la traducción.

Paradójicamente, y pese a la visión ideológica de autor y director, prevalece un nihilismo existencial que niega la posibilidad del cambio revolucionario. La historia es un gran mecanismo, parecen decirnos ambos: autor y director porque la Gran Serpiente anida en el Corazón del hombre. Para los creadores de *América- Paraíso* la Utopía parece haber quemado sus naves ideales en las aguas de nuestra América.

En *América- Paraíso* el teatro de intertexto político no implica una ruptura conceptual con las poéticas simbolistas. El autor combina las poéticas del teatro político brechtiano, del teatro simbolista, y las del expresionismo objetivo configurando una vigorosa metáfora que abarca los planos históricos y metafísicos del símbolo.

El diálogo creativo entre autor y director confluyó en un texto único. Las discrepancias iniciales se limitaron a la construcción escénica de la peripecia dramática. Una poética que trasciende, incorporándolo, la inmediatez del mensaje político en el onirismo del símbolo en Pupko; un fundamento de valor que hace prevalecer la ilusión referencial del devenir histórico en Mayol.

Bibliografía

- 1992, *Biblia de Jerusalem*, Bilbao: Desclée de Brouwer.
- BLOCH, Ernst, 1977. *El Principio Esperanza*, Barcelona: Aguilar.
- BROOK, Peter, 2000. *El espacio vacío*, Barcelona: Península.
- COLÓN, Cristóbal, 1985. *Diario de a bordo*, Madrid: Anaya.
- DUBATTI, Jorge, 2009. *Concepciones de Teatro*, Buenos Aires: Colihue.
- , 2002. *El teatro jeroglífico*, Buenos Aires: Atuel.
- FRANCH, José Alcina, 1957. *Floresta literaria de la América indígena*, Barcelona: Aguilar
- FRYE, Northrop, 2001. *El Gran Código*, Barcelona: Gedisa.
- FUENTES, Carlos, 1992. *El espejo enterrado*, México: F.C.E.
- LEVINAS, Emmanuel, 1998. *Dios, La muerte y El tiempo*, Madrid: Cátedra.
- , 2001. *Humanismo del otro hombre*, México: Siglo XXI.
- MONTI, Ricardo, 1995. *Teatro*, Buenos Aires: Corregidor.
- PAZ, Octavio, 1990. *Traducción: Literatura y Literalidad*, Barcelona: Tusquets.
- PELLETTIERI, Osvaldo, (director) 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires: Galerna.
- STEINER, George, 1995. *Después de Babel*, México: F.C.E.
- , 2000. *Extraterritorial*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Cuando, con belleza y humor, el teatro se constituye en intérprete de la realidad que viven los niños

Por Susana Llahí
(GETEA -UBA- y ATINA)

La globalización redefine constantemente (entre otras cosas) dos nociones básicas del pensamiento moderno: el interés público y la calidad de vida. Como consecuencia, el Estado encuentra serias dificultades para ocuparse de ellas. A veces, son las empresas no gubernamentales y sectores de la cultura las que presentan más capacidad e interés para interpretar y asumir las nuevas condiciones. Como un efecto más de la globalización, que afecta en especial la calidad de vida de la niñez, nos encontramos que nuestra sociedad ha sobrevalorado el alcance de las comunicaciones globalizadas: radio, TV, comunicaciones electrónicas, especialmente Internet, descuidando la relación personal entre los seres humanos: los espacios de conversación y reflexión en la familia y entre los miembros de la comunidad que constituyen parte de la cotidianeidad y son el elemento contenedor en el entramado social. Es así que la niñez y la adolescencia se encuentran en un estado de evidente indefección. La familia, de cualquier estamento social, tan absorbida por la complejidad económica que impone la sociedad actual, permite que se produzcan grietas comunicacionales que suelen ser difíciles de suturar.

Las disciplinas artísticas, un recurso siempre eficaz

¿Pueden las disciplinas artísticas colaborar para mejorar la calidad de vida de los niños? ¿Por qué el teatro en especial?

Sabemos que el teatro es una de las disciplinas artísticas más completas: reúne música, danza, plástica en combinación con utilería y tramoya, expresión corporal, expresión oral, el sustrato lingüístico que aporta el texto dramático, la actividad práctica y creativa del vestuario y la armonización de todos esos elementos en la puesta en escena.

El Teatro para Niños, intérprete sensible de la calidad de vida de la infancia, en los últimos años ha dado cuenta de todas las carencias que enunciamos en el párrafo anterior, y lo ha hecho en producciones que representan una rica conjunción de forma y contenido. Para ello, la renovación comenzada a mediados de la década del '60, continuada con el advenimiento de la democracia y ampliamente profundizada en la última década, intenta ocuparse de temas que en el mundo de la niñez constituyen la punta de un iseberg: dificultades comunicacionales, contrastes regionales, derechos

vulnerados, mitos estereotipados, roles de género. No fue, es ni será tarea fácil para los teatristas que decidieron salirse del formato clásico, encarar estos temas apostando a construir desde la imaginación y cuando hablamos de trabajar desde la imaginación nos estamos refiriendo a echar a volar la fantasía en la utilización de procedimientos que eclosionan hacia poéticas que hacen de lo irracional el elemento básico para hablar del mundo racional.

Sin embargo, no resulta tan sencillo estimular la creatividad de los niños. Aunque en los últimos doscientos años la imaginación ganó terreno en el camino de las artes no ocurrió lo mismo con la educación. Qué y cómo vamos a enseñar a nuestros niños es la resultante de los dilemas políticos y educativos que señalan el sistema de saber de una sociedad (Inglis:1985,23). Las ideas que un país posee sobre educación enuncian sus valores, el tipo de sociedad, la verdad, justicia, equidad y atención humana. Esas ideas son políticas y éticas e intensamente valorativas.

El niño necesita de la creatividad como forma de acceder a la lectura correcta del complejo mundo que lo rodea y ante el retraso que en este aspecto observamos en la educación, sigue siendo la actividad artística quien suple esa falencia y de alguna manera colabora. Sin embargo, lo hace en forma complementaria, ¿qué queremos decir con esto?, simplemente, que la actividad artística no “fragua” con los contenidos de la currícula, se convierte en un buen instrumento que puede complementar un área fundamental pero transita en paralelo. Vivimos en una época donde se está reelaborando el *para qué* de la educación. La idea de que la educación es un elemento que da al niño no sólo la posibilidad de explorar y criticar convicciones y valores sino también de comprender la amplitud del saber y de las luchas que han caracterizado a la condición humana, está desapareciendo con celeridad. En su lugar, aparece una idea de la educación como parte de una estrategia de desarrollo económico, de competición nacional e internacional. En la medida en que la toma de decisiones en educación se produzca tan sólo teniendo en cuenta las pérdidas y ganancias, corremos el riesgo de perder de vista aquella perspectiva más amplia de lo que la educación puede y deber hacer. Desde este enfoque, se produjo también, el olvido de la fantasía y la exclusión de su influencia sobre la currícula y el aprendizaje.

La imaginación no trabaja en abstracto.

Lo que determina la actividad de la imaginación es la combinación de lo *inusual* y lo *eficaz* (Egan,1988:140). La currícula actual muestra una preocupación constante por mejorar la calidad comunicacional, de los niños y adolescentes entre sí, de los niños y adolescentes con los adultos del núcleo familiar y fundamentalmente, con quienes representan la autoridad.

Tomemos un ejemplo: uno de los puntos que suele constituirse en eje de la planificación institucional o aúlica cuando se toca el tema “convivencia”, cuando se trata el difícilísimo tema de mejorar la calidad de vida en la familia, en la escuela, en la sociedad en general, es la capacidad para

“argumentar”. Y para argumentar no basta con poseer un amplio vocabulario y todos los recursos que se necesitan para armar el discurso, para argumentar se hace necesario “imaginar” palabras, tonos, gestos, miradas, espacios, distancias, reacciones y sobre todo valorar y respetar el lugar del interlocutor.

Como dijimos al comienzo del párrafo, imaginar significa combinar lo *inusual* con lo *eficaz*, esto implica que para tener una imaginación entrenada necesitamos elementos concretos que actúen como detonante, que se constituyan en motivadores, que propongan lo que no es usual pero que sí puede ser eficaz en la construcción de la imagen, no importa que esos recursos pertenezcan al plano ficcional, aquellos que pueblan el universo de lo maravilloso o que tratan de emular a algún superhéroe o heroína buscando una explicación lógica aunque improbable para justificar sus poderes.

En este trabajo estamos hablando de teatro y en consecuencia, nos referiremos a procedimientos que provienen de distintas poéticas y que en ese ámbito construyen el texto espectacular que llega a los niños como motivador ideal para imaginar otras realidades que dan respuesta alternativa a sus inquietudes e interrogantes.

En el presente trabajo analizaremos dos puesta de la actual temporada: *Tengo un dinosaurio en el ropero* de María Inés Falconi¹ y *Marisa y Simón* de Claudio Martínez Bel² piezas que presentan temas que apuntan a lo mencionado utilizando una estética teatral sumamente elaborada y creativa. En ellas señalaremos recursos que movilizan con fuerza el imaginario del espectador infantil y adolescente

La semántica de los tonos ...

Ya nadie niega, a partir del desarrollo de las ciencias antropológicas y de la psicología, que la imaginación es fundamental en los niños para el desarrollo, no sólo emocional, sino también intelectual. No obstante, parecería que los adultos nos obstinamos en dividir tajantemente el mundo racional del mundo de la fantasía. Y esa separación la realizamos a partir de la edad que cada papá y mamá considera conveniente, sin advertir que cada niño es único e irrepetible y los estadios entre una etapa y otra de la vida infantil y adolescente son absolutamente variables y que anclar en el mundo de la imaginación no impide que el niño alcance la madurez intelectual, al contrario, cuando el niño desarrolla un mundo poético e imaginativo rico y flexible, es más fácil que enfrente al mundo de la naturaleza y establezca el significado de su propia experiencia. Esto es lo que tendrá que soportar “la pobre Celeste”, que su mamá (por lo general haciéndose portavoz de la opinión del papá) decida en qué momento tiene que guardar sus muñecos en el ropero porque ya está “grande” para jugar con ellos.

La pieza se estructura como un unipersonal, Celeste, ya adulta cuenta y los espectadores somos los testigos que corporizamos su historia. Al mismo tiempo, dialoga con el músico, que con los sonidos de sus instrumentos da respuesta a los reclamos de la niña y la acompaña en las canciones que complementan la temática de la narración. El motivo que da lugar al desarrollo de la historia, es la

búsqueda de Dino, un dinosaurio que Celeste ama entrañablemente y que hace un largo tiempo ya guardó, definitivamente, en el ropero. Pero, como lo seres humanos no cortamos nunca definitivamente con nuestros afectos, en este día, ante nuestra presencia, Celeste comienza a buscar a Dino y de esa manera aparecen sus otros muñecos: Tita, su muñeca preferida, el pato, el mono, la rana, todos aquellos que fueron sus alumnos cuando jugaba "a la maestra". El trencito que le regaló la tía Laura y que causó una verdadera explosión en su capacidad imaginativa: las plumas del almohadón fueron la montaña de nieve, el pan rallado la arena, el mar un fuentón con agua y todo mezcladito, las huellas de pisadas que "debían" quedar marcadas en el piso del living para que el camino del tren fuera creíble. Y por supuesto, Dino, que comía, paseaba y dormía con la niña. Lo que papá consideró un exceso de amor por el muñeco se terminó abruptamente y el juguete desapareció. Pero la niña lo buscó y lo encontró y por mucho tiempo los encuentros furtivos con Dino impidieron que su infancia perdiera su relación con el mundo entrañable de la imaginación que la ayudaría en el proceso de convertirse en persona humana. Es decir, las historias con cada juguete conforman la historia total de Celeste, sus muñecos y cómo se posicionan los papás cuando deciden delinear el camino de la infancia y su pasaje hacia la adolescencia.

Sabemos que los sonidos que asimilamos de modo semántico durante los primeros años de vida, producen efectos complejos de modelado sobre nuestras pautas de expectativas. Carlos de Urquiza, da al discurso de Celeste adulta el tono nostálgico que encierra tristeza por la pérdida de sus muñecos, emoción con el reencuentro, empecinamiento cuando quiere concretar su deseo aunque signifique una transgresión. Celeste mujer nos cuenta, la semántica de la palabra se ve engrosada con la semántica de los tonos y a través de ese mundo de significados llegamos a comprender qué hondo calaron en Celeste las actitudes de mamá y papá. (Llahí: en www.lunateatral.com.ar)

El valor del gesto y del cuerpo ...

La pieza de Martínez Bel habla de los sentimientos, de todos aquellos que pueblan nuestras vidas. De los que se manifiestan en forma muy parecida en todas las edades, en aquellos sentimientos que son tan celosamente próximos al adolescente como a cualquier edad de la adultez y que por supuesto, resuelven más fácilmente las mujeres que los hombres. Una escuela, un grupo de jovencitos, una maestra y un profesor. Dos chicos que se aman sin que él se atreva a decírselo a ella, dos colegas docentes que también se aman sin que él pueda decírselo a ella. En el medio, las bromas, complicidades y solidaridades de los chicos para colaborar en el armado de los romances.

La danza en *Marisa y Simón* conmociona, moviliza los sentidos y concentra la percepción, dos bellísimas escenas ilustran lo dicho: la de los cuerpos geométricos, que profundiza formas estéticas haciendo que objetos, movimientos, música e iluminación invadan creativamente el espacio y luego, el

momento en que el profesor intenta aprender a bailar, allí se produce un riquísimo entrecruzamiento entre la torpeza, simpleza y ternura que aporta la mímica y expresividad del clown y la gracia y ductilidad del baile. Pero más allá de la danza, del muy bien utilizado desplazamiento escénico, la pieza tiene la particularidad del discurso con ritmo, en base a una forma especial de subrayar la palabra. En algunos parlamentos la palabra se hace colectiva, se transforma en hipérbole de sí misma y adquiere una fuerza y belleza singular: todos preguntan, todos se asombran, todos responden igualando tono, mueca y gesto, todos comienzan e interrumpen al unísono. En otros momentos el diálogo se transforma en un contrapunto sobremarcado. Más allá de los momentos musicales podríamos hablar de música hecha con palabra, a veces complementada con música instrumental. Los gestos, ajustadísimos, parecen marcar un compás que da letra a los momentos en que no hay oralidad.

Los docentes de esta escuela presentan el conveniente estereotipo, pero la caricatura no conduce a la crítica negativa, simplemente mira con afecto los aspectos risibles y queribles de estos personajes fáciles de reconocer en sus tics. Así, el profesor,

Estructuradísimo, en su forma de ser y de vestir (con sus pantalones al tobillo), constantemente deja al descubierto que su rigidez parte de la timidez, de su incapacidad para mostrar lo que siente. Y en la docente, aparece la marca de “mandona” indulgente y comprensiva. Los estudiantes, perfectos adolescentes, muestran sus ansias, curiosidades, miedos y a veces, el deseo de no abandonar la infancia. La actuación se muestra en clave de clown y el clown es un transgresor, todo lo que estos personajes satirizan es referencial al espectador, burla suave que enternece y produce mucha comicidad.

Entre los recursos que provienen del clown uno de los más destacables es la mirada. El clown mira de frente, con los ojos muy abiertos y expresión de sorpresa. Mirada limpia que no puede ocultar nada de lo que siente y desea. Y los personajes de *Simón y Marisa* constantemente tienden ese puente, para que en sus miradas el espectador encuentre lo que puebla su interioridad y como cómplice se solidarice con sus problemas o apruebe sus picardías.

En este caso, el valor de la palabra se ve fortalecido por la gestualidad y los movimientos, procedimientos que provienen de la danza y del clown. Claudio Martínez Bel, desde la disciplina del clown, trabaja el valor del cuerpo como una de las condiciones fundamentales de nuestra vida y saberes: la percepción, la existencia, la sexualidad, el ser en el mundo, el conocimiento mismo, todo remite al cuerpo. (Serres: 2011, 128). (Llahí: www.lunateatral.com.ar)

Conclusiones

Hemos tomado dos puestas que tratan fundamentalmente el problema comunicacional en su vínculo familiar y escolar. Dos espectáculos que hablan de la realidad a partir de procedimientos que hiperbolizan esa realidad. En estos dos casos no hay super héroes ni superpoderes pero sí situaciones

con las que los niños y adolescentes pueden identificarse, que ayudan a pensar, comentar y argumentar. El niño y el joven pueden contemplarse en ciertas situaciones, emocionarse y al reírse del y con el personaje pueden también reírse un poquito de sí mismo y suavizar su mirada sobre el contexto que a veces no es demasiado grato. Las puestas emocionan y divierten. Todos sabemos que el humor es necesario para aceptar la realidad. Desde el espacio de la ficción, con momentos de empatía y otros de distanciamientos, llega la posibilidad de comprender y de imaginar otras formas de convivencia, otras formas de vincularme con el “otro”, de imaginar otras situaciones donde el diálogo sea la posibilidad concreta, amistosa y solidaria

¹ *Tengo un dinosaurio en el ropero* de María Inés Falconi, se presentó en esta temporada en la UPB con el siguiente reparto: Actriz: Tati Martínez. Músico: Ricardo Scalise. Realización de Vestuario: Gladys David. Realización de Escenografía: Claudio Provenzano. Asistente Técnico: Miguel Coronel. Dibujos: Yanina Foco. Diseño de Vestuario y Muñecos: Lucía de Urquiza. Diseño de Escenografía: GTBA. Música: Ricardo Scalise. Asistente de Dirección: Pablo Mayor. Puesta en Escena y Dirección General: Carlos de Urquiza.

² *Marisa y Simón* de Claudio Martínez Bel se presentó en esta temporada en el Teatro Nacional Cervantes con el siguiente elenco: María José Gabín. Claudio Martínez Bel. Sofía Martínez. Andrés Molina. Bárbara Alonso. Celia Argüello Rena. Luz María Congiusti. Macarena Orueta. Fernando Ganino. Franco La Pietra. Daniel Núñez. Julián Pucheta. Cristian Vega. Producción TNC: Melina Ons. Fotografía: Gustavo Gorrini. Diseño gráfico: Lucio Bazzalo. Asistencia de dirección: Mónica Quevedo. Asistencia coreográfica: Nora Moreno. Edición musical: Mariano Cossa y Silvina Grinberg. Diseño de iluminación: Miguel Ángel Solowej. Diseño de vestuario: Analía Morales. Diseño de escenografía: Mario Pascullo. Coreografía y dirección: Silvina Grinberg.

Bibliografía

- EGAN, Kieran. 1998. *La comprensión de la realidad en la educación infantil y primaria*. Madrid, Ediciones Morata S.A. y Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Técnica.
- CARLI, Sandra, compiladora. 1999. *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad*. Buenos Aires, Editorial Santillana.
- FRED Inglis. 1985. *The Management of Ignorance: A Political Theory of the Curriculum*. Nueva York y Londres, Ediciones Basil Blackwell.
- GONZÁLEZ PORTAL, María Dolores. 1992. *Conducta Prosocial: evaluación e intervención*. Madrid, Ediciones Morata.
- SERRES, Michel. 2011. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PELLETTIERI, Osvaldo (editor). 2004. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo V (1976-1998)*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- TEDESCO, Juan Carlos. 2002. *Educación en la sociedad del conocimiento*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Educando la mirada: el alumno como espectador emancipado

Por Daniel Román March y Verónica Soledad Olivera
(UNMdP)

El alumno como espectador emancipado

Como punto de partida será preciso que intentemos describir a qué tipo de espectador nos referimos. En primer término, presentaremos nuestra adhesión a la crítica que elabora Rancière respecto del perfil de alumno que propone la pedagogía tradicional:

... en cada etapa se vuelve a cavar la fosa del abismo de la ignorancia, que el profesor colma antes de cavar una nueva. Se agregan fragmentos, piezas sueltas de un saber de explicador que hacen que el alumno vaya a la saga de un maestro al que jamás alcanzará. El libro nunca está entero, la lección nunca acaba. El maestro siempre guarda un saber en la manga, es decir, algo que el alumno ignora¹

Ahora bien, una vez que hemos acordado en que la visión del docente respecto del alumno, desde la perspectiva tradicional, establece una jerarquía o mejor dicho, una relación de poder en la cual hay iluminados por un lado y no iluminados por el otro. Comúnmente la idea de espectador nos remite a la imagen de un sujeto pasivo frente a un hecho determinado (social, cultural, político, económico). Y tal vez sucedería lo mismo si lo lleváramos al campo educativo, a nuestra propia actitud como estudiantes del ciclo secundario e incluso como estudiantes universitarios. Si bien, esta situación no contribuiría a generar la emergencia de un nuevo actor educativo puede ser tomada como condición de posibilidad para poder pensar una nueva relación en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Esto es, que el docente y los programas educativos que implementan consideren la posibilidad de ejercer la profesión a partir de un enriquecimiento del discurso tradicional asociado a las teorías críticas existentes.

Pero para ello, deberíamos acordar algunos presupuestos. A saber: un espectador es un sujeto que espera y sufre un efecto de aquellas situaciones que lo rodean puesto que las mismas le permiten conformar representaciones sobre las cosas. Asimismo, nuestro espectador elabora representaciones de su mundo a partir de estímulos externos puesto que la formación de sentido social no puede darse individualmente.

¹ Rancière, Jacques "El maestro ignorante", Libros del Zorzal, Bs. As, 2007, p 37

Resultará pertinente mencionar la idea de que habitamos en la sociedad del espectáculo y que si bien no es novedoso (Rancière lo toma de Guy Debord) es sumamente importante para lo que queremos describir.

Según ambos filósofos el espectáculo es una forma de ver el mundo que hereda toda la debilidad de un proyecto filosófico que priorizó una categoría determinante de ver y pensar.

Es aquí en donde entra en discusión la estética entendida como forma de acceder al conocimiento desde un enfoque crítico hacia la naturalización de la razón de la lógica identitaria imperante. Es decir, aquello que Theodor Adorno llamaba sustantivación del tiempo como un espacio de acción.

En otras palabras, podríamos mencionar casos en los que una arquitectura o pintura determinada refleja una época que se pone en conceptos por tales vías: si comparáramos la Crucifixión de Tintoretto (1565) con el Cristo Crucificado de Goya (1780) encontraríamos algunas diferencias objetivas dadas por el momento histórico en que cada uno pintó. Pero en la actualidad no se da el caso ni en los programas de estudio puesto que son prescriptivos ni en los discursos oficiales ni en la implementación de políticas educativas.

Por tanto, proponemos una visión estética de la práctica educativa en la cual cada una de las imágenes, representaciones, visiones, ópticas, y códigos de la realidad concreta, de nuestro presente histórico, sean evaluados por los docentes

Ahora bien, la idea que intentamos presentar a partir de las consideraciones anteriores tiene que ver con la crítica a un presupuesto que Rancière formula de la siguiente manera: *“Aquel que ve no sabe ver”*.

Por ello, nuestro filósofo sostiene que algunos utilizan explicaciones sutiles para mostrar a los “supuestos ciegos” aquello que no pueden ver; y que otros, pretenden transformar el espectáculo en acción y al espectador (en nuestro caso el alumno) en hombre que actúa.

Sin embargo, eso le parece un tanto reduccionista y por ello sostendrá que:

...“el hecho de ver no implica ninguna debilidad, la transformación en espectadores de quienes estaban destinados a las coacciones y a las jerarquías de la acción pudo contribuir a conmover las posiciones sociales, y la denuncia del hombre alienado por el exceso de imágenes fue de entrada la respuesta del orden dominante a ese desorden. La emancipación del espectador es entonces la afirmación de su capacidad de ver lo que él ve y de saber qué pensar y qué hacer con ello.²

A esto apuntamos cuando intentamos pensar un alumno como espectador emancipado en tanto que pueda romper con *las maneras de sentir, de ver y de decir* que caracterizan la

² Rancière, Jacques *“El espectador emancipado”*, Manantial, Bs.As, 2010. Trad. Ariel Dillon, p. 32

identificación del proceso de enseñanza-aprendizaje heredada del orden jerárquico antiguo. Sin duda alguna, parece que la perspectiva estética en tanto sustantivación de un presente histórico actual aplicado al proceso desarrollado en el aula puede contribuir a educar la mirada de esos alumnos que viven en su tiempo y esperan del docente que lo explicita al menos en los temas elegidos para enseñar.

Podemos hacer una analogía de lo que pretendemos expresar a partir de dos modelos de teatro que generaron fuerte impacto social:

el teatro épico de Bertolt Brecht en donde el espectador toma distancia y agudiza la mirada respecto de su realidad circundante; y el teatro de la crueldad de Artaud en el cual el espectador pierde toda distancia e incluso deja de lado su posición de observador. Esto es, así como en el teatro en la docencia existe una mediación simbólica que implica un vínculo de índole pedagógico en donde se debe reducir la distancia entre el que sabe y el que ignora pero se mantiene en estado de latencia.

Por ello, el maestro se propone enseñar a sus alumnos las herramientas para que dejen de ser espectadores y se conviertan en agentes del cambio social de una época que les pertenece y que los tiene como protagonistas principales.

Sostiene Rancière en su obra *“El espectador emancipado”* que:

“La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción”³

Por ende, entendemos que la emancipación del espectador no es otra cosa más que el desmantelamiento de la división (impuesta por la dominación hegemónica) entre lo visible, lo pensable y lo factible.

Si usáramos la metáfora de la caverna advertiríamos que las imágenes son tomadas por realidades, la ignorancia por un saber y la pobreza por una riqueza.

En contraposición a ello, observamos que aquello que el alumno aprende mejor, es justamente lo que aprende sin maestro explicador, como por ejemplo, la lengua materna, lo que no significa que estemos haciendo una apología del cierre de las instituciones educativas.

Pero entendemos que cuando comienza la instrucción todo sucede de cierta manera, como si ya no pudiera aprender con la ayuda de la misma inteligencia que utilizó y con la que alcanzó la

³ Ídem p 19

representación de su mundo hasta entonces, como si se negara la potencia creadora y latente que reina en la adolescencia.

Sin embargo, en el momento de su socialización segunda, el niño necesitará para “comprender” de las explicaciones del maestro que si bien se irán perfeccionando y multiplicando en forma de materias de un currículum prescriptivo nunca podrán registrar un perfeccionamiento similar al de la comprensión.

Rancière recupera el pensamiento de un revolucionario francés llamado Joseph Jacotot quien aplicaba en sus clases un método en el cual invertía esa lógica tradicional: no se necesita la explicación para remediar la incapacidad del comprender. Por el contrario, justamente esa incapacidad es la ficción estructurante de la concepción explicadora del mundo. Seamos claros, los alumnos no entienden porque la profecía autocumplida se naturalizó en el sistema educativo.

En términos del autor: “explicar algo a alguien, es en primer lugar, demostrarle que no puede comprenderlo por sí mismo”⁴

Se establece de esta forma una tensión tajante entre sabios e ignorantes, una “inteligencia superior y otra inferior”. A partir de esta división entre dos mundos se instalará el acto de aprender, que se llevará a cabo merced a la tarea del maestro que transmitirá sus conocimientos, adaptándolos a las capacidades intelectuales del alumno y verificando que éste sea capaz de comprender bien lo aprendido. He aquí el principio de la explicación o mejor dicho, del embrutecimiento: no se trata de estimular capacidades, de fomentar su desarrollo sino, por el contrario, de confirmar una desigualdad que se presupone de antemano y se pretende verificar.

Por ello, se trata de transformar el espectáculo en realidad, en prácticas inclusivas concretas. O en palabras de Rancière, sacar a los prisioneros de la caverna platónica donde todo se encuentra distorsionado, conformará un nuevo sujeto que pondrá fin a la sociedad del espectáculo y podrá completar y enriquecer el discurso educativo tradicional desde la perspectiva crítica y siempre actual.

Ahora bien, la forma o el modo de salir de las apariencias impuestas por la visión espectacular de la sociedad deberá ser encontrada, creada y propuesta por un colectivo histórico-social que afiance sus raíces en la autonomía y la horizontalidad dejando de lado las disposiciones jerárquicas imperantes en los dispositivos sociales como es el caso de las escuelas.

Intentamos pensar si es posible encarar la enseñanza desde una visión y un compromiso diferente, desde la aplicación de categorías de otra disciplina o teoría como la estética para encontrar las razones por las cuales una imagen nos resulta intolerable, un currículum nos parece

⁴ Ídem p 21

no relevante, una política educativa nos resulta insuficiente y aun así permanecemos pasivos en la mayoría de los casos.

Para concluir diremos que compartimos con Immanuel Kant aquella idea de que la estética nos permite elaborar juicios a partir de representaciones que interactúan con la imaginación.-

Los estrenos del Teatro Local en las salas de Mar del Plata entre 1916 y 1960.

Un estudio cuantitativo.

Por Esteban Oller
(GIE - UNMdP)

Mucho se ha debatido, y aún se lo hace, con respecto a la importancia del Teatro en la ciudad de Mar del Plata. Ideas, intereses de todo tipo, apreciaciones diversas con mayor o menor grado de objetividad, surgen en este intercambio. Es por ello que, bajo una óptica diferente, este trabajo tiene como objetivo brindar una nueva perspectiva sobre el valor de la actividad escénica dentro del imaginario colectivo de la sociedad marplatense, aún a riesgo de pecar de imprudente, tendencioso o, peor aún, incongruente, a causa de la escasez y fragmentariedad de fuentes y testimonios relativos.

Con el fin de superar dicha problemática se ha optado por un enfoque cuantitativo a efectos de presentar una visión nueva de un viejo problema. Utilizando para ello el excelente y arduo, aunque incompleto, trabajo previo realizado por el Grupo de Investigaciones Estéticas sobre la cronología de los estrenos de obras teatrales, en la ciudad de Mar del Plataⁱ. De la misma manera, el análisis tanto de material bibliográficoⁱⁱ como de fuentes primariasⁱⁱⁱ, permitirá contrastar, profundizar o poner en entredicho la función del Teatro como fuente de esparcimiento en la ciudad entre 1916 y 1960. Años en los cuales se convertirá en un producto de consumo cultural destinado no sólo a un público de elite sino también a uno masivo. El porqué de la elección de un marco temporal siempre da a lugar a diversas interpretaciones pues, a veces y este es el caso, quedan procesos e interrogantes sin explicar. Es por ello que esta selección temporal guarda relación a la brevedad que debe tener un trabajo para ser leído en pocos minutos y a la complejidad de una temática que impide abordarla desde un primer momento en forma global.

Normalmente la historia cultural de una comunidad se centra en objetos materiales o inmateriales que permiten recrear el sentir y los modos de vida de la misma, donde el devenir político - institucional del país en general y el sociocultural, en particular, actúa de marco referencial. Este trabajo no es la excepción: busca ofrecer una visión de la historia del teatro local desde una óptica poco frecuente y que permita vislumbrar el verdadero carácter del teatro dentro de la "cultura" local.

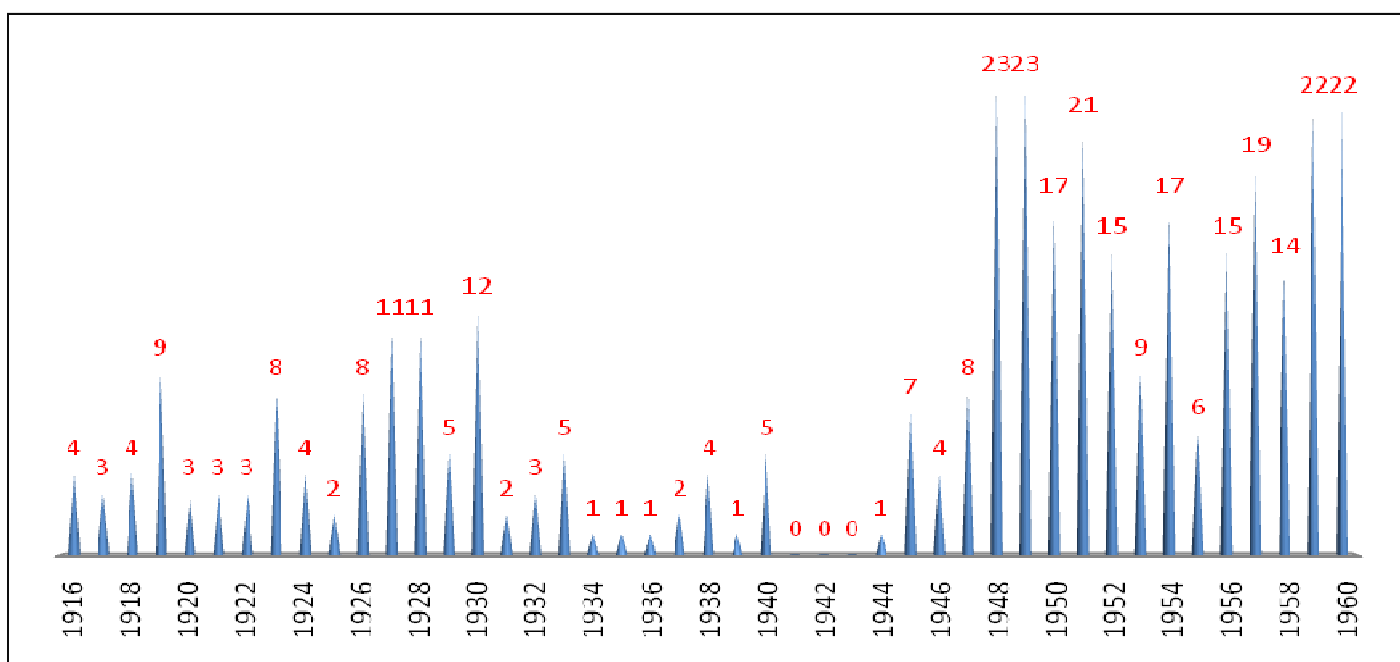
El desarrollo de la actividad se apropia de determinados sitios, elegidos por su accesibilidad, el grado de representatividad que ejercen sobre la comunidad, condiciones edilicias así como (aspecto no menos importante) las preferencias estéticas del público, por ejemplo discotecas, cines y teatros. Es la interrelación de dichos factores, mediados por la presencia de personalidades más o menos reconoci-

das de la escena (en la figura de artistas tanto *locales* como *visitantes*)^{iv}, las que contribuyen a hacer de estos espacios mojonos reconocibles en el camino de conformación del imaginario colectivo.

Estrenos en la primera mitad del siglo XX

Tomando como referencia la cronología elaborada, luego de más de diez años, por el Grupo de Investigaciones Estéticas, se tabuló el total de estrenos teatrales por año en la ciudad, entre 1916 y 1960, como ilustra el Gráfico N°1. Para ello se consideraron todos los espacios posibles para albergar espectáculos escénicos como salas teatrales, cines, gimnasios de instituciones educativas, clubes y circos.

Gráfico N°1 Año a año total de estrenos



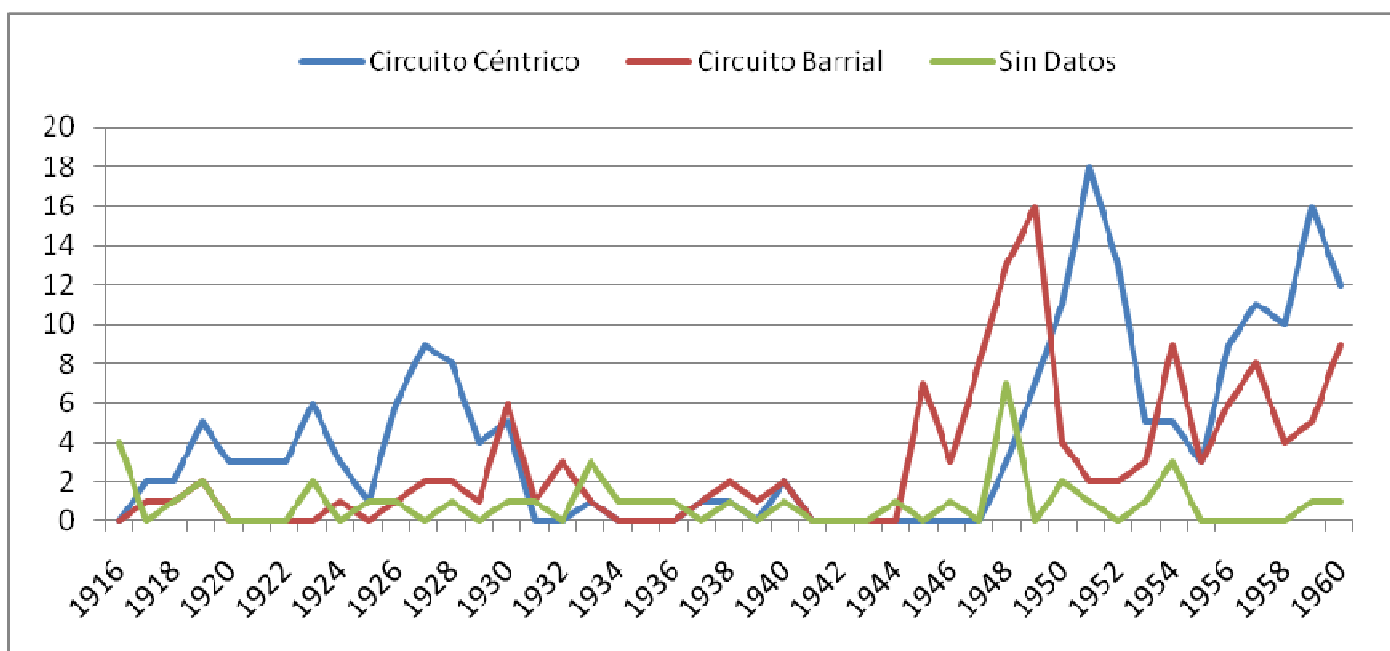
Una lectura de los estrenos en Mar del Plata, durante los 60 primeros años del siglo XX, ilustra:

- Un número constante durante los primeros años, con un pico en 1919.
- En la década del 20, la cantidad es similar a la anterior pero con un aumento notorio desde 1926.
- A partir de 1930 disminuye bruscamente, registrándose una nula cantidad de estrenos hasta mediados de los años 40, coincidentemente con la Segunda Guerra Mundial.
- En el trienio 45-47 se aprecia un notable incremento de estrenos que será explosivo desde 1948, manteniéndose en un nivel similar hasta 1952.
- Posteriormente existe un descenso acusado en 1955 revertiéndose la tendencia hacia fines de la década.
- Es de destacar que los años 1929 y 1955, donde se registraron sendos golpes de Estado que derrocaron a gobiernos democráticos, se advirtió una cantidad menor de estrenos a

los años inmediatamente anteriores y posteriores. Dado que ambas acciones fueron realizadas en el mismo mes de septiembre es presumible que la conmoción política fuera la causante que a partir de ese momento se registrara una menor actividad teatral en la ciudad. Sin embargo, es un incógnita a dilucidar en futuras investigaciones.

Con el objeto de analizar con mayor profundidad la actividad teatral, el Gráfico N°2 muestra los estrenos de acuerdo al tipo de espacio. Para ello, se tomó como referencia los teatros Odeón, Colón, Cine Teatro San Martín y Auditorium que constituían el circuito céntrico de la ciudad durante este período y, obviamente, debido a sus condiciones edilicias y técnicas, concentraban el mayor número de espectáculos. Cabe señalar que mientras los dos primeros existieron durante todo el período analizado (si bien el Colón fue reconstruido íntegramente en 1927 y el Odeón se destruyó en 1954) el San Martín y Auditorium fueron inaugurados recién a fines de la década de los 40. Se especificaron también aquellos estrenos ocurridos en clubes barriales y demás sitios alternativos de representación, como cines, circos y escuelas. Es decir edificios (o simples estructuras en algunos casos) que no habían sido específicamente proyectados para albergar teatro. Por último, existen estrenos que fue imposible verificar dónde ocurrieron debido a lo fragmentario de las fuentes y por lo tanto fueron registrados aparte.

Gráfico N°2 Estrenos de acuerdo a Circuitos



Las primeras décadas

Los Gráficos N°1 y N°3 visualizan claramente que los estrenos ocurridos entre 1916 y 1930 se realizan en las salas del Odeón y Colón siendo poco frecuentes en otros sitios. La elección de ambos teatros es lógica considerando que poseían los elementos técnicos y las dimensiones adecuadas. Por ello, es posible afirmar que durante todo este período existió en la ciudad un único circuito para la actividad escénica: el céntrico, tanto en temporada de verano como de invierno. Durante estos años, en

coincidencia con la vieja rambla Bristol, el radio de acción de las grandes compañías también se extendía a otros escenarios no tan concurridos. Por ejemplo, los cines Splendid y Palace Théâtre. Estos sitios se encontraban dentro de los límites del centro comercial de la ciudad (Av. Independencia -oeste-, Av. Luro -norte-, Av. Colón -sur- y la costa -este) abriendo sus puertas en respuesta a los gustos de un espectador compuesto por lo más granado de la sociedad local (donde se integraban los representantes de las comunidades inmigrantes).

A los sitios antes referidos se le añadía la sala Romano: una gran carpa adaptada a espectáculos circenses, que mudará varias veces su localización, durante su existencia, situándose siempre fuera pero cerca del radio céntrico-comercial. Se constituirá en un espacio destinado a un público “popular” debido a los espectáculos ofrecidos, pues respondía a un sector de la población que demandaba otro tipo de “diversiones” (boxeo, magia, acrobacias, etc.) y, a veces, teatro. A dicha satisfacción también eran destinados varios lugares (de propiedad municipal) donde arribaban itinerantes ‘troupes’ con sus características carpas, tanto dentro del espacio geográfico arriba referido como allende el mismo^v. Durante la década de los 40, bajo la picota desaparecerán los cines antedichos y surgirá, en el nuevo complejo casino, el Auditorium en 1948. Paradójicamente, cómo se expondrá más adelante, esta sala no cobijará compañías teatrales sino que albergará otros tipos de espectáculos, sobre todo musicales. Años más tarde, en 1956, el espacio generado por el incendio y destrucción del Odeón dos años antes ambicionará ser ocupado, en parte, por el cine-teatro San Martín^{vi}.

Los inicios del Teatro Local

A partir de 1925, la expansión urbanística que se registra bajo las administraciones socialistas origina nuevos barrios alejados del sector fundacional de la ciudad tales como Puerto, Hipódromo, Estación Norte del F.F.C.C. En cada uno de ellos se produce la aparición de sociedades vecinales como clubes o sociedades de fomento, cuyo objetivo es el fomento y apoyo de los nuevos habitantes. De esta manera, surgen grupos de aficionados que responderán a este público, inmigrante del interior del país, receptor de sus poéticas debido una plena identificación entre dichos elencos y su auditorio. Es de destacar, que en los nuevos barrios de la ciudad, también alumbran espacios de reunión ciudadana^{vii}, que serán mojones de concurrencia y esparcimiento para la juventud.

La cuantificación, Gráfico N° 1, evidencia que los años que median entre 1930 y 1946 presentan un enorme agujero debido a lo fragmentario de las fuentes primarias y la reducida cantidad de trabajos relativos previos. La exigua información existente permite inferir que el movimiento del teatro en Mar del Plata sufrió cambios con respecto a la década anterior. Se registra una baja cantidad de estrenos, sólo una media de 1 o 2, incluso en las grandes teatros céntricos según lo patentan el Gráfico N° 2. O Mar del Plata dejó de ser un centro relevante en las giras de grupos visitantes o la guerra y crisis económica mantenían alejadas a dichas compañías. Este interrogante queda planteado para futuras investigacio-

nes. Será justamente luego de la segunda mitad de la década del 40, en consonancia con el aumento demográfico y el auge económico del primer gobierno peronista, cuando la actividad de las agrupaciones teatrales barriales se incrementa, enmarcado en la actividad cultural propia del club, como lo atestiguan los Gráficos N° 2 y N° 4.

De esta manera se producirá la solidificación de un circuito propio popular – barrial, para un tipo de elenco filo – dramático local, ajeno al circuito céntrico, propiedad -casi- exclusiva de compañías visitantes, conformando así la existencia de dos circuitos de teatro paralelos: uno el céntrico y otro el periférico o barrial^{viii}. La dualidad de circuitos no existe para las compañías visitantes pues ellas solamente actúan en los espacios con mayor capacidad y comodidades en cualquier época del año. Sólo en contadas ocasiones compañías menores de Buenos Aires se presentan en clubes contratadas por las comisiones directivas de los mismos^{ix}. En tanto las agrupaciones barriales deben centrar sus actividades en el salón de usos múltiples del propio club, accediendo sólo para ocasiones solemnes y previo pago de un alquiler a alguno de los dos grandes teatros. Esto se debe a una serie de factores. Durante la temporada veraniega sus integrantes trabajan en servicios destinados al turismo y, por otra parte, es difícil poder competir contra compañías profesionales visitantes. En tanto que en la invernal el éxito de las compañías de radio teatro locales, que tanto auge alcanzan a fines de los 40, dificulta el acceso a dos grandes salas céntricas de la ciudad excepto a través de un canon que redituara ganancias a las sociedades comerciales que regenteaban el Colón y el Odeón. Por razones similares y la burocracia que conlleva su utilización por encontrarse bajo la órbita del Estado, la tercera gran sala de la ciudad, el Auditorium, está ajena a las agrupaciones locales.

El Teatro no constituía una alternativa más a la hora de conformar el menú de opciones “culturales” que ofrecían los clubes barriales, sino “La Actividad” artística de los mismos, por encima de cualquier otra^x. Constituía el acto culmine de la “velada artística” de los fines de semana donde se materializaban las ideas de divulgación estética y cultural en las nuevas generaciones y hacia la comunidad. Por ello, sus elencos estaban compuesto por “entusiastas aficionados” (La Capital. 18-8-1948: 8), jóvenes sin preparación alguna, bajo la dirección de un señor con mayor experiencia sobre las tablas quién (en palabras de uno de los actores locales más reconocidos de esa época):

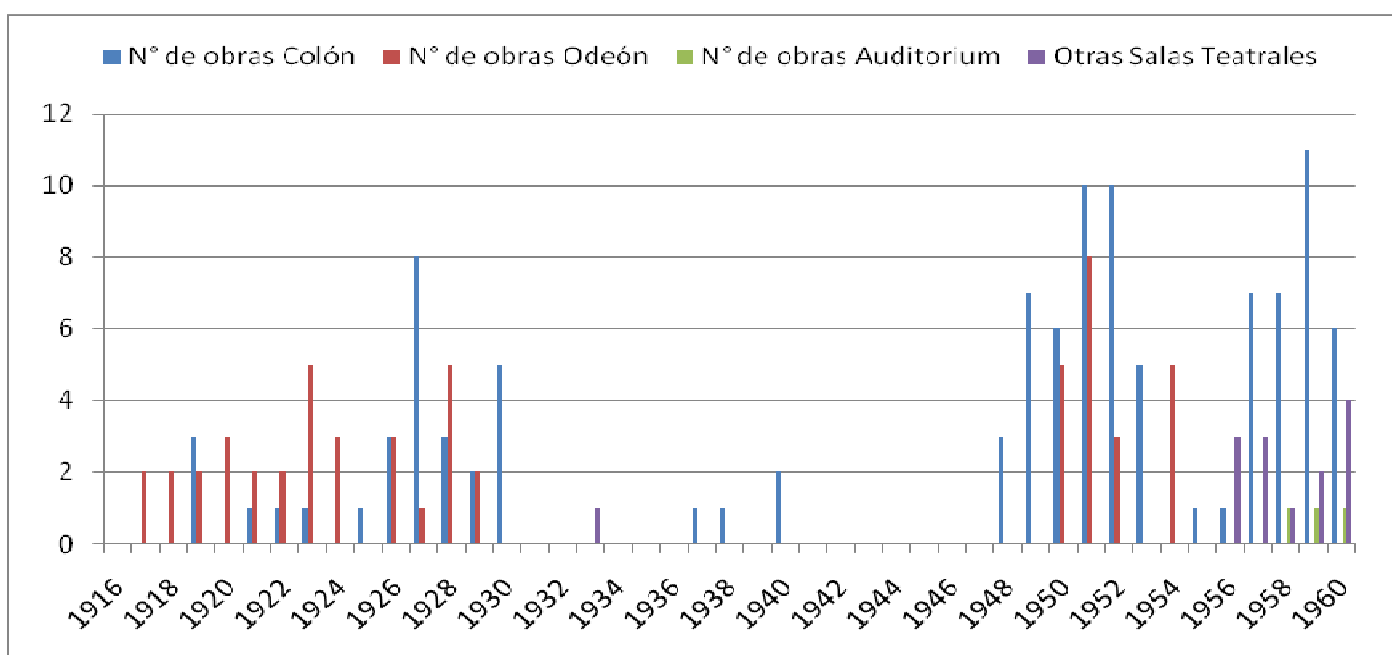
“Era el que elegía la obra, mayormente, aunque leíamos entre todos, y repartía los papeles, sin más preparación que las ganas de hacer teatro. Tuvimos varios directores porque la comisión directiva se reunía y uno de los socios era el que se proponía como director del conjunto. Eufemio Aguirre, nuestro director, leía la obra y según el libreto decía -ahora entra él,- o -corréte, pasá al centro, ahora viene éste- mientras tomaba caña y fumaba, los desplazamientos de escena”^{xi}.

Una vez terminada la representación, en el salón de actos, el escenario se convertía en pista de baile^{xii}. En ellas, los artistas gozaban de su “popularidad”, “después de la función había baile y todas

las chicas querían bailar con uno"xiii. Dicho salón de usos múltiples constituía el espacio donde ensayaban, representaban y se ejecutaban la mayor parte de las actividades sociales del club, lo cual volvía dificultoso reunirse con anticipación para ensayar la obra tal como lo expresan actores del momento: *Ensayábamos en el baño de las mujeres y pedíamos prestado el vestuario. La escenografía la hacía el ruso Estanislao Kroplis*xiv o nos reuníamos en la casa de alguien 15 días antes del estreno para distribuir los roles y practicarxv. La actividad de estos grupos era difundida por algunos medios gráficos de la ciudad como diarios y revistas, además se imprimían afiches o volantesxvi para repartir en el barrio o colocarlos en comercios cercanos con el objeto de difundir su actividad y aumentar su caudal de público. Este lo componían socios, familiares y vecinos del barrio, es decir un público cautivoxvii. Por su agenda de estrenos dichas agrupaciones se insertan en el subsistema textual del sainete y la comedia de costumbres criollas aunque presenten, esporádicamente y sólo en las de mayor trayectoria, obras modernas de autores norteamericanos o europeos, sobre todo luego de mediados de los 50.

El esplendor del teatro en el último tercio de los 40 es, en consonancia con el incremento demográfico e edilicio de la ciudad, el florecimiento de la economía peronista, y se encuentra enmarcado dentro de una nueva corriente inmigratoria originada a raíz del fin de la Segunda Guerra Mundial. En un plano estrictamente estético es el contundente éxito del radioteatro el que se materializa en la utilización de los espacios céntricos durante la temporada invernal que media de abril a noviembre. Las compañías radioteatrales locales o renombrados elencos visitantes, muchos de ellos provenientes de una arruinada Italia y España, conforman la cartelera del Odeón como del Colónxviii. La cantidad de estrenos en dichas salas, en relación a otras, así lo avalan según ilustra el Gráfico N°3.

Gráfico N°3 Estrenos teatrales en las diferentes salas céntricas.

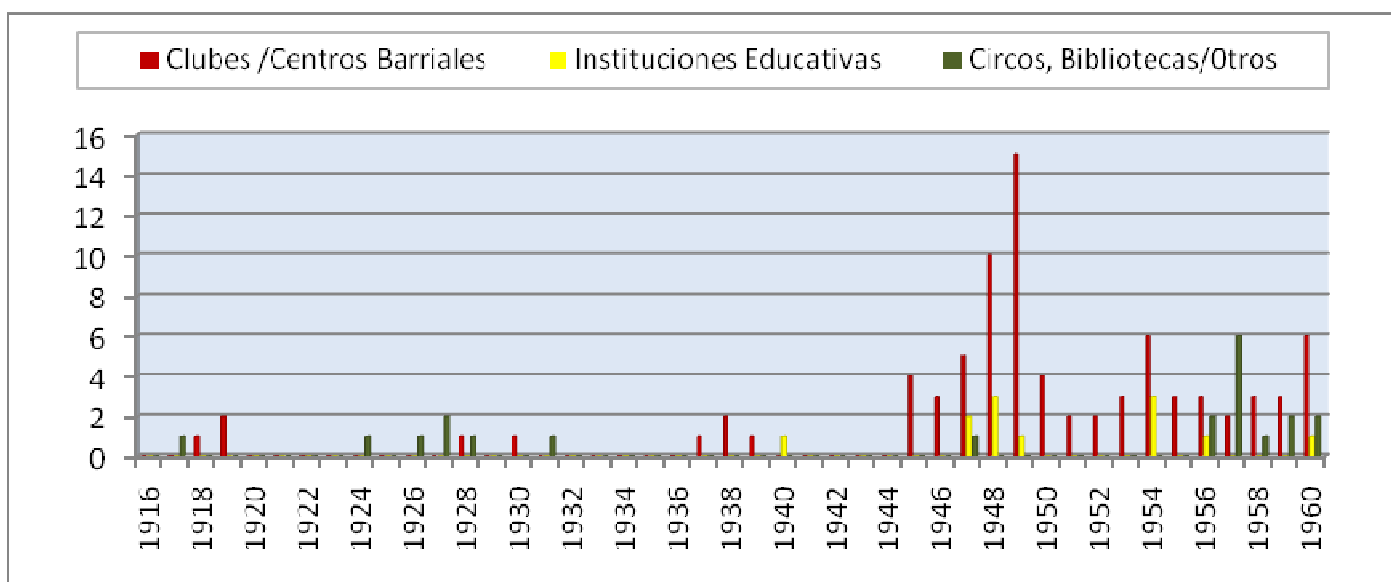


El auge del Teatro

El Gráfico N°2 visualiza un elevado uso de espacios alternativos desde el '47 por parte de los elencos locales. Son alternativos a los grandes teatros céntricos porque no han sido diseñados específicamente para la actividad escénica y su tamaño es menor. Consiguientemente no poseen un gran escenario, su infraestructura es inadecuada y su capacidad para albergar una cantidad de público respetable con ciertas comodidades es limitada. La carencia de vestuarios, talleres de escenografía, equipos de sonidos y luces, obligan a la improvisación y atentan contra la estética de la puesta en escena. En general son salones multiuso de cines, clubes, gimnasios, y escuelas ubicados en distintos puntos del ejido urbano por lo general fuera del radio céntrico. Dado que las salas ubicadas dentro de dicho radio congregan a las compañías visitantes, a lo largo del año los elencos locales tienen que aprovechar espacios alternativos para desarrollar su labor, so pena de desaparecer.

Será en estos años que se consolida, durante la temporada invernal, dos circuitos complementarios: el céntrico y el barrial^{xix}, como se aprecia en el Gráfico N°1. El primero de ellos integrado fundamentalmente por las dos grandes salas de la ciudad: el Odeón y el Colón, mientras que el segundo, cada vez más numeroso, lo conforman básicamente los clubes como Boca Juniors, Kimberley, Nación, San Lorenzo, Talleres, Alvarado, Aldosivi, Atlético Mar del Plata y Pueyrredón. Luego, desde mediados de la década del 50, serán las noveles agrupaciones de teatro independientes las que reemplazarán a clubes barriales, que sufrirán la misma falta de espacios adecuados para su actividad. Diversas investigaciones previas dan cuenta de este "giro estético"^{xx} pero se puede señalar que el público y los entusiastas del barrio que querían desarrollar su arte escénico deberán peregrinar al centro comercial, pues en él se sitúan las escuelas de teatro locales, para desarrollar una actividad que antes tenía a mano en su club. Por ello, no es de extrañar, que estas escuelas se quejen de la carencia de público y naufraguen unas antes y otras después en un anonimato.

Gráfico N°4 Estrenos teatrales en sitios alternativos



Las compañías de radioteatro son profesionales pues gran parte de sus figuras pertenecen al elenco estable de las dos radios locales: (L.U. 6 *Radio Atlántica* y L.U. 9 *Radio Mar del Plata*) y las agrupaciones barriales están compuestas por jóvenes amateurs. Sin embargo son estas últimas las que proveen de actores a las primeras con el objeto de cubrir roles secundarios en las grandes puestas que marcan el fin de la temporada de radioteatro^{xxi}. Situación que se ve favorecida porqué la mayor parte de la agenda de representaciones de los elencos de radioteatro o barriales está, mayoritariamente, constituida por el mismo tipo de obras: comedias costumbristas o sátiras políticas, al menos hasta la aparición de las escuelas de Teatro como *ABC* a mediados de la década del 50^{xxii}. Es indudable que esto favorece el intercambio de figuras entre los distintos elencos pues estas presentan una “formación” similar como mencionamos antes.

A diferencia del club, el Odeón y Colón se nutren de un público constituido por amas de casa y sus maridos, provenientes de toda la ciudad y no del barrio, quienes se enteran de la programación tanto por medios radiales como gráficos. En Mar del Plata ambos teatros, junto al Auditórium, son los únicos que permiten ambientar la puesta armando grandes decorados y un cuidadoso vestuario, muchas veces traído específicamente desde Buenos Aires, amén de gozar de mayores recursos técnicos en iluminación y sonido, junto con la posibilidad de armonizar la obra con las orquestas debido al tamaño de sus escenarios (La Capital. 8-8-1947: 4).

La actividad teatral en la temporada invernal, luego de su cenit en el período 1948-1952, decae a partir de esa fecha^{xxiii}. Las causas, múltiples, las podemos encontrar en una combinación de acontecimientos y procesos. Entre los primeros es clave la pérdida del Odeón, y entre los segundos el auge del cine en color^{xxiv}, la crisis económica del segundo gobierno peronista y el cambio estético en las preferencias del público. El resultado: la continua inaccesibilidad del circuito céntrico para las agrupaciones locales. En el circuito barrial, las limitaciones técnicas y de equipo, amén de la multiplicidad de opciones que presenta el *salón de usos múltiples*, restringe su uso para la representación escénica. El auge de las reuniones danzantes, la proyección de películas y, sobre todo, el uso del salón por parte de las orquestas (de jazz y tango), amén de otras actividades, van desplazando al teatro de su puesto como la actividad del “sábado por la noche” que poseía hasta esas fechas^{xxv}. Tampoco es ajeno a esto los cambios institucionales ocurridos a nivel nacional como local debido a la Revolución Libertadora. Las difíciles horas políticas del país podrían ser explicación para la reducida cantidad de estrenos observados en el año 1955 aunque aún es una cuestión a verificar.

Si bien a fines de la década de los cincuenta la actividad recobrará gran parte de su antiguo vigor a niveles comparables a los de fines de la década anterior, tal como se aprecia en el Gráfico N° 1, las condiciones serán otras. No se observan grandes figuras visitantes extranjeras, los espacios alternativos gozan de mayor actividad que la, por ese entonces, única gran sala céntrica operativa, las preferencias estéticas son otras y la competencia con otras formas de esparcimiento mayores debido, en

parte, a los adelantos tecnológicos. Así, no es de extrañar que se evidencie una mayor cantidad de estrenos en sitios alternativos a los del Colón (Gráfico N°4). Los mismos corresponden a las nuevas escuelas de actuación^{xxvi}, que obviamente por una cuestión de costos y capacidad usan escenarios propios o pequeños. Paralelamente el radioteatro, motor del auge del teatro local a fines de los cuarenta, efectúa pocos estrenos debido en parte a la escasez de salas propicias y la escasa variabilidad de cartelera, es decir vuelve sobre obras viejas y conocidas evitando grandes cambios estéticos con obras inéditas. Política que sí adoptan las nuevas escuelas de teatro independiente marcando una ruptura pues se constituyen, y así lo demuestran en su actividad diaria, en la nueva vanguardia. En tanto, los elencos barriales subsistirán en los grandes clubes de la ciudad, pero eso ya es otra historia.

Consideraciones finales:

En un periodo de casi medio siglo de teatro, podemos apreciar cómo esta actividad siguió los ciclos de expansión de la economía nacional. Las épocas de mayor número de estrenos correspondieron justamente a aquellas donde se registró un período de bonanza económica como finales de la década de 1920 y entre 1948 y 1952. Si bien la documentación es incompleta y fragmentaria, es llamativa la escasez de nuevas obras en los treinta y primera mitad de los cuarenta, en unos años donde la economía nacional sufría la crisis del modelo agroexportador derivada de la Gran Depresión junto a la censura y fraude político instaurado durante la llamada Década Infame.

En una ciudad en constante crecimiento, con fronteras urbanas cada vez más amplias, debería suponerse que surgirían nuevos edificios destinados a que instalación de salas teatrales, pero esto no sucedió así^{xxvii}. Otra cuestión llamativa es la incapacidad, de los diversos elencos locales, de consolidar un circuito de representación propio compuesto por salas propicias y exclusivas para un desarrollo sostenible de la actividad. En una villa balnearia, con dos temporadas bien marcadas y con una estructura edilicia vinculada a la industria del ocio, los elencos locales sobrevivían en invierno a la sombra de los más “prestigiosos” visitantes y en sitios inadecuados para su actividad. Calidad inherente no sólo por el renombre de sus artistas sino también por el espectáculo: equipo, difusión, eran inmensamente superiores; pero también encarnaban la moda en el “arte escénico”: lo último. De esta manera la difusión de la actividad escénica en el circuito más informal de los clubes barriales está ligada al prestigio: constituía la actividad cultural destacada para “educar” a los jóvenes e inmigrantes de una población en continuo aumento.

La cuantificación de estrenos permite afirmar que las temporadas invernales de los años 1948 a 1952, constituyen una época dorada del acontecer teatral en Mar del Plata. Un espacio, en el imaginario social, ganado merced al esfuerzo y dedicación de las agrupaciones autodidactas autóctonas y al auge del radioteatro local, acompañado por el éxito de compañías foráneas extranjeras o porteñas. Sin embargo, diversos factores exógenos y endógenos, producirán que dicho boom no perdure en el tiem-

po, impidiendo que se consolide ese presente venturoso y, con el correr de los años, el Teatro perderá, dentro del imaginario colectivo del habitante de la ciudad, el espacio ganado otrora. Temática que deja numerosos interrogantes abiertos, que serán objeto de otros estudios. –

Bibliografía

- AAVV, (2000). *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Vol. I. Mar del Plata: Martín.
- AAVV, (2001). *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Vol. II. Mar del Plata: Martín.
- AAVV, (2003). *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Vol. III. Mar del Plata: Martín.
- AAVV, (2007). *Estética e Historia del Teatro Marplatense. Compilación corregida y aumentada*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Mar del Plata: Martín.
- AAVV, (2009). *Anuario de Estética y Artes*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Año 1 Volumen 1, Mar Del Plata: Martín.
- AAVV, (2010). *Anuario de Estética y Artes*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Año 2 Volumen 2, Mar Del Plata: Martín.
- BUNGE, Mario (1995). *Sistemas sociales y filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FABIANI, Nicolás Luis (1998). "Teatro, estética y poéticas. La estética como campo de reflexión privilegiado". En: Breviarios de investigación teatral. Año 1, Nº 1, Buenos Aires: AITEA.
- PELLETTERI, Osvaldo (2007) "Qué es una historia del teatro argentino (II)". En PELLETTERI, Osvaldo (director): *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*. Buenos Aires: GETEA; Galerna; Instituto nacional del Teatro. Volumen II.
- ROCCATAGLIATA, Juan (Coor.) (1984). *Mar del plata y su región*. Buenos Aires: G.A.E.A.
- ROCK, David. (1989) *Argentina: 1516-1987. Desde la colonización española a Raúl Alfonsín*. Buenos Aires: Alianza.
- ROMERO, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina. 2ª Ed. Revisada y Ampliada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SEBRELI, Juan José (1970) *Mar del Plata. El ocio represivo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Material de archivo:

- Diario La Capital, años 1918-1959.
- Diario El Trabajo, Nº 1-160: años 1915-1935.
- STRANO, Sebastián: Entrevista a Sr. Homero Cárpena, actor marplatense, Mar del Plata, 13 de enero de 1999.
- OLLER, Esteban: Entrevista a Sra. Norma Eusebio, actriz marplatense, Mar del Plata: 14 de abril de 2001 y 21 de abril de 2003.
- CABREJAS, Gabriel y OLLER, Esteban: Entrevista a Ismael Abius, Mar del Plata: 4 de febrero de 2008.

Notas

- i La cronología teatral, aunque incompleta, está disponible en AAVV, (2007). *Estética e Historia del Teatro Marplatense. Compilación corregida y aumentada*. A cargo de Nicolás Fabiani. Mar del Plata Martín. Págs. 301 a 366.
- ii Sobre este punto existe gran bibliografía específica. Por ejemplo: SEBRELI, Juan José. Mar del Plata. *El ocio represivo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. AAVV. *Mar del Plata. Una historia urbana*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1991. ROCCATAGLIATA, Juan (Coor.) *Mar del plata y su región*. Ba As. G.A.E.A.1984.
- iii Diarios de tirada local. *La Capital* años 1918-1959 y *El Trabajo*. Nº 1-160: años 1915-1935.
- iv De acuerdo con las distinciones propuestas en nuestro proyecto de investigación por Nicolás Luis Fabiani, y publicadas en distintos artículos de su autoría; **en**: Fabiani, Nicolás Luis, 1998. *Teatro, estética y poéticas: la estética como campo de reflexión privilegiado*. **En**: Breviarios de investigación teatral. Año 1, Nº 1, Buenos Aires: AITEA.
- v La extensión del ejido urbano hacia el oeste, facilitó la aparición de espacios para todo uso, por ej. en la intersección de las actuales Misiones y Rivadavia, a 15 cuadras de la Av. Independencia (límite oeste del ejido urbano primigenio).
- vi Es de destacar que según el registro cronológico hasta 1955 no se registran estrenos en el cine-teatro San Martín. No obstante, dos años más tarde a la ruina del Odeón en 1956 y también en el 57 se observan 3 estrenos en cada año, 1 en el 58, 2 en el 59 y 4 en el año 60.
- vii Mojones de reunión ciudadana son los cines: Cine Avenida (Av.Luro 3900, 1-3-1926); Cine del Puerto (calle 12 de octubre, 19-11-1926); Real Cine (Av.Luro 4702, 1-1-1927); Cine Belgrano (Belgrano 3430, 1-3-1928).
- viii Oller, 2009: 75. En AAVV, *Anuario de Estética y Artes*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Año 1 Volumen 1, Mar Del Plata: Martín.
- ix Entrevista a la actriz Norma Eusebio, Mar del Plata: 14 de abril de 2001 y 21 de abril de 2003.
- x OLLER, ESTEBAN. "EL TEATRO EN MAR DEL PLATA DURANTE LAS TEMPORADAS INVERNALES DE LOS 50" EN AAVV, (2003) *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. A CARGO DE NICOLÁS L. FABIANI. VOL. III. MAR DEL PLATA: MARTIN. PÁGS. 94.

-
- xi Entrevista al actor Ismael Abius, Mar del Plata: 4 de febrero de 2008.
- xii Entrevista a la actriz Norma Eusebio, Mar del Plata: 14 de abril de 2001 y 21 de abril de 2003.
- xiii Entrevista al actor Ismael Abius, Mar del Plata: 4 de febrero de 2008.
- xiv Entrevista al actor Ismael Abius, Mar del Plata: 4 de febrero de 2008.
- xv Entrevista a la actriz Norma Eusebio, Mar del Plata: 14 de abril de 2001 y 21 de abril de 2003.
- xvi Por ejemplo podemos mencionar el programa del día: sábado 6 de diciembre de 1947 (21 hs) a 4 páginas donde se aprecian el auspicio de numerosos comercios del barrio.
- En la portada se observa: *Velada teatral a beneficios de los socios conscriptos de la clase 1927. Del conjunto escénico de esta institución, Ángel Rondinara, bajo la dirección del Sr. S. F. Rondinara en nuestro local social presenta El secreto de Vicente López, pieza cómica en dos actos original de Eliseo Gutiérrez y El conventillo del gavilán, sainete en 1 acto y 3 cuadros de A. Vaccarezza. Abajo: propaganda de Los gallegos, vende bien y barato. Belgrano y Pueyrredón – Luro y San Juan.* En las siguientes páginas se aprecian datos de otros anunciantes.
- xvii Oller, Esteban. “El teatro en Mar del Plata durante las temporadas invernales de los 50” en AAVV, (2003). *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Vol. III. Mar del Plata: Martín. Págs. 95.
- xviii Oller, Esteban. “Los Años de oro del radio teatro en Mar del Plata” En AAVV, (2010) *Anuario de Estética y Artes*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Año 2 Volumen 2, Mar Del Plata: Martín. Págs. 87-94.
- xix Oller, Esteban. “Los Circuitos del Teatro En Mar del Plata: 1900 - 1950” en AAVV, (2009) *Anuario de Estética y Artes* Año 1 Volumen 1, Mar Del Plata: Martín, Págs 75-82,
- xx Existe un estudio exhaustivo sobre el giro de los años 50 a través del surgimiento de la Cooperativa de trabajo ABC y demás escuelas de teatro sucesoras como Organización Cultural Atlántica, Teatro de Actores Marplatenses y Arte y Estudio. Este giro que materializa el microsistema de teatro culto comercial (Pelletteri, 2007: 11), un cambio estético y una profesionalización del artista. Véase Fabiani, Nicolás, 2007 “Estética e historia del teatro marplatense: el giro de los años 50” en AAVV, (2007). *Estética e Historia del Teatro Marplatense. Compilación corregida y aumentada*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Mar del Plata: Martín. Págs. 107 a 112.
- xxi Entrevista a la actriz Norma Eusebio, Mar del Plata: 14 de abril de 2001 y 21 de abril de 2003.
Entrevista al actor Ismael Abius, Mar del Plata: 4 de febrero de 2008.
- xxii Como ya se mencionó a mediados de los años 50 se observa un auge de las escuelas de teatro y un giro estético que marcan una profesionalización del artista marplatense. Este giro se materializa en la adopción de obras de vanguardia ajenas al sainete. Para una visión más profunda y un análisis detallado de esta problemática véase Fabiani, Nicolás, 2007 “Estética e historia del teatro marplatense: el giro de los años 50” en AAVV, (2007). *Estética e Historia del Teatro Marplatense. Compilación corregida y aumentada*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Mar del Plata: Martín. Págs. 107 a 112.
- xxiii Oller, Esteban. “El teatro en Mar del Plata durante las temporadas invernales de los 50” en AAVV, (2003). *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Vol. III. Mar del Plata: Martín. Págs. 94.
- xxiv Para observar la difusión del cine en la ciudad de Mar del Plata, alcanza con ver estos datos: según la Subsecretaría de Cultura y Estadística en Septiembre de 1953 se llevaron a cabo 806 funciones con 226.627 espectadores y en el período que abarca desde enero hasta esa fecha las salas de la ciudad recibieron 2.267.980 personas (La Capital. 27-10-1953: 4). Asimismo, el número de cines en la ciudad se eleva de 12 en 1949 a 22 diez años más tarde. (La Capital. 15-08-1959: 4).
- xxv Oller, Esteban. “El teatro en Mar del Plata durante las temporadas invernales de los 50” en AAVV, (2003). *Estética e Historia del Teatro Marplatense*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Vol. III. Mar del Plata: Martín. Págs. 94.
- xxvi Para un profundo análisis sobre la génesis del Teatro Independiente Marplatense véase Cabrejas, Gabriel. “Mar del Plata 1955-1959: El parto del teatro independiente”. En AAVV, (2007). *Estética e Historia del Teatro Marplatense. Compilación corregida y aumentada*. A cargo de Nicolás L. Fabiani. Mar del Plata: Martín. Págs. 123-132.
- xxvii El problema de la escasez de edificios destinados al teatro, utilizados específicamente por gente de Mar del Plata, es de larga data como lo demuestran diversos artículos periodísticos. Por nombrar sólo algunos aparecidos en La Capital. 9-5-1947: 4; 8-8-1947: 4; 20-8-1952: 4). Es de destacar que aún la carencia de lugares adecuados aqueja a los artistas locales como lo testiguan las diversas exposiciones realizadas en las Jornadas sobre Teatro e Identidad Marplatenses que realiza el Grupo de Investigaciones Estéticas todos los años de manera ininterrumpida desde 1998.

Parodiando a Edipo: estrategias dramáticas en la contemporaneidad

(Acerca de *Edipo y Yocasta* de Mariano Moro)

Por Mayra S. Ortiz Rodríguez
(CONICET – UNMdP)

Si nos remitimos a su funcionalidad específica, a su objetivo más genuino e inmediato, es posible afirmar que el acto de leer teatro va directamente en contra de su propia esencia. Es que si el objetivo fundamental de la génesis de una pieza teatral es su concreción sobre las tablas, la lectura del texto literario independientemente de la puesta en escena carecería de la parte más sustancial de cualquier obra. De allí la expresión tan difundida durante el Siglo de Oro español que señala que el teatro es una práctica cuya finalidad se encuentra en las luces de las salas, y no en la oscuridad de los claustros.

Sin embargo, esta lectura, como la de cualquier género literario, implica una productividad primordial que involucra al lector en íntima relación con la creación escrituraria, más allá de la nueva lectura que realizará el director teatral que la llevará a escena. Esta productividad determina una diversidad de sentidos, entre los que se destacan la reconstrucción semiótica del tejido textual y la visualización detallada de una serie de características de la obra: su estructura, su trama, su vinculación con elementos socio-históricos y con el período estético en el que se inserta.

Al respecto de este provechoso proceso de decodificación del texto dramático independientemente de la percepción o no del denominado “texto espectacular”, aquí se estudiarán las estrategias específicas que deben ser puestas en juego en el abordaje de *Edipo y Yocasta* de Mariano Moro, parodia contemporánea de *Edipo Rey* de Sófocles. Al confrontar la tragedia clásica con su reescritura actual, y teniendo en cuenta las particularidades de la escritura del dramaturgo marplatense, es posible determinar características específicas de este teatro paródico; aquí se propone que los elementos que poseen rasgos trágicos intrínsecos no son dejados a un lado, sino que son plasmados en esta obra en un entramado determinado por una conjunción funcional de recursos dis-tensores, es decir, recursos que suprimen la tensión básica de la acción trágica, evidentemente generando humor.

La obra de Mariano Moro *Edipo y Yocasta* se trata de la parodia humorística de la tragedia clásica griega; este dramaturgo contemporáneo -de gran suceso en la actualidad tanto a nivel nacional como internacional- publicó por primera vez su obra dramática en el año 2010, y

esta pieza en particular fue estrenada en la temporada de verano de 2001 en Mar del Plata y obtuvo el 'Premio Estrella de Mar' al "Mejor Espectáculo de Humor", luego siguieron más de cien funciones en diversas salas de la provincia de Buenos Aires. En su antología titulada *Seis obras*, figura esta pieza que se basa en el mito griego para comentar y en muchos pasajes enjuiciar nuestra realidad cotidiana, a la vez que ridiculiza los propios elementos mitológicos.

Edipo Rey de Sófocles, tragedia de extendida difusión caracterizada por la gravedad de la acción, la nobleza de los personajes e, incluso, la noble intención que anima su objetivo, gira en torno de un drama netamente humano: el del hombre incapaz de escapar a su destino. La obra de Mariano Moro reformula el mito a través de un *drama*, es decir, tiene -como la tragedia- un conflicto efectivo y doloroso pero ambientado en el mundo real; con personajes menos grandiosos que los héroes trágicos y más cercanos a la humanidad corriente, además de presentar problemáticas de carácter individual o social en relación a cuestionamientos actuales. De allí que las referencias no sean al contexto griego correspondiente a la versión de Sófocles (aún cuando echa luz sobre aspectos que en *Edipo Rey* eran dados por supuestos) sino a la realidad política, económica y social argentina de la década de los '90. Moro elige el camino de la parodia a través de la caricaturización de los personajes clásicos, en suma al ingreso de nuevos caracteres que actualizan los conflictos políticos y la lucha por el poder, peligrosamente semejante en la Antigüedad y en el mundo actual: incluye nuevos personajes, algunos inherentes al mito (Layo, la Esfinge), y otros ficticios (una sirena o un Diputado argentino), que sirven a los fines de acentuar los rasgos paródicos del texto, diferenciándose así de la tragedia clásica al brindarle ribetes casi de sainete. Ya la denominación del subtítulo, *Tragedia grecoide con humor ad hoc*, da cuenta de la transposición humorística que se realiza de la tragedia clásica de Sófocles y concentra la distorsión con que el autor trata la historia de Edipo y Yocasta.

En este caso, Moro realiza una traspolación de la obra clásica para incorporar elementos actuales; más precisamente de la realidad argentina de la última década del siglo XX. Parte así de la tragedia de Sófocles respetando los hechos históricos y aún ahondando en ellos; incorpora a Layo como personaje y excluye a Creonte, pero "aggiorna" la tragedia mediante continuas referencias a la situación socio-política de los '90, dentro del contexto "tebano", que podría ser también cualquier lugar enmarcado en la posmodernidad. Es que, en definitiva, estamos ante una versión posmoderna de la tragedia griega original.

Desde el subtítulo que cruza a la tragedia con el *humor ad hoc*, es posible visualizar la tensión inicial que da la pauta de que el humor es el eje de la reescritura del clásico griego, en este caso *grecoide*, es decir, a la manera de, pero con un evidente guiño humorístico. Ya se ha

establecido que Moro efectúa un tratamiento renovado de los mitos¹, y aquí se pretende ampliar este alcance apuntando al empleo particular de la parodia. Como cuestiones preliminares es importante notar que el autor utiliza en su composición dísticos de rima consonante, lo que le otorga al conjunto de la obra un juego humorístico reforzado por la sonoridad y la asociación de palabras. Por otro lado, si “*la psicología es otro eje transversal*” de la obra de Moro (FIADINO Y VILLARINO 2010: 203), el mito de Edipo, que el espectador actual conoce, además, a partir de la interpretación freudiana, es tomado en clave humorística para llegar a un público heterogéneo.

La parodia se plasma en esta reescritura, primordialmente, a partir de la convivencia en una misma escena de diferentes registros lingüísticos. Desde un comienzo, el humor se halla en todos los pasajes a través de expresiones burdas y banales (por ejemplo, cuando Layo dice que Pélope lo alojó en su casa, el coro replica: *ese tipo es una masa*). Pero el tono paródico también cobra otros matices. Una modificación que introduce Moro respecto de la tragedia de Sófocles está determinada por la formulación de tres enigmas de la Esfinge en lugar de uno, como parte de la amplificación propia de la parodia (FIADINO Y VILLARINO 2010: 210). Y el corte del tono trágico está dado en particular, más allá de la recurrencia de expresiones burdas y soeces, por el carácter absolutamente escatológico del último de los enigmas. La reescritura paródica se establece también a través de ciertas transformaciones, dadas por el humor más superficial (como la aparición de Tiresias travestido, el coro que toma partido en los hechos, al punto de decir a Layo: *Perdone su alteza que el coro se meta*) hasta modificaciones estructurales (Edipo se muestra exaltado y no lleva adelante el extenso y angustiante proceso de anagnórisis de la obra de Sófocles, sino que simplemente es irascible en las breves escenas en las que se develan sus orígenes). Estas transformaciones conducen a la condensación, y así dejan a un lado cualquier reflexión posible: ello también opera como distensión de la tragicidad específica de los hechos.

Los elementos dis-tensores en esta obra aparecen mediante el contraste. Por ejemplo, si Yocasta establece un parlamento de gran tragicidad ante el impedimento de criar a su hijo, Layo, mientras tanto, deja en evidencia sus tendencias homosexuales con una subversión que se refuerza mediante un lenguaje sumamente soez. Del mismo modo, la Pitonisa es obscena y totalmente explícita; ello genera una dis-tensión de la tragicidad del mensaje del oráculo y de su carácter sacro. Las continuas alusiones sexuales también distienden el sino trágico de Edipo. En el diálogo que sostienen Edipo y Layo previamente a la muerte de este último, genera distensión

¹ Se sigue en esta apreciación a Fiadino y Villarino -2010: 201- que así lo proponen particularmente respecto de la trama.

el hecho de que él haga explícitas sus inclinaciones homosexuales y quiera seducir insistentemente a su ignoto hijo.

Uno de los elementos dis-tensores más notables es la aparición en escena de un diputado argentino, estereotipo de la corrupción en épocas menemistas, lo cual genera un efecto cómico y sorpresivo, dando lugar a un corte puesto que implica un alejamiento absoluto del texto parodiado que a su vez se acompaña con la acción: es quien aleja el niño a Corinto. Así, la distensión se da mediante un anacronismo casi brutal, que el coro reconoce: *Algo desubicado en tiempo y espacio*. Otros anacronismos también funcionan como cortes en la tensión trágica: así, previamente a ser asesinado por Edipo y en su diálogo con él, Layo menciona a Lacan y refiere a la teoría de la *envidia del pene*; y el coro, por un lado, al verse acallado por Layo exclama: *Viva la democracia*, y por otro, ante el coraje del protagonista, lo denomina *Terminator² de nuestros sinsabores*.

En este plano, es destacable que los personajes se muestran desbordantemente pulsionales, pulsiones que se cruzan con pecados capitales. Yocasta embarazada se inclina por la gula (*Todo lo que encuentro lo manduco*); Layo se presenta como lujurioso al efectuar constantemente alusiones homosexuales aún desde un comienzo de la pieza, refrenadas por un insistente coro; Edipo se inclina constantemente por la ira (la Pitonisa exclama al respecto: *Qué carácter de mierda*) y dice que lo acusan de soberbia; y la Pitonisa y la Sirena también hacen referencias continuas al campo de la lujuria al increpar a Edipo, al extremo que él acusa a una de ellas de ramera. El diputado argentino, claro está, también se ve definido por la soberbia.

En esta obra sólo hay un parlamento netamente trágico: el que establece Yocasta cuando debe entregar a su hijo recién nacido. Ningún elemento distiende el peso de sus palabras, al punto que parece una isla dentro de la obra. Sin embargo, luego el coro interviene y establece un corte respecto de la pesadumbre, a través de referencias mitológicas contaminadas con vocablos burdos y groseros. Del mismo modo, la protagonista se manifiesta con gran lirismo al encontrar a Edipo, al extremo de emplear frases en francés, lirismo que se ve quebrantado cuando refiere a la menopausia. Finalmente, al descubrir la verdad de lo sucedido, ocurre algo similar: sus palabras son de angustia absoluta, pero se ven matizadas por una profusión desbordante de insultos, acompañada por la referencia del iracundo Edipo a las intenciones homosexuales de su padre biológico.

² Personaje protagónico de una saga fílmica estadounidense de ciencia ficción (1984, 1991, 2003 y 2009), inicialmente dirigida por James Cameron y protagonizada por Arnold Schwarzenegger.

En lo que respecta al texto espectacular, hay ciertos efectos y recursos en la puesta en escena que también operan como cortes de la tensión trágica, ya marcados en el texto dramático. Por ejemplo, se indica que, luego de que Edipo adivina los enigmas de la Efigie, *El coro se entrega a una coreografía festiva*, así como, tras descubrir el protagonista su identidad, se da lugar a una *Coreografía que culmina en arrancarse los ojos y arrojarlos*. Esto implica que la proxémica ocupa un lugar preponderante en la perspectiva paródica, y más aún si se ha tenido la posibilidad de ser receptor de una de las puestas en escena³. Aquí se abre la necesidad de estudiar en su dualidad a las obras teatrales, es decir, considerando al texto dramático y al texto espectacular como codependientes pero autónomos, con sus propios recursos y entramados particulares. Tal como lo afirma Anne Ubersfeld, *“la sintaxis (textual) y la proxémica constituyen dos aproximaciones diferentes al hecho teatral”* (UBERSFELD 1998: 15), y si bien aquí nos hemos centrado en el matiz paródico del texto dramático, también contribuye a este tono el texto espectacular. Pese a las disimilitudes de cada función, el desempeño actoral en *Edipo y Yocasta* se caracterizó por un establecimiento de los parlamentos a modo de declamación lenta y reforzada, con pausas e intensidad. Los gestos se mostraron exagerados, en una hipérbole de todos los elementos paralingüísticos: las expresiones faciales, la postura corporal, las miradas... Todo ello hace que los personajes se acerquen a la composición física de máscaras griegas, con un gran caudal de emociones que cobran una fuerza escénica equiparable con el peso del entramado textual.

En definitiva, Moro percibe la tragedia a través del humor y con un modo muy particular va sorprendiendo al espectador con expresiones, muchas veces vulgares, y de nítida raigambre popular. La intertextualidad y la parodia (mediante el encadenamiento de acciones de matiz trágico con elementos humorísticos dis-tensores) son los recursos que el dramaturgo utiliza primordialmente para reescribir el mito clásico. El objetivo conceptual y procedimental de la vinculación de las obras de Sófocles y Mariano Moro desde una diversidad de aspectos textuales tiene el fin último de observar, a través de la operatividad de estas piezas en particular, el funcionamiento de los engranajes más íntimos de los textos teatrales en general.

³ Las puestas en escena estuvieron a cargo de la compañía *Los del Verso*, fundada en Buenos Aires en marzo de 1999. Partió de una intención estética de aunar su visión particular de la tradición teatral inaugurada por Atenas con el trabajo sobre el lenguaje verbal y escénico del Siglo de Oro español, y la inmersión en la explosión de caminos artísticos e inquietudes temáticas propias de la contemporaneidad. Son sus fundadores María Rosa Frega y Mariano Moro. Las obras que llevan a escena están escritas y dirigidas por este último, y en la actualidad conforman además el grupo los actores Mariano Mazzei, José Minuchín, Emiliano Dionisi, Mercedes Elordi y Limay Berra Larrosa. Sus propuestas han recibido numerosos premios, y los críticos y estudiosos las distinguen por su calidad y originalidad dentro del amplio espectro de la escena actual argentina

El análisis de textos dramáticos implica otra lectura, diferente a la del nuevo texto que surge de la puesta en escena, con herramientas particulares que deben ser estudiadas para desarrollar la percepción del abanico semiótico que ofrece a los sentidos. Leer teatro, desde un lugar distinto pero tan fructífero como luego disfrutarlo en una sala de espectáculos, implica manejar herramientas de conocimiento que llevan, indudablemente y desde distintas vertientes, a agudizar su comprensión.-

Bibliografía

- BERENQUER, Ángel. *Teoría y crítica del teatro (estudios sobre teoría y crítica teatral)*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1991.
- BOBES, María del Carmen. *Semiología de la Obra dramática*. Madrid. Taurus, 1991.
- DE MARINIS, Marco. *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires, Galerna, Colección Teatrología, 2005.
- KOWZAN, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus, 1992.
- MORO, Mariano. *Seis obras*. Estudio a cargo de FIADINO, Elsa Graciela y VILLARINO, Edith Marta. Buenos Aires, Colihue, 2010.
- PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.
- SÓFOCLES. *Ajax – Antígona – Edipo Rey*. Prólogo de PEMAN, José María. Salvat Editores S.A., Biblioteca Básica Salvat, 1970.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra, 1998.

El tratamiento de la comicidad en “Los casamientos” de Suárez de Deza.

Por Lino Ezequiel Parodi
(UNMDP)

Don Vicente Suárez de Deza (1610-1685) se yergue como una figura de la dramaturgia española escasamente abordada por la crítica especializada. Fiscal de las comedias, ujier de la saleta de la reina y altezas y servidor de Felipe IV, publicó hacia 1663 su obra más representativa, *Donaires de Tersicore*. Fue autor de comedias burlescas y piezas menores y sus escritos fueron primordialmente concebidos para ser representados en la corte.

El presente artículo ofrece un análisis de los procedimientos estilísticos que hacen a la comicidad y a la concepción de la fiesta carnavalesca en la mojiganga “Los casamientos” con el fin de brindar un acercamiento a este destacado, aunque poco recordado, poeta.

La tradición del teatro en España ha ejercido siempre un papel de suma importancia, no sólo por eruirse como una afición común a todos los estamentos sociales sino también por la especial predilección que éste ha suscitado entre las distintas capas de la sociedad como medio de ociosidad y diversión. Don Vicente Suárez de Deza nace en el año 1610 y desarrolla su obra en un contexto socio-económico de marcadas peculiaridades: entre la decadencia del Imperio y el esplendor de los espectáculos teatrales. Principalmente fue cultor de piezas de teatro breves en las que los tipos y el espíritu cómico suelen ser vinculados a la celebración cristiana del Corpus o el Carnaval.

Si bien los orígenes de la mojiganga (género en el que se encuadra “Los casamientos”) se remontan a la plaza pública, ésta sufriría transformaciones hasta consolidarse y ser representada en la corte juntamente con el drama lírico y la zarzuela. Felipe IV ejercería un rol fundamental en la difusión y fortalecimiento de ésta especie teatral de carácter cómico-musical y burlesco, debido a su conocido afán y gusto por las mascaradas y fiestas. Como servidor del Rey, Suárez de Deza concibe la mayor parte de sus creaciones literarias para ser representadas “en palacio” lo cual como veremos, ofrece al autor otras posibilidades en cuanto al vestuario o el despliegue escénico o coreográfico. Este aspecto no resulta un dato de menor importancia para el escritor puesto que se trata de un motivo recurrente que se encarga de aclarar en el encabezamiento de la mayor parte de sus obras.

El presente trabajo supone un análisis de los procedimientos estilísticos de los que hace gala el autor para producir comicidad en un relato en el que abunda la confusión y el disparate propiamente carnavalesco.

En principio, lo que nos ofrece el autor es un mundo en el que confluyen las oposiciones, ya sean jerárquicas o dialécticas, las burlas y los equívocos. Tal como señalaba Mijaíl Bajtín en su obra “La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento”, en “Los Casamientos” se vive la lógica del carnaval en el que la vida es desviada de su curso normal y lo que se presenta es el mundo del revés.

En consonancia con lo mencionado anteriormente se yergue la figura de Don Macario, uno de sus personajes, el cuál se encarga de presentar la acción dentro un marco de tiempo festivo como lo son las Carnestolendas. Este asunto no resulta trivial en cuanto al género, puesto que como diversión carnavalesca se realizaban procesiones en palacio. Este aspecto fue reflejado en muchas mojigangas (tal como sucede en la que aquí presentamos) en las que la trama reside en la búsqueda de personajes pintorescos con el fin de llevarlos a palacio “en mojiganga”. En este sentido, la presente obra de Suárez de Deza presenta una variante interesante, puesto que habitualmente no se precisaba lo que los personajes habrían de hacer una vez llegados a palacio, en cambio vemos que aquí se hace referencia a un juego de cañas.

La nómina de actores involucrados en la pieza está integrada por personajes pertenecientes a distintos ámbitos, ya sea el familiar (Tomasa, Toribia, las tres novias y el vejete) o al urbano (caso del cochero, los dos galanes y el soldado). En consonancia con ello, puede argüirse que el núcleo central de la comicidad propuesta por el autor en esta obra se construye ante todo a partir de la presentación burlesca de los parlamentos, los cuáles se tejen en distintas direcciones y en función de un gran entramado de relaciones: Tomasa y el escudero, éste último y los tres galanes, la viuda y las novias y finalmente, Tomasa y los galanes.

Sin embargo, es en esencia el vejete el que se yergue como móvil del ardid cómico. Podríamos decir que se presenta como una autoridad burlesca, como bufón o Rey de Carnaval. Esto llama la atención puesto que supone una renovación en cuanto a los cánones habituales que primaban para la configuración de esta figura. Si bien en algún punto es *víctima* de las maniobras de los galanes, no se constituye como un personaje ingenuo, mas bien se percibe en él un dejo de ironía, puesto que no está interesado más que en cumplir con lo que le han encomendado sin importar que los resultados sean los debidos. El escudero, no representa al Rey destronado del Carnaval, sino todo lo contrario. Esta carga irónica no sólo se advierte a partir del análisis de su relación con los galanes, sino que aflora también en los parlamentos en que se dirige a Tomasa. Al hacer mención a los candidatos que debe buscar para efectuar los casamientos, agrega:

Esc. ¿Y si para usanced huviere alguno, en traerle también podré ocuparme?

Tom. ¿Qué dice?

Esc. Aquesto digo.

Tom. ¿Yo casarme, y sin pasar el año? ¡Bueno fuera!

Esc. ¿Fuera usanced acaso la primera?¹

El mundo del réves, propiamente carnavalesco, es presentado por Suárez de Deza en base a distintos planos. En primer lugar, el accionar de los personajes rompe con la lógica tradicional. Ejemplo de ello nos lo ofrece la decisión de Tomasa de que su criada viaje en coche y ella vaya a pie. Lo que aquí se observa también, es una ruptura en cuánto a las jerarquías imperantes en la sociedad. Esta situación es reforzada por un razonamiento absurdo que brinda comicidad a la obra: “¿Qué pareciera al mundo y a la gente, que encochada viniera una mujer, y su criada a pie?”².

Las inversiones que se plantean en el relato constituyen otro factor que mueve a risa, tal como los regalos que la viuda hace al cochero y a su criada. El primero recibe pastillas con olor y boca y envueltos en papel de filigrana un par de guantes y cartera, mientras que a Toribia se le hace entrega de una bigotera.

Por otra parte, y adentrándonos en otro de los planos que estimulan el dinamismo de la obra, vemos que la subversión del orden lógico es reforzada a partir de juegos dialécticos:

Tom. ¿Por lo seco me lleva? ¿Está en su juicio? ¡Habiendo tanto lodo!

(Aparte.)

Esc. Oírla es vicio. Según eso, ¿usted quiere ir por los lodos?

Tom. Sí, que yo no he de hacer lo que hacen todos. ¿No ve que, por venir más a mi gusto dejé el coche a Toribia?³

Como en un juego de máscaras, los galanes y el soldado por su parte, estarán destinados a convertirse a los ojos de los demás en Indianos pobres con pretensiones en la corte, aunque duden o no les importe verdaderamente la *realidad* de los hechos. Estos, en su afán de divertirse le seguirán la corriente al vejete, aportando al relato otro elemento vinculado estrechamente con el mundo del carnaval: la burla. Este recurso disparará una serie de equívocos disparatados y reflexiones y conclusiones desacertadas.

Los galanes introducirán también el motivo del disfraz, al presentarse ante Tomasa uno “puesto un sol en el sombrero”, el otro “con dos linternas al hombro, como cántaros de aguador” y el último “todo vestido de estrellas”. Si consideramos que ésta obra, tal como nos refiere su autor fue escrita “para palacio”, esto debió de servir como recurso para generar impacto visual en un espectador habituado a presenciar grandes representaciones cortesanas. Por otra parte, existe documentación

¹ Bergman, Hannah E. *Ramillete de Entremeses y Bailes*. Editorial Castalia, Madrid, 1970. p.416.

² *Ibíd.* p. 414.

³ *Ibíd.*

que certifica que las piezas representadas en la corte y como es lógico, contaban con mayores posibilidades escenográficas, haciendo uso de iluminación nocturna, pinturas, tapices o bastidores en perspectiva, tan sólo por mencionar algunos procedimientos de época.

Uno de los aspectos centrales en cuanto a la comicidad presente en la obra, es ofrecido a partir del consejo que Tomasa brinda a las novias que han de casarse y que radica fundamentalmente en que respectivamente se hagan pasar una por ciega, otra por sorda y otra por muda. Esto da cuenta de una peculiar e irónica construcción del ideal femenino partiendo de los parlamentos de la viuda. De esta manera: “en una mujer es cosa amada, / antes que responzona, el ser callada, [...]”⁴, “a cualquier marido desobliga / una mujer amiga de oír mucho, [...]”⁵ y finalmente, “el novio que la toca mujer quiere / que mire, más no vea lo que viere”⁶. Así observamos que lo que aquí se propone es un modelo de mujer sumisa y condescendiente con su pretendiente y futuro marido.

Por otra parte, y si nos atenemos estrictamente a la representación, debe considerarse la comicidad que puede haber despertado la interpretación de estos roles femeninos a cargo de tres hombres vestidos de damas, máxime si tenemos en cuenta algunas expresiones cómicas como la que Tomasa les dirige: “están tan hombres”⁷.

Otro rasgo muy interesante del texto y que coadyuva a imprimirle un gran dinamismo, es la introducción de ágiles contrapuntos fundados en parlamentos de escasos versos como el que se presenta a continuación:

Tom. Digo que han de casarse; ¡linda flema!
porque el casarles ya me va por tema.

Dam. 1 Yo no quiero casarme.

Tom. ¡Eso es lisonja!
Cásese aora, y luego sea monja.

Dam. 2 Yo no quiero casarme.

Tom. ¡En lo que ha dado!
Cásese, y luego métase a soldado.

Dam. 3 Yo en no casarme estoy.

Tom. ¡Es inconstante!
Cásese, y luego hágase estudiante.

⁴ Ibíd. p. 420.

⁵ Ibíd. p. 421.

⁶ Ibíd.

⁷ Ibíd. p. 420.

Las 3. Cierta, que osté es terrible⁸.

Si bien es cierto que el texto evidencia otros pasajes de este tipo, el que aquí presentamos manifiesta otro rasgo propiamente carnavalesco al articular su comicidad en base a una dualidad premeditada. Esto puede ser apreciado en función del juego dialéctico si consideramos que Tomasa sugiere a sus “damas” hacerse soldados o estudiantes.

Otro recurso interesante está dado por los absurdos, de los cuáles la obra está impregnada. Entre todos ellos, resalta el encuentro entre las damas y los galanes, puesto que si bien se presentan con la intención de seguir los consejos de Tomasa, se vuelve evidente que la muda habla, que la sorda oye y que la ciega ve. Otro ejemplo que llama la atención en este sentido es puesto en boca de los galanes: “Y, en fin, venir a sus horas, / como tres y dos son cuatro”⁹.

Los apartes, recurso inherente al teatro, se presentan en la obra con un doble fin. Por un lado el de entablar cierta complicidad con el público y por el otro, con el objetivo de señalar y trasladarle la comicidad de la mojiganga: “!De risa, vive Dios, que ya me caigo”¹⁰.

Por otra parte y si bien se hacen evidentes también ciertas referencias al tiempo “Tenga: ¿no ve que es temprano, / y que aún no se ha puesto el sol?”¹¹ y al espacio “En un juego / de cañas le tengo hallado, / con que servirá de serlo / todo junto a un tiempo, dando / principio a las dos entradas / que ya ocupan el teatro”¹² lo que reviste mayor importancia son las referencias meta-teatrales. Este estratagema literario también se destaca como una herramienta que sumerge al espectador en un clima cómico. De esta manera, vemos que Don Pascasio afirma “Historia de entremés sin duda es ésta”¹³, Don Macario señala “!Hay chiste más gracioso! Hacer se puede / del cuento, ¡vive Dios! una comedia”¹⁴ o el escudero asevera “!Tal mojiganga el diablo no ha pensado!”¹⁵. Este aspecto debe entenderse en consonancia con la concepción del hombre barroco, el cuál consideraba al mundo como a un teatro y a la vida como una comedia en la que era necesario desempeñar un papel. De esta manera es que se explica este fino ardid que vuelve difusos los límites entre la realidad y la ficción.

Finalmente, y como es propio del género, “Los casamientos” finaliza con un baile. En este sentido, las didascalías dan cuenta precisa de la formación en la que debían ubicarse los actores para interpretar este fragmento que contaba con un tañido y son específico. Así es como se establece un contrapunto en el que alternadamente cantan los músicos y los actores y en el que las referencias a

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.* p. 422.

¹⁰ *Ibíd.* p. 421.

¹¹ *Ibíd.* p. 422.

¹² *Ibíd.* p. 425.

¹³ *Ibíd.* p. 418.

¹⁴ *Ibíd.* p. 419.

¹⁵ *Ibíd.* p. 421.

los instrumentos y a la danza proliferan: “Como no haya tamboril, / ni instrumentos ordinarios / de mojiganga, concedo”¹⁶. Así también los juegos dialécticos:

Tom. No cansemos corriendo
las alabanzas.

Esc. El correr siempre ha sido
lo que más cansa¹⁷.

La obra concluye con un parlamento colectivo que representa una marca característica de los textos escritos para ser representados en la corte: la alabanza al monarca, al “rey planeta” Felipe IV.

De esta manera, a través del presente trabajo hemos podido advertir cuáles son los mecanismos que articulan la comicidad de la obra “Los casamientos” de Don Vicente Suárez de Deza. Su técnica, circunscripta a los procedimientos propios del género y al contexto en el que se desarrolla la trama, se encuentra fundada en oposiciones jerárquicas y dialécticas, equívocos, burlas, juegos de palabras, dualidades, inversiones, ágiles contrapuntos y una lógica enmarcada en los límites de la cosmovisión carnavalesca. Si bien la mojiganga ha sido caracterizada como una especie literaria en la que la acción es subordinada en función del espectáculo (entendido desde lo musical, lo coreográfico y la vistosidad de los diseños de los disfraces), lo que distingue verdaderamente su arte es el conocimiento que demuestra para el dominio de la escena en su totalidad, y ello implica por supuesto, la sutil maestría en cuanto a la presentación dinámica de la acción.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Editorial Alianza, Madrid, 1987.

BERGMAN, Hannah E. *Ramillete de Entremeses y Bailes*. Editorial Castalia, Madrid, 1970.

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. *Un poeta cómico en la corte. Vida y obra de Vicente Suárez de Deza*. Edition Reichenberger, Kassel, 2002.

BUEZO, Catalina. *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*. Editorial Castalia, Madrid, 1992.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen. *Antología del Entremés Barroco*. Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1985.

HUERTA CALVO, Javier. *Teatro breve de los Siglos XVI y XVII*. Editorial Taurus, Madrid, 1985.

¹⁶ *Ibíd.* p. 424.

¹⁷ *Ibíd.* p. 427.

Las jácaras de Francisco de Quevedo: sátira y visión de la realidad

Por Ángel E. Portos
(GLISO-UNMdP)

Introducción al género: la sátira y las jácaras

La sátira es un subgénero lírico que expresa indignación hacia alguien o algo, con propósito moralizador, lúdico burlesco. Se escribe en prosa o verso o alternando ambas formas. Estrictamente, la sátira es un género literario donde los vicios individuales o colectivos se ponen de manifiesto por medio de la ridiculización, la farsa, la ironía, etc., para lograr una mejora de la sociedad. Aunque en principio, está pensada para la diversión, su propósito principal no es el humor en sí mismo, sino un ataque a una realidad que desapruueba el autor, usando, para este cometido, el arma de la inteligencia. Es frecuente que la sátira esté impregnada de ironía y sarcasmo; la parodia, la burla, la exageración, las comparaciones, las yuxtaposiciones, la analogía y el doble sentido son usados frecuentemente en el discurso y en la escritura satírica. La sátira suele valerse del humor, de la anécdota y del ingenio para ridiculizar defectos sociales o individuales, efectuando así, una crítica social.

Existe una gran variedad de temas, desarrollos y tonos, pero son recursos habituales en la sátira:

- 1) la reducción de alguna cosa para hacerla parecer ridícula, o examinarla en detalle para hacer destacar sus defectos;
- 2) la exageración o hipérbole;
- 3) la yuxtaposición que compara cosas disímiles;
- 4) la parodia o imitación burlesca de las técnicas o estilo de una persona, de forma que se vea ridiculizada.

La sátira, en síntesis, es una concepción literaria en la que se realiza una crítica de las costumbres y de las costumbres deshonestas de individuos o grupos sociales, con un fin moralizador, burlesco o de simple diversión. En ella los personajes están presentados como seres de carne y hueso y no como tipos; dentro de los géneros satíricos se encuentra la jácara.

Los escritores españoles del Siglo de Oro volvían cada vez más insistentemente su mirada sobre las clases marginales, en las que encontraban, en sus ruindades y picardías, los motivos literarios para moralizar a una España que se descomponía y para entretener a una sociedad

cada vez más dada a la búsqueda de placer y diversión. Esta doble condición es la base del surgimiento de una literatura entre la que se destaca la picaresca, la poesía burlesca y la literatura del hampa. Los tipos sociales, los temas y el lenguaje con los cuales el escritor construía sus textos, aunque partían del conocimiento de estos sectores sociales, no se tomaban directamente de la realidad, sino de un estatuto literario ya fijado (la labor de algunas órdenes religiosas, especialmente los jesuitas, que se movían en los bajos fondos de la sociedad española, contribuyó al conocimiento de las prácticas y costumbres de estos grupos sociales) y dentro de esta demografía literaria está el grupo de los rufianes y las prostitutas.

Este grupo social fue motivo de una literatura que adoptó el formato del romancero, cuya métrica venía bien para el propósito de contar o cantar historias: los romances de germanía. Estos romances eran un género de textos que surgieron a mediados del siglo XVI en España como renovación del viejo romancero español y que se clasifican como un subgrupo del romancero nuevo. La lengua que adoptaron es la germanía¹, sociolecto particular de los delincuentes y prostitutas que eran su tema y motivo; al igual que con los temas y el tejido social, el escritor no se nutría directamente de la lengua de germanía, sino de su expresión literaria: la jacarandina o jacarandana².

Las jácaras³ son una evolución de estos romances de germanía. Los temas de estas piezas consistían básicamente en narrar las acciones delictivas de los rufianes, las peleas y la pasión por el licor y el juego, sus temporadas de cárcel con los respectivos castigos, su relación con las prostitutas y la crítica a la justicia. Si se toma como referencia la definición del Diccionario de

¹ Germanía (del lat. *germanus*, hermano): jerga o manera de hablar de los gitanos, o de ladrones y rufianes, usada sólo por ellos y compuesta de voces del idioma castellano, con significación distinta de la genuina y verdadera, y de otros muchos vocablos de formación caprichosa, o de origen dudoso o desconocido (Diccionario de Autoridades).

² La germanía es el lenguaje de los maleantes en la España de los siglos XVI y XVII. Este lenguaje recibe otros nombres como jacarandana y jacarandina, jerigonza, algarabía o argot. Jacarandina, (derivado de jácara y éste de jaque, rufián) es propiamente la lengua de los rufianes; por extensión (lenguaje de los ladrones, valentones, prostitutas, etc.), funciona a veces como sinónimo de germanía, pero lo más frecuente es que se emplee para designar al tipo de lenguaje en el que solían estar escritas las jácaras, composiciones en versos breves que se recitaban o representaban en los descansos entre las obras de teatro o al final de las representaciones; jácaras que casi siempre cantaban, o hacían intervenir, historias de personajes del hampa, jaques, rufianes, ladrones, etc. que se caracterizaban por un modo especial de hablar. La jacarandina se refiere principalmente a la representación escrita de la germanía en las jácaras; representación que podía estar muy alejada de su utilización oral (las imitaciones jocosas y burlescas de los lenguajes marginales son frecuentes).

La palabra jácara, nacida de la germanía y como todas las de su origen, voz de capricho y carácter burlesco, procede de la palabra *jaque*. Jaque es el lance del juego de ajedrez que consiste en perseguir y acosar alguna pieza principal del adversario y obligarlo a defenderla, aún a costa de las inferiores y de perderla en el lance que sigue, llamado mate, y con ella el juego o la partida si la pieza es el rey. La razón de adaptar la voz jaque a los grupos y valientes del hampa resulta clara, porque estos jaques, con su aire de reto y facilidad para sacar la espada, parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar a todo el que se le ponía por delante.

³ Jácara: romance o entremés breve, de tono alegre, en el que suele contarse hechos de la vida airada. Composición poética que se forma en el que llaman romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño. Úsase mucho el cantarla entre los que llaman jaques, de donde pudo tomar el nombre. Se toma también por el tañido que se toca para cantar o bailar (Diccionario de Autoridades).

Autoridades sobre la jácara, se ve que ésta se bifurca según si se da preponderancia a su condición poética o musical. Con las jácaras se manifestó un interés por reflejar el mundo o submundo del lupanar y el hampa, uno de cuyos tipos sociales, el jaque o rufián, ejercía de protagonista a partir de la descripción de sus hazañas. El formato métrico favorito para cantar esas aventuras era el romance, siguiendo la tradición del romance de germanía del siglo anterior; la lengua que se empleaba era la de la ladronería, la jerga de los delincuentes y maleantes. Estas piezas fueron rápidamente incorporadas al teatro, representadas entre las jornadas de las comedias.

En un ambiente de afición por el teatro había nacido el entremés, que se representaba entre las diferentes entradas de la obra de teatro y que consistía en una pieza corta de carácter humorístico. Los tipos sociales que protagonizaban estas piezas eran los sectores populares y los extranjeros, y en ellas se destacaban burlescamente los defectos y pecados de grupos marginados. El género se fue ampliando con la introducción de otras piezas que servían de divertimento al público asistente a las funciones, y que se podrían denominar subgéneros del entremés por su función estructural dentro del teatro, como la mojiganga, la loa, el baile y las jácaras. Dentro de estos subgéneros, las jácaras empezaron a ganar una enorme popularidad y el público empezó a pedir las con gran insistencia que se hicieron imprescindibles en las representaciones, por lo que se convirtió en un género adoptado por los más importantes autores españoles.

En este pequeño estrato el tema jacaril constituye una modalidad bastante restringida a la prostitución, la rufianesca y la valentía, con copia de desafíos, riñas, azotes, desorejamientos, gurapas y finibusterre, y el cortejo de soplones, escribanos, alguaciles, corchetes, pregoneros y verdugos.

Análisis de la jácara del Escarramán (ver en Apéndice I el texto de la pieza)

La *Jácara del Escarramán* figura en cuatro manuscritos y es anterior a 1612. En el texto, Escarramán escribe a su daifa, la Méndez, dándole nuevas de su prisión y condena, con amenos pormenores de su vida carcelaria. Esta jácara tuvo un éxito inmediato, lo que la hizo objeto de imitaciones y parodias. El personaje se convirtió en un hito de la literatura que refiere al hampa.

Como el título mismo lo indica (*Carta del Escarramán a la Méndez*⁴. *Jácara*), este poema es una jácara y está escrita en el lenguaje poético del romancero nuevo, esto es, cuartetas de

⁴ La Méndez: En la poesía satírica y en el teatro de la época, se solía anteponer el artículo definido a los nombres de las mujeres rufianescas y es nombre usual, por su vulgaridad, en prostitutas.

versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares. La estructura temática se da en seis secuencias:

- 1) Situación: preso (vv. 1-8)
- 2) Circunstancia de su apresamiento (vv. 9-24)
- 3) Acontecimientos en la cárcel (vv. 25-84)
- 4) Condena a galeras (vv. 85-96)
- 5) Pedido de ayuda (vv.97-108)
- 6) Despedida (vv. 109-120)

El título introduce el género epistolar, lo que implica un sujeto que escribe y un destinatario de la carta. El escritor de la misiva es Escarramán y su destinataria la Méndez. De Escarramán se sabe que es un héroe de la jacarandina sobre el que se compusieron diversas jácaras, entremeses, bailes, etc.; de la Méndez, que es la prostituta-amante-protegida de Escarramán. Luego del título se ubica el género: jácara. El poema que se presenta es un romance que versará sobre temas de la vida del hampa, lo que se hace evidente en la estructura temática señalada precedentemente.

En los versos 1 y 2 se precisa la situación enunciativa: Escarramán escribe desde la “trena”⁵ donde fue llevado por unos “alfileres vivos”⁶ que no le dieron tiempo de reaccionar. Se puede notar en los versos 3 y 4 que el concepto de “alfiler vivo” es de inversión de propiedades: dota de características de animado lo que es inanimado; este concepto se construye sobre la metáfora lexicalizada “alfiler”, que en lengua de germanía se usaba para referir al policial que llevaba a los detenidos a la cárcel. El elemento sémico común que permite el surgimiento de la metáfora es “prender” (referido en el verso “me prendieron sin pensar”): el alfiler prende la ropa, como el policial prende al reo; pero este concepto subraya la asociación “alfiler-alguacil” al calificar al alguacil de “vivo”. La adjetivación crea una doble dialogía⁷: alfiler significa “alguacil” e “instrumento”, y vivo se refiere a “con vida” cuando califica al objeto, y a “astuto” cuando califica al sujeto. Es decir, se estructura un paralelismo disémico, en el que cada de un término se relaciona con una acepción del otro término: instrumento-con vida; policial-astuto.

Los versos 6 y 7 se construyen sobre dos dichos populares que tienen un significado común: andar perdiendo el tiempo, pero cuyo encuentro en el poema los llenará de sentidos. Al unir

⁵ Cárcel, en germanía.

⁶ Otra acepción de aguja es alguacil, porque como el alfiler, en sentido literal, prende.

⁷ Dialogía: disemia. Palabra usada en doble sentido, esto es que conserva dos o más acepciones de su espectro semántico.

estas dos frases hechas, Quevedo juega con todas las acepciones. “Gangas”⁸ se refiere a “ave”, pero también a “prostituta”; “grillos”⁹ se refiere a “animales”, pero también a “aros de acero”. En la primera frase conviven tres sentidos: “cazar gangas” se refiere a ejercicio de la caza, a perder el tiempo y a buscar prostitutas (acepción reforzada por el contexto de la taberna). En el segundo refrán también conviven tres significados: “cazar grillos” se refiere a perder el tiempo, cazar grillos y a cazar los aros de acero o caer en prisión. Además, en esta última frase, el efecto de la inversión semántica provocado por la inversión sintáctica (el sujeto que caza los grillos termina cazado por los grillos de la prisión) hace entrar, también, en un juego de agudeza verbal: la asociación cazar-casar (él se ha “casado” o unido a los grillos). Las dos frases mantienen su significado original de cazar y su sentido figurado de perder el tiempo; pero, por el contexto de la taberna y el conocimiento del oficio del jaque que vive de proteger prostitutas, se entra a otro nivel de sentido para la primera frase: andar en busca de prostitutas. Con la segunda frase ocurre algo parecido: además de su significado literal y figurado, alude a su situación de presidiario sujeto por los grillos a la cadena, consecuencia de la pendencia, pero también de andar en la búsqueda de prostitutas. Sobre los sentidos metafóricos ya construidos por la cultura, el poeta conceptista ajusta sus conceptos que hacen cohabitar múltiples acepciones en una estructura compleja. Aparte del juego conceptista, existe otra vía de divertimento que explota Quevedo: el encuentro de los dichos se construye sobre la ironía del rufián que se burla de sí mismo y porque la inversión lingüística es chistosa: él “caza” los grillos, cuando en realidad son los grillos los que lo han “cazado” a él.

En los versos 7 y 8 continúa el juego disémico a través de un zeugma dilógico. En estos versos la palabra “grillos” está elidida, lo que constituye el zeugma, pero como la acepción de “grillos” recuperada en la segunda frase es distinta de la establecida en la primera, se tiene un zeugma dilógico. En la primera frase (“que en mí cantan” [los grillos]) se recupera la acepción de prisión: los aros de acero que lo detienen hacen ruido. En la segunda frase (“cantan [los grillos] como en haza¹⁰”) se recupera la acepción animal. Esto es posible por la comparación burlesca

⁸ Es un cierto género de ave palustre, llamada así por el sonido de su voz. / “andar a casa de gangas” es perder el tiempo pensando alcanzar una cosa que, cuando parece tenerla ya en las manos, se desbarata; como acontece al cazador, que yendo a tirar la ganga, la espera hasta que la tiene a tiro, y antes de que dispare el arcabuz se le levanta, alejándose tan poco que obliga a seguirla, y burlándose al segundo y tercer tiro y a los demás, le trae perdido todo el día. / Andar empeñado inútilmente en conseguir alguna cosa o pretender conseguir o hallar algo sin trabajo y sin costa. / Mujercillas ruines.

⁹ Cierta especie de prisión con que se aseguran los reos en la cárcel para que no puedan huir de ella (...) llámase así porque en el ruido son semejantes al canto de los grillos. / Andar a caza de grillos: perder el tiempo en procurar cosa, que pareciendo fácil de alcanzar, se va entre las manos; ocuparse en cosas rateras y tener sin necesidad y andar sin pro.

¹⁰ Propiamente se llama así al campo donde se ha segado trigo u otra semilla, y que está ocupado de los haces y gavillas que han ocupado los segadores; también se llama así una cierta porción de tierras aunque no esté sembrada. / Se dice también de la tierra sembrada.

entre el canto de los grillos y el chirrido de los aros de acero, que es lo que hizo surgir la metáfora, ya lexicalizada e incorporada al espectro semántico de la palabra, grillos-prisiones. Sobre esta metáfora se articula el zeugma dilógico y se construye el concepto. Otro juego conceptista es que “haza” remite no sólo al campo donde cantan los grillos en temporada veraniega, sino que es también el campo ocupado de gavillas¹¹ después de la siega. Este último vocablo, gavillas, se asociaba a un grupo de rufianes. Así se hace referencia al ruido que producen los grillos que lo apresan a él y a los otros rufianes en la cárcel, que hacen un coro como el de los grillos en el campo en las noches veraniegas, que es cuando hay más grillos. Esto quiere decir que la cárcel está atestada de maleantes: hay tantos grillos en el campo como miembros de la gavilla presos.

Continúa el poema con la explicación de la circunstancia de su apresamiento. Escarramán estaba tomando en la taberna, lo apresaron, lo llevaron a la cárcel y lo metieron al calabozo de los delincuentes peligrosos.

Los versos 9 a 12 hablan que el lugar de la captura fue la “bayuca”¹², y explican que el jaque estaba bebiendo después de una riña. La expresión “remojar”¹³ construye dilogía: “beber” y “volver a”. El rufián llega a beber, pero también a insistir en una pelea anterior. La yuxtaposición de los sustantivos “pendencia”¹⁴ y “mosquito”¹⁵ hace que el segundo actúe como adjetivo del primero, construyendo una doble dialoga: pendencia mantiene las dos acepciones: jaque y pelea. Mosquito, como adjetivo, significa borracho y califica a pendencia (es decir, rufián borracho), y como sustantivo, significa persona amiga del vino, o sea, un borracho; por lo tanto, “pendencia mosquito” significa al mismo tiempo rufián borracho y pelea de un borracho. Este sentido último se refuerza con el verso siguiente: “que se ahogó en vino y pan”¹⁶.

Los versos 13 a 20 cuentan el encarcelamiento. Los versos 13 y 14, sirven al propósito de caracterizar al jaque como gran bebedor, una de las propiedades de los jaques importantes, además de buenos bailarines, buenos peleadores y buenos jugadores. Los versos 15 a 20 se construyen sobre el tópico de los sastres a quienes, por ladrones, se los lleva el diablo con su tridente. La comparación entre el sastre, a quien el diablo lleva ensartado en su tridente, y el jayán, a quien llevan los policiales atenazado en sus manos (que son como garfios), intensifica la

La noche de San Juan es el 24 de junio, tiempo veraniego en que los grillos cantan.

¹¹ Metafóricamente se llama la junta de muchas personas y comúnmente de baja suerte, sin orden ni concierto; así se dice gente de gavilla, gavilla de pícaros.

¹² La taberna o lugar donde come o bebe la gente ordinaria.

¹³ Remojar la palabra: frase que, entre la gente vulgar, significa ir a beber a la taberna.

¹⁴ En germanía significa rufián.

¹⁵ Mosquito: bien se sabe cuántos mosquitos se crían en las bodegas aficionados al vino de ellas. Y así, para dar a entender que una persona es aficionado a ese licor, suelen llamarlo mosquito.

¹⁶ Ahogar las pendencias: frase burlesca con que se da a entender que alguna pendencia se compuso y acabó en la taberna bebiendo vino.

asociación corchetes-policiales, y se logra la dilogía: “corchetes”¹⁷ mantiene las dos acepciones de garfio y alguacil; así, se actualiza la metáfora lexicalizada corchete-policial, a través de la asimilación entre sastre y jayán, que hace el concepto: corchete-garfio-tridente-alguacil. Aparte del divertimento conceptista, la diversión en este pasaje se logra por la burla a los sastres.

Los versos 21 a 24 sirven para caracterizar a Escarramán como un jaque importante, principal, pues es internado en el calabozo de los godos¹⁸. Esto se refuerza con la hipálage “calabozo fuerte”, que atribuye la condición del contenido (presos fuertes) al continente (calabozo); hipálage que a su vez está montada sobre una prosopopeya, que atribuye la condición de animado (fuerte) a lo inanimado (calabozo).

En la tirada de versos que van del 25 al 88 se entra de lleno en el mundo del hampa, las características de los jaques, las peleas y los castigos. Los versos 25 a 28 son protagonizados por Cardeñoso, un jaque a quien ni siquiera la dura tortura de cuerda¹⁹ ha logrado convertir en delator. Se destaca el valor del jaque que padece dicho tomento sin romper el precioso código del hampa. Es ingeniosa la calificación (buena) del sustantivo (verdad), porque introduce una variante al dicho²⁰, lo que constituye un guiño que lo reorienta semánticamente introduciendo la dilogía: se conserva el significado primario (hombre recto) y se introduce el que le da el adjetivo: hombre cuya verdad es buena, esto es, deseada por los alguaciles que lo torturan. Luego viene otra dilogía: “cuerdas, que refiere a música y a tortura, y “cantar”²¹, que remite a delatar y a entonar versos. El humor reside en estos juegos de agudeza verbal y en las situaciones y en los nombres de los protagonistas²².

Los versos 29 a 32 resaltan el oficio de Remolón, ladrón de capas, e introduce los castigos: Remolón fue enviado a galeras por el robo de cuatro abrigos en el “Arenal”²³.

En los versos 33 a 36 se refieren a la infidelidad de la Coscolina y Cañamar, para destacar otra de las características asignadas a la gente de la “carda”: la debilidad de las relaciones, la traición, la deslealtad.

¹⁷ Instrumento para agarrar la carne. / Por alusión se llamaron los ministros de justicia que llevan agarrados los presos a la cárcel, porque asen como estos ganchos.

¹⁸ Voz de germanía que significa rico o principal.

¹⁹ Trata de cuerda: castigo militar que se ejecuta atando las manos atrás al reo, colgándolo de ellas en una cuerda gruesa de cáñamo, con la cual se suben a lo alto, mediante una garrucha y luego lo sueltan para que baje de golpe, sin que llegue a tocar el suelo.

²⁰ Hombre de verdad: el que siempre la dice, y tiene fama y opinión de ello.

²¹ En germanía, descubrir lo que era secreto.

²² En los romances de germanía, los nombres derivaban de asociaciones burlescas: Cardeñoso, de Carda (rufianesca); Lobrezno, de lobo (ladrón); Remolón, de remolar (arreglar los dados para hacer trampa); la Cerdán, de cerda (cuchillo).

²³ Es el Arenal de Sevilla, zona propicia para los robos.

En los versos 37 a 40 se presenta otro de los castigos: la horca y la espera del condenado²⁴. El humor radica en la burla introducida por la dialoga en “colgar”²⁵, que alude al mismo tiempo a la pena de muerte y a la tradición de festejar el cumpleaños.

Los versos 41 a 48 versan sobre otra de las costumbres de la cárcel consistente en que los reclusos nuevos debían pagar a los viejos y principales por su protección “la patente”²⁶. También está al servicio de destacar la debilidad de las relaciones entre estos jaques, cuya amistad no es óbice para que tengan que pagar, y para destacar la disposición permanente a la pelea y a la fiereza de los mismos. El efecto cómico descansa en los elementos de la pelea, un orinal y medio cuchillo, y en la dialoga “tantos” que alude a repetición (le dio tantos golpes con el jarro-orinal) y a la fragmentación (rompió en tantos pedazos el jarro en la cabeza).

En los versos 49 a 52 surge el tema del delator que Quevedo trae a través de las metáforas “saludador”²⁷ y “fuelle”²⁸, logradas por asociación con soplar, echar viento al oído cuando se delata. También se puede considerar que saludador constituye una dilogía: el guardián cumplirá la doble función de soplar y castigar que hacen parte del espectro semántico del término. Esto se refuerza con la coordinada “un fuele de Satanás” que alude exclusivamente al soplón. Juntar dos términos que comparten el mismo significado, tiene mayor impacto si uno de los términos posibilita una segunda salida, una disemia.

Los versos 53 a 64 inciden en el tema de los castigos: por la pelea fue castigado con la tradicional azotaina pública, que consistía en sacar a los delincuentes a “dar un paseo” por la calle montado sobre un burro. En el camino recibían cien azotes. El cortejo estaba encabezado por unos pregoneros²⁹ que iban gritando los delitos del castigado, mientras atrás venían los alguaciles³⁰ que lo custodiaban. Todo con el objeto de hacer escarnio público, pues el cortejo era seguido por la multitud. Destaca en esta tirada de versos el expediente del jaque ya que ha recibido más de ocho veces el castigo, y su cinismo: el castigo fue un paseo no en un burro sino en un caballo.

²⁴ Estar en capilla: fuera del sentido recto de estar el reo previniéndose en ella para recibir la muerte, metafóricamente significa estar uno aguardando un pesar, o una cosa de gusto, que porque ha de suceder, la espera con esta ambigüedad, de que se origina su estado.

²⁵ Por traslación se toma por regalar, dar o enviar alguna alhaja o presente a alguna persona, en celebración del día de su nombre, o de su nacimiento; y porque este cortejo, y demostración de ordinario se hacía echándole al cuello una cadena de oro o plata, o una cinta rica de seda con alguna alhajita o relicario pequeño, que quedaba pendiente del cuello.

²⁶ La contribución que hacen pagar por estilo (costumbre, uso) los más antiguos al que entra de nuevo en algún empleo u ocupación.

²⁷ El que saluda. / Saludar: proclamar a uno rey o emperador. / Curar el mal de rabia por medio del soplo, saliva y otras ceremonias. / Castigar dando golpes. / Forma parte del grupo de sinónimos que se refiere a delator y se caracterizan por la noción de aéreo, por la acción de soplar.

²⁸ Instrumento para avivar el fuego. / En estilo festivo se llama al soplón.

²⁹ Chilladores: pregonero que va delante de los reos pregonando el delito porque se hace la justicia o castigo.

³⁰ Envaramiento: número de alguaciles y ministros de justicia.

En los versos 65 a 68 el humor se concentra en la comparación “rebenque-papa”, dada la potestad del prelado para ordenar los cardenales³¹ y la del azote³² para hacerlos salir en la espalda del condenado. “Cardenal” es, entonces, una dilogía: remite a prelado y a roncha. El juego se completa con la posición del jaque que inclina la cabeza para recibir el castigo como si estuviera ante un prelado.

Los versos 69 y 70 subrayan la larga experiencia del rufián en estos castigos, a través de la dilogía “pencas”³³ que significa hoja del cardo (que de tantas que tiene en su espalda, ya ésta es un cardo) y azote. Los versos 71 y 72 subrayan que el castigo ya no es disuasivo, gracias a que ya no le afecta por ser tan reiterado.

Los versos 73 a 76 resaltan el estado sociológico del castigado para quien el tiempo pasa lentamente a través de la comparación asno-tortuga. Y en los versos 77 a 80 el humor se construye en la ironía del jaque que se vanagloria de que, gracias al tamaño del asno³⁴, lo vieron hasta los moros de Mostagán³⁵, al otro lado del mar Mediterráneo. Se destaca el cinismo del jaque que vuelve positivo lo que se le ofrece como escarnio.

Los versos 81 y 82 vuelven a destacar el cinismo del jaque que siente que su honor queda limpio, porque el castigo fue a traición, de espaldas. Esto hace recuperar el verso 57: “a espaldas vueltas”. En este verso se hace una paráfrasis del refrán popular *A espalda vuelta no hay respuesta*, que recoge la convicción popular de que las ofensas hechas sin el conocimiento de uno, a su espalda, a traición, no merecen respuesta. El poema juega con esta frase y propone que los azotes recibidos en la espalda son como ofensas hechas a espalda y no constituyen ofensa. El humor se logra a través de la burla que el cínico jaque hace del rigor del castigo: los azotes fueron duros, pero no lo agravan, no lo corrigen.

En la secuencia de versos del 85 a 96 se precisa la condena: diez años en galeras. En los versos 85 a 88 el humor se construye sobre el juego de palabras “pregón” del pregonero y “canto” de las sirenas (en alusión burlesca al mito), es decir, lo castigan a remar como galeote en las galeras. En los versos 86 a 96 el humor se centra en el juego de remar con castigar la mar, como lo hace el batán³⁶ con los paños.

³¹ La seña que deja el azote o el golpe en el cuerpo

³² Rebenque: género de látigo, hecho de cuero o de cáñamo, de dos varas de largo y embreado, al cual se le pone su mango y sirve para castigo de los galeotes cuando están en la faena.

³³ Hojas y cimas de los cardos o de otra planta semejante. / Se llama al azote del verdugo por ser ancho como la hoja del cardo.

³⁴ Dromedal: dromedario. / Por extensión se llama al caballo o macho que es muy corpulento.

³⁵ Ciudad de Argelia, cercana a Orán.

³⁶ Cierta máquina ordinaria de unos mazos de madera muy gruesos que mueve una rueda con el agua, y éstos hieren a veces en un pilón donde batanan y golpean los paños para que se limpien de aceite y se incorporen y tupan.

En la secuencia de versos que va del 97 al 108 el preso hace un pedido a su amante³⁷. El humor se hace sobre el chiste amargo: la carencia es tanta que lo único que el jaque tiene es el castigo.. Los versos 105 a 108 quieren significar que la Méndez debe socorrerlo porque en el futuro él, como es costumbre en los jaque con sus “marcas”, peleará una pendencia de ella que podría conducirlo a la horca (añudar el tragar puede ser entendido como ahorcar).

Los versos 109 a 120 constituyen la despedida. Se destaca la organización del bajo mundo, donde la mancebía (el cercado) es manejada por un jaque viejo y respetado (el taita) y por una alcahueta (la mama). En los versos finales se hace una parodia de la frase usual de despedida epistolar: “el menor de tus rufianes / y el mayor de los de acá”. El humor se logra con la seguidilla de nombres chistosos, acompañados del determinante *la*, que se asocia a prostituta; con la parodia de las despedidas; y con la alusión, en la despedida, a los azotes recibidos.

Conclusiones

Quevedo logra una dignidad literaria sin precedentes en los romances de germanía: en un ornato verbal urde el más ingenioso concepto con el más burdo vocablo de la germanía y hace convivir el humor vulgar con la ironía ingeniosa, sin salirse de las restricciones temáticas propias del género.

Puede decirse que las simplezas de la visión política, la demagogia implícita en la sátira y el predominio de los sentimientos sobre las ideas, se contraponen a la grandeza verbal derivada tanto del manejo de la lengua como de la inclinación al extremismo, la hipérbole y la sorpresa dominante en su obra burlesca. Las jácaras dan como clave de su significado la nostalgia de unos tiempos heroicos inventados por el pensamiento de Quevedo.-

³⁷ Era obligación que la protegida o “marca” le diera tributo al jaque al que pertenecía, de allí que otro sinónimo de prostituta era “tributaria”, en germanía.

Del placer al juicio objetivo. Alcances y límites de los juicios estéticos en la filosofía de David Hume.

Por Romina Pulley
(CONICET-UNMdP)

Introducción

En la literatura dedicada a David Hume es bastante común encontrar la referencia al proyecto humeano de una ciencia del hombre que, sustentada en la experiencia, diera las bases para el resto de las disciplinas relacionadas con el actuar humano. Esto incluiría, por ejemplo, la lógica, la política, la filosofía natural y la crítica de arte, entre otras. Al mismo tiempo, en su autobiografía, el propio Hume menciona su temprana pasión por la literatura, término con el cual refería a todos los géneros de escritura humanística, desde la poesía a la historia y la filosofía.

Sin embargo, y a pesar de incluir algunas discusiones relativas al criticismo (o crítica del arte) en el libro III del *Tratado de la Naturaleza Humana*¹ y la *Investigación sobre el Entendimiento Humano*², entre su examen de la moral y la política, Hume no incluyó un tratamiento directo de esta cuestión a pesar de tocar temas que hoy consideraríamos propios de la teoría estética tales como la imaginación poética o la apreciación de la belleza. No sería hasta ensayos posteriores que Hume se dedicaría al análisis de la teoría del arte y el gusto, en especial en dos trabajos publicados originalmente en sus *Cuatro Disertaciones*, publicadas en 1757: “*De la Tragedia*” y “*Sobre la norma del gusto*”³ En esta exposición, usaré el término “estética” para el estudio de los sentimientos y juicios críticos implicados en nuestra apreciación de la naturaleza y los fines del arte, tal como ellos son tratados en los escritos de Hume⁴. Esta advertencia cobra sentido si se considera que difícilmente exista un aspecto de la filosofía humeana que no provoque controversia de un modo u otro y que, generalmente, es considerado un anacronismo atribuir una teoría estética a cualquier

¹ Hume, David. *Tratado de la Naturaleza Humana*. Trad. Félix Duque. Madrid, Orbis, 1984. En adelante, *Tratado*, seguido de la paginación de Selby-Bigge con la que cuenta esta edición

² Hume, David. *Investigación sobre el Entendimiento Humano*. Trad. Juan A. Vázquez. Buenos Aires, Losada, 1939. En adelante, *Investigación*

³ Hume, David. *La norma del gusto y otros ensayos*, Trad. María T. Beguiristáin, Barcelona, Península, 1989.

⁴ El término “estética” fue aplicado originalmente al estudio filosófico del gusto y el arte por Alexander Baumgarten, una innovación que Kant hizo notar en la *Crítica de la Razón Pura* (A21n-B35n)

pensador del siglo XVIII. Además, existe la dificultad agregada de que Hume, a diferencia de otros filósofos modernos, no sostuvo una teoría sistemática sobre el tema y aquello que produjo no se compara, en amplitud y profundidad, a lo expuesto en sus discusiones acerca de epistemología, moral, política o, incluso, religión. A esto se suma cierta negligencia humeana respecto del objeto de estudio del criticismo. En efecto, con excepción de la literatura, las referencias de Hume al arte son infrecuentes y débiles. Casi nunca cita ejemplos provenientes de la música o la escultura y apenas menciona a la pintura o las obras arquitectónicas.

A pesar de esto, es decir, de la falta de un tratamiento sistemático del arte, las cuestiones estéticas juegan un rol fundamental en la filosofía de Hume pues revelan aspectos de su pensamiento, en especial, en su conexión con los juicios morales. De ahí que en la *Investigación* Hume presente su discusión acerca de la apreciación estética como paralela a la explicación de los sentimientos y juicios morales: *La moral y la estética, dice Hume, no son tanto objetos del entendimiento como del gusto y del sentimiento. La belleza, sea moral o natural, es sentida, más propiamente que percibida.*⁵

Esto nos lleva a considerar dos esferas en las que se desenvuelven las reflexiones de Hume respecto del arte. Por un lado, la belleza como un sentimiento y, por otro, los juicios estéticos propiamente dichos. En ambos tópicos se tratan problemas relativos a, por ejemplo, la influencia de la historia y la sociedad en la formulación de tales juicios, los límites de la crítica y el rol de las reglas en ella, la naturaleza de la belleza y los respectivos roles de los expertos (los críticos) y el público en su determinación.

En este trabajo me propongo examinar, puntualmente, lo referido a los juicios estéticos y su relación con el escepticismo humeano respecto del papel de la razón en su fundamentación, aunque mencionaré brevemente algunos puntos de la cuestión de la belleza como sentimiento pues se relacionan con nuestra capacidad y limitaciones a la hora de formular juicios relativos al gusto.

La belleza como sentimiento

Hume introduce su discusión sobre los sentimientos estéticos en los libros II y III del *Tratado* con la cuestión de la belleza como una de las cualidades en los objetos y que inspiran orgullo o amor.⁶ De hecho, en el libro II la describe como “*un orden y disposición de las partes tal que, sea por la originaria constitución de nuestra naturaleza, por costumbre o por capricho, es apropiada para*

⁵ *Investigación*, XII, 220

⁶ *Tratado*, 279, 298-303

*producir en el alma placer y satisfacción*⁷ Esto muestra que no se trata exactamente de propiedades en el objeto considerado en sí mismo, sino de cierta afección sobre la mente del sujeto que lo percibe.

En la segunda *Investigación*⁸ y en *El Escéptico*⁹, Hume retoma este problema y señala que la belleza no es otra cosa que un efecto del objeto sobre la mente. En el Tratado, además, se asume que la atribución de belleza a los objetos surge principalmente de la utilidad de sus formas y el ajuste, o conveniencia, a los fines de tal forma. Otra de las fuentes de atribución de belleza surge de la anterior e implica la operación de la simpatía pues participamos del interés del otro, a través de la imaginación, y “*sentimos la misma satisfacción*”¹⁰ que la que se produce en esa persona por acción del objeto.

De modo que la belleza es un efecto del objeto sobre el sujeto. Esto implica, dentro de la teoría humeana, asumir una explicación de tipo causal donde ciertos objetos causan en seres percipientes normales, bajo ciertas condiciones normales, un sentimiento estético, el cual los lleva a pronunciar un juicio. Esto acarrea, a su vez, ciertas dificultades. Por empezar, el propio Hume había criticado ya la noción de causalidad separándola de cualquier fundamento racional o a priori y dejándola en el ámbito del hábito o la costumbre. Esto lleva a pensar que la relación entre el objeto y el sujeto no será universal y que, incluso, puede variar respecto del mismo sujeto en diferentes épocas de su vida, lo cual no hace más que acrecentar las sospechas de relativismo en la obra de Hume. Y no sólo eso; también podría decirse que esta explicación causal (que podría confundirse con una simple descripción) no corresponde a nuestra experiencia pues los individuos suelen estar en desacuerdo acerca de la obra de arte, por ejemplo, antes que acerca de sus sentimientos. Las personas que están en desacuerdo en sus juicios no están interesadas en el estado de los órganos y facultades del otro, sino en saber cuál es la característica en el objeto que produce la aprobación o desaprobación en cuestión.

⁷ *Tratado*, 298-99

⁸ Hume, David. *Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid, Alfaguara, 2010, 242. En adelante, *Investigación Moral* seguida de la paginación de Selby-Bigge con la que cuenta esta edición.

⁹ Hume, David. *El Escéptico en Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*. Trad. José Luis Tasset Carmona, Barcelona, Anthropos, 2004, 217. En adelante, *El Escéptico*, seguida de la paginación de Selby-Bigge con la que cuenta esta edición.

¹⁰ *Tratado*, 363-65

Como sea, Hume plantea, y esto es lo que ahora nos interesa, cierta uniformidad de los sentimientos estéticos. Las diferencias entre estos se explicarían por la influencia de nuestra constitución primaria sino también de la costumbre, la vida social o incluso el capricho.¹¹

Otro aspecto a considerar en esta esfera del problema estético es el de la apreciación de lo sublime. Hume distingue dos tipos de belleza, la natural o inmediata y la mediada por la imaginación y la reflexión, sobre todo. En el caso de lo sublime, este sentimiento surge de la percepción de una gran magnitud y su influencia sobre la imaginación y las pasiones.¹²

Sin embargo, además de los sentimientos estéticos distintivos (la apreciación de la belleza y la admiración de lo sublime) en los cuales respondemos a los objetos de la naturaleza, Hume considera particularmente la actividad de juzgar cuando respondemos a las obras de arte. Es decir, se trata de la belleza mediada por la acción de la imaginación y la reflexión.

Los juicios estéticos

Aunque Hume considera a la belleza como un efecto, un sentimiento de placer producido en el observador, también reconoce que no todos los juicios del gusto se encuentran “en un mismo nivel”. No es suficiente tener un sentimiento; es preciso tener el sentimiento “adecuado”. En cierto sentido, hay límites en la racionalidad de los juicios del gusto que no deben ser traspasados. Incluso, hablar de “buen” o “mal” gusto implica la cuestión de un estándar o criterio en términos del cual los juicios estéticos pueden llevarse a cabo.

Esto, en el contexto de la filosofía humeana, supone, al parecer, un problema: Hume no puede recurrir a un sentimiento cuando se trata de juicios debido a que el sentimiento, en sí mismo, no puede ser verdadero o falso, correcto o incorrecto.¹³ Al mismo tiempo, hay que recordar la crítica de Locke y Berkeley (y que Hume acepta) a las cualidades primeras y secundarias y que lo llevan a rechazar la apelación a cualquier correlato “real” en los objetos. Entonces, ¿cómo explicar los juicios del gusto que, aunque basados en sentimientos estéticos, pueden ser objetos de crítica y corrección?

Hume se ocupa de este problema en el ensayo *La norma del gusto* (*The Standard of Taste*), que se publicó originalmente en *Cuatro Disertaciones* (1757) y que fue escrito para reemplazar a “*Sobre el suicidio*” y “*De la inmortalidad del alma*”. Allí, Hume enfatiza el rol de la razón y la reflexión

¹¹ *Tratado*, 299

¹² *Ibidem*, 373-74, 432

¹³ Cf. *La norma del gusto*, p. 8

en la formulación de los juicios estéticos y reconoce la necesidad de un “punto de vista racionalmente justificado”, aunque esto último equivale, no a una fundamentación a priori, sino a ciertas prácticas sociales (el lenguaje, el criterio público, la educación y el debate, por ejemplo) y que influyen en la conformación del individuo como un “buen crítico”. Este punto de vista justificado provee un criterio para los juicios del gusto y respondería a la posibilidad de un completo relativismo estético¹⁴ que parece estar implícito en la propia explicación humeana de los sentimientos. Hay que recordar que, para Hume, tanto el valor moral como la belleza, son objetos del sentimiento y no del entendimiento a pesar de que la formulación de los juicios estéticos propiamente dichos, no pueda llevarse a cabo sin la intervención de la razón.

En este sentido, Hume comienza por señalar la gran variedad de opiniones respecto del gusto y, dado que la belleza no es una cualidad de las cosas en sí mismas, debe existir “*en la mente de quienes contemplan esos objetos*”¹⁵. El descubrimiento de tal diversidad entre los sentimientos estéticos dio lugar a una especie de filosofía que niega que se pueda, o incluso se deba, desarrollar una norma o criterio para el juicio del gusto. De hecho, esta filosofía sostiene que todos los sentimientos que puedan ser producidos por un mismo objeto son igualmente correctos pues ninguno refiere a algo que vaya más allá de ellos mismos.

Como resultado de esto, parecemos forzados a concluir que cada uno debe aceptar su propio sentimiento sin pretender regular el de los otros. Pero sucede que en el marco de la vida social, los hombres, efectivamente, realizan juicios estéticos que pueden ser evaluados, criticados y, si es preciso, corregidos. El sentido común, afirma Hume, se opone a la filosofía escéptica o al menos sirve para restringirla y modificarla al reconocer nuestra tendencia a buscar un acuerdo con los otros en los juicios estéticos. Por ejemplo, cualquiera diría que si alguien iguala el genio de Milton y Ogilby, su juicio sería desechado como “extravagante”¹⁶ del mismo modo que si dijera que un estanque es tan amplio como el Atlántico.

Dado que la apelación a un criterio estético parece estar implícita en nuestros juicios estéticos ordinarios, Hume argumenta que es natural para nosotros buscar un criterio del gusto de acuerdo al cual “*los variados sentimientos de los hombres puedan ser reconciliados*”¹⁷

¹⁴ El relativismo estético es derivado en *El Escéptico*, 217, del “*el sentimiento agradable producido por un objeto en una mente concreta, de acuerdo con la peculiar estructura y constitución de esa mente*”

¹⁵ *La norma del gusto*, p.9

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p.8

Sin embargo, ninguna de tales reglas puede ser fijada por razonamientos a priori o “*derivadas de conclusiones abstractas del entendimiento o de relaciones entre ideas*”, es decir, se trata de reglas que sólo podrán derivarse de la experiencia y que tendrán sentido en el contexto provisto por las prácticas sociales. Además, reflejan los sentimientos comunes de la naturaleza humana, inherentes a la mente del hombre. Pero, ¿dónde aparecen estas reglas? ¿Dónde se encarnan a lo largo de la historia?

Esos principios, dice Hume, aparecen en las obras de aquellos que fueron considerados genios, se han convertido en clásicos y han permanecido así a lo largo de los años y a través de los cambios de gobiernos, religiones, lenguajes. Sin embargo, Hume no describe cuáles son las características de una bella obra de arte, no explicita cuáles sean esas reglas o principios a los que se refiere, ni examina obras clásicas en la historia del arte. Se concentra sólo en los principios que parecen guiar un gusto estético cultivado. En otras palabras, él considera las características distintivas de un buen crítico de arte.

A pesar de que se trata de un personaje difícil de hallar (pues la formación de un buen crítico requiere el concurso de muchas condiciones tanto del individuo como del entorno), me interesa marcar algunas de sus características pues a través de figuras como ésta, Hume busca escapar de las consecuencias escépticas de su filosofía teórica.

La primera de tales características es la delicadeza de la imaginación y el sentimiento, es decir, la habilidad de discernir los méritos de una obra de arte y que producen sentimientos estéticos. La segunda y tercera características son, de acuerdo a Hume, la práctica en el estudio del arte y la experiencia en comparar obras de arte (aunque, para esto, el aspirante a crítico deberá, seguramente, contar con la guía de la opinión de críticos establecidos).

Ahora bien, por contraste, los últimos dos caracteres de un buen crítico no serían otros que el buen sentido y la libertad de prejuicios a fin de poder ir más allá del canon o conjunto de reglas. Esto significa evitar juzgar la obra de arte bajo la influencia del interés propio o la distancia temporal y para esto es útil el auxilio de la razón. Aunque ésta no es una parte esencial del gusto, contribuye de muchas maneras en la generación de nuestros sentimientos estéticos además de la formulación de los juicios. En primer lugar, la razón puede descubrir la unidad en el propósito de una obra de arte en tanto está conformada por partes que se aúnan bajo un mismo fin. Además, permite, por ejemplo, en el caso de la literatura, seguir la cadena de proposiciones y razonamientos que constituye el corazón de la obra.

De modo que no se trata simplemente de formular juicios sólo a partir de pasiones o tendencias irracionales. El raciocinio pone límites, a través del lenguaje, la educación o el cultivo de la libre opinión, a los sentimientos que provocan los objetos sobre las mentes de los hombres. La figura del buen crítico resume la condiciones que deben darse para que un juicio estético pueda ser considerado racional y justificado: el crítico será una persona de buen sentido y entendimiento y con experiencia en el estudio de las obras de arte así como en la transmisión de este conocimiento a fin de que otros puedan hallar el placer que proporcionaría el objeto estético.

A modo de conclusión

Hume comienza su discusión sobre los juicios del gusto reconociendo la variedad de reacciones estéticas entre los seres humanos; sin embargo, intenta explicar los patrones de acuerdo intersubjetivo que se dan en la práctica y nuestra tendencia a establecer criterios de los juicios que expresan y coordinan tal acuerdo dentro del contexto de una tradición estética. En lugar de defender un completo relativismo, Hume mantiene que los hombres están naturalmente inclinados a comparar los objetos de sus sentimientos estéticos y a buscar un acuerdo acerca de los méritos de tales objetos. Esta opinión común se expresa en un criterio del gusto que sirve para juzgar el valor estético de otros trabajos y que ayuda, a su vez, a mejorar la apreciación de los objetos. Esta apreciación, por su parte, se convierte en una fuente de placer, promueve el ejercicio de nuestra imaginación, emociones y razonamientos, modera nuestras pasiones y promueve la virtud pues se ponen en juego mecanismos análogos en los juicios del gusto y la moral.

Esto lleva a re-definir la posición escéptica de Hume pues, aunque en el ámbito teórico, en el escritorio, la propia razón lleve a la soledad, la contradicción o la locura, en la esfera práctica, adquiere otro lugar y se combina con las inclinaciones o disposiciones propias de la naturaleza humana. Es fuera del escritorio y dentro de las prácticas sociales que cobran sentido los sentimientos y los juicios, estéticos y morales, de cada uno de nosotros y nos obligan a pensarnos como integrantes de una comunidad en la que no cabe el escepticismo sino la acción.-

La estética de la muerte en la propaganda nazi

Por Ángela Raimondi
(GIE - UNMdP)

“¿A quién debe dirigirse la propaganda? ¿A los intelectuales o a la masa menos instruida? ¡Ella debe dirigirse siempre y únicamente a la masa!... La tarea de la propaganda consiste, no en instruir científicamente al individuo aislado, sino en atraer la atención de las masas sobre hechos y necesidades. ...Toda propaganda debe ser popular, y situar su nivel en el límite de las facultades de asimilación del más corto de alcances de entre aquellos a quienes se dirige... La facultad de asimilación de la masa es muy restringida, su entendimiento limitado; por el contrario, su falta de memoria es muy grande. Por lo tanto, toda propaganda eficaz debe limitarse a algunos puntos fuertes poco numerosos, e imponerlos a fuerza de fórmulas repetidas, por tanto tiempo como sea necesario, para que el último de los oyentes sea también capaz de captar la idea.”¹

Introducción

La propaganda es un instrumento utilizado por los distintos gobiernos a lo largo de la historia, pero desde del siglo XX, producto del desarrollo acelerado de los medios masivos de comunicación, no se puede hacer *política* sin alguna manera de publicitarla.

El problema se plantea cuando la publicidad del Estado se convierte una *estética de la muerte*, con el fin de exterminar a un grupo de personas que, por características distintivas, suelen ser discriminadas, para luego ser perseguidas y, finalmente, exterminadas.

¿Qué se entiende por propaganda? Para la siguiente ponencia, en forma más bien amplia, se considera que la propaganda consiste en emitir, a partir de cualquier medio de comunicación masivo, una serie de mensaje que tienen la intencionalidad de influir directamente en las personas, en su modo de vida, en sus conductas e, incluso, en su sistema de valores. En pos de una definición, se puede considerar que:

"De forma neutral la propaganda es definida como una forma intencional y sistemática de persuasión con fines ideológicos, políticos o comerciales, con el intento de influir en las emociones, actitudes, opiniones y acciones de los grupos de destinatarios específicos a través de la transmisión controlada de información parcial (que puede o no basarse en hechos) a través de los medios de comunicación masiva y directa."²

1 Hitler, Adolf (2011) Mein Kampf (Mi Lucha). Obtenido de la web: www.elhistoriador.com.ar

2 Nelson, Richard (1996) *A Chronology and Glossary of Propaganda in the United States*. Obtenido de la web el 5 de

Muchos hechos históricos relevantes tienen como parámetros la utilización de la propaganda con fines ideológicos, por ejemplo, durante la “Guerra Fría,” entre EE.UU y la U.R.S.S., las dos potencias la utilizan como instrumento de poder. El temor que generaban por una supuesta guerra atómica o la persecución de los civiles compatriotas que, incluso eran delatados por sus propios vecinos o amigos, se llevó a cabo mediante la propaganda enfervoreciendo a las masas en contra de la otra potencia. Los ejemplos ocuparían hojas y hojas, pero un ejemplo paradigmático de la utilización de la propaganda en política lo constituyó el *Tercer Reich*, tanto para llegar al Gobierno de Alemania, como para permanecer y, luego, llevar a cabo la estrategia política que desembocaría en la Segunda Guerra Mundial y en la muerte de millones de personas.

Esta breve introducción es solo para delinear la hipótesis de la presente ponencia, en la cual se plantea que en la propaganda nazi se dio una *estética de la muerte*.

Desarrollo

Cuando se estudia y analiza a la Alemania Nazi³ se debe tener presente la ideología que llevó a cabo desde sus inicios como el *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP)*, Partido Nacional-socialista obrero alemán, cuyo apócope es nazismo o nazi, hasta la conformación del *Tercer Reich* y los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial.

La ideología del nazismo tendía a resaltar los logros que la nación alemana había conseguido en su pasado, de ahí que ahora era el *Tercer Reich*. Su política se conformó como un totalitarismo desde los comienzos de su gobierno, llegando a censurar cualquier idea que no fuera la oficial. Por ello, las creaciones culturales pasaron a ser controladas por el gobierno, incluyéndose la pintura, la música, la literatura, etc. todo aquello que no siguiera los ideales nazis implicaba *lo enemigo*.

Desde los comienzos del Partido se vio la impronta de la propaganda, pero solo se señalará que durante la década de 1920, cuando comienza a conformarse como una fuerza opositora al Gobierno de Alemania, las críticas que hacían en el núcleo del partido era la firma del Tratado de Versalles. Se recuerda que las imposiciones económicas que le habían impuesto a Alemania estaba haciendo que el país pasara por una crisis difícil de sobrellevar. Además, se sostenía que la firma del Tratado lo habían realizado sin perder la guerra, de hecho iban *ganando* cuando se firma. Convirtiendo a los alemanes que estaban presentes en dicha rendición en *traidores a la patria*. Esta idea lleva a que el partido nazi, utilizando las penurias económicas de la clase obrera, se consolide como partido político.

Esta reseña de los inicios del partido sirven para ilustrar que desde el comienzo están

septiembre de 2011.

3 NOTA: Los datos detallados en la presente ponencia han sido extraído del Curso “Formación Docente para la enseñanza de la SHOA”, realizado por CIE – DAIA – Dirección General de Cultura y educación, en la ciudad de Mar del Plata, en el año 2010.

armándose como tal desde la propaganda y desde la misma idea de enfatizar el odio hacia determinado grupo de personas, en principio estos eran los *traidores a la patria*. Más allá de los distintos acontecimientos históricos que permiten la llegada del Partido Nazi al poder, la idea es analizar la propaganda nazi como una estética de la muerte y para ello el período se centraría entre los años 1933 y 1945.

En general, se puede afirmar que la propaganda nazi buscaba consolidar de alguna manera los ideales del partido con los éxitos que el régimen político iba logrando, obviamente, de la mano de su *Führer* -Adolf Hitler- líder en todos los aspectos. Su figura y personalidad debe ser resaltada como el héroe que llevaría a Alemania al gobierno de mil años y la grandeza que siempre la conformó. Una cuestión a remarcar es que utilizarán todos los medios disponibles para llevar a cabo el plan de convencer a la población alemana de los ideales nazis, desde la radio, el cine, el teatro, hasta la literatura cuyo libro de cabecera pasará a ser *Mi lucha*, escrita por Hitler durante su prisión en el año 1924.

La propaganda nazi, propiamente dicha, se inició en el año 1933 como iniciativa de promulgar a partir de los medios masivos de comunicación las ideas del partido, pero a medida que se iba desarrollando y consolidando en el poder, la misma se convirtió en esencial para la maquinaria de muerte nazi. En este sentido Hitler comienza a centrarse, aunque ya había planteado la idea en su obra, en la discriminación de todo aquel que no perteneciera a la *raza aria*. Esta idea se plasmó en la lucha que se inició contra el pueblo judío, en donde se destacaban determinadas características que iban desde lo físico hasta el aspecto económico, llegando a culparles, incluso, de todos los problemas que Alemania estaba atravesando. En el año 1933 las características de los judíos fueron expuestas en distintos panfletos que constituyeron un verdadero ideario del racismo.

Leni Riefenstahl, en su película "El triunfo de la voluntad", presentada la idea de la utilización de la propaganda como instrumento político, donde Hitler no solo muestra su discurso, sino su poder y su convocatoria en Alemania. Un año después, en 1935, se estrenará en los cines como parte de la idea de que antes de ver películas se daban documentales en manera de *noticieros*. Esto luego será utilizado en todo el mundo como parte de propaganda política, especialmente hasta que la televisión pasa a ser masiva en los hogares.

Como la temática de la propaganda nazi es muy amplia, la idea es centrarse en algún punto en especial, ello no implica que no existan otras cuestiones tan o más relevantes que las aquí seleccionadas. Por ello, se planteará las ideas propuestas por Joseph Göbbels (también se le puede encontrar como Goebbels), quien fuera el Ministro de Propaganda Nazi, creando la mayor parte del material antisemita y pro-nazi que utilizará el *Führer*. Sus distintas *creaciones* llegaron a toda la sociedad alemana, generando en la misma connotaciones negativas contra todo aquel que no perteneciera a la *raza aria*, especialmente contra el pueblo judío.

Göbbels plantea, básicamente once principios⁴ a tener en cuenta para una propaganda de estado, a continuación se detallan cada uno de ellos con una breve ejemplificación de como se llevaron a cabo:

Principio de simplificación y del enemigo único. Adoptar una única idea, un único símbolo; individualizar al adversario en un único enemigo.

La idea del Partido nacional-socialista fue, sin lugar a dudas resaltar el patriotismo alemán, su pasado y, en pos de ello, crear un *Tercer Reich* que, de la mano de su *Führer*, los llevaría a ser un imperio durante mil años. En ningún momento dejaron de pensarse superiores y así transmitirlo, la *raza aria* era la mejor, esta idea debía ser instituida en toda la sociedad, desde los niños hasta los ancianos. Su símbolo, principalmente la esvástica, estaba en todas partes y los identificaba como superiores, por las connotaciones que tiene la misma. Pero también, los símbolos identificaban al enemigo, por ejemplo los judíos debían llevar la “Estrella de David” en sus ropas, en las vidrieras de sus negocios, etc. *identificar al enemigo entre nosotros.*

Principio del método de contagio. Reunir diversos adversarios en una sola categoría o individuo; los adversarios han de constituirse en suma individualizada.

A comienzo del gobierno del Partido nazi, desde el año 1933, la lucha no solo fue contra los judíos sino también contra el avance de los comunistas de la URSS, tan cercano geopolíticamente. Es por ello, que se pueden encontrar distintas caricaturas personificando a los judíos y a los comunistas con una única fisonomía. Lo grotesco de ellas resaltaban a un único enemigo, unidos para provocar el desastre económico por el cual Alemania estaba atravesando. Por otra parte, se resaltaba en distintos documentales expuestos en los cines, la *raza aria*, su perfección de rubios, altos y esbeltos, su heroicidad y disciplina espartana, etc.

Principio de la transposición. Cargar sobre el adversario los propios errores o defectos, respondiendo el ataque con el ataque. “Si no puedes negar las malas noticias, inventa otras que las distraigan”.

Ya en comienzo de la Segunda Guerra Mundial, especialmente desde el año 1941 en adelante, los nazis hicieron uso de esta estrategia, en la cual no daban a conocer sus propios errores pero sin recalaban los defectos de los aliados. Esto se veía en los documentales que se exhibían en las salas de cine.

Principio de la exageración y desfiguración. Convertir cualquier anécdota, por pequeña que sea, en amenaza grave.

Son conocidos los sucesos de la Kristallnacht (La noche de los cristales rotos), *progrom* que llevaron a cabo los nazis el 10 de noviembre de 1938. Bajo la excusa de la muerte de un funcionario de la embajada alemana en París, tres días antes, en manos de un joven refugiado judío,

4 Nota: los principios desarrollados han sido extraído de varias páginas de la web.

Göbbels señala que ha *llegado la hora de golpear a los judíos*. Aquí los líderes nazis deciden llevar a cabo el plan de una represalia contra el pueblo *semita* en toda Alemania, pero debía ser iniciado y propagado de forma tal que pareciera una revuelta popular espontánea, comenzada por la indignación del pueblo. Si bien el suceso del atentado contra el funcionario alemán existió, el mismo tomó dimensiones tales que se convirtió en un antes y después de esta noche. De ahora en más los judíos pasaban a ser el *claro* enemigo.

Principio de la vulgarización. “Toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa a convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental a realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar”.

Se puede observar los distintos discursos y propaganda que demuestran éste punto. Especialmente cuando se los utilizaba en el cine reproduciendo discursos de Hitler los cuales se caracterizaban por su narrativa sencilla, emotiva y dirigida al público en general. Resaltando desde lo sencillo la supuesta superioridad aria. Lo que lleva al siguiente punto:

Principio de orquestación. “La propaganda debe limitarse a un número pequeño de ideas y repetirlas incansablemente, presentadas una y otra vez desde diferentes perspectivas pero siempre convergiendo sobre el mismo concepto. Sin fisuras ni dudas”. De aquí viene también la famosa frase: “Si una mentira se repite suficientemente, acaba por convertirse en verdad”.

Esto se nota en todas las caricaturas y documentales que se pueden observar del régimen nazi. Las ideas son dos: 1) la superioridad aria, todo lo demás es inferior, no sirve y debe ser controlado; 2) el enemigo es siempre el mismo: el diferente e inferior: el loco, el judío, el comunista, el disidente a la causa, los gitanos, etc.

Principio de renovación o saturación. Hay que emitir constantemente informaciones y argumentos nuevos a un ritmo tal que cuando el adversario responda el público esté ya interesado en otra cosa. Las respuestas del adversario nunca han de poder contrarrestar el nivel creciente de acusaciones.

Aquí se puede señalar que si bien la propaganda nazi fue cambiando a lo largo de los años, comenzando con ridiculizar a los judíos desde el aspecto económico, como ya se marcara. Pero la misma no cambió el eje central de ataque que era el propiamente el racismo, renovando el discurso pero siempre manteniendo la impronta inicial. Es importante recalcar el tema de la *saturación* de la propaganda, puesto que estaba en todos los ámbitos de la sociedad, la cotidianeidad y la cultura reflejaban los ideales nazis.

Principio de la verosimilitud. Construir argumentos a partir de fuentes diversas, a través de los llamados globos sondas o de informaciones fragmentarias.

La elección fragmentaria de los distintos sucesos fueron parte importante desde el inicio de la propaganda nazi. Si se analizan los distintos documentales que se mostraban o los periódicos de la época, la información era incompleta y siempre parcializada a favor del régimen. La censura era parte cotidiana y, sin lugar a dudas, esencial para poder conformar la Nación alemana y llevar a cabo la guerra. Sin ella, el reclutamiento, la fidelidad y el heroísmo no hubieran podido consolidarse.

Principio de silenciamiento. Acallar las cuestiones sobre las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen el adversario, también contraprogramando con la ayuda de medios de comunicación afines.

Esto se puede analizar con todo aquello que refiere a los campos de concentración y exterminio. Los mismos no eran publicitados como tales, las muertes a miles por día no se informaban, las propagandas estaban en los mismos campos, el ejemplo de ello lo constituía la frase de Auschwitz, en donde al entrar se podía leer: *Arbeit macht frei* ("el trabajo hace libre"). La idea era que quienes entraban pensarán en que se trataba exclusivamente en un campo de trabajo, nunca sospechar que *también* constituía un campo de exterminio. Pero nada del genocidio era comunicado en *forma oficial*.

Cuando Hitler comienza a perder la guerra, la propaganda se centra en reforzar los triunfos por sobre las derrotas.

Principio de la transfusión. Por regla general la propaganda opera siempre a partir de un sustrato preexistente, ya sea una mitología nacional o un complejo de odios y prejuicios tradicionales; se trata de difundir argumentos que puedan arraigar en actitudes primitivas.

Como ya se señalara la idea del *Tercer Reich*, que surge del mismo Göbbels para designar políticamente al régimen que encabezaría Hitler. La idea que planteaba es que el *Führer* era el continuador legítimo de los dos anteriores *reich*, el primero que fue durante el Sacro Imperio Romano Germánico desde 1911 hasta 1806, el segundo el Imperio Alemán, desde 1871 hasta 1918 y, el Tercero el que comenzaba en 1933 y duraría hasta 1945, aunque esos no eran los planes originales.

Pero también significó algo "espiritual" que surgió de la mística cristiana del siglo XII, que dividía la historia de la humanidad en tres períodos de mil años cada uno: el reino del padre, el reino del hijo y el reino del Espíritu Santo. El *Tercer Reino (Tercer Reich)*, constituiría los días perfectos, en que la humanidad desarrollaría su mejor historia -de ahí los miles años que duraría este reino o imperio-.

Otro significado místico lo estableció la esvástica, símbolo solar muy antiguo encontrado por los arqueólogos en Egipto, en China, en Troya y en la India. Si bien el símbolo fue utilizado con varios significados, por ejemplo, como "fertilidad", los nazis decidieron hacerlo suyo y considerarlo como emblema del pasado germano.

La cuestión de la propaganda nazi llega a extremos de construir una imagen de Hitler como alguien casi sobrehumano. Como el elegido para ser quien convierta y lleve a Alemania a la grandeza de un imperio nunca visto. Pero enmarcando a la figura del *Führer* en toda una cuestión mística y divina.

Principio de la unanimidad. Llegar a convencer a mucha gente que se piensa “como todo el mundo”, creando impresión de unanimidad.

Esto se puede analizar desde las distintas propagandas que se llevaron a cabo contra los judíos y que se llevaron al nivel internacional. Cuando las primeras voces judías comienzan a sentirse respecto de la política del racismo que Hitler estaba llevando a cabo, por ejemplo el tema de los campos de concentración, las Naciones mostraron su disconformidad, no obstante ello el manejo de la información y el planteo de la problemática terminó con cualquier primera oposición.

Se puede mencionar la Conferencia de Evian, que a iniciativa de Roosevelt, presidente de los EE.UU en aquellos años, y preocupado por los sucesos contra los judíos, convoca en el año 1948, en la ciudad de Evian. Participan treinta y dos países, incluido Argentina, pero nadie quiere hacerse cargo de los refugiados judíos.

Otro caso se da un año después, en 1939 con la travesía del Barco St. Louis, mostraba al mundo que los judíos podían salir del país cuando quisieran, las intenciones no eran específicamente estas, pero lo importante aquí es el propósito que tenían. Pero los resultados, la vuelta del Barco a Europa sin que los países en América aceptaran a los judíos, sirvió a los propósitos nazis de sostener que nadie los quería.

Ambos sucesos sirvieron a los nazis para demostrar que *todo el mundo* estaba de acuerdo con ellos respecto del *problema judío*.

A modo de conclusión

Muchas cuestiones puntuales quedan fuera de la presente ponencia. Por ejemplo, el cine antisemita nazi, que preparó al pueblo alemán para el odio sistemático contra el pueblo judío. O las distintas imágenes que circulaban en las revistas y que ridiculizaban a los enemigos, o los panfletos con la esvástica que en todo momento y lugar eran exhibidos.

No obstante ello, la hipótesis planteaba se centraba en demostrar que la propaganda nazi se convirtió en una estética de la muerte. Toda ella estaba centrada en principio en la destrucción ideológica del enemigo, para luego convertirse en su aniquilación física, a través del genocidio.

Se ha mostrado como a través de los principios de la propaganda que llevara a cabo Göbbels, la idea no era solo resaltar la figura mística de Hitler, también justificar la persecución contra los judíos, gitanos, homosexuales, disidentes al régimen y cualquier otro grupo que sirviera a la causa. Por ello, es que se habla, por lo menos aquí, de la estética de la muerte. Porque si se

considera que "...lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico"⁵ sin dudas la propaganda política conforma esta manera de interpretar estéticamente las distintas posibilidades de una cultura.

Varios ejemplos de la utilización de la propaganda en política pueden señalarse, pero lo importante a destacar es que cuando la misma se transforma en una *estética de la muerte*, puede finalizar en genocidios. Los principios de Göbbels siguen en vigente, e incluso hay diecinueve más para analizar que distintas campañas publicitarias tienen muy en cuenta cuando desarrollan sus productos.

Hoy, se puede hablar de una *estética de la muerte*, en muchos planos publicitarios. Habría que analizar su existen o no intereses políticos detrás de ellas.-

5 Rancière, J. (2005) "Políticas estéticas". Publicado en Rancière, J. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani. Traducción de Alonso Rodrigo. p. 6

El drama barroco español y la fiesta teatral: la producción estética y la danza entremesil en el cuerpo.

Por Estefanía Rovera
(UNMdP)

Este trabajo pretende efectuar un primer acercamiento a la investigación y análisis de la fiesta teatral y la danza en los entremeses barrocos de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Para ello se propone tener en cuenta la mediación de dichos conceptos en relación con el cuerpo ya que representa el factor común -tanto material como social-; protagoniza la fiesta y el baile llevados a cabo por los actores, pero también la gestualidad cómica que ocasiona la risa del público. El regocijo popular y la alegría en sociedad, manifestada *en* y *por* el cuerpo, encarnan en este momento de crisis un escape que se abre para mantener el equilibrio social y el orden cultural y político. Es así como todos estos constituyentes se reúnen al fin en el texto y en la práctica dramática como producción estética. Las dinámicas corporales, textuales y culturales se inscriben en los personajes, el argumento y el público simultáneamente.

Me centraré principalmente en la fiesta barroca situándome con énfasis en el cuerpo no sólo de las figuras escénicas sino también del espectador. El teatro naturalmente es inconcebible sin el cuerpo y en esta ocasión es la perspectiva desde la cual se puede abordar tanto la fiesta dramática como la danza entremesil en escena. El efecto cómico y el jolgorio producidos son la locura colectiva que funciona como una válvula de evasión que mantiene la proporción social, muchas veces desde la satirización y las tipificaciones sociales. Es el momento en donde es plausible la risa y cierto grado de inversión jerárquica de ese orden tan rígido e inamovible de la vida en el Siglo XVII, que se refleja en un rictus de seriedad, medida y ordenamiento.

La representación de obras cómicas es el momento de la catarsis, que ratifica por inversión esa arquitectura socio-estamental del Antiguo Régimen. Reafirma a su vez el único momento de ocio o de distensión del estado llano, haciendo más soportable el trabajo y los días laborales, utilizando los días de festividades religiosas como el principal motivo de representaciones dramáticas. La fiesta con su mágico poder crea un espacio y tiempo utópicos, propicia una evasión que aliviana el peso de las obligaciones, que purifica en un plano emocional, corporal, mental y religioso, en una época

en la que las crisis para subsistir y las pestes eran una constante amenaza. Hasta el Barroco, la fiesta y el teatro se confunden en un solo espectáculo, pero en este siglo se introduce fuertemente la danza. Y quizás hasta ese momento, no existe realmente desde el punto de vista estético-semiótico, sino que sólo se produce a partir de la relación espectáculo-espectador, que hasta entonces tenían fronteras difusas y poco delimitadas. Es por eso entonces que el gozo como proceso comunicativo depende de estrategias seductivo-persuasivas para incitar al espectador a determinadas transformaciones intelectuales o pasionales. El teatro en este período sufre una serie de cambios que le proporcionan un asentamiento sólido en el panorama socio-cultural. A pesar de esto, no hay duda de que los conceptos de fiesta barroca, de teatro y danza mantienen una relación que tendrá consecuencias irreversibles y determinantes.

En este sentido, el teatro Barroco, y particularmente el teatro breve de Francisco de Quevedo y Villegas, se presenta también como una de las tantas demostraciones multifacéticas del ingenio propio del autor. Una creatividad satírica-burlesca asociada a un ingenio socio-político es capaz sólo de generar un texto dramático tan caleidoscópico como su propia obra literaria. Una multiplicidad de planos en los tres géneros de la Literatura, presentan una fuerte coherencia que se produce principalmente a través de elementos temáticos o argumentales y socio-lingüísticos. Se configuran personajes desde sus formas particulares de hablar, identificándolos así con determinados estamentos sociales, los cuales se cristalizan en tipificaciones que se muestran reiteradas veces.

Cuanto se conserva de Quevedo sólo se tiene por fehaciente la autoría de una comedia completa: *Cómo ha de ser el privado*. Aparte de esta obra, los restantes manuscritos pertenecen al llamado "teatro menor": diálogos, bailes, loas y entremeses. Por otro lado, si bien no se han encontrado manuscritos originales que contengan el entremés que aquí se toma, se conoce una serie de volúmenes impresos en los que figura. Me remito en esta ocasión específicamente al volumen impreso en forma póstuma, denominado "*Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español de Don Francisco de Quevedo y Villegas*" publicado por su sobrino en Madrid quien se supone respetó el programa de su tío. Me centraré principalmente en el *Entremés de la Ropavejera*.

Respecto al género debemos considerar que el entremés es una pieza dramática jocosa y de un sólo acto, que solía representarse entre una y otra jornada de la comedia, generalmente entre la primera y la segunda a modo de pausa. Cuenta además con el protagonismo de personajes populares, provenientes del denominado estado llano. En el entremés más tradicional, los

personajes son tipos sociales tipificados y consagrados, pero en el caso de Quevedo, el autor se toma la libertad de incluir también a personas con títulos nobiliarios como “Doña Sancha” y “Don Crisóstomo” o a una “dueña” como Godínez. Una vez expuesto el problema y desentrañada la cuestión planteada, se resuelve todo en una viva escena de baile, danza, música o estacazos, recursos todos que indican al espectador el final de ese descanso.

La trama aparece envuelta en el cegador deslumbramiento de la broma o de la ironía, y resulta de primordial importancia el manejo discursivo de cada personaje. La relación teatral consiste también en una activa participación del espectador, ya que por un lado, hay momentos en los que los personajes aluden a zonas particulares de la distribución inequívocamente tradicional del público. Lo incluye en el argumento con el discurso, para atraerlo en su corporalidad. En consecuencia, tras la satirización y la mofa, se produce el efecto cómico: la risa en el gesto. Esta co-participación del espectador lo vuelve co-productor del espectáculo en tanto es constructor de esa relación, ya que de ese gesto depende el éxito y la efectividad del propósito pretendido del actor y del autor. Por tanto, las operaciones receptoras (percepción, interpretación, apreciación estética, etc.) se entrelazan indisolublemente a las operaciones gestuales del observador.

En esta obra el diálogo es sustancial en tanto funciona a veces como un juego de pregunta-respuesta a lo largo de la obra, principalmente con dos personajes que hacen las veces de “comentadores” de lo que sucede. Estos permanecen de manera constante en la escena y sociolingüísticamente, van a utilizar términos totalmente populares, tanto léxicos como semánticamente. Dichos “comentadores” son el Rastrojo y la Ropavejera. Así se logra una estructura repetitiva pero a la vez alternante por microsecuencias entre la aparición de un personaje por vez.

La organización en general cuenta con dos partes: la primera la ropavejera atiende de forma sucesiva a varios clientes –dos hombres y tres mujeres- que acuden a su tienda en busca de ungüentos, postizos y “piezas de recambio”. Este desfile de hombres y mujeres que pretenden detener en su aspecto físico el paso del tiempo es presenciado por Rastrojo. La segunda parte es el baile final en el que participan todos los bailarines y bailarinas. Es este el momento en el que se introducen las mujeres que bailan con instrumentos propios y reciben por nombre el de típicas danzas (Zarabanda, Pirsonda, la Chacona, Carroja y Vaquería). Asimismo sucede con los hombres, que también llevan nombres de bailes populares (Carretería, Rastrojo, Escarramán y Santurde). Posteriormente, todos se van limpiando con un paño los afeites de la cara, “como a retablos” mientras cantan. Ya vemos entonces cómo el cuerpo es lugar de coalición; asociación de

encubrimiento y ficción, pero también de cierta desfachatez en el baile final junto al jocoso desenmascaramiento. Apariencia y realidad se congregan en la música, en el cuerpo, en la danza.

Rastrojo, ya desde su nombre refiere a un sujeto que pertenece a lo bajo, lo residual de la sociedad. Por otro lado, entre los versos 121 y 135, ya sobre el final de la obra y en presencia de los músicos, se da a conocer que “rastros” es un tipo de baile español, el cual al sumarle el sufijo “-jo” se le intenta agregar un sentido humorístico degradante. Los músicos se dirigen entonces a la Ropavejera pidiéndole si no puede -además de arreglar personas y objetos- remendar el viejo baile “rastros”. Se reúne en la significación corporal una cualidad que le es propia también a la sociedad barroca a partir de un rasgo cultural. El baile “rastros” es un baile similar a la Jácara, la Zarabanda y la Tárraga, similitud de la que hoy se puede dar cuenta gracias a la conservación de libros y tratados de danza que contienen la música de aquellos bailes y que enseñan cómo tocar esta música en la guitarra. Es menester recordar que esas danzas y los cuerpos que las representen fueron objeto de censura y prohibición a partir de la *Reformación de comedias* de 1615 en la que se ordenó: “que no se representen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, Zarabandas, Carreterias,...” Es probable que Quevedo conociendo este documento, haya violado esta determinación de forma intencional, considerando además que estas danzas son propias de los estamentos populares y que muchas veces atentaban contra el decoro cortesano. Es posible pensar entonces que estos elementos se introduzcan en afán de buscar cierta empatía con el público para que el mismo se sintiera representado con la acción que ocurría en el tablado, al encontrar una forma de crítica social.

Desde el Medioevo, transcurrido el Renacimiento y hasta el Barroco, las festividades y las fiestas teatrales continúan siendo funcionales a la Iglesia que intenta mantener por todos los medios y junto con la monarquía el control del ocio. En este sentido el cuerpo, que representa para la fe católica un templo purificable sólo remitible y asociable a lo divino, no puede interferir y mucho menos centralizar la atención. Su armonía, belleza o movilidad se ciñen entre las fuertes epistemes regentes de la cristiandad y la cortesía. Las fiestas, entonces, sólo tienen ciertas concesiones en tanto pueden tocar o no temas más cercanos a la religiosidad y proponer textos más o menos sacros.

Sin embargo, la crisis económica y el declive político hunden al país en un pesimismo y una tristeza que contrasta con el lujo y la magnificencia de las fiestas barrocas. Se trata de aminorar y olvidar el fracaso, aunque sea temporalmente, con manifestaciones de grandiosidad y derroche; se

intenta mostrar una suntuosidad que económica y políticamente no se poseía y que progresivamente se iba perdiendo. Pero inversamente proporcional a esta declinación del imperio, hay una tendencia progresiva a intensificar la función de los elementos integrantes de las fiestas para atraer al público. Tal es así, que en los momentos de crisis la cultura surge a borbotones y se deconstruyen algunos sacrilegios tan fijados como pueden ser las ostentaciones corporales a través de la danza; esto hace que las fiestas vayan derivando en espectáculo, es decir, el elemento participativo cada vez será menor, y el contemplativo, mayor, favoreciendo la independencia futura de la danza. Por todo esto y por otras cuestiones que se verán más adelante, el siglo XVII se muestra como un momento crucial en la consolidación de la danza espectacular y profesional.

El cuerpo sirve entonces como vehículo portador de alegría social, de comicidad, de desestructuración y como nexo entre el tablado y el público. Producción y recepción son procesos íntimamente unidos, y ambos se legitiman en la gestualidad y el movimiento corporal.

Bibliografía

- ALBORG J. L., Historia de la Literatura Española II. Época Barroca, Editorial Gredos, Madrid, 1974.
- ARELLANO, Ignacio y García Valdés Celsa Carmen, "Entremés de la ropavejera de Quevedo" en "La Perinola", nº5, GRISO, Universidad de Navarra, 2001.
- BONET CORREA, Antonio, "Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español", Ediciones AKAL, 1990.
- DE MARINIS, Marco. *Hacia una teoría de la recepción teatral* en "En busca del actor y del espectador", Vol. II, Colección dir. Osvaldo Pelletieri, Galerna, 2005.
- MORENO MUÑOZ, Ma. José, *La danza teatral en el Siglo XVII*.
<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931.pdf?sequence=2>
- VERDÚ, Vicente y otros, "Fiesta, juego y ocio en la Historia", Universidad de Salamanca, 2003.

Notas

ⁱ Actualmente se prefiere la denominación de teatro breve, ya que la extensión de los textos no influye en la calidad artística de los mismos.

Esplendor y poder en la fiesta barroca

Por Julio Juan Ruiz
(UNMdP)

Introducción

En la presente ponencia nos proponemos reflexionar sobre la relación entre arte y poder en la fiesta barroca. Esta relación cobra sentido si tenemos en cuenta que ningún poder puede ser acatado sólo por la fuerza o por la justificación racional, sino que necesita de una serie de estrategias que lo legitimen en el imaginario colectivo. De este modo, se evidencia la íntima relación entre estética y política.

En esta ponencia intentaremos analizar esta relación a través de dos obras emblemáticas del período barroco: *El Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz y el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca.

La ciudad como pedagoga de príncipes

En el Renacimiento, Nicolás Maquiavelo fue consciente de la importancia de lo imaginario para el poder. El autor del *Príncipe* reconoció la utilidad de las técnicas teatrales para la dirección de la ciudad, y la importancia del teatro en la educación del príncipe. No obstante, lo que más ponderó fue la construcción de lo real a través de lo imaginario, tal como en su época lo realizó magistralmente Savonarola. En efecto, el monje fanático que condenó los excesos de la corte de Lorenzo el Magnífico, construyó su poder a través de la manipulación de lo imaginario. Así, Florencia, a principios del Siglo XVI, obedeció a la voz del monje, quien a través de diferentes manifestaciones populares como la “hoguera de las vanidades” y el carnaval logró canalizar el descontento del pueblo en pos de una revolución política y religiosa. La ciudad de los Medicis estuvo sujeta a lo que el estudioso de la ópera barroca Philippe Joseph de Salazar denominó “la dictadura de la voz” (Balandier, 19).

En los albores de la modernidad, las grandes ciudades fueron escenarios de espléndidas fiestas populares, donde las procesiones y los arcos triunfales sobresalieron por su esplendor. En estos eventos, el poder desplegó sus estrategias para legitimarse o adoctrinar a los súbditos. Sin embargo, debemos notar que la fiesta barroca no sólo fue un instrumento de los príncipes sino también de los súbditos, quienes a través de estos eventos manifestaron sus anhelos. De esta manera, la ciudad se convirtió en pedagoga de príncipes.

Testimonio de estos pedidos y anhelos es el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz, arco triunfal que la religiosa mejicana compuso en las primeras décadas del Siglo XVII para celebrar la toma del poder del nuevo virrey, Don Tomás Luis de la Cerda. La fábula alegórica del arco y su explicación erudita formaron parte del primer texto impreso de la religiosa mexicana. Con esta publicación, Sor Juana salió a escena. En efecto, la religiosa se erigió en portavoz de la ciudad y como vocera de los súbditos del virreinato de Nueva España ponderó las virtudes del nuevo gobernante como también su genealogía. Desde una perspectiva formal, el arco triunfal de Sor Juana se enmarca en lo que hoy denominaríamos como arte efímero, pues sólo podemos saber del arco a través de la lectura de la explicación en prosa de la fábula y de los versos finales que fueron leídos durante la ceremonia de recepción de los nuevos gobernantes. Esta conjunción de prosa y verso darían origen a un *Neptuno alegórico* en verso y un *Neptuno alegórico* en prosa en los que se entrelazan textos verbales y pictóricos en un diálogo donde éstos parecen glosarse mutuamente. En el barroco, tanto los emblemas como las empresas desarrollaron un método en que la conexión entre texto e imagen era fundamental y tenía por cometido persuadir por la imagen y argumentar a través de los textos. De este modo, el texto de la religiosa mejicana tuvo como principal objetivo persuadir al nuevo virrey que la sabiduría es la principal virtud de los gobernantes. Por esta razón, Sor Juana despliega un notable arsenal probatorio cuya finalidad fue la de legitimar la filiación de Neptuno en la diosa Isis, arquetipo de sabiduría. Esta filiación tiene una justificación más profunda: persuadirnos de la importancia de la sabiduría como virtud “en un príncipe que tanto la necesita para la dirección del gobierno” (Sor Juana, 98).

En la concepción política de Sor Juana, se brega por la primacía de la razón en los actos del gobernante. Esta aspiración la podemos identificar claramente en la alegría de la batalla entre Minerva y Neptuno, donde la victoria de la diosa significó que el mítico rey de las aguas “se sujetaba las reglas de la razón, que es la verdadera libertad” (159). Fundamentalmente, según Sor Juana la primacía de la razón nos permite “vencer como lo hacen todos los sabios la parte superior del hombre a la inferior, refrenando sus ímpetus desordenados” (2.009, 159).

Debemos señalar que la racionalidad política por la que brega Sor Juana contrastó con la Razón de Estado moderna esbozada en el pensamiento de Maquiavelo y en el de Botero, porque en la España del Siglo XVII influyó más el descubrimiento de la obra del historiador romano Cornelio Tácito que la de estos autores. En el texto de la religiosa, el prudencialismo político de Tácito se manifestó a través de un emblema de Alciato, el ciento cuarenta y tres, en cuyo cuerpo está presente un delfín rodeado por un áncora y el mote “Festina lente”, apresúrate lentamente. El lema, según la religiosa, indica “la prisa que se debe tener en la ejecución, y el espacio en la consideración de los negocios” (148).

Fundamentalmente, los súbditos del virreinato de Nueva España a través de los versos de Sor Juana le señalan al nuevo gobernante que la sabiduría es la principal virtud. Este pedido se entrelaza con la tradición medieval que consideró que sólo se puede acceder al bien común a través de la virtud del gobernante. De este modo, la ciudad se convirtió en pedagoga. Es decir, en educadora de príncipes.

La representación y el poder

Las fiestas populares del Barroco pusieron en vigencia la antigua metáfora que asimilaba la vida con la comedia. La semejanza de la vida comedia también estuvo presente en los sermones eclesiásticos del barroco. Uno de los más famosos fue el del predicador dominico Fray Alonso de Cabrera. Este sermón fue pronunciado durante las exequias de Felipe II. En este evento, el clérigo predicó que: “es la tierra el teatro en que se presentan las farsas humanas. Esta se queda como la casa de las comedias. Pasa una generación y viene otra, como diferentes compañías de representantes” (Valbuena Prat, 200). Para el hombre del siglo de Oro la vida no era más que representación. Esta realidad ya la afirmó muchos siglos antes Séneca. En efecto, en una de las *Cartas Morales a Lucilio*, la setenta y seis, enseñó que: “la vida, como la comedia, no importa cuánto duró, sino cómo se representó. Nada interesa el lugar en que acabes. Déjala donde quieras; solamente dale un buen fin” (1951,226). Esta filosofía subyace en el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca *El Gran Teatro del Mundo*, donde Dios es quien reparte los papeles y sabe que: “todos quisieran hacer/ el de mandar y regir, / sin mirar, sin advertir, / que en acto tan singular/ aquello es representar, / aunque piensen que es vivir” (Calderón, 207). Debemos tener en cuenta que, en la cultura del barroco, el representar no consistió en escuchar la voz de los representados, tal como se pregona en nuestras democracias, sino al despliegue escénico que el soberano realizaba ante sus súbditos. La representación del soberano se manifestó en un arco amplio arco que iba desde la etiqueta cortesana a la fiesta popular. A esta representación del soberano ante sus súbditos el filósofo alemán J. Habermas la denominó “publicidad representativa”. Según este teórico la “publicidad representativa” no se constituyó como un ámbito social, sino como la manifestación del status del señor feudal, quien como poseedor de un status lo representó públicamente. De este modo, en el Medievo el señor “(...) se muestra, se representa como la corporeización de un poder siempre “elevado” (Habermas, 46). Durante el Renacimiento y el Barroco esta representación tuvo a la corte como escenario privilegiado. En el fasto de la fiesta barroca la “publicidad representativa” alcanzó su máximo esplendor.

En el ocaso del absolutismo, la representación se manifestó en la personalidad del noble. De este modo, como lo señala Goethe en *Wilhelm Meister*, “en la medida en que el noble, que

se rodea de los más distinguidos, está obligado a comportarse con decoro y elegancia, [...] puesto que su propia persona le avala [...] y todo lo demás que posea y que le circunde, capacidad, talento, riqueza, sólo parecerán añadidos [...] El noble es lo que representa; el burgués, lo que produce” (51-52).

Como podemos observar, en el barroco se tomó conciencia que el poder era representar.

Conclusión

Debemos tener en cuenta que ningún poder es acatado únicamente por la fuerza o por su justificación racional, sino que logra este cometido a través de un despliegue estratégico de imágenes colectivas. En la fiesta barroca y, fundamentalmente, en el teatro de Pedro Calderón de la Barca se encuentran un conjunto de recursos retóricos cuyo principal cometido fue el de legitimar al poder. En la actualidad este despliegue de estrategias en el imaginario colectivo se ha multiplicado por lo que Georges Balandier denomina la “trinidad”: información, comunicación y técnica.

En suma, el esplendor de la fiesta barroca como las estrategias de los actuales medios de comunicación de masas nos enseñan que tanto el ciudadano de las democracias como el súbdito de las monarquías debieron discernir la realidad del mero juego de las apariencias atravesando la densa bruma de las estrategias propagandísticas que el poder desplegó y despliega en el imaginario colectivo en pos de sus fines.-

Bibliografía

- ARELLANO, IGNACIO (2008): *Historia Del Teatro Español del Siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
- BALANDIER, G. (1.994): *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Editorial Paidós: Madrid.
- BATAILLON, Marcel (1976): “Ensayo de la explicación del auto sacramental”, en: DURAN Y ECHEVERRÍA: *Calderón y la crítica. Historia y antología*. Editorial Gredos: Madrid.
- BENJAMIN, Walter (1990): *El origen dl drama barroco alemán*. Editorial Taurus: Madrid.
- BURKE, P. (1995): *La fabricación de Luis XIV*. Editorial Nerea, Madrid.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1969): *Obras completas*. Editorial Alianza. Madrid.
- CANAVAGGIO, JEAN (1995): *Historia de la Literatura Española*. Tomo III. Barcelona, Ariel.
- CURTIUS, E. R. (1989): *Literatura europea y edad media latina*, F.C.E., México.
- DE RIVADENEIRA, Pedro (1998): “Tratado de la religión y virtudes que debe tener un Príncipe Cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan” en: *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII. (Antología de textos)*, ed. Tecnos, Madrid.
- ELLIOT, JOHN (1992): “La propaganda del poder en tiempos de Olivares”, en Rico, Francisco (ed.): *Historia y crítica de la Literatura Española*. Editorial Crítica: Barcelona, pp.75-80.
- GARCÍA HERNÁN, David (2006): *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Editorial Sílex: Madrid.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. (1999): *Metáforas del poder*. Ed. Alianza Universidad, Madrid.
- HABERMAS, Jürgen (1981): *Historia y crítica de la opinión pública*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- MAINECKE, C. (1983): *La idea de la Razón de Estado en la Edad Moderna*. Madrid, C.E.C.
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Editorial Ariel: Barcelona.
- PEÑA ECHEVERRÍA, Javier (1998): “Estudio Preliminar” en: *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII (Antología de textos)*, selección y edición de Jesús Castillo Vegas, Enrique Marcano Buenaza, Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López. Editoriales Tecnos: Madrid.
- POPPENBERG, G. (2000): “Religión y política en algunos autos sacramentales de Calderón” en: *Calderón protagonista eminente del Barroco Europeo*. Editorial Reichenberger Kassel.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1927): *Idea de un Príncipe Político Cristiano Representada en Cien Empresas*. Ediciones de "La lectura": Madrid.
SENECA, Lucio (1951): *Cartas morales a Lucilio*. Universidad Autónoma de México.
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (2.009) *Neptuno alegórico*. Ed. Cátedra, Madrid.

Celebración del desperdicio.

Sobre “Un hombre amable” de Marcelo Cohen

Por Silvina Sánchez
UNLP – CONICET

Dice Walter Benjamin que “los niños tienen la capacidad de renovar la existencia” (2011: 116), y esto, en lugar de ser una práctica esforzada e insólita, es un hacer que manejan con desenvoltura y conforma su cotidianeidad. El filósofo alemán asocia esta capacidad con los modos en que los niños se relacionan con los objetos, sobre todo con los desechos, por los que sienten una irresistible atracción. Benjamin también ha indagado, al momento de estudiar las formas que asume la imagen de poeta en Baudelaire, la figura del traperero como aquel que registra y recoge las basuras del pasado día en la gran ciudad.

En “Un hombre amable” del escritor argentino Marcelo Cohen aparece una figura que comparte con el niño y el traperero benjaminianos esta atracción por lo que ha sido desechado y que, además, explora la productividad de estos materiales para crear, a partir de ruinas y escombros en dispersión, algo nuevo. Esta figura se manifiesta al menos dos veces: en Justín, que opera de ese modo para construir su vivienda, y en Dainez, que así logra fundar la zona que comprende al barrio y personajes de la nouvelle.¹ Pero además esta figura hace resonar sus réplicas en Helena Saort, personaje de “Usos de las generaciones”, cuento incluido en *Los acuáticos*, que crea un curioso “módulo”. Y aún también expande sus resonancias hacia la imagen de escritor y la práctica de la escritura que construye Cohen en sus ensayos y otras intervenciones críticas. El presente trabajo se propone trazar algunos de los posibles recorridos de estas réplicas: analizar los modos en que se configura un artista que tiene mucho de traperero y de niño, explorar hasta qué punto sus actos de creación, donde se abreva de los restos desechados por la sociedad posindustrial para realizar nuevas obras, pueden inducirnos a pensar ciertas zonas de la poética de Marcelo Cohen como celebración del desperdicio.

¹ Reconocemos los estudios de Miriam Chiani como un antecedente importante para pensar la vinculación de la figura del poeta como traperero propuesta por Benjamin con la literatura de Marcelo Cohen, y en particular con “Un hombre amable” (Ver Chiani 2001: 29-30, 2010: 112)

Justín, personaje de “Un hombre amable”², además de músico, es un artista del desecho. En el campito donde estaba el cementerio, entre carrocerías quemadas y neumáticos fofos, ha construido su casa utilizando para ello una camioneta Volkswagen roja, sin ruedas, y otro montón de materiales como “tablas de aglomerado, cartón, cigüeñales, cojinetes, latas o pies de lámpara de metacrilato” (165). Justín nunca se da por satisfecho, está permanentemente ocupado en la ampliación de sus dominios, tal es así que es percibido por sus vecinos como “la persona más atareada del barrio” (151). A la camioneta roja le agrega un casco de Peugeot, unido a través de un conducto de seis metros armado con “plástico de botellas, láminas de policarbonato y tela de avión” (196), y, además, alrededor, construye un jardín que, en lugar de flores, tiene “enormes bolas de lana de acero sujetas al suelo con cordón y estacas” (ídem). Luego, añade a su composición un ambiente más, un porche de lona y listones, adosado a la puerta del Peugeot, en cuyo centro instala un antiguo sillón de peluquero, sitio donde descansar y contemplar el horizonte de maleza entre la fila de coches quemados.

Según la descripción realizada por Baudelaire y recuperada por Benjamin, el trapero es aquel que registra y recoge todo lo que la gran ciudad arrojó y ha despreciado, “aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada” y “se porta como un tacaño con su tesoro” (1993: 98). Además, como ya adelantamos, Benjamin también reconoce en los niños una relación empática con los productos residuales. En *Calle de mano única* expresa que los niños “se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería” (2002: 18), por esto tienden a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje con las cosas buscando, cual cazadores de restos, los sobrantes arrojados por estas labores. Aquí, Benjamin agrega, a esta actividad de recolección que ya se hacía presente en la figura del trapero, una práctica fundamentalmente creativa, similar a la del poeta que edifica su obra con los desperdicios de la gran ciudad. Los niños utilizan los desechos “para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo”, de modo tal que, en lugar de reproducir las obras de los adultos, “se construyen así su propio mundo objetual, un mundo pequeño dentro del grande” (ídem).

Justín, cual trapero, busca en la basura con que tropieza y recoge los desperdicios que la sociedad posindustrial ha arrojado, parte residual de sus actividades o productos que se tiran a fin de ser reemplazados por otros, últimos modelos de un consumo constantemente interpelado por la innovación. Pero además, Justín comparte con los niños la capacidad de “renovar la existencia”, a

² Todas las citas pertenecientes a esta nouvelle corresponden a: Cohen, Marcelo (2004). *Hombres amables*, Buenos Aires, Norma; así como las extraídas del cuento “Usos de las generaciones” provienen de: Cohen, Marcelo (2001). *Los acuáticos*, Buenos Aires, Norma; a continuación, en ambos casos, se indicará solamente el número de página.

través de una mirada apta para transformar los objetos asignándole funciones otras, insospechadas. Dice Benjamin que los cajones de los niños son “arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta”, “un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estaño que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos” (2002: 44). Justín es capaz de sustraer a los objetos de la lógica del intercambio mercantil y del uso para el cual fueron consignados, y descubrir en ellos nuevos rostros y posibilidades, donde un auto descascarado puede ser una vivienda, las bolas de viruta metálica, un jardín de flores. Pero además, comparte con los niños la capacidad de operar sobre los objetos ejerciendo diversas actividades para renovarlos. Dice Benjamin “el hecho de coleccionar solo es uno de los procedimientos que le sirven para renovar los objetos; también se los puede pintar, recortar, despegar y, continuando así, toda la escala de las formas en que los niños adquieren los objetos” (2011: 116). También Justín, recorta, desmonta, adosa, conecta, mueve de un lugar a otro, hace de sus dominios “un laboratorio para investigar la utilidad del aire o el desperdicio” (165). De este modo, transforma montones de objetos caducos, dotándolos de nuevas formas, asignándoles otras funciones, estableciendo entre ellos relaciones insólitas. Quizás por esto es definido como “un atractor extraño. Un condensador de restos” (275), aquel capaz de, con mirada de niño y en su obstinada ocupación lúdica, acumular los desperdicios y hacer de ellos su vivienda, su jardín, su pequeño mundo objetal.

Dainez, el protagonista de “Un hombre amable”, tiene con Justín una empatía especial, le dedica sus cuidados y actos de protección así como también se muestra especialmente interesado por seguir los avances empeñados de sus creaciones. Pero no solo esto los relaciona, ambos comparten una misma manera de obrar. La figura de trapero-niño se duplica de Justín, creador de su casa en el cementerio abandonado, a Dainez, creador de la zona a partir de un barrio periférico, relegado de las decisiones opulentas y la circulación de mensajes de la gran ciudad. Tal como su amigo, Dainez construye, no solo haciendo del desperdicio su materia principal, sino también emplazado sobre los escombros, subido a la cima de una montaña de basura. De tanto en tanto, Dainez escala el zigurat, se sienta en su taburete giratorio y, al ritmo del movimiento de su mano que se desplaza de derecha a izquierda, hace aparecer lo que se va distinguiendo como las diferentes partes de un barrio. Miriam Chiani postula que “Un hombre amable” es “el relato en el que Cohen narra un acto de poiesis, a partir de requechos” (2010: 9), destaca que la imagen del artista héroe que allí se configura es similar a la del trapero baudelairiano, pero su operación básica ya no es fijar y transfigurar sino narrar (2001: 29). De este modo, Dainez, trapero y también narrador, bajo el impulso de un acto fantástico, crea, donde solo quedaban las ruinas de un barrio periférico, una zona, sitio de comunidad, susceptible de alojar el valor amable. La zona de Dainez incluye a Justín,

y la vivienda de Justín no solo atrae a Dainez, que allí se siente “abrigado y monaca” (196), sino también a otros sujetos foráneos, los expulsados del sistema, que son recibidos allí con hospitalidad. Así, el cementerio se va convirtiendo en “un hospicio de extranjeros” (281), reunidos alrededor del fuego donde Justín invita a compartir: “Sopa. Arrímese, amigo. Yastamo.” (275).

Helena Saort, la protagonista de “Usos de las generaciones”, ha construido un singular objeto artístico denominado “el módulo”. Cuando Helena relata los orígenes de su creación, recupera una noche en que se vio especialmente interpelada por el paso del camión de la basura: “esa noche, en un paroxismo de estremecimientos, me vi elevada a un tipo de alegría que no debería llamar éxtasis, no.” (227). Inspirada por la “seducción tan particular” que le provocan “elaboradísimas sustancias sintéticas y organismos naturales complejos, cáscara, hueso, poso de vino, tisanas, vidrio, hoja de col, riñón, costilla, miel, molusco, miga, pulpa de ananá y hasta tejido de encías” (ídem), toda esa materia congregada a diario en las bolsas de residuos domésticos; decide idear el modulo para saciar el deseo generado a partir de su encuentro con los desechos de la vida urbana: “me apabulló un ansia nostálgica de que mis sentidos se empaparan de esos colores, esas fragancias” (228). Cual trapero, selecciona, recoge y aprecia “todo lo que la gente de nuestra ciudad pelaba, manipulaba, abría, cortaba, hurgaba, trituraba, paladeaba, deglutía, todo lo que desechaba” (227). Pero, además, su imagen de artista se traviste de niña, dice Helena: “El módulo es un juego. Mire a los niños. De una piedra hacen a un ser humano, de dos palitos una casa. Yo he intentado hacer al revés, pero lo mismo.” (240). Con goce infantil, Helena relaciona entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, reduce los restos de materia a su más concentrado extracto y arma con ellos un objeto capaz de condensar “muchos aspectos distintos del universo” (237).

El módulo es un “icosaedro ahusado” compuesto de muchas caras, cada una de las cuales tiene una textura, un color, una densidad y una forma peculiares, “unas llevan diminutos apósitos, otras se abren, o ceden, o palpitan”, “producen crujidos o tintineos, de vez en cuando acordes disonantes” (212). Por tanto, al tiempo que posibilita una experiencia donde la percepción y sensibilidad recuperen todo su espesor, invita a arriesgar sentidos capaces de expresar de qué trata cada lado de este singular poliedro, tan estimulante para la imaginación como resistente a ser capturado en interpretaciones unívocas. Por ejemplo, ante el sonido que produce una de sus caras, Helena expresa: “Este berridito puede ser de un hombre que se transformó en asno en un cuento de hadas, o puede ser el vidrio de la puerta del aula donde usted aprendió a sumar. Puede ser su alarido cuando nació, o el de su madre al verlo enchastrado de placenta.” (238). De este modo, el módulo, creado por una artista-niña, hace extensibles las posibilidades de la subjetividad infantil a sus usuarios, invita a renovar la existencia de la materia dotándola de nuevas significaciones, todas

posibles, todas aptas de convivir simultáneamente. Así como la imaginación infantil transforma los objetos más comunes y triviales, lo despreciado o ignorado por la vida adulta, en otra cosa de cualidad muy diferente, así como los niños hacen de una piedra un ser humano, de dos palitos una casa, o convierten los papeles de estaño en tesoros de plata, los céntimos de cobre en escudos; así también el berridito del módulo puede ser ocasión para que proliferen un cuento maravilloso, un recuerdo ignorado, un origen a ritmo de llanto y alarido.

En el ensayo “Prosa de Estado y estados de la prosa”, Marcelo Cohen concluye:

Décadas después de los experimentos terminales, el narrador atraviesa el boquete que abrieron los demolidores, pertrechado con los lenguajes que ellos llegaron a dominar y transformaron, cargado con escombros y con residuos útiles, y del estrecho corredor en donde se encuentra hace una casa, y la cuida, y se empeña en ampliarla. (2006a: 8)

Una vez acontecida la experiencia de las vanguardias, el escritor también deviene trapero y hace de los escombros y residuos, saldo sobrante de la demolición, materia para una creación que se empeña en continuar. Pero además, tal como el niño benjaminiano, el procedimiento privilegiado consiste en establecer relaciones entre restos disímiles y dispersos, método lúdico donde acontece la unión de lo aparentemente irreconciliable según la racionalidad dominante. En “¡Realmente fantástico!”, el escritor JD piensa que “Si contenidos muy diversos se ponen en relación, empezará a formarse una historia; [...] como una síntesis química entre sustancias combinables.” (2003: 185). Condensar fragmentos heteróclitos que vagaban diseminados, el procedimiento aspira, siempre, a la creación de “una forma”. Helena Saort dice que ella “busca una forma. Un medio de unión, como un lenguaje” (220) y Dainez expresa que desea para la zona “una forma neutra, tolerante, una forma que contenga el caos sin disimularlo” (203). El sueño de una forma todavía desconocida, cercana al desorden y lo intempestivo, capaz de ostentar el caos en lugar de disfrazarlo bajo un simulacro de equilibrio, es el anhelo último de la figura de escritor que construye Marcelo Cohen, así como también de algunos de los personajes de sus ficciones que participan de la creación.

Dice Benjamin que los niños “en los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y solo, a ellos” (2002: 18). Pero, quizás, no solo ante ellos se descubra el rostro velado de los objetos, también Dainez, Justín, Helena Saort, también el escritor que imagina para sí Marcelo Cohen, son capaces de transformar pilas de objetos caducos, restos de escombros, ruinas y basura, en novedad. De este modo, allí donde solo quedaban los residuos finales del progreso, ante el despojo y la intemperie, en lo que parecía una nada, Helena pone una cosa para ver y tocar, Justín hace un hospicio, Dainez estampa la zona; todos crean, cual niños, un pequeño mundo dentro del grande. Pero, también la literatura, tal como es pensada por

Cohen, crea sus “munditos”, “objetos de existencia incorpórea” (Cohen 2003: 215), cada vez que pone en el mundo “algo que no estaba ahí”, “una impertinencia” (ibídem: 208). También la literatura, como la vivienda de Justín, o la zona de Dainez, puede ser “una casa” a la que se dedican obstinados cuidados y el esmero por hacerla proliferar, espacio que se ofrece como “lugar de reunión, de comunidad, de ágape” (Cohen 2006b: 55). Allí, somos instados a participar, siquiera por un instante, de la experiencia de un niño al que le sobreviene la sorpresa cada vez que se encuentra con los más nimios objetos, un niño capaz de despuntar la belleza velada en una montaña de basura; avezado para inaugurar, donde otros solo están acostumbrados a constatar viejas formas del desastre, una nueva celebración del desperdicio.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (1993). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2002). *Calle de mano única*, Editora Nacional, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Denkbilder. Epifanías en viajes*, El cuenco de plata, Buenos Aires.
- CHIANI, Miriam (2001). “Represión, exilio, utopía y contrautopía. Sobre Marcelo COHEN”. *Orbis Tertius*, Año 4, Nº 8, La Plata, 21-32.
- CHIANI, Miriam (2010). “Cuando el narrador escucha. Sobre Marcelo Cohen”. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, 105-119.
- COHEN, Marcelo (2001). *Los acuáticos*, Buenos Aires, Norma.
- COHEN, Marcelo (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma.
- COHEN, Marcelo (2004). *Hombres amables*, Buenos Aires, Norma.
- COHEN, Marcelo (2006a). “Prosa de Estado y estados de la prosa”. *Otra Parte*, Nº 8, otoño, 1-8.
- COHEN, Marcelo (2006b). “Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua”. Sylvia MOLLOY, Sylvia y SISKIND, Mariano (eds.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 35-55.

**El rol de la mujer en tres obras marplatenses
seleccionadas y publicadas por ARGENTORES, en *Dramaturgos de la
Provincia de Buenos Aires* (2009)**

Por Beatriz Sánchez Distasio
(GIE – UNMdP)

En esta exposición, cuyo título “El rol de la mujer en tres obras marplatenses seleccionadas y publicadas por ARGENTORES, en *Dramaturgos de la Provincia de Buenos Aires*” nos proponemos adelantar ciertas conclusiones – provisionales, sin duda, para el auditorio aquí presente- pues constituyen algunos de los aspectos de un trabajo más extenso. Lo acotado del tiempo disponible, limita no sólo importantes niveles de análisis – omitidos deliberadamente - , sino también las debidas justificaciones de nuestras aseveraciones y conclusiones.

Es preciso mencionar dos situaciones concernientes al tema - valorando en esta mención la poca frecuente concreción de promesas.

Primeramente señalar que la selección y publicación de *Dramaturgos de la Provincia de Buenos Aires*, realizada por ARGENTORES está enmarcada en un Proyecto que lleva adelante – excluyendo Capital y Gran Buenos Aires – que divide al país en siete regiones, cuyos volúmenes están aunados por el término *Dramaturgos*, especificando en cada caso la región pertinente. En segundo lugar es necesario informar que esta propuesta tiene antecedentes que refuerzan su mérito, en los dos Congresos Nacionales de Dramaturgos – a los que asistimos – que tuvieron lugar en Mar del Plata. El primero en el año 1998, y el segundo en el año 2000, experiencias fundantes para la realidad autoral, emprendidas por ARGENTORES, el MO.DRA.MA. (Movimiento de Dramaturgos Marplatenses), y el Ente de Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredón, al frente del cual estaba Marcelo Marán – responsable también del primer Congreso – a los que adhirieron el Ente Municipal de Turismo y ADAI (Asociación de Actores Independientes).

Consideramos pertinente la alusión a estos datos, para dimensionar con justeza la tarea cumplida por ARGENTORES, que el 14 de diciembre de 2009 presentó en su sede central el volumen *Dramaturgos de la Provincia de Buenos Aires*, a cargo del presidente de la entidad Roberto “Tito” Cosa.

Como afirmamos al principio, de las cinco obras con que cuenta la edición, nos referiremos a las marplatenses: *Pasar al frente* (1986) de Ángela Ternavasio, *Soltando amarras* (1989) de Juana “Beba” Basso; y *Floresta* (2003) de Guillermo Yanícola.

Si bien sus autores no son nacidos en Mar del Plata, la ciudad es sin duda su patria de adopción, pues aquí forjaron sus vidas, desarrollaron su producción y siguen haciéndolo.

Es preciso no perder de vista otro dato determinante en el análisis de los textos. Entre 1986 en que se representa *Pasar al frente*, el estreno de *Soltando amarras* en 1989; y *Floresta* en el año 2003 han pasado casi dos décadas. Sus autores toman diferentes caminos creativos, y en la elección elegida no está ausente – muy por el contrario – la experiencia personal – puesto que hay dos generaciones que separan a Ternavasio y Basso, de Guillermo Yanícola - , y la incidencia del contexto socio-político en que se inscriben sus poéticas.

En lo referente al universo ficcional de las tres obras, la mujer es la figura central que sostiene el entramado de los textos, que en la concreción de la intriga adopta un accionar acorde con los procedimientos dramáticos y la estética propuesta por los autores, revelando así la intencionalidad subyacente que los anima.

Consideramos que la gradación de los planteos ligados al mundo femenino, nos conducen – en la interpretación que hacemos de esa tríada textual – a diferentes momentos de nuestra historia reciente.

Las obras se escriben y estrenan restaurada ya, en 1983, la Democracia. Sin embargo, es preciso justificar ese presente de los personajes, como la resultante de una historia que excede los límites cronológicos y nos conduce inevitablemente al lugar adjudicado a la mujer a lo largo del tiempo, hasta que va ganando espacios en las reivindicaciones alcanzadas por sus luchas, en nombre de la condición humana que justamente demandan. Luchas que se dieron a lo largo y a lo ancho del mundo durante los siglos XIX y XX, sin que aun hayan concluido.

Pasar al frente de Ángela Ternavasio, oriunda de Mendoza, y con una importante producción llevada a escena en esa provincia cuyana, escribió y estrenó esta obra en 1986, en el entonces Centro Cultural Juan Martín de Pueyrredón de Mar del Plata – hoy Osvaldo Soriano – y simultáneamente en el Instituto de Cultura Hispánica de Mendoza.

La autora califica *Pasar al frente* como comedia en tres actos. Plantea desde el humor – dosificado por la problemática de la historia – la postergación de la mujer en la estructura familiar y social, desde la tradicional mirada impuesta por la ideología masculina.

“La acción se desarrolla en el living-comedor de una familia de clase media-baja” indica la acotación inicial correspondiente al primer acto.

En ese ámbito, que será el espacio dramático de los dos siguientes, se congregan cuatro generaciones de mujeres, incluida una adolescente – hija del matrimonio – perteneciente al

grupo de jóvenes integrado por su hermano y un amigo, que equilibran con su accionar el peso ejercido por el mundo de los adultos.

El padre de familia funciona como vocero autorizado de la convencionalidad social, que enfatiza los roles de género; y será quién pondrá en marcha el conflicto, intentando por todos los medios, destinar a un geriátrico a su suegra y a la abuela de su mujer.

La obra está concebida dentro de la estética realista, cumpliendo en su organización, tratamiento y procedimientos utilizados, los postulados de esa corriente creativa. La causalidad va hilvanando los sucesos que conforman la linealidad de la intriga, cuya gradación implica una estructura de filiación aristotélica, que en el caso de esta pieza de Ternavasio, se cierra con un doble final festivo, reforzando la condición de comedia, del texto.

A pesar de las alianzas circunstanciales entre los personajes, la intolerancia, la autocompasión, el reproche, y la incomunicación se aúnan para crear ese universo de desencuentros, generado entre otras causas por el factor económico y el fracaso.

La autora maneja con soltura el diálogo, cargando de ironía y paradójicos argumentos, las ágiles y acertadas replicas de los personajes.

El mundo juvenil está presentado – a pesar de sus inmadurez – como una esperanza frente al egoísmo del padre, quien en su intención por “pasar al frente” – título de la pieza precisamente – se propone desligarse de las ancianas, con la idea de utilizar la habitación vacante para encarar un proyecto empresarial, que como los anteriores, sin duda fracasará.

Marta, la esposa y madre de los jóvenes, encarna a la mujer que tiene conciencia de su capacidad para interpretar el mundo, y visión crítica acerca de los falsos discursos, incluido el de su marido. Su argumentación destruye los planteos endebles de su cónyuge, mutando su rol de madre-esposa, en el de mujer independiente, capaz de generar su propio sustento y el de su familia; tesis que propone Ángela Ternavasio en el tratamiento de la comedia.

Beba Basso organiza *Soltando amarras* en tres momentos cuya estructura se repite con la intención de dar unidad a la propuesta textual y reforzar la mirada final, que revela la postura de la autora ante el genocidio sufrido en La Argentina durante el Proceso Militar 1976-1983.

El Momento I, titulado “La sumisión” está precedido – como ocurre en los siguientes – por un texto-poema firmado por la propia Beba Basso, que a modo de epígrafe sintetiza el nudo de la secuencia dramática, y oficia también a modo de tesis de la pieza. Según nuestra interpretación, proyectando incluso esta cosmovisión, a las obras marplatense tratadas en esta exposición.

En el universo ficcional de *Soltando amarras*, los roles están adjudicados y no pueden alterarse: los que mandan y los que obedecen. Esta forma de concebir las relaciones entre los hombres ha dictado normas, que se imponen como mandatos sociales, que se advierten

claramente en *Pasar al frente*, y en *Floresta* de Yanícola, pero con otros procedimientos y artificios dramáticos.

En el Momento I se presenta la pareja madre-hija, ésta de 12 años, monologando – puesto que no hay comunicación en la reciprocidad de respuestas – acerca de lo que una mujer debe aceptar: jugar a las muñecas en la niñez, cocinar y tejer en la adolescencia y adultez. Sólo parecen aunarse sus parlamentos al mencionar lo prohibido: el sexo, pensar, y hacer todo aquello que posibilite alejarse de lo pautado.

En los Momentos II “Delirios” y III “Tortura”, esa niña – sin afirmarlo explícitamente – será una mujer de 20 y 25 años.

La polaridad de la dupla, como procedimiento de la propuesta autoral está integrada por enfermera-victima en el Momento II, víctima-verduga en el Momento III.

La recurrencia estructural está dada – como indicamos al principio – por un texto-poema a modo de epígrafe. Un texto segundo, a cargo del hablante dramático básico, que alude a acciones y dichos de los personajes que en un salto imaginativo vuelven a la infancia, nombrando a los amigos de ese tiempo idílico de la existencia, en el Momento I. En el Momento II y III los nombres van acompañados por frases “buscame” , “tengo problemas” , “me rajo”, “avisá a mi mamá”. En el tramo final de la obra, la víctima relata su padecimiento ante diferentes modos de tortura, con el objeto de registrar nombres, que no dará. Reaparece – a partir de pasajes cargados de lirismo el mundo de la infancia, como refugio ante el dolor, que le permitirá a la víctima soportarlo hasta morir.

La didascalia final, indica que las actrices, saltando la frontera ficción-realidad, piden a los espectadores gritar también sus nombres, para unirlos simbólicamente a la vida.

Floresta de Guillermo Yanícola se estrenó en 2003, siendo nominada como mejor actriz, Cecilia Leonardi, a quién Yanícola dedica la obra, junto a Andrea Etcheverry y a Cecilia Terrado Gil. Pero fue en la temporada 2005 que obtuvo los premios Estrella de Mar a la Mejor Dirección – del propio Yanícola – y al Mejor Espectáculo Marplatenses.

Ese mismo año fue el elenco ganador del Encuentro Regional de Teatro, organizado por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires; y la obra mereció otros premios y reconocimientos.

Los datos mencionados nos permiten afirmar que Guillermo Yanícola es un autor que ha podido y puede concretar la aspiración de todo aquél que elige el género dramático para expresarse, y es la representación de sus textos. Esta situación se ve favorecida porque es él quién monta sus propias obras; en las que actúa y dirige, actividades a las que se suma también su formación como músico y su especialización en la técnica del clown.

Floresta es una tragicomedia ligera, al decir de su autor, quien completa el título de la obra con un agregado “reunión de cosas agradables y de buen gusto” con una clara alusión al origen de la palabra, que adquiere otras connotaciones en el desarrollo de la acción.

Tres personajes: la madre y dos hijas, pertenecientes a una aristocracia venida a menos intentan por todos los medios poder subsistir, a tal punto que para poder comer deberán vender la dentadura de oro de la madre, lo que significa al mismo tiempo, poner en práctica un plan de exterminio de la mujer, por parte de las hijas. En torno a esta situación se desarrollan escenas de mucho humor, imprimiéndole a la acción un ritmo vertiginoso que no decae en ningún momento. Para ello se utilizan procedimientos que apelan por igual al lenguaje no sólo corporal, sino particularmente a los juegos lingüísticos, tendientes a deconstruir el discurso lógico, al igual que las tradicionales convenciones sociales. Se logra en el nivel actancial un engranaje tramposo de ayudantes y oponentes, que devienen en sujetos operantes en pos de un objeto – por momentos inalcanzable, que resulta intercambiable o coincidente con las aspiraciones del sujeto, cuando no en escollo insalvable.

El ritmo del universo ficcional como acabada ilustración de la virtualidad teatral del texto, nos recuerda los procedimientos escriturarios de la vanguardia iniciada por Griselda Gambaro, Pavlovsky y Adellach, que luego tomará el teatro emergente de los 80 y 90, que define Osvaldo Pellettieri como posmoderno; recurriendo a una pluralidad de textualidades provenientes de diversas poéticas.

Conclusiones:

- Los textos elegidos pertenecen al volumen editado por ARGENTORES en *Dramaturgos de la Provincia de Buenos Aires*.
- *Pasar al frente* de 1986, *Soltando amarras* de 1989 y *Floresta* de 2003, se escriben y son llevados a escena una vez recuperada la democracia en 1983. Sin embargo esta última obra se gesta durante la crisis posterior al año 2001, bajo el gobierno de Fernando De la Rúa, en que la especulación, la decepción, los ahorros incautados, la avidez por recuperar la libertad ganada con la democracia del 83 ensombrecen el horizonte futuro.
- Las tres obras comparten la centralidad del rol de la mujer, en el universo ficcional elegido.-

Bibliografía:

AAVV. (2009) *Dramaturgos de la Provincia de Buenos Aires*. Serie Regionales, Buenos Aires: ARGENTORES.

Pienso en contra de mí mismo: la fuerza del teatro sartreano

Por María Belén Severini
(UNMdP)

La brillante obra de Jean Paul Sartre se deslizó simultáneamente entre la filosofía y la literatura, donde se destacó como novelista, dramaturgo y ensayista. Entró en el mundo de la filosofía a través de sus trabajos sobre fenomenología. *El Ser y La Nada* impactó fuertemente sobre ese campo. Sartre se interesó y estudió rigurosamente a Husserl y Heidegger. Realizó una mirada del mundo a través de las conductas y la cotidianidad.

El ensayo *El existencialismo es un humanismo* condensa claramente las principales tesis de la filosofía sartreana. Allí expresa que el hombre primero existe y luego se define. Surge de un vacío que debe llenar, emerge de una nada que lo arroja hacia el mundo y es él quien debe hacerse. No es definible porque empieza por ser nada. El hombre es tal como él se quiere, su impulso hacia la existencia es una empresa subjetiva, el hombre es todo lo que proyecta ser y no puede sobrepasar la subjetividad humana. Cuando el hombre se elige a sí mismo, a la vez elige a todos los hombres. Esto quiere decir que su responsabilidad compromete a la humanidad entera y es por esta razón que el hombre es angustia.

Para el existencialismo es incómodo que dios no exista ya que el hombre queda entonces desamparado, no tiene donde aferrarse, no hay excusas para justificar sus actos fuera de él mismo. El es el único responsable de todo lo que hace. El desamparo obliga al hombre a darle sentido a los signos, único responsable además del desciframiento de su existencia. El hombre es el conjunto de sus actos, ya que no hay realidad sin acción. La acción permite la vida del hombre, es la posibilidad de cambio. Una moral de acción y compromiso configura a las conductas de los hombres. Dentro de lo que Sartre denomina intersubjetividad, el hombre decide lo que es y lo que los otros son.

La fenomenología es el concepto de un método, una forma que investiga el sentido del ser. La investigación fenomenológica se distingue de la fenomenología, que por su etimología correspondería más bien considerarla como la ciencia de los fenómenos. El concepto de fenómeno deriva del verbo mostrar, su raíz refiere a la luz, en tanto se muestra y da cuenta de una iluminación, e otras palabras, cuando esa luz se hace patente o visible por sí misma. Heidegger afirma que el fenómeno es *lo que se muestra a sí mismo*. La fenomenología analiza

el ser del fenómeno. Su objeto temático entonces pendulará entre el ser de los entes y el sentido del ser en general.

El concepto del *Dasein* indica que el ser es responsable de su ser. El malhumor es un ennegrecimiento del ser en tanto que no le deja ver a su alrededor, no lo deja *curarse de*, que es lo mismo que *encontrarse* o *ver alrededor* y enfrentar lo que en su mundo el ser cree amenazante. Temer es otorgar libertad para dejarse herir, el ser se abandona así mismo en ese estado, el miedo es privativo y ofuscador, pero es también un modo de existencia.

El *poder ser* del *Dasein* se establece en esa posibilidad de comprender. Así puede *ver a su alrededor* y *curarse de*; comprender es *ver a través de*, lo que no implica un punto de vista designado por el yo, sino que corresponde al *estado de yecto* o también llamado *iluminación*. Se trata nada menos intentar entender qué pasa en nuestro mundo. La proyección del más peculiar *poder ser* es entregada a la responsabilidad del *Factum* o *estado de yecto*. El *Dasein* se torna así enigmático, nos muestra que está en nuestro poder crear nuevas formas de ser en el mundo. El ser que comprende se encuentra frente a posibilidades; interpreta, es decir, se comprende a sí mismo. Frente al proyecto de posibilidades, el ser se cura de lo que está *a la mano*, lo que a su vez deriva de un *tener previo* y responde a una conformidad *ya comprendida*.

A partir del *Dasein*, Sartre dio forma al concepto de *mala fe*, conducta que aparece cuando queremos excusarnos detrás de algún determinismo. Según Sartre estamos obligados a hacernos cargo incluso de nuestra propia pasividad. El concepto de *mala fe* nos será dado por ciertas frases célebres que han sido concebidas para producir efectivamente la afección del juicio:

Yo no soy lo que soy.

En las conductas es posible convergir dos miradas, la mía y la del otro, ambas poseen diferente estructura. En la *mala fe* el ser es una presencia inerte, un objeto pasivo entre objetos, se desentiende de la función de *su ser – en – el – mundo* (proyección de las posibilidades que permiten que exista un mundo). En este juego la sinceridad aparentemente debería considerarse antítesis de la *mala fe* porque expresa la necesidad de que el hombre no sea para él mismo sino que sea lo que es. Sin embargo es preciso que nos hagamos para ser, Sartre dice que *jugamos a ser*, el juego es *demarcamiento e investigación*².

La *mala fe* es una forma de mentirse a uno mismo. Sartre distingue esta noción de la mentira común. Si bien esta también se considera una conducta negativa del ser *esta negación no cae sobre la conciencia misma, no apunta sino a lo trascendente*³. La mentira sabe la verdad

¹ *Ibíd.* (Pág. 166)

² *Ibíd.* (Pág. 110)

³ *Ibíd.* (Pág. 96)

que oculta, es una conciencia cínica. Oculta verdades desagradables y muestra verdaderos errores agradables. Parece una mentira, pero hay un autoenmascaramiento de la verdad. La *mala fe* es una afección que la conciencia hace de sí misma, es un proyecto conciente. Hay una evanescencia en esa conducta que oscila perpetuamente entre *mala fe* y cinismo.

Sartre considera que en la interpretación psicoanalítica el sujeto puede descubrir la verdad de sus actos simbólicos. Estos se relacionan con su historia personal a través de censuras y complejos: *Así el sujeto se engaña sobre el sentido de sus conductas, las capta en su conciencia directa pero no en su verdad*⁴. Hay conductas que nos son extrañas y que, desde el punto de vista psicoanalítico debemos desentrañar. Para Sartre sin embargo se trata de impulsos inmediatos, los sujetos formamos un mismo cuerpo con esos impulsos. Sartre observa en la teoría freudiana la necesidad de un mediador que interprete nuestra vida inconciente, sólo podemos conocernos a través de la mirada del otro: *El psicoanálisis sustituye la noción de mala fe con la idea de mentira sin mentiroso*⁵.

Si se suprime el lenguaje y la mitología psicoanalítica, Sartre dice que la conducta debe conocer lo que reprime. En este sentido es labor de la conciencia reprimir toda tendencia maldita, porque el saber es conciencia de saber. La censura es una representación de lo reprimido y es *conciente (de) sí*. Sartre nos introduce entonces en un dilema. La conciencia de ser es lo que no puede ser conciencia, es lo censurado, lo reprimido, es una tendencia simulada, maquillada, simbólicamente presentada. El disfraz de la tendencia reprimida se caracteriza por tres aspectos principales: la conciencia de ser reprimida, la conciencia de haber sido rechazada por ser lo que es y finalmente, se constituye en un proyecto de disfraz que relaciona el deseo y la prohibición con la angustia y el placer.

La *Triebe o Trieb* de Husserl refiere a la pulsión instintiva del funcionamiento inconciente que se matiza a través del sentido simbólico. Sartre considera que en el psicoanálisis se establecen niveles dentro de una estructura contradictoria y complementaria: nivel inconciente, nivel de censura y nivel de conciencia. Estos se implican y destruyen recíprocamente. En este sentido se ha *cosificado* pero no evitado la *mala fe*.

Sartre en *El ser y la Nada* analiza las conductas de mala fe y la permanencia conciente de la captación de conductas que son *proyección del estricto presente en el flujo temporal*⁶. Esta proyección se configura a través de significaciones inmediatas, pero estas no se dan completamente conforme a su deseo. En cambio lo que inspira el deseo puede llegar a humillar, a causar horror. La persona de *mala fe* niega su cuerpo, lo contempla desde fuera de sí como un

⁴ Ibíd. (Pág. 97)

⁵ Ibíd. (Pág. 102)

⁶ Ibíd. (Pág. 105)

objeto pasivo, atravesado por hechos que no provoca ni evita, toda conducta posible está fuera de ella.

Sartre encontró en el teatro una forma para expresar su filosofía. Esa es la principal tarea de todo teatro. La obra teatral tiene la seducción del riesgo. La llegada al público debe ser inmediata o la fuerza de la obra se vuelve contra el mismo autor. Sartre dice en una entrevista publicada en el *Escarabajo de Oro*, una de las revistas de Abelardo Castillo, que el teatro es algo público: *es como un examen sin posibilidades de repetir.*⁷ Una vez que la obra se presenta escapa al público y se convierte en un objeto.

Las manos sucias, luego de numerosas vacilaciones fue considerada anticomunista, luego que la izquierda dudara ávidamente y la clase burguesa festejara su pequeña victoria. Ya no importa mi intención de construir un objeto contradictorio, explica Sartre. En el teatro no importan las opiniones del autor. El público completa la escritura de la obra, desde su época y las problemáticas que le son propias. El teatro está abierto a todo posible destinatario para buscar reacciones frente a pensamientos opuestos. Se trata de buscar una reacción común frente al signo de la violencia condicionada que enmascaran las ideologías.

La idea de responsabilidad se relaciona con el mito del intelectual comprometido y su acción militante. En *Las manos sucias* se focaliza la soledad que nos atraviesa cuando tenemos que decidir frente a nuestros actos. La inevitable responsabilidad que implica orientar la propia voluntad en función de un partido político. El horror de la violencia. Qué hay después de eso, cómo se sigue. Hugo es un antihéroe militar: traiciona a su grupo, su mujer lo entrega y finalmente mata al supuesto traidor de su partido por celos. Su único acto fue matar y ni siquiera por el encargo, por la misión. Más que razones individuales, el teatro tiene que dar cuenta de una filosofía. La fuerza del teatro sartreano se impulsa por una filosofía de los actos. Hugo es un personaje condenable, porque no llega a hacer actos.-

Bibliografía utilizada y consultada

SARTRE, Jean Paul, *El muro*. Edición Losada, 2007

SARTRE, Jean Paul, *La náusea*. Edición Losada, 2006.

SARTRE, Jean Paul. *Las manos sucias*. Edición Losada, 2002.

SARTRE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Apunte de cátedra.

SARTRE, Jean Paul. *El ser y la Nada*. . Buenos Aires, Editorial Losada, 1º Ed. 1966 / Última edición 2008.

SARTRE, Jean Paul. *¿Para qué sirve la literatura?* Primera edición. Noviembre de 1966

SARTRE, Jean Paul. *Las Palabras. Clásicos Losada*. Edición Diciembre de 2005.

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*. FCE, Arg. 2007

El escarabajo de Oro N°4 (Pág 4-5). Animales fabulosos, Las revistas de Abelardo Castillo. Editorial Martín-2006-

⁷ El escarabajo de Oro N°4 (Pág 4-5). Animales fabulosos, Las revistas de Abelardo Castillo. Editorial Martín-2006-

La fiesta de Carnaval como génesis de la comedia burlesca

Por Claudia Adriana Vega
(GLISO - UNMdP)

En el siglo XVII las representaciones teatrales formaban parte de los entretenimientos de la Corte española. Si bien resulta muy difícil comprobar algunos datos por la lejanía temporal, existen estudios dedicados a investigar los documentos públicos de la época para poder extraer información sobre la actividad teatral que, de otro modo, estaría perdida. Entre estos estudios se destaca el de Shergold y Varey¹, en el que se recopila abundante cantidad de documentos que dan cuenta de las obras representadas, las fechas, los lugares, los estipendios dispensados a los directores de comedias y el dinero que la Corte destinaba a las Compañías para el vestuario, accesorios y todo tipo de insumos. Este estudio de recopilación de documentos referidos a espectáculos públicos y privados es una fuente imprescindible para la historia del teatro palaciego en España.

En el Palacio se asistía a dos representaciones semanales rutinarias, que generalmente tenían lugar los días jueves y domingos, sin contar las representaciones extraordinarias, reservadas para los días de fiesta, a los que se le prestaba especial atención. Eran consideradas festivas aquellas fechas que conmemoraban cumpleaños de la realeza, celebración de bodas, días onomásticos de los Reyes y de la familia real, entre otros. Algunas podían variar de un año a otro, pero una siempre se mantuvo inamovible: el Carnaval.

Las fiestas de Carnestolendas daban lugar a la representación de un tipo de obra teatral muy peculiar, diametralmente opuesta a los géneros más serios: la comedia burlesca. En estas obras funciona la técnica del “mundo al revés”, esto es, la inversión de los valores serios. Gran parte del corpus son de autor anónimo y otras han sido escritas por dramaturgos que no eran los de primera línea, la excepción a esta regla lo constituye Pedro Calderón de la Barca con *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca de temática mitológica.

Debido a la importancia que tienen estas piezas dramáticas y al olvido en el que se ha tenido al subgénero durante tantos años, en este trabajo se realizará un recorrido histórico-cultural sobre la fiesta teatral en general, y en particular sobre este tipo de comedias que eran representadas sólo en el marco de las fiestas de Carnaval en la España del Siglo de Oro, utilizando como referencia la obra anteriormente mencionada.

Como se ha referido antes, la comedia burlesca del Siglo de Oro es un subgénero dramático muy poco atendido hasta fechas recientes. El corpus de obras con las que se cuenta hoy en día está compuesto por cincuenta comedias que parodian específicamente una obra o más específicamente, elementos, temas y estructuras de la comedia nueva. Se representaban solo en el Palacio Real y formaban una parte sustancial de las fiestas de Carnaval. Este contexto festivo era lo que permitía una abolición de las reglas imperantes en los géneros dramáticos serios para instalar la inversión carnavalesca, la del “mundo al revés”, como la técnica utilizada más funcional al efecto cómico; por tanto, se asiste en estos textos a la transformación de los valores establecidos y la ruptura del decoro.

Esta mudanza de los valores que cimentan la sociedad barroca, tales como la figura del Rey, el honor y la religión, no debe verse como subversión al orden imperante, sino tan sólo como un paréntesis, una vía controlada y limitada en el tiempo en la que se permitían este tipo de libertades para luego volver al orden instituido. Sería impensable pensar en una obra de carácter completamente crítico o que intentara subvertir el régimen monárquico, dado que los autores de este tipo de comedias vivían gracias a su creación para el Palacio, sumado al hecho de que el mismo Rey era espectador de estas representaciones. Lo que sí debe observarse en estas obras es el gran distanciamiento de los géneros más serios.

La comedia burlesca es, esencialmente, un subgénero paródico. Estas obras son similares a las convencionales en cuanto a versificación y estructura, pero parodian temas, personajes y situaciones de la comedia nueva, degradándolos. Se sirven de una estructura formal conocida por todos (la de la comedia convencional) para insertar contenidos completamente opuestos a lo que “debe ser”, a lo esperado. Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer Comedias en este tiempo* exponía una serie de reglas a seguir al momento de escribir una comedia que agradara “al vulgo”. En su preceptiva, plantea la necesidad de mantener el decoro en los personajes: la jerarquía social del personaje debe estar acorde con su manera de vestir y de expresarse. De este modo, el noble debe utilizar un lenguaje culto, mientras que el idiolecto más prosaico y vulgar estaba relegado a las capas estamentales más bajas.

El género burlesco realiza una abolición sistemática del decoro, elemento imprescindible en los géneros serios. Como consecuencia de ello, se conserva la condición de los personajes pero no existe correspondencia con el lenguaje que utilizan ni las acciones que representan, produciéndose inversiones. De esta manera, se encuentran caballeros cobardes, infantas poco recatadas, criados que insultan a sus amos, personajes nobles que utilizan un lenguaje prosaico y hasta grosero, reyes que no imparten justicia, padres que no guardan el honor de sus hijas, entre otras inversiones. Otras veces se asiste a la parodia de clichés literarios; elementos que,

por reiterarse esquemáticamente, han dejado de ser convención para producir una cristalización del género, tales como el honor, la retórica amorosa, el ideal de belleza de la dama, entre otros.

En las comedias burlescas del Siglo de Oro, los procesos de degradación y abrasión cómica afectan por igual a todos los personajes, sean de alta o baja condición social. Nuevamente se observa que no se respeta la preceptiva lopesca, dado que no existe la figura del gracioso como portador único de la comicidad, sino que todos los personajes funcionan como vectores y vehículo de lo humorístico. Estas obras suelen insistir en el vestuario ridículo y en la gestualidad exagerada y grotesca, ubicándose por todo lo antedicho en el extremo opuesto de los preceptos y convenciones de la Comedia Nueva.

En cuanto a la comicidad, se sustenta tanto en lo escénico como en lo verbal, aunque el mayor peso recae sobre el lenguaje, así comprobamos que son reiterados los juegos de palabras, las acumulaciones de refranes, las alusiones escatológicas y obscenas y las imposibilidades lógicas. Resulta pertinente recordar que este tipo de comedias no incluían gran despliegue de escenografía, motivo por el cual se pondera el juego con el lenguaje. La comedia burlesca se complace en la palabra plasmada en un juego verbal tan variado que podía satisfacer a todo tipo de público.

Todas las características propias del género burlesco que se han detallado anteriormente pueden observarse en *Céfalo y Pocris* de Calderón de la Barca. Esta comedia es parodia de dos obras del mismo autor: *Auristela y Lisidante* (comedia caballeresca) y *Celos aún del aire matan* (comedia mitológica). Si bien no se realizará una lectura intertextual entre las tres obras en la presente ponencia por cuestiones de espacio, resulta necesario hacer esta mención dado que una obra paródica siempre toma otra como modelo a ser parodiado, pero sí se pueden incluir algunas escenas a modo de ejemplo para visualizar lo expuesto sobre el tema.

Antes se ha mencionado el juego de inversiones presente en este tipo de obras burlescas, vemos que en la primera jornada de *Céfalo y Pocris*, Céfalo y Rosicler, ambos galanes y príncipes quieren ingresar a un palacio y se encuentran con un gigante, que oficia de guardián. En vez de actuar con la valentía acorde a su condición, se muestran aterrados, persistiendo en una actitud sumamente cobarde. Como si esta degradación a la figura del galán de las comedias convencionales no fuera suficiente, hay un parlamento en boca de Céfalo impropio de su condición:

Céfalo

Necesarias fuéron,

En todo tiempo mis calzas,

Pero después que te vi,

Son dos veces necesariasⁱⁱ

Como puede observarse, la alusión escatológica que refiere al hecho de ensuciar las prendas interiores a causa del miedo, constituyen un rebajamiento irrevocable del ideal caballeresco propuesto por las novelas de caballerías o *Il corteggiano* de Baltasar Castiglione.

Luego de esta escena, los príncipes se encuentran con sus criados, Pastel y Tabaco, quienes, lejos de tenerles el respeto debido a sus amos, los reprenden tratándolos de “cobardes” y “medrosos”. Debe resaltarse que los nombres de los criados son simbólicos dado que aluden a los placeres del cuerpo, algo propio del carnaval. Este proceso de inversión y degradaciones llega a su punto culminante hacia el final de la obra, en la tercera jornada. El Rey pregunta por su hija; Céfalos le dice que la ha matado porque lo acechaba y el padre, lejos de impartir justicia como es debido -no sólo por su condición sino también por ser guardián de honor de Pocris- justifica el asesinato porque la dama ha sido curiosa. Luego de esto solicita que no maten al caballero, dado que quiere que trabaje para él, matando a los que lo acechan. Lo burlesco llega al extremo cuando el mismo Rey pide que el funeral de su hija se celebre con una gran mojiganga (género dramático breve, de carácter festivo y musical), lo cual lleva a mostrar una falta al decoro cuando se disfraza, canta y baila de un modo ridículo. La inversión y el absurdo han sido llevados a su máximo punto.

La abolición del decoro, las frecuentes subversiones, el absurdo, las alusiones escatológicas son algunas de las características que sitúan al género burlesco en el extremo opuesto de la Comedia Nueva. La comedia burlesca forma parte de la gran celebración palaciega de las Carnestolendas, días en los cuales estaba permitido decir lo que había que callar durante el resto del año, aunque se establecía de antemano el carácter de chanza que tendrían no sólo las obras representadas sino todo lo que pudiera ser visto como crítica hacia el orden imperante.

En este contexto de libertad temporal y controlada, la comedia burlesca busca reírse de una forma literaria demasiado estereotipada y además, funciona como mecanismo para evadirse y liberarse momentáneamente de determinados esquemas que cimentaban la sociedad barroca, como su rígido carácter estamental, la importancia que se otorgaba al honor o la religión.

Se puede decir, a modo de conclusión, que este tipo de comedias estaban destinadas a un público tan selecto como el Rey, su familia y la corte, en un momento particular del año, cuando se refuncionalizaban las antiguas fiestas paganas. Es interesante destacar que la Corte solicitaba a diversos autores la escritura y representación de este tipo de comedias como eje central de la celebración del carnaval; esto facilitó la consolidación de un subgénero que tuvo poco desarrollo. Dado el contexto de representación, hasta las jerarquías intocables pudieron ser ridiculizadas, poniendo en evidencia no sólo determinados aspectos de la sociedad barroca, sino también la eminente cristalización de la Comedia Nueva.-

i N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603 – 1699 Estudio y documentos*, Tamesis, London 1982.

ii Pedro Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo tercero. Madrid: BAE, pág .491

Bibliografía:

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro; *Céfalo y Pocris*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo tercero. Madrid: BAE.

DIEZ BORQUE, José María; “El espectáculo teatral en el siglo XVII”, en *El teatro en el siglo XVII*, Taurus, s/f.

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen; “Técnicas escénicas y verbales en Céfalo y Pocris”, en *XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 2000*.

IÑÍGUEZ, Francisca; “Los personajes de *Céfalo y Pocris*, de Calderón, o la liquidación del imperio español”, en *XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 2000*.

LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, s/f.

MATA INDURÁIN, Carlos; “La comedia burlesca del Siglo de Oro: *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel de Pina”, en *Revista literaria Signos, versión online*. Issn 0718-0934, v. 34, n 49-50, Valparaíso, 2001.

MORELL MONTALDO, Carne; “La comedia burlesca del Siglo XVII: la otra cara de la comedia nueva”, Universitat de les Illes Balears, s/f.

SHERGOLD N. D. Y VAREY, J. E. *Representaciones palaciegas: 1603 – 1699 Estudio y documentos*, Tamesis, London 1982.

La fiesta en el teatro de Lope de Vega

Por E. Marta Villarino
(GLISO.- UNMdP)

Tanto si recorremos las crónicas de viajeros, como la *Rélation du voyage d'Espagne* (1621) de Mme. d' Aulnoy o los escritos de los costumbristas entre los que se destaca Juan de Zabaleta con su obra *El día de fiesta por la tarde* (1654), el teatro español del Siglo de Oro siempre ha sido visto en un contexto festivo, casi siempre ligado a la vida cotidiana. No abundaré en los preparativos para asistir al corral a ver comedias ya que en lo esencial no difieren demasiado de lo que puede realizar un espectador contemporáneo antes de ir al teatro, sino en otros aspectos específicos del período.

Una función teatral en el siglo XVII duraba mientras hubiera luz solar, para permitir el regreso del público variopinto de los corrales a su hogar, a salvo de los numerosos peligros de las calles, mantener convenientemente el decoro y sostener los principios morales de la época. La comedia constituía el eje de la fiesta que se abría con una loa, obra breve que solicitaba el silencio y la atención necesarios para el trabajo de los actores; las tres jornadas, al no existir el telón de boca, quedaban separadas por otras obras breves que casi nunca tenían relación con la obra mayor: entremés, jácara, mojiganga y baile. Alternaban, de ese modo, acciones que mostraban tanto diversos grados de patetismo como la comicidad más desembozada, los temas más elevados con los más vulgares, de modo que en ningún momento hubiera lapsos inactivos que generaran disturbios entre los mosqueteros; más tarde, Bertold Brecht hablaría de distanciamiento, la técnica –semejante a la del teatro áureo- que impide una identificación con las situaciones o los personajes.

Así como los dramaturgos podían producir obras destinadas al esparcimiento de los nobles (tanto en el palacio Real como en las residencias señoriales de los Grandes de España) y para celebrar fiestas religiosas –sobre todo Autos sacramentales-, mayoritariamente escribían para los corrales de comedias. El teatro cortesano y el religioso estaban ligados a las fiestas, onomásticas, bautizos, bodas, visitas de embajadores extranjeros, nacimientos y agasajos a la familia del Rey en el primer caso, al año litúrgico, Natividad, Epifanía, Corpus Christi en el segundo.

Lope de Vega no podía estar ajeno a estas particularidades de su época, por lo que además de escribir autos sacramentales para las solemnidades religiosas, dio cuenta de las fiestas que celebraba la población de la villa y Corte de Madrid en sus comedias, así como produjo otras para ser incluidas en los festejos y saraos organizados por la nobleza. Este trabajo se propone analizar algunas

de las fiestas que hacen más verosímil la acción en comedias del primero y segundo períodos de producción del dramaturgo.

Morley y Bruerton (1968) datan las comedias *Los locos de Valencia*, *El dómine Lucas*ⁱ y *El maestro de danzarsin* precisar la fecha de composición dentro de un lapso comprendido entre 1590 y 1595, tiempo en que el poeta vivió su destierro en Valencia y comenzó su camino de regreso a Madrid, sirviendo a Don Pedro de Toledo, duque de Alba en sus posesiones de Alba de Tormes. Estas obras del período conocido como Lope-preLope constituyen el modelo temprano caracterizado por su misión lúdica, en el que la comedia es el territorio del juego a veces cínico, a veces amoral pero casi siempre artificioso. Joan Oleza (1986: 254) postula que “La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y las nocturnidades” y las tres piezas citadas reúnen todos los elementos que definen el desarrollo del género en esos años.

Los locos de Valencia centra su acción en el Hospital de los inocentesⁱⁱ situado en el barrio dels vellutersⁱⁱⁱ, cerca de las antiguas murallas. Comedia construida en varios planos metateatrales posee una trama compleja impulsada por personajes de la caballería urbana; damas y caballeros deben ocultar su identidad y para salvar vida y honra, fingen estar locos. Los amores y desamores tienen como telón de fondo los vaivenes de los locos mansos que realizan pequeñas tareas dentro del hospital; todos se preparan para una fiesta en la que los internos pedirán limosna a los pobladores que los visiten y podrán recrearse con música y diversiones varias. La falta de razón y la inocencia de los niños, asociadas a partir de ese estado de pureza que los caracteriza, constituyen una celebración que parece inscribirse en las fiestas inversivas del orden, con importante participación popular; como en todas las fiestas de diciembre, existe un clima espiritual, pero las representaciones y los temas del momento -de orden profano- derivan muchas veces en juegos burlescos. En el hospital se realizaría una boda fingida, con sacerdote también fingido, lo que recuerda a todas luces, las bufonadas de corte y las mascaradas. La fiesta se celebrará como dice Verino:

El día de los Santos Inocentes,
Hace fiesta Valencia en esta casa,
Que se llama *porrate* en nuestra lengua.

Erífila, una de las damas, agrega “que es fiesta con mucho fuego”, lo que permite suponer, ya que no existen didascalias ni alusión alguna en el decorado verbal, que los valencianos quemarían “castillos de fuego” y dispararían “*mascletás*” como siguen haciéndolo aún hoy en toda ocasión festiva (fallas, *porrate* de San Antonio Abad^{iv}, bodas o recreos familiares).

Dentro del hospital, está la fiesta popular y fuera de él, en Aragón de donde ha llegado el príncipe Reinerio, la diversión de los nobles. El noble que articula la trama de esta comedia fingiendo su muerte, relata que ha cortejado a la hermosa Celia con fiestas realizadas en la calle donde vive: “torneos de a pie famosos”, “sortijas llenas de cifras”, “muchos toros, en que hice / suertes, venturas y

lances” (Acto primero, p 134). Estos juegos reaparecerán en las siguientes comedias, como pasamos a ver de inmediato.

El dómine Lucas, comedia urbana escrita para el solaz de la corte del duque de Alba, da cuenta de una de las diversiones preferidas por los nobles, los toros. La escena inicial comienza con el siguiente diálogo:

Fabricio. ¡Extremada fiesta ha sido!
Rosardo. ¡Bravo toro!
Leonarda. Aquí le temo.
¿Y las suertes?

Vemos que se reitera como en el texto anterior el término “suertes” en relación con la tradicional corrida de toros; se trata de la burla que se le hace al toro con capa o un lienzo, para demostrar la habilidad del torero. Poco más se explicitaba en *Los locos de Valencia*, sin embargo esta obra amplía los datos sobre el mundo taurino, al comentar cómo había transcurrido la faena; al respecto dialogan tres caballeros:

Rosardo: Por Dios, que yo no salí
Por estar mi overo manco,
Dejando una suerte en blanco,
Que a una negra prometí.
[...]
Fabricio: Yo tenía mis jaeces
En Salamanca prestados, [...]
Fulgencio: ¿Qué hoy no saliese un rejón,
Ni un hombre solo a caballo!
Cierto que no os he de reñir,
Pues no salir causa fue
Que un forastero y a pie
Pudiese hacer y decir.

Floriano, el forastero protagonista ha demostrado su valor de “mata toros” en -expresión humorística que recuerda el epíteto “mata moros” con que se nombra a Santiago Apóstol - utilizando solo la fuerza de sus brazos con los que ha sometido y acuchillado al astado. Los personajes mencionan las dos formas de toreo que aún subsisten, a caballo y con rejón, a pie con capa, muleta y espada.

El juego ancestral prohibido por Papas y Reyes comienza siendo para todo aquel que tuviese el coraje suficiente como para enfrentar un toro acorralado, al punto de que las plazas constituían el espacio donde tenía lugar el colorido espectáculo de valentía, en tanto que los balcones de las casas circundantes eran el lugar privilegiado desde donde la población observaba lo acontecido en la plaza; pero, este entretenimiento de antiguo origen religioso y raigambre popular, poco a poco se convierte en una práctica propia de los caballeros, que ejercitaban su destreza, previa a actividades propias del estamento.

El maestro de danzar también presenta a un forastero que llega para participar en una fiesta que tiene lugar en Lerín; Aldemaro, un soldado pobre nacido en Tudela se destaca en el juego de sortija. La celebración se conoce través de la relación que hace Ricaredo, primo del galán; si bien no se menciona la fecha o el motivo de la fiesta, se infiere que la mayor parte de los pobladores han sido espectadores, ya que quienes se lucen son nobles: el hijo del Condestable, el conde de Lerín y otros de menor jerarquía, en el juego de sortija; luego diversos personajes entre ellos, los ataviados de galán peregrino, alférez de Pamplona, arriero y moros a la jineta corren cañas.

El juego de sortija implica la destreza ecuestre de quien, al galope, debe sacar un anillo de hierro colgado de un soporte, con una lanza; podían participar tanto caballeros como personas de otro estamento (en el texto, el arriero monta un macho de su recua) mientras tengan una cabalgadura. Sin embargo, lo más interesante de la fiesta es el juego de cañas, introducido en España por los moros y que ejecutaba en especial la nobleza en ocasiones festivas^v; la relación menciona no solo los personajes que corrieron cañas, sino también las divisas y motes a las que Ricaredo designa como “letras y empresas”, el vestuario colorido, los premios, los vencedores, pero lo más interesante es la descripción de los padrinos, el desfile alrededor de la plaza, las cañas, los reposteros que las cubren y las evoluciones de los jinetes cruzándose y arrojándose las armas según el esquema establecido en el juego.

Lo que pasa en una tarde, comedia de la que se conserva un manuscrito autógrafo, está fechada el 22 de noviembre de 1617, por lo tanto es una pieza del período Lope-Lope. Deseo –sin profundizar el análisis- detenerme en algunos aspectos relativos a la fiesta, que creo esenciales para el desarrollo de este trabajo.

Comedia de enredos y a la vez de costumbres, articula la trama sobre los celos, los que siente Blanca, la dama, al creer que don Juan ya no guarda su fe, al haber asistido a las “fiestas de Castilla” y los don Juan al creer lo mismo de su dama. El lugar de encuentro y desencuentro de los enamorados es la Casa de Campo, espacio forestado por orden real adonde concurría la Corte para recrearse en un lugar ameno, alejado de la ciudad. Cuando el galán regresa de su corto viaje envía a Tomé, el gracioso, ante Blanca para que le confirme sus sentimientos; la dama se retira airada mientras que Inés, la criada, pide al lacayo le relate lo sucedido en las “fiestas de Castilla”.

Lope de Vega ha incluido fragmentos de relaciones de fiestas en diversas obras dramáticas^{vi} y siempre forman parte del discurso de un caballero que dice haber participado en las celebraciones organizadas por algún Grande de España o el mismo Monarca; sin embargo, la comedia que hoy nos ocupa presenta la particularidad de que la relación es un largo parlamento de Tomé –acaso un heterónimo de Lope, si recordamos las *Rimas de Tomé de Burguillos*-, el gracioso que ha asistido con don Juan a las fiestas de Castilla y que da cuenta del desfile de los lacayos, de sus galas, de los nombres y funciones junto a sus señores, de un modo paródico respecto de las relaciones incluidas en

Las dos estrellas trocadas, Al pasar del arroyo o La portuguesa y dicha del forastero, por citar algunos ejemplos.

La fiesta verdadera fue organizada por el duque de Lerma para dedicar a San Pedro de Lerma su iglesia y tuvo lugar entre el 3 y el 20 de octubre de 1617; según palabras de Manuel Cornejo (2007) es teatralizada en *Lo que pasa en una tarde*, sin que nunca se mencione al duque ni el nombre del lugar. Sin embargo, Lope incorpora comentarios en varios parlamentos, así como opiniones –a veces irónicas y un poco socarronas- sobre los poetas que asistieron a Lerma y escribieron panegíricos o relaciones. Con esta visión del poeta, que es muy probable haya participado como espectador, se introducen la técnica metateatral de reflexión sobre la poesía y el espectáculo y la autorreferencia autoral. El segundo galán, Félix –primera alusión al poeta- se asume como dramaturgo ya que dice:

Una noche me alabaron,
Que dicen que la imitaron^{vii} [a su pluma]
Con innumerables sumas
De artificios y animales (II, vv. 1263-1266)

La fiesta cortesana de Lerma incluyó representaciones de máscaras, mojigangas y comedias; Cornejo (187) postula que se trataría de la *Mojiganga de una comedia ridícula* de Mira de Amescua y del ensayo de *El adulterio de Marte y Venus*, cuya paternidad atribuye Herrera a “el Cura”, es decir el propio Lope; los animales, por su parte pertenecen a las máscaras representadas por actores disfrazados a tal fin. El galán, luego de alabar la comedia escrita por el conde de Saldaña, agrega otro comentario que autorrefiere al dramaturgo

Pero quiero en esta parte
Pasar su estudio en silencio,
No digan que es afición
De aquel fénix peregrino (II, vv. 1272-1275)

Para concluir, observamos que Lope de Vega enriquece sus textos dramáticos con la descripción de fiestas populares y cortesanas, con propósitos diversos que consolidan el modelo dramático, pero a la vez lo presentan de otro modo, dando muestras de su evolución en el tiempo. Las fiestas en las comedias del primer período de producción contextualizan cuadros de costumbres y presentan al galán a través de sus virtudes caballerescas (valentía, habilidad, arrojo) que lo hacen destacarse entre los demás pretendientes al amor de la dama o el favor real. Las comedias del segundo período, sobre todo las que mencionan fiestas cortesanas, agregan otro propósito, el de exaltar la figura del rey o del noble por el que profesa sentimientos de admiración o de amistad, quizás como posible dispensador de favores. Hay que destacar, además de lo expuesto, que las fiestas cuyas celebraciones tenían fechas fijas o habían acontecido poco antes del estreno de las comedias –*Lo que pasa en una tarde* se escribió un mes más tarde de las fiestas de Lerma- producían en el público un acercamiento a ese mundo artificioso e irreal. La relación de fiestas cortesanas o las de mayor

raigambre popular es un recurso reiterado en casi todo el corpus dramático del Siglo de Oro y por su productividad y función dentro del texto dramático debería ser incluido dentro de las técnicas de verosimilización.

Haciendo más las palabras finales de don Juan en *Lo que pasa en una tarde*,

Pues antes
Demos fin a la comedia,
Porque pase en una tarde,
Y antes que las luces se enciendan.
(III, vs. 3013-3015)-

Bibliografía

- CARRASCÓN, Guillermo, 1997, "Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danza*", *Anuario Lope de Vega III*, Lleida, Milenio, pp. 37-50.
- CORNEJO, Manuel, 2007, Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de «las fiestas de Castilla» en *Lo que pasa en una tarde*", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, Madrid, pp. 179-198.
- CORNEJO, Manuel, 2010, "La funcionalidad de los juegos de toros y cañas en el teatro de Lope de Vega", *XVI Congreso de la AIH*, París – Sorbonne. Edición digital.
- MORLEY, S y C. Bruerton, 1968, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- OLEZA, Joan, 1986, "La propuesta teatral del primer Lope", *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, London, Tamesis Books, pp. 251- 308.
- Picerno, Richard Angelo (ed.), 1971, *Lope de Vega's Lo que pasa en una tarde. A critical, annotated edition of the autograph manuscript*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- VEGA Carpio, Félix Lope de: *Los locos de Valencia*, 1946, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. De J. E. Hartzzenbusch, BAE, Vol. XXIV, Madrid.
- El dómine Lucas*, 1946, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. De J. E. Hartzzenbusch, BAE, Tomo I, Madrid BAE, Madrid.
- El maestro de danzar*, 1950, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. De J. E. Hartzzenbusch, BAE, Tomo II, Madrid BAE, Madrid.
- Villarino, Marta, 1997, "Locura y metateatro en una comedia valenciana de Lope de Vega" en *Actas del IVº Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar del Plata, UNMdP, 583-586.
- 2000, "Un caso de metadiscursos en pugna: *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid* de Lope de Vega", en Melchora Romanos y Florencia Calvo (editoras): *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española Siglo de Oro Vol. 2*. Buenos Aires, Eudeba, julio de 2000, 161-170.
- 2000, "Tres comedias de Lope de Vega y una relación en episodios", revista *Olivar*, año I/2000, Nº 1. Universidad Nacional de La Plata, 145-160.

Notas

ⁱ Joan Oleza afirma que *Los locos de Valencia*, a pesar de su calidad artística, es una obra de transición dentro de su primera producción y cree que debería situarla más cerca de 1590, cuando el poeta aún estaba en Valencia. Guillermo Carrascón data *El dómine Lucas* entre 1591 y 1593, ya que Lope de Vega, encargado de organizar las fiestas y diversiones para la corte ducal, la prematura muerte en una corrida de toros del joven hermano bastardo del duque, inicia un período de luto en el que las comedias no tenían espacio y mucho menos ese juego ancestral. Alberto de la Barrera, que cita la existencia de un autógrafo —en realidad una copia— de *El maestro de danzar* (BN de Madrid) datado en enero de 1594; dado que esta última comedia es una reescritura de la anterior, comprobamos la validez de la hipótesis de Carrascón. La semejanza tan estrecha entre ambas comedias permite hablar de refundición, lógica si pensamos en que pueda haberse escrito en un lapso mínimo de seis a ocho meses y un máximo de tres años.

ⁱⁱ El Hospital dels Inocents fue fundado en 1409 por el Padre Juan Gilibert Jofré, mercedario contemporáneo del santo patrono de Valencia, San Vicente Ferrer. Fue la primera institución neuropsiquiátrica del mundo, donde se trató tanto a los locos mansos (melancólicos y depresivos) como a los furiosos.

ⁱⁱⁱ Los *velluters* eran los artesanos que trabajaban la seda y el terciopelo.

iv La fiesta de San Antonio Abad se celebra en Alicante el 17 de enero y en ella se procede a la bendición de los animales que desfilan en una especie de certamen en las que se valoriza raza y disposición de las especies más variadas, desde reptiles, roedores, aves, gatos, perros y hasta vacas.

v Lope de Vega, en su afán de conseguir el cargo de cronista del reino, con motivo de la inauguración del Palacio del Buen Retiro escribe en 1633 *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, publicado en 1637 en *La Vega del Parnaso*. En ese poema panegírico es una extensa relación donde entre otras formas del festejo, se describe el juego de cañas en el que participaron las principales familias nobles y sus caballeros y el rey don Felipe IV.

vi Vid. Villarino, Marta (2000: 145-160).

vii Sin suda se refiere a su escritura.

LA LINTERNA MÁGICA – MUCHO MÁS QUE PELÍCULAS!

Cine de grandes para los más chicos.

Un proyecto internacional de educación a la imagen y formación de espectadores.

La Linterna mágica es un club de cine internacional para chicos de 6 a 12 años. Su objetivo es invitarlos a descubrir el placer del cine e introducirlos en el lenguaje cinematográfico de forma didáctica y divertida.

Un Concepto Global - Descubrir el cine divirtiéndose

La Linterna mágica es concebida con el objetivo de hacer descubrir a los niños la historia, la estética y sobre todo el placer del cine. Reír, llorar, temblar, soñar, bucear en lo desconocido, sorprenderse con lo inesperado, captar pequeños momentos de magia, ¡emocionarse! Eso es La Linterna Mágica.

Nueve películas al año en una sala cinematográfica. Para los chicos el cine es sobre todo una fuente de emociones. La Linterna mágica muestra los secretos ligados a la creación de emociones cinematográficas, y los ayuda a reconocerlas y captarlas. Por esto, ha establecido su concepto sobre una aproximación emocional repartida en cuatro etapas diferentes y sucesivas, que son tratadas con igual seriedad y profundidad: “las películas que hacen reír”, “las películas que hacen llorar” alternadas con “las películas que dan un poco de miedo” y “las películas que hacen soñar”.

Aprender a ver películas

A edades muy tempranas, los niños, sin estar lo suficientemente preparados, son expuestos a imágenes que no pueden asimilar... Esta constatación da mucho que pensar, desde el momento que el audiovisual está adquiriendo un valor cultural y social cada vez mayor. Por eso, queremos promover, mediante la Linterna Mágica, una educación de los niños hacia la imagen, adaptada a su experiencia y a sus inquietudes.

Por su actividad contribuye a la formación del público adulto del mañana. Un público capaz de ejercer una mirada crítica no sólo en cine, sino también en las demás artes. La

pertenencia al club constituye un aprendizaje de la vida social al ofrecer una apertura al mundo cultural en un marco entretenido y a la vez educativo.

¿Cómo funciona?

Unos días antes de cada función, los miembros del club reciben la revista en su casa. Esta presenta la película programada, su historia, su estética y el tipo de emociones que trata. Con esta revista, los niños se preparan para ver la película y familiarizarse con los términos cinematográficos.

La función dura generalmente 20 minutos más que las películas. Los padres traen a sus niños a la sala de cine, pero sólo pueden ingresar los chicos.

Cada función es animada por dos actores estables que son el Sabio y el Ingenuo. Desde la apertura de puertas el Sabio da la bienvenida a los niños que entran a la sala. El Sabio pregunta a los niños sobre la película que van a descubrir, subrayando algunos aspectos cinematográficos. El dúo compuesto por el Sabio y el Ingenuo es acompañado en cada ocasión por un artista invitado. La animación recrea uno de los aspectos importantes de la película y completa la información aportada por la revista para que los chicos accedan fácilmente a las emociones y conceptos cinematográficos que la película va a tratar.

Para poder integrar chicos de clase socialmente desfavorecida pusimos en marcha un programa de becas en colaboración con bibliotecas barriales del sistema de bibliotecas municipales y ONGs locales.



Primera función en CC Radio City: "El Navegante", de Búster Keaton / Abril 2009

(Sabia: Lorena Mecqui / Ingenuo: Gustavo Vera / Invitada: Susana Aparicio)

3. Descubrir el patrimonio cinematográfico

El programa es concebido para niños de entre seis y doce años con el objetivo de permitir a todos adquirir una cultura cinematográfica y despertar cierto sentido crítico que puedan aplicar también viendo otros espectáculos o la televisión.

La presentación de las películas en ciclos y en orden cronológico favorece la toma de conciencia de la dimensión histórica. Con este espíritu, cada ciclo incluye tres películas que pertenecen a épocas diferentes del cine. Para que esta concientización sea aún mayor y para que los chicos puedan disfrutar aún más, las películas mudas son presentadas con música en vivo.

Programación de Mar del Plata

- 2009:** Para reír: El Navegante de Buster Keaton (1924)
Dia de Fiesta de Jacques Tati (1948)
La Era del Hielo de Chris Wedge (2000)
- Para llorar: Crin Blanc / El Globo Rojo de Albert Lamorisse (1952/56)
El Pibe de Charles Chaplin (1921)
El Rey de las Mascaras de Wu Tianming (1966)
- Para soñar: El Mago de Oz de Victor Fleming (1939)
Cariño, he encogido a los niños de Joe Johnston (1989)
Azur y Asmar de Michel Ocelot (2006)
- 2010:** Para reír: Tiempos Modernos de Charles Chaplin (1936)
La Guerra de los Botones de Yves Robert (1962)
Asterix & Obelix, Misión Cleopatra de Alain Chabat (2002)
- Para tener un poco de miedo:
Chang de M.C. Cooper & E. B. Schoedsack (1927)
La Princesa Prometida de Rob Reiner (1987)
Kiriku y la Hechicera de Michel Ocelot (1998)
- Para soñar: Cantando bajo la Lluvia de S. Donan & G. Kelly (1952)
Calabuch de Luis G. Berlanga (1956)
Pollitos en Fuga de N. Park & P. Lord (2000)
- 2011:** Para reír: El Maquinista de la General de Buster Keaton (1927)
Wallace & Gromit de Nick Park (1989 – 1995)
Los Borrowers de Peter Hewit (1997)
- Para llorar: Luces de la Ciudad de Charles Chaplin (1931)
E.T. El Extraterrestre de Steven Spielberg (1982)
El Niño que quería ser un Oso de Jannick Hastrup (2001)
- Para soñar: El Príncipe Achmed de Lotte Reiniger (1926)
Piel de asno de Jacques Demy (1970)
Nicky, aprendiz de Bruja de Hayao Miyazaki (1989)

Promoción de la lectura

Con el fin de generar un intercambio y una mayor circulación de los bienes culturales que nuestra sociedad produce, el club de Mar del Plata implementó en abril 2010 “Cine y Lectura”, un proyecto piloto impulsado en colaboración con la Biblioteca Municipal Leopoldo Marechal que pretende fomentar el placer por la lectura y el placer por el cine.

Cada mes, las revistas llevan un “insert” con una selección de libros del fondo del Sistema de Bibliotecas Municipales, elegidos por una bibliotecaria en relación a la temática de la película del mes. En el ciclo 2011 participan cuatro clubes de lectura de bibliotecas barriales, además del club de la Biblioteca L. Marechal.

El proyecto “Cine & Lectura” fue declarado de interés cultural por la Municipalidad del Partido General Pueyrredon en marzo 2011.

En julio 2011 se inaugura el espacio “Los Libros también...”, una colección de libros a disposición de los chicos antes de cada función y previsto de un sistema de préstamo.

Descubriendo La Linterna Mágica por Internet

El sitio de la Linterna Mágica es completamente animado y permite a los chicos navegar sin sus padres. Se puede hacer un tour por todos los clubes del mundo, y en 7 idiomas diferentes. Un proyecto de envergadura: La página de internet sigue creciendo. Se está confeccionando una enciclopedia sobre cine. Titulado “el cine de los niños”, propone entre otros, un banco mundial de datos (actores, directores, terminología, técnica) de todas las películas realizadas para chicos y adolescentes.

Además una idea original, una animación flash interactiva, con todos los procesos que debe llevar a cabo un realizador. Permite al usuario ponerse en la piel de un gato-cineasta enfrentando los desafíos de la creación: desde la idea original hasta la distribución de la película en las salas. Recibe el apoyo del programa E-learning de la Unión Europea (División, Cultura y Educación).

¿Quiénes somos?

Creada hace 20 en Suiza, La Linterna Mágica es una asociación sin fines de lucro. Hoy cuenta con más de 30.000 socios repartidos en los 112 clubes entre Suiza, España, Italia, Inglaterra, Francia, Bélgica, Rumania, Marruecos, Senegal, los Emiratos Arabes y el Libano. De hecho, es el club de cine más grande del mundo. En Argentina, Buenos Aires es la primera ciudad en toda América en abrir un club en junio 2008. En abril 2009 abrió sus puertas en Mar del Plata y en mayo de este año, en México DF. En Mar del Plata, las actividades de La Linterna Mágica se desarrollan en el Centro de Arte Radio City – Roxy - Melany. El club está a cargo de la Fundación Ampay. Su coordinadora es Gabriela Portner: Educadora Social Diplomada en Suiza.

El club acaba de ser declarado de interés por la Secretaría de Cultural de la Presidencia de la Nación.

Contacto Fundación Ampay 0223 467 2929
 Gabriela Portner 0223 155 701444

E-mail: linternamagicamp@argentina.com
 ampaymdp@ymail.com

Web: <http://www.linterna-magica.org>
 <http://linternamagicamp.blogspot.com>



1º función de la 3º temporada (abril 2011)

La Linterna Mágica Mar del Plata, Octubre 2011