Nicolás Luis Fabiani

· Compilador ·

ACTAS de las

XIII JORNADAS NACIONALES DE ESTÉTICA E HISTORIA DEL TEATRO MARPLATENSE

Declaradas de Interés Municipal

por el Honorable Consejo Deliberante del Partido de Gral. Pueyrredón

1ra. Edición CD-ROM, Mar del Plata, 2010.

ISBN 978-987-25450-1-7

Grupo de Investigaciones Estéticas
UNMdP

AGENCIA

UNIVERSIDAD NACIONAL de MAR DEL PLATA

Fabiani, Nicolás Luis (Compilador)

Actas XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense

1a ed. - Mar del Plata: Grupo de Investigaciones Estéticas de la UNMdP, 2010. CD-ROM. – 187 páginas.

ISBN 978-987-25450-1-7

I. Filosofía del Arte / II. Estética

· Índice de contenido ·

- DATOS DE EDICIÓN PAG. 1
- ÍNDICE PAG. 2-3
- PRESENTACIÓN PAG. 4
- **ACTAS DE LAS JORNADAS:**
- EMILIANO ALDEGANI PAG. 5-10
  El arte sin sujeto. Un análisis de la propuesta futurista de Marinetti
- PAOLA BELÉN PAG. 11-19
  La reconfiguración de las categorías estéticas ante las producciones artísticas contemporáneas.
- BELÉN, VALESINI, GARCÍA Y TABARROZZI PAG. 20-27
  Los contornos del arte popular: entre la institución artística y la polis
- OLGA ALICIA BELLOC PAG. 28-39
  El cuerpo y los límites del arte actual: una mirada hermenéutica
- MARIA TERESA BRUTOCAO PAG. 40-47
  Programación teatral en las instituciones públicas durante la temporada de verano
- NIDIA BURGOS PAG. 48-53
  Estética y campo social. Los burdeles de 1880-1930 en una notable puesta teatral bahiense
- GABRIEL CABREJAS PAG. 54-65
  Apuntes sobre la educación del actor en las décadas del 50 y 60. Stanislavski a través de Tolmacheva y Crilla
- MARÍA DE LOS ÁNGELES CALVO PAG. 66-71
  "Última pelea de la noche" y "Perfidia", dos ejemplos en los que Teatro por la Identidad transita por caminos más complejos
- MARÍA VICTORIA CAMPAGNA PAG. 72-79
  La actividad teatral marplatense en la temporada 2006-2007
- LEANDRO CATOGGIO PAG. 80-85
  La operatividad hermenéutica de la mímesis en la estructura receptiva de la obra de arte y su extrapolación al ámbito del lenguaje
- EDUARDO CHIARAMONTE PAG. 86-91
  Poéticas en el Teatro de Guillermo Yanícola

- ROMINA CONTI PAG. 92-98
  La condición ontológica de la Forma del arte como fundamento para la transformación social
- VIRGINIA FORACE PAG. 99-105
  La redefinición de la búsqueda en Jorge Luis Borges
- SILVIA GARCIA – PAOLA BELÉN PAG. 106-113
  Des-apariciones en serie: las marcas de lo invisible
- MABEL GONDÍN PAG. 114-120
  La Estética Kantiana, lo bello, el gusto y los jurados de arte y/ o literarios
- ESTEBAN GUÍO AGUILAR - MARIANO MARTINEZ PAG. 121-127
  Configuración del hecho artístico.
  Balances y perspectivas socio-institucionales
- ROSA ELBA LUNA PAG. 128-135
  Taller de Teatro. Teoría, praxis e Institución: la problemática de la selección de contenidos pertinentes al grupo, en relación a la cultura institucional
- MAYRA S. ORTIZ RODRÍGUEZ PAG. 136-142
  La dramaturgia de Mariano Moro: puesta en escena de un nuevo grotesco.
- ÁNGELA MARÍA RAIMONDI PAG. 143-148
  Bergman.Una mirada estética de la muerte
- JULIO JUAN RUIZ PAG. 149-153
  Propaganda y política en el Teatro del Siglo de Oro Español
- BEATRIZ SANCHEZ DISTASIO PAG. 154-161
  La escuela Municipal de Arte Dramático "Angelina Pagano": 30 años formando actres para la comunidad marplatense (1979-2009)
- MIGUEL ÁNGEL SANTAGADA – GABRIEL PEROSINO PAG. 162-174
  Humor y corrección política: un caso de Les Luthiers.
- CLAUDIA ADRIANA VEGA PAG. 175-181
  Una mujer en campaña, de Mariano Moro.
- MARTA VILLARINO - GRACIELA FIADINO PAG. 182-187
  Procedimientos cómicos en la reescritura posmoderna: Mariano Moro y el mundo griego.

· En el Bicentenario ·

Presentación

A partir de 1997 organizamos con el GIE las por entonces denominadas Jornadas de "Teatro e Identidad marplatenses", tema éste que se entroncaba con el así propuesto por las autoridades: "Año de la identidad marplatense". El año pasado, organizadas conjuntamente con la *Fundación Destellos* que preside la Dra. Elsa Justel, tuvieron carácter internacional, precisamente por la convocatoria que hiciera esa Fundación. En el presente año las hemos convocado con carácter nacional, concretando aquel primer anhelo de los primeros años y, muy particularmente, con la intención de ser un ámbito de consideración específica de la actividad teatral en la Provincia de Buenos Aires.

Pero, por otra parte, al conservar ahora la denominación de las publicaciones del GIE (Estética e Historia del Teatro marplatense), y teniendo en cuenta la existencia de dos proyectos vigentes en nuestro equipo de investigación, la actual designación de la convocatoria apunta a la Estética y al Teatro.

El primero de los proyectos, en orden cronológico, fue el que investigó sobre el Teatro marplatense; hoy deberíamos hablar de "teatro en Mar del Plata", porque como es notorio a través de lo explicitado en nuestras publicaciones, Mar del Plata es una "ciudad bifronte", y recibe, en las temporadas de verano -en menor escala en la de invierno- una considerable cantidad de espectáculos, en su mayoría porteños, que son hoy también tema de investigación de nuestro Grupo.

El segundo de los proyectos abarca diversos subproyectos relacionados con el amplio tema de la Estética y las diversas manifestaciones artísticas, si bien apuntando, en parte, a aquello que se relaciona específicamente con nuestra ciudad. De ahí que en esta edición de nuestras Jornadas no está ausente el cine (Mar del Plata es sede de un Festival Internacional Clase "A"), ni el Patrimonio, tema absolutamente vigente en los tiempos que vivimos, en los que una nueva ola de destrucción del patrimonio arquitectónico se ha casi adueñado de la ciudad, presa otra vez de una incierta (o inexistente) planificación urbana y de un positivo prevalecer del negocio inmobiliario.

Por último, sigue vigente, y más aún ampliado, nuestro intento de diálogo, no sólo ya con los teatristas marplatenses, sino con la comunidad, como fue nuestro propósito, más allá de los claustros: hacer partícipe a la comunidad de nuestras investigaciones e inquietudes, para reflexionar juntos con respecto a la realidad en que nos toca vivir.

Vaya todo nuestro agradecimiento a las autoridades y las instituciones que brindan su apoyo a esta iniciativa, como así también a los participantes de estas XIII Jornadas nacionales.

Mag. Nicolás Luis Fabiani, Director del GIE

Mar del Plata, 19 de Octubre de 2010.

El arte sin sujeto

Emiliano Aldegani
(UNMdP)

Pasados cien años ya del surgimiento del primer manifiesto futurista en Italia, vivimos a un siglo del momento en que el futurismo empezaba a vislumbrar su máximo esplendor de producción artística. Su entusiasmo entonces ante la víspera de las grandes guerras, su ansiedad ante los estallidos, el despliegue bélico concreto y el derrumbe de los viejos edificios, nos resulta, aún en un mundo más violento, demasiado extraño. Una vez presenciado y establecido el horror de la primera y la segunda guerra mundial, y ante la indiferencia que se construye en torno a cada conflicto bélico, su animoso deseo nos resulta doblemente extraño.

Las ideas de Sant´Elia de construir ciudades como la mínima unidad de la arquitectura, quedaron ya superadas por la destrucción completa de ciudades por una sola acción ofensiva. Y la alarma espantada de sus creadores ya ha sido aplacada por el tiempo. Hemos sabido justificar racionalmente la destrucción masiva, y ya no necesitamos del impulso irreflexivo y el hervor en la sangre para dar paso a la violencia. Nos hemos enfriado en un sentido, más que el sedentarismo pesado que el Futurismo combatía por aquellos años. Y sin embargo, el sólo escuchar un puñado de palabras de sus manifiestos, nos resulta inaceptable:

"Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo."

"Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo – el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer."[1]

"Nosotros utilizaremos, por el contrario, todos los sonidos brutales, todos los gritos expresivos de la vida violenta que nos rodea. Hagamos valerosamente el "bruto" en literatura y matemos por todos los sitios la solemnidad. ¡Vamos! ¡No adoptéis esos aires de grandes sacerdotes al escucharme! ¡Es necesario escupir cada día sobre el Altar del Arte!"[2]

[1] Marinetti, *Manifiesto futurista*. 1909.
[2] Marinetti, *Manifiesto técnico de la literatura Futurista*. 1912

Estas palabras, cargadas de una impronta fuerte, nos resultan hoy quizá tan chocantes como resultaron en su momento. No se oponen hoy más a los fundamentos de nuestras sociedades que en aquel momento, ya que es probable que una sociedad no pueda sostenerse de manera estable sobre este tipo de ideas. El movimiento irreflexivo y destructor no ha sido con seguridad el paradigma que perseguían las grandes matanzas del siglo XX, ni lo son probablemente ahora. Pero surgen en su pensamiento algunos rasgos que los ponen a la base de nuestra actualidad, y a la vez los alejan mucho más de nuestro tiempo que de la sociedad de la que surgen.

Por un lado, la propuesta de una intuición irreflexiva que persigue impulsos fugases desde una nueva brutalidad que no se sigue de un retorno al salvajismo animal, sino que toma como modelo el proceder espontáneo de la maquinaria. La fascinación con la tecnología; la velocidad y la repetición como superadoras del tiempo.

La pesadez del tiempo natural con sus parciales y fragmentarias captaciones de la primera persona, prometían quedar sepultadas por la omnitemporalidad que la velocidad y la repetición podrían generar. Y tras el despliegue tecnológico de los últimos 60 años parece difícil pensar que esto no ocurriera en cierta medida. Pero la representación inespacial y atemporal que el Futurismo intentaba generar de la materialidad concreta y bruta, no se generó en el sentido que buscaban; sino como una cuantificación violenta que despoja a todo de sus rasgos particulares y lo convierte en una variable neutra e impersonal.

La primera persona, la acción intencional, la representación emocional, sucumben al cálculo mecánico, a la decisión forzada y a la numeración del mundo en escalas inaccesibles al sujeto, pero controlables en una representación abstracta. Esta no es sin embargo la destrucción del "yo" que pretendía el Futurismo:

"El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. […] La materia siempre ha sido contemplada por un yo distraído, frío, demasiado preocupado de si mismo, lleno de prejuicios de sabiduría y de obsesiones humanas. […] El calor de un pedazo de hierro o de madera es para nosotros en lo sucesivo más apasionante que la sonrisa o las lágrimas de una mujer."[3]

[3] Ídem.

La cuantificación de las variables, o la apreciación del mundo de la percepción mediante representaciones numéricas o lógicas no responden en absoluto a la búsqueda del Futurismo de una captación sin mediaciones de la materia, principalmente por que conserva el carácter antropocéntrico en su misma reducción de lo humano al pensamiento lógico matemático. Sin embargo, existe en esta forma de organizar la realidad una fuerte impronta mecanicista que busca captar nuevamente la realidad desde una neutralidad valorativa.

Por otro lado, existen otros rasgos del pensamiento futurista que lo alejan y oponen con más claridad a nuestro presente. Y es que mientras nuestra actualidad se sumerge en un nostálgico volver del pasado que parece reclamar la imposibilidad absoluta de que surja una idea, o representación genuinamente nueva que logre romper la barrera de la reactualización; el Futurismo quería destruir y erradicar todo residual de la tradición para comenzar a proyectar la creación artística desde una actualidad sin antecedentes.

Y en este sentido, cabe considerarse que destruir la subjetividad que percibe, o destruir la historia completa de esta subjetividad, si no puede entenderse como una y la misma cosa, han de implicarse al menos mutuamente. La destrucción de la primera persona, del yo reflexionante, del sujeto; no es otra cosa que la destrucción de las instituciones, las tradiciones, el lenguaje y las percepciones de su sociedad. Pero queda un *por ser*, una intuición nueva, un nuevo modo de representar por descubrir. Este es quizá el aspecto del Futurismo que más lejos está hoy de realizarse.

Precisamente, la repetición mecánica que prometía a Marinetti abrir las puertas a la atemporalidad, hoy nos sumerge una y otra vez sobre un pasado que se reformula a sí mismo en el presente y que rechaza la apertura a un por venir. Lo nuevo nos resulta *ruido,* y este ruido ya no nos genera ansiedad. El ruido no nos habla más del futuro ni del presente, sino de viejos ruidos en los que el hombre se concebía a si mismo como algo insignificante.

La visión de la pequeñez del hombre que testimonian en sus manifiestos Marinetti al hablar desde una avioneta, o Mayakovsky al finalizar su poema con la frase: “Desde las terrazas de nuestros rasca cielos observamos su pequeñez”, no generan al espectador de hoy mayor interés. Pues aunque el pensamiento subsume al mundo natural a algoritmos abstractos, el hombre como objeto no parece quedar fuera

del marco de lo medible. La tecnología se reformula una y otra vez sobre la misma serie de principios físicos y el hombre se observa a sí mismo finalmente como *res extensa*.

Ahora bien, ¿Por qué volver a pensar el Futurismo? ¿Por qué a 100 años de su emergencia, volver a sumergirse en sus manifiestos?

Los motivos pueden ser varios. Es probable que la simple realización de un homenaje a una corriente creativa estuviera justificada. Como también lo estaría una revisión histórica de esta o cualquier vanguardia. Pero lo que motiva el interés de este trabajo es comprender la particular relación que establece el Futurismo entre la emergencia de lo nuevo y la tradición. Pues parece ser este factor sin duda uno de sus rasgos más particulares.

La estética futurista no buscaba proyectarse sobre la base de la ruptura con un conjunto de reglas o normas artísticas, como lo hicieran otras vanguardias. El corte que pretendían realizar parecía ser más radical. La tradición debía quedar destruida por completo para poder proyectar sobre la materia en bruto una nueva forma de representación. Una representación que no altere en absoluto al objeto representado; una representación del *todo* por un *nadie*.

Dicha representación es imposible, sin importar cuan elástico sea el uso que se haga de la palabra *representación.* Pero su búsqueda nos lleva a plantearnos al menos dos cuestiones: ¿Por qué lo nuevo en un sentido radical necesita la destrucción total de lo dado? Es decir, ¿Por qué no cabe la indiferencia? Y ¿hasta qué punto puede separarse la búsqueda estética del Futurismo de su posición política?.

Sobre el primer punto, cabe señalar que la misma emergencia del movimiento se construye desde el principio como la postulación de nuevas normas y parámetros para la producción artística que consisten más bien en una oposición directa a toda clase de norma vigente: es necesario abandonar la gramática…

destruir los museos…

suprimir el desnudo de la pintura

el adulterio en la literatura

las escaleras

los monumentos

la ornamentación

los instrumentos

las escalas

los adjetivos

la primera persona

la piedra

y en general, cualquier elemento que pueda identificarse con la vida social común que arrastra la pesada imperatividad de la tradición. Pero estas normas no pueden y de hecho no pudieron ser llevadas a cabo, ni siquiera en la redacción de los manifiestos. La intuición libre no pudo crear para sí un mundo de puros objetos, y esto no resultó de un error metodológico sino de una imposibilidad lógica para generarlo.

Ya afirmaba Sartre en su conocida conferencia *El existencialismo es un humanismo,* que en un mundo de puros objetos no hay posibilidad de una verdad epistemológica, ni una valoración moral o juicio estético. Pero si comprendían los manifiestos de Marinetti y Russolo que una nueva y cohesiva normatividad tendría como resultado un nuevo sujeto. Y para poder establecerlo resulta necesario eliminar la perspectiva y el sistema interpretativo del sujeto dado. Es decir, lograr que la tradición no contamine ya al nuevo hombre, a aquel con oídos y ojos futuristas.

Esto permite comprender en un sentido la adhesión de los artistas futuristas a la guerra y la temprana muerte de sus exponentes. Efectivamente, la higiene del mundo, no pretende eliminar al hombre en tanto materia, sino erradicar todo cuanto hay de humano. Aunque esto no sea del todo preciso en el caso de Russolo.

Y se presenta claramente en este intento del Futurismo de destruir la tradición, la impenetrabilidad mutua que se establece entre lo nuevo y lo dado. En la medida que lo dado requiere postularse a sí mismo como eterno para poder figurarse reflexivamente. Mientras que lo nuevo sólo puede autofigurarse desde la ruptura de la viejas formas y incorporación de un nuevo sentido al material.

El carácter exploratorio de la realidad que presenta el futurismo, se constituye a su vez como una construcción de un sujeto, para la captación de un objeto dado, pero imposible de captar por los medios tradicionales de representación. No se trata de la creación de un nuevo sujeto que se adapte a la naturaleza de un nuevo objeto, sino del entusiasmo frente a los avances tecnológicos y la posibilidad de vincularse con ese mundo siempre dado, pero ajeno a la vida del hombre.

Esto parece conducir a la idea de que su concepción de una nueva estética y su posición política parecen indiscernibles. Ambas se proyectan sobre la destrucción de lo dado para la creación de lo nuevo. Entendiendo la creación de lo nuevo como la captación sin mediaciones de el mundo material. Y resulta lícito pensar que lo que más aleja al hombre de la captación directa del mundo físico, es el constructo de

instituciones que regulan su vida social y desde el cual proyecta sus esquemas interpretativos mediante los que construye su realidad y su mundo.

De modo que la confrontación directa con la vida social se presenta como una instancia inevitable para la creación de lo nuevo, en este sentido. Y el sentido político en el que el Futurismo se manifiesta se vuelve hacia una oposición radical con la vida civil, a la vez que una oposición al salvajismo y la animalidad.

Y Aún cuando ambos proyectos, tanto el político como el estético, se mostraran finalmente irrealizables, su proyección teórica nos muestra acabadamente la esencia de su movimiento. Y esto se observa a lo largo del siglo XX en un rasgo que diferencia al futurismo de las otras vanguardias; y es que aún cuando hemos podido asimilar su estética y han dejado en el arte contemporánea una fuerte influencia, la base teórica desde la que se proyectan nos sigue resultando inadmisible.

¿Por qué volver entonces sobre el Futurismo? Por que nos sigue cuestionando cuál es la relación que se establece entre el arte actual y su tradición. Por que nos obliga a pensar que es lo que creamos hoy, y lo que heredamos de nuestro pasado. Por que quizá la única manera en la que podemos apropiarnos de sus ideas en el presente sea como un fuerte impulso hacia el cambio y el movimiento.-

Bibliografía consultada:

Calderaro J.D., *La Dimensión Estética del Hombre,* Paidós, Buenos Aires, 1961.

Castoriadis C, *Institución imaginaria de la sociedad*, TusQuets, Buenos Aires, 2010

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

Manifiestos y poemas futuristas:

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

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

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.

¿Qué es esto?, *¿esto es arte*? Reflexiones acerca del proceso de reconfiguración de las categorías estéticas

Lic. Paola S. Belén
(FBA-UNLP)

Introducción

Por diversos procesos internos del mundo del arte y por cambios en las condiciones histórico-sociales, los componentes del sistema moderno de las Bellas Artes consolidados en el siglo XVIII europeo (obra de arte, artista, público) se han modificado y asimismo otros nuevos han adquirido importancia.

La variedad de materiales, soportes, contextos, temáticas, la disolución de los límites disciplinares, la irrupción del arte en contextos cotidianos, la transformación de objetos utilitarios en obras y el desarrollo de propuestas multimediales son sólo algunos de los aspectos en los que se advierte la ampliación de las fronteras de lo artístico en nuestra época.

Asimismo uno de los rasgos característicos de nuestras sociedades consiste en la estetización general de la vida. Las obras conviven con productos e imágenes que circulan en canales como el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas, y en este marco se le plantea al arte una encrucijada respecto de su diferenciación de los mismos.

Cabe agregar a ello que las galerías, las ferias, los museos, las bienales desempeñan hoy el papel de legitimación y jerarquización de las obras formando parte de un entramado global conformado a través de las estructuras comunicativas y mercantiles de la cultura de masas. En esta cultura en la que operan mecanismos de producción industrial de bienes culturales, el arte forma parte de la cadena generalizada del consumo.

Este panorama propicia sin duda una intensa problematización de la figura tradicional del artista, del estatuto de la obra artística y del rol del espectador. En tal sentido en el presente trabajo nos proponemos analizar algunas de las modificaciones que se producen en tales categorías en el marco histórico-social contemporáneo.[1]

---

[1] Este escrito se inscribe en el proyecto de investigación "Experiencia estética y conocimiento en el arte contemporáneo. Los casos: Bienal del Mercosur '09 y Feria arteBA '09", el cual se enmarca en el Sistema de Becas Internas para la Investigación o desarrollo Científico, Tecnológico o Artístico de la UNLP. Director: Daniel Sánchez. Codirector: Francisco Naishtat.

La reconfiguración epistemológica del universo de las artes.

El arte ha experimentado históricamente modificaciones que nos hablan del carácter dinámico y fluido de sus límites y de la imposibilidad de determinar normativamente su dirección y fronteras.

El sistema moderno de las artes se configura claramente durante el siglo XVIII, aunque ya desde el Renacimiento se inicia el proceso de su conformación. Obra de arte, artista y público se convierten en ese momento en los componentes centrales de tal sistema, entendido como un marco estable, secuencial y relativamente estático. Sin embargo, en tanto institución histórica, tales nociones han ido modificándose a partir de procesos propios del mundo artístico y de cambios histórico-sociales.

Respecto de la categoría de obra de arte, ubicándonos en el mundo griego clásico, podemos apreciar que en tal contexto no es posible encontrar un término estrictamente equiparable a la noción de obra. *Érgon* expresaba de una manera general las ideas de acto, hecho, trabajo u obra, sentidos que pueden más tarde encontrarse en la expresión latina opus.[2]

El pensamiento medieval, recuperando el *Timeo* de Platón, establece de modo manifiesto la distinción entre obra natural y obra artificial, aunque esta segunda categoría excede nuestro concepto de obra de arte. El Medioevo, mantiene en tal sentido, la distinción entre el hacer, propio del hombre, y el crear, característico de la actividad divina.

Sin embargo, durante el Renacimiento, a mediados del siglo XV, el término creación se vincula a lo humano, sobre todo a partir de la fundamentación que desarrolla Marsilio Ficino con su síntesis de platonismo y teología cristiana.

Recuperando nuevamente el *Timeo*, Ficino sostiene que del mismo modo que el mundo, considerado como una obra, habla de quién lo hizo, la obra de arte da cuenta de la mente del artista. En tanto el hombre es capaz de comprender la acción divina, existe en él una dimensión divina y de este modo, la obra humana, y puntualmente la obra de arte, es creación. Así la obra de arte resulta equiparable a la obra de Dios, debido al paralelo que es posible establecer entre el ingenio divino y el humano.

"Ahora ya no se trata simplemente de poner la acción de Dios como modelo de la acción humana, sino de algo mucho más audaz y concreto: la acción creadora de Dios es el

[2] Jiménez, José, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 106.

modelo para el hombre creador, y la creación del mundo por Dios es la primera obra de arte (…) Lo que implica transferir al plano artístico el trasfondo espiritualista de la teología cristiana."[3]

Esta fundamentación de Ficino da lugar a ciertas determinaciones que se han considerado, en nuestra tradición, como definitorias de la obra de arte. Entre ellas su objetualidad, su espiritualidad y su carácter definido, cerrado, único e irrepetible.

No obstante, estas características han ido modificándose en el transcurso del tiempo. En lugar de un objeto o una cosa, la obra de arte se concibe como una estructura dinámica, como propuesta conceptual y estética de carácter mundano, que concede un nuevo papel a la indeterminación y el azar, una estructura abierta que se abre a la dinámica de intervención creativa del espectador y que se halla confrontada además con una cultura tecnológica que hace posible la reproducción masiva, e introduce las propuestas artísticas en una dinámica de serialidad, multiplicidad y repetibilidad. [4]

La obra de arte "tiene un carácter abierto, no sólo en el sentido (…) de la actividad mental del receptor con su diversidad de interpretaciones y valoraciones, sino en el de intervención en el proceso creador mismo al modificarlo, continuarlo o extenderlo, realizando posibilidades dadas por la apertura de la obra."[5]

Artista es, sin duda, otra categoría que presenta variaciones en las diversas circunstancias históricas, como declara Jiménez "no hay ninguna razón sólida que permita hablar de un tipo intemporal de artista, de una carácter o personalidad constitutiva."[6]

Sin embargo, la creencia de que el artista es una persona diferente a los demás seres humanos es una de las ideas más difundidas. Como sostienen Ernst Kris y Otto Kurz[7], existe una leyenda acerca del artista, por la cual se considera que hay un tipo constitutivo de artista y que además se debe nacer artista, cuestiones que convierten a éste en un ser especial.

---

[3] *Ibidem*, p. 110
[4] *Ibidem*, p. 113
[5]Sánchez Vázquez, Adolfo, "De la estética de la recepción a la estética de la participación", en: Marchán Fiz, Simón (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes,* Barcelona, Paidós, 2006, p. 27.
[6]Jiménez, *Op. Cit*., 2006, p. 124
[7] Kris, Ernst y Kurz, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.

A partir del momento en que aparece esta figura, comienzan a aplicarse a su obra y su persona diversos estereotipos, algunos incluso contradictorios entre sí, y ligados en muchos casos a anécdotas exageradas y fabulosas.

Kris y Kurz señalan que en la Antigüedad la figura del artista se caracteriza a partir de dos rasgos, es considerado un héroe y un mago. Respecto del primero se subrayan sus dotes especiales, las que se manifiestan desde la niñez o la juventud y que asimismo posibilitarían su ascenso social, el logro de respeto, fama y riquezas. El segundo rasgo se vincula con la fuerza de encantamiento que se le atribuye al poder de producir imágenes dotándolas de una ilusión de vida. Aunque este poder puede provocar el conflicto con los dioses. Vale decir, que esta caracterización dual como gran héroe, pero también como mago diabólico "impregnó la imagen griega del artista y puede también haber ayudado a determinar su posición social y la poca estima en que era tenido."[8]

Nuevamente será el Renacimiento el momento en que tendrá lugar la nueva fundamentación del artista. Como vimos antes, el artista es equiparado a un dios. El eje sobre el que se sustenta la idea del hombre como un dios en la tierra, es la analogía entre el Dios creador y el ingenio creador, basado entonces en el artista creador o genial.

Para Ficino, el momento de la creación artística se concibe como una especie de iluminación del principio racional del alma, pero a esa iluminación no accede cualquiera, sino que depende del carácter del individuo determinado por el influjo que ejercen los astros, fundamentalmente Saturno.

"El <<genio>>, por tanto aparece en Marsilio Ficino no sólo como alguien solitario y situado por encima de los demás hombres, sino como un espíritu fuertemente contemplativo y animado por el deseo o atracción de retornar a la contemplación del esplendor divino. Las raíces de la concepción de arte dominante en nuestra cultura desde la época renacentista no sólo son, por consiguiente, exaltadamente espiritualistas, sino que presentan una acusado talante teológico y místico."[9]

En diferentes momentos otros han sido los rasgos que se han considerado constitutivos del artista[10], entre ellos: ser un excéntrico, un héroe de la libertad o civilizador, un mártir, un bohemio, un ser decadente, incluso a partir del desarrollo de los

---

[8] *Ibidem*, p. 82.
[9] Jiménez, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 191.
[10] Jiménez*, Op. Cit*., 2006, p. 123.

medios de comunicación de masas, al perfil excéntrico se agrega la idea del artista como personaje público que adquiere notoriedad mediática.

En nuestros días, como señalan Hernández Belver y Prada, el artista "se enfrenta a la nueva situación desde una individualidad que ya no es la del héroe ni la del genio, sino sólo la de una persona *creativa*. El resultado, como sabemos, es una heterogeneidad de planteamientos en los que la participación de los demás elementos que constituyen el proceso creativo, y entre los que destacará el público, será un hecho cada vez más relevante."[11]

De lo anterior se desprende que la creatividad ha dejado de ser considerada patrimonio exclusivo del artista. La dimensión creativa deja de corresponder a él de un modo absoluto, y los "espectadores" son también "creadores" en la medida en que completan o desarrollan las propuestas artísticas.

Esto nos conduce a analizar los cambios en la recepción y la experiencia estética, que durante siglos nuestra tradición concibió como una experiencia íntima, profunda y contemplativa.

El fundamento filosófico de esta relación sacralizante se basa en la categoría de contemplación de lo bello expuesta por Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio*. Como señala José Jiménez:

"En la época de la Ilustración, en un contexto de crítica a las creencias religiosas como superstición, el espíritu profundamente religioso que es Kant propugna la religiosidad interior, íntima, el estar a solas con Dios, característico de la espiritualidad protestante o reformada, frente a la usual asociación de la religión con la <<prosternación, el rezar con la cabeza inclinada, con ademanes y voces contritos y temerosos>>."[12]

El hombre atemorizado no posee el ánimo para admirar lo divino, ya que esta admiración requiere una tranquila contemplación, y este modelo permite asociar la experiencia religiosa con una dimensión interior, y la experiencia estética con un placer contemplativo.

---

[11]Hernández Belver, Manuel y Prada, Juan Luis Martín. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84, 1998, p. 62.

[12] Jiménez, José. "Más allá de la contemplación estética", en Jiménez, José (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Visor, 1998, p. 18.

Sin embargo, la idea kantiana de contemplación, quietud y éxtasis, como requisito para una correcta apreciación estética, en la actualidad pierde vigencia con el desarrollo de obras -en los términos de Benjamin- no auráticas.

Siguiendo a Oliveras, podemos decir que no son pocas las obras que en la contemporaneidad lanzan al espectador la pregunta acerca de su propio estatuto: ¿son o no son obras de arte? En tal sentido el objeto ambiguo es el paradigma de la situación problemática del arte a la que debe enfrentarse en nuestros días el espectador.[13]

De acuerdo con Jauss la actividad del espectador debe ser poiética, crítica y creativa, no ya meramente contemplativa. De este modo, frente a los objetos ambiguos del arte contemporáneo, el espectador –provisto de información teórica e histórica- debe decidir si lo que se le enfrenta es o no obra de arte. El placer reflexivo suplanta así al placer contemplativo, sin suponer la supresión del goce: "El comportamiento teórico se convierte en estético".[14]

Pero esta participación del espectador puede entenderse no sólo en el plano mental en que se mueve la estética de la recepción de Jauss e Iser, sino en el de la participación, entendida como una intervención práctica que afecta al lado de la producción, al hacer de la obra.

La estimulación de experiencias cada vez más intensas en sujetos que reaccionan con todos sus órganos y facultades y no sólo con el ojo contemplativo, pasa a ser la meta de buena parte del arte contemporáneo.

Surge así "otro espectador que seculariza, desentroniza las escalas de valores de la estética moderna."[15] Un nuevo espectador que traspasa la norma de la lejanía y la distancia, familiarizando en muchos casos lo estético con la vida.

La propuesta de hacer participar al público se hace posible de forma más evidente en aquellas propuestas que involucrando las tecnologías digitales convocan a la interacción. La obra se constituye en un punto de partida para la intervención múltiple de diferentes sujetos co-creadores, un proyecto que da posibilidades de acción a los sujetos antes considerados meros receptores/espectadores.

---

[13] Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 44-45

[14] Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 110.

[15] Fajardo Fajardo, Carlos "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global", en Hernández García, Iliana (comp.), *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2005, p. 294.

Expresa Jiménez: "La tecnología digital no sólo altera en profundidad el status del objeto artístico, sino también las relaciones entre el productor (artista) y el receptor (público). El proceso creativo queda desligado de su vieja aureola teológica y el artista deja de ser equiparado a un dios. Son hombres y mujeres los que interactúan en un proceso abierto. La propuesta artística deja de ser un producto final, clausurado, y se convierte en punto de partida, abierto al estímulo mutuo y la recreación de las sucesivas instancias de intervención de los distintos sujetos que a ella se aproximan."[16]

A estos cambios debemos sumar el hecho de que el público ha dejado de tener el carácter homogéneo que lo caracterizaba en el momento en que empieza a consolidarse en el siglo XVIII, presentando más bien en la actualidad un carácter intensamente plural y heterogéneo. Esto conduce a postular el reemplazo de la noción de "público", por la de "públicos de arte", poniendo en cuestión la homogeneidad y la búsqueda de la universalidad del gusto, propias del pensamiento ilustrado.

Sin duda la heterogeneidad de los públicos no es ajena a los diversos ámbitos o canales vinculados al universo artístico en nuestros días, esto es, mientras algunas obras circulan dentro de los espacios tradicionales, como el museo, la galería, las bienales o las ferias; otras lo hacen fuera de los mismos: en el espacio urbano -sobre todo en las calles y plazas- en bares, negocios, centros culturales, etc. Esta dimensión participativa puede vincularse entonces con producciones o actividades que desarrollándose en espacios diversos convocan a la participación del público para su realización.

Consideraciones finales.

Sin duda los cambios propios del mundo del arte y las transformaciones histórico-sociales han puesto en jaque la categoría moderna de arte. Esta cuestión evidencia el carácter histórico de la institución artística, en tanto sus diversos componentes han ido modificándose desde su surgimiento y consolidación hasta nuestros días.

"Ya no se trata de discutir para saber si lo que se ve es bello o feo, si el artista tiene o no talento, si sabe o no pintar sino que se trata de decidir si lo que se ve es o no arte, si su autor es o no artista, y accesoriamente, cuáles son los criterios pertinentes en materia de arte. La cuestión de la belleza cede el paso a la cuestión de la autenticidad artística, la cual

[16] Jiménez, *Op. Cit.*, 2006, p. 223.

no se reduce ya, pues, a una querella de atribución (¿de qué mano es esta obra?) sino que se convierte, más generalmente, en un enfrentamiento sobre las fronteras del arte, incluso sobre los valores que conviene defender cuando la obra pone en escena la transgresión."[17]

¿Qué es esto?, ¿esto es arte? son preguntas que en su formulación indican la incertidumbre ante una esfera que se suponía estable y segura, y que en la contemporaneidad se ha tornado intensamente indefinida, móvil y cambiante.

Frente a este panorama las categorías estéticas heredadas de la época clásica de constitución de la estética filosófica posiblemente han perdido mucho de su capacidad explicativa, generándose así la necesidad de producir formas de pensamiento y conceptos, que permitan el análisis y comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas.

Tiene lugar, de este modo, un desbordamiento de las categorías estéticas tradicionales que nos conduce a pensar acerca de la relevancia de adecuar nuestros paradigmas de aprehensión, considerando que las problemáticas y formulaciones de la estética lejos de ser intemporales son siempre relativas a sus objetos y a sus vicisitudes históricas. Estas categorías que estructuran nuestras reflexiones no son por lo tanto inmóviles sino que, por el contrario, son históricas y pasibles de revisiones y nuevas formulaciones.

Esto supone el desplazamiento de un teoría estética centrada en el objeto de arte hacia la reflexión en torno al proceso y al contexto; considerando la amplia interrelación entre las disciplinas y la redefinición de los papeles del artista/autor y el espectador/contemplador.-

Bibliografía

Fajardo Fajardo, Carlos. "Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global", en Hernández García, Iliana (comp.), *Estética, ciencia y tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas*, Bogotá, Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2005

Golvano, Fernando. "Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo", en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84, 1998, pp. 291-

[17] Heinich, Nathalie. "L' Art Contemporain exposé aux rejects: contribution à une sociologie des valeurs", en *Hermes 20,* 1996, p. 220. Citado en Golvano, Fernando, "Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo", en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84, 1998, pp. 294-295.

301. [En línea] < http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_084_18.pdf>, [27de septiembre de 2010,16:35].

Hernández Belver, Manuel y Prada, Juan Luis Martín. "La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas", en *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 84, 1998, pp. 45-63. [En línea] < http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_084_06.pdf>, [27 de septiembre de 2010,16:50].

Jauss, Hans Robert (1977) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

Jiménez, José (1986) *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnós, 1992.

---------- "Más allá de la contemplación estética", en Jiménez, José (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Visor, 1998.

---------- (2002) *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2006.

Kris, Ernst y Kurz, Otto (1935), *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.

Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 2007.

Sánchez Vázquez, Adolfo, "De la estética de la recepción a la estética de la participación", en: Marchán Fiz, Simón (Comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes,* Barcelona, Paidós, 2006.

Los contornos del arte popular: entre la institución artística y la polis

Belén Paola; Valesini Silvina;
García Silvia; Tabarrozzi Marcos;
Carral Mabel
(FBA-UNLP)

Arte popular es una categoría que presenta contornos ambiguos y poco definidos. En el ámbito de la estética y de la teoría del arte no ha conformado un campo conceptual, pues se le ha atribuido la falta de caracteres para ser convertido en objeto de estudio de la filosofía del arte, la cual (implícitamente) debía restringir sus especulaciones al "arte culto".

Dicha complejidad resulta evidente cuando se pretende incluir en el campo de lo artístico popular obras de arte conceptual y figurativo cuyas imágenes están vinculadas con la política. Ticio Escobar manifiesta que, en estos casos, lo popular aparece teñido de contenidista al que se retacea el estatuto de *arte*.

Por otro lado, lo popular suele estar ligado a lo sagrado, al orden del ritual, y este vínculo con lo religioso hace que pocas veces el sentido del arte popular sea predominantemente estético. Aparece así una nueva dificultad planteada por la estética tradicional, que confronta por un lado el momento estrictamente perceptivo formal y sensible del enfrentamiento con el objeto y, por otro, la expresión de los sentimientos, valores e ideas que pueden darse a través del mismo.

Tradicionalmente lo estético se refiere a lo bello, a la armonía formal de los elementos, mientras que lo artístico alude a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real descubriendo nuevos aspectos de la misma. No todo lo estético alcanza pues el nivel del arte.

En el arte popular es difícil despegar la forma del contenido, y consecuentemente lo estético de lo artístico. Esta dificultad de traduce en una subvaloración de lo popular, acusándolo de formalista o de contenidista. Al aplicar la oposición forma-contenido a prácticas ubicadas fuera del ámbito tradicional, se suele concluir que las mismas están en falta con uno de los términos de esa oposición.

Se sostiene, por ejemplo, que como el arte requiere la supremacía de la función estética, y como en la cultura popular esa función se confunde con otras (políticas, religiosas, sociales, etc.) entonces ciertas producciones no alcanzarían a ser artísticas.

Pese a todo, la fuerza de estos "contenidos" incluye de modo evidente elementos estéticos, por lo que la lectura ortodoxa se encuentra ante los mismos desequilibrios que le presentan manifestaciones contemporáneas, tales como el diseño.

¿Cómo pensar al arte popular desde los parámetros tradicionales?

En el presente trabajo, abordaremos algunas consideraciones sobre esta categoría, atendiendo especialmente a su compleja vinculación con la política.

Pensar lo popular

La tarea de pensar lo popular implica la revisión y puesta en debate de ciertas cuestiones, entre las que ocupan un lugar especial los alcances del término *popula*r o *cultura popular*, la identificación de los rasgos que posibilitarían su caracterización, la forma de abordaje, el modo de localizarlo, etc.

Podemos señalar entonces que la noción de cultura popular conlleva una gran ambigüedad y polisemia, pero asimismo implica la ventaja de abarcar un amplio espacio social caracterizado por sus bordes imprecisos y por la configuración de identidades cambiantes y dinámicas.[1]

Como señala Néstor García Canclini, lo popular se ha ido construyendo desde distintas disciplinas que, a través de la investigación y la conceptualización, han intentado formalizar diferentes miradas. En tal sentido, sostiene que "lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folkloristas y antropólogos para los museos, los comunicólogos para los medios masivos, los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición."[2]

Partiendo de tal diagnóstico, el autor se propone deconstruir dichas estrategias discursivas descubriendo sus limitaciones, para finalmente dar lugar a la pregunta acerca de cómo re-construir lo popular.

Respecto de los folkloristas, destaca que fueron ellos los que otorgaron visibilidad a lo que hoy llamamos popular, cuando no era un interés de las personas "educadas". Hasta el siglo XVIII los europeos sentían cierta fascinación por las culturas

---

[1] Cf. MARCÚS, Juliana, "Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?", en *Trampas de la comunicación y la cultura* N° 56, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2007.

[2] GARCÍA CANCLINI, Néstor: "¿Reconstruir lo popular?", en: *Cuadernos del INAPL - Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, número 13, 1991, p. 20.

de los pueblos lejanos, pero las costumbres populares sólo eran recogidas por algunos viajeros y por los anticuarios. En el XIX, la formación de Estados nacionales, que trataban de unificar a todos los grupos de cada país, generó un interés por conocer a los sectores subalternos para ver cómo era posible su integración. El movimiento romántico en la misma época, impulsó el estudio del folclore exaltando los sentimientos y las maneras populares de expresarlos, como una forma de enfrentar el intelectualismo iluminista, y exacerbando las situaciones particulares. Recién a fines del siglo XIX, lo popular entra en el horizonte de la investigación, en el momento en que se fundan las sociedades para estudiar el folklore en Inglaterra, Francia, e Italia.

El concepto de cultura popular surge como un concepto intelectual, desde sus primeras utilizaciones entre los siglos XVIII y XIX.[3]

En América Latina, con influencias que oscilaron entre el romanticismo y el positivismo en los distintos países, folkloristas y antropólogos generaron un corpus de conocimiento sobre grupos campesinos e indígenas, con trabajos referidos fundamentalmente a la religiosidad, las artesanías, la medicina, las fiestas.

Si bien es destacable la perspicacia de esta mirada, García Canclini sostiene que esta línea de investigación presenta dificultades tanto teóricas como epistemológicas. En tal sentido, enfatiza que pese a las frondosas descripciones, los folkloristas no llegan a explicar el sentido de lo popular al no situarlo en las condiciones generales de desarrollo socioeconómico, y porque aíslan comunidades locales o grupos étnicos, seleccionando sus rasgos más tradicionales y reduciendo las explicaciones a la lógica interna del pequeño universo analizado.

En sintonía con esta crítica, Ticio Escobar afirma que América Latina presenta una larga tradición de antagonismos entre la posición ilustrada y la posición romántica; sin embargo, en algún momento, románticos e ilustrados se encuentran en un punto común, constituido por la concepción del pueblo como una esencia previa a su historia, es decir, como unidad abstracta.[4]

Por otra parte, García Canclini aborda la concepción de lo popular que se ha sostenido desde los estudios sobre comunicación masiva. Desde esta perspectiva, lo popular no es el resultado de las tradiciones, ni se define por su carácter manual, artesanal, oral, sino que la cultura popular contemporánea se constituye como resultado

---

[3] Cf. MARCÚS, Juliana, Op. Cit., pp.6-9.
[4] ESCOBAR, Ticio, "La cuestión de lo popular", en: ACHA, COLOMBRES y ESCOBAR, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004, p. 122.

"de la acción difusora y homogeneizadora de la industria cultural (…) lo popular es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes"[5] A diferencia de la visión folklórica aquí se abandona el carácter ontológico y esencialista, en tanto lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tienen sino que le es dado a éste desde fuera.

También considera que estos estudios dan un conocimiento valioso sobre las estrategias de los medios y la estructura del mercado comunicacional, pero al igual que la perspectiva folklórica presentan ciertas restricciones. Entre ellas, puede señalarse que sus análisis acostumbran concebir la cultura masiva como instrumento del poder para manipular a las clases populares, descuidando la instancia de la recepción y la apropiación de los mensajes. A partir de esto lo popular se convierte en "una entidad subordinada, pasiva y refleja."[6]. Esta limitación no se salva admitiendo que los receptores no son tan pasivos. Es necesario, considerando las concepciones que emergen de la obra de Foucault, abandonar la noción que ve el poder como un mecanismo de imposición vertical concentrado en bloques de estructuras institucionales fijados en las tareas de dominar y manipular para entenderlo como una relación social diseminada, donde "los sectores llamados populares coparticipan en esas relaciones de fuerza múltiples, que se forman simultáneamente en la producción y el consumo, en las familias y los individuos, en la fábrica y el sindicato, en las cúpulas partidarias y en los organismos de base, en los medios masivos y en las estructuras de recepción con que se acoge y resemantiza sus mensajes."[7]

La tercera perspectiva se liga a la noción de populismo, y sobre esta tendencia se despliegan casi exclusivamente múltiples estudios políticos y sociológicos. Diferenciándose del folklore, que se detiene en la celebración de las tradiciones, defendiendo al pueblo como fuerza originaria, "el populismo selecciona del capital cultural arcaico lo que puede compatibilizar con el desarrollo contemporáneo."[8] En el populismo estatizante el Estado se muestra como el espacio en que se condensan los valores nacionales, el orden regulador de los conflictos que reúne las distintas partes de la sociedad.

Frente a estas visiones, García Canclini objeta la posición sustancialista que las sustenta y afirma que dar tanta preeminencia a la dimensión política puede llevar a

[5]GARCÍA CANCLINI, Néstor, Op. Cit., 1991, p. 204.
[6] Ibidem, p. 205.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem, p. 206

descuidar otros aspectos de las prácticas culturales, de gran importancia en los sectores populares, entre ellos los lúdicos y ficticios.

La deconstrucción que propone este autor de las operaciones que han constituido lo popular supone en definitiva evidenciar que el pueblo no es una esencia o una sustancia invariable. Frente a ello surge entonces el interrogante, ¿qué hay debajo de tantos ventrílocuos o realizadores de lo popular?

Para caracterizarlo, pueden considerarse tres rasgos que definen lo popular: la apropiación, por parte de la subalternidad, de un capital cultural menor en una sociedad determinada; se suma a ello la elaboración particular de la cultura que hacen los sujetos en sus prácticas en dos ámbitos: el capitalista y el propio de la subalternidad y, por último, el consecuente enfrentamiento con el sector hegemónico. De este modo, lo popular no existe en estado puro ni puede establecerse como una categoría a priori, sino que sólo puede definirse de modo relacional a partir de apropiaciones y negociaciones.[9]

Lo anterior nos remite indudablemente a la figura de Antonio Gramsci, para el que la cultura popular es entendida como la cultura no oficial, la cultura de las clases subordinadas, de los grupos que no integran la elite y lo popular se define de un modo relacional respecto de una cultura hegemónica, destacando la autonomía, la capacidad de iniciativa y de oposición de los sectores subalternos que no constituyen un ámbito homogéneo, pudiendo ser tanto progresistas como reaccionarios y admitiendo espacios donde desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema.

Frente a la propuesta del teórico italiano, sin negar el valor de su redefinición de lo popular y resaltando la importancia de la negociación, García Canclini, sostiene que algunas interpretaciones han tomado de modo rígido la polarización hegemonía/subalternidad y han sustancializado cada término. Entonces la cultura popular es caracterizada por una capacidad intrínseca casi congénita, de oponerse a los dominadores volviendo difícil reconocer la interpenetración entre lo hegemónico y lo popular.[10]

En su artículo "¿Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?" Juliana Marcús propone, como respuesta a este interrogante, el empleo de la segunda expresión dado que entiende que el término cultura popular genera una falsa impresión de homogeneidad.

---

[9] Cf. GARCIA CANCLINI, Néstor. *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1997. GARCÍA CANCLINI, Néstor. "¿Negociación de la identidad en las clases populares?", en: *Negociación, integración y desenchufe. Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995.
[10] Cf. GARCÍA CANCLINI, Néstor, Op. Cit., 1995, pp. 172-173.

Respecto de la noción de sectores populares, la autora utiliza el término para hacer referencia a los sujetos que, en lo términos de Gramsci, son externos a la dirección del proceso hegemónico, vale decir, no integran el polo dominante.

Completando lo anterior y, a partir de las reflexiones de Romero, agrega que la cultura de los sectores populares no constituye un universo simbólico cerrado y coherente sino más bien un conjunto heterogéneo, compuesto de fragmentos no totalmente integrados de concepciones del mundo vinculados con las distintas esferas de la vida de estos sectores (el trabajo, el ámbito familiar), fragmentos que han surgido en distintos momentos y que expresan la heterogeneidad del propio sujeto, y las diferencias ocupacionales, sexuales, étnicas o generacionales que es posible encontrar en su interior. Esto le permite anclar la cultura de los sectores populares "en los modos de percibir el mundo, en su cosmovisión, en sus esquemas de percepción, apreciación y comportamiento."[11]

Cercano a esta propuesta Ticio Escobar sostiene que lo cultural popular no constituye un *continuum* ni un conjunto homogéneo, sino que más bien está constituido por microespacios, en los que se conservan o gestan formas particulares, a partir de las cuales se resisten, rechazan o aceptan las verdades justificadoras de dominación que las posiciones hegemónicas intentan generalizar.

Algunas reflexiones sobre el arte popular

Si seguimos el pensamiento de los autores convocados, podremos decir que el arte popular se forma como constelación desde las manifestaciones particulares de los distintos sectores subalternos, en las que lo estético formal depende de la densa trama de necesidades, deseos e intereses colectivos, es decir que surgen por fuera de la "autonomía" artística y residen prescindiendo del carácter anti-social que signó al arte moderno. Resulta claro que esta relativa dependencia de las producciones asociadas al arte popular conflictúa las premisas de "autonomía del arte" que sostiene la disciplina estética desde sus orígenes.

Sin embargo, no se puede asumir sin más que la falta aparente de una concepción estética filosófica articulada del arte popular excluya de algún modo su legitimación estética. El arte popular impone y demanda otro tipo de inscripción institucional, por medio de las experiencias que proporciona y las prácticas críticas que

[11] Ibidem.

genera; e incluso desde su invitación a la revisión del concepto hegemónico de arte, de su extensión, pero también de su comprensión. Ello llevará, sin duda, a cuestionar ideas centrales de la teoría estética tradicional.

Por tanto consideramos que es válido hablar de arte popular, desde el momento en que es posible reconocer valores creativos y expresivos e intenciones estéticas en ciertas manifestaciones de los colectivos populares, significado una manera alternativa de verse a sí mismos y comprender el mundo, implicando además, un factor de autoafirmación y una posibilidad política de réplica.

Como afirma Ticio Escobar, *lo popular* se entiende a partir de la situación objetiva de una comunidad, y lo *cultural popular* desde la particular elaboración simbólica que hace internamente esa comunidad en determinada situación, es decir se considera *arte popular* a las expresiones estéticas de esa cultura en cuanto son capaces de revelar verdades suyas, aunque estén conectadas con las otras formas y cargadas de diversas funciones, usos y valores sociales.

Quisiéramos comentar brevemente un caso paradigmático que presenta algunas vertientes de la definición propuesta de arte popular: "El siluetazo", acción político-estética participativa y colectiva, llevada a cabo por iniciativa de Guillermo Kexel, Julio Flores y Rodolfo Aguerreberry en 1983, donde miles de manifestantes se abocaron a la producción de siluetas de tamaño natural, como forma de representar "la presencia de una ausencia", la de los miles de detenidos desaparecidos.

Los componentes de esta experiencia, tanto estéticos como ideológicos, se funden en un gesto de provocación ante el arte y la política: constituyen un fenómeno crítico que resiste su inclusión forzada en esos dos campos porque proyecta otro escenario imaginario. Para Kexel, *"la silueta es una cosa sobre la que podemos hablar, pero el fenómeno es la "siluetada"; y la "siluetada" son miles de personas haciendo siluetas"*(…) La socialización efectiva de los medios de producción artística, y por esa vía una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura, instancia –separada-de-la-vida- pero también la recuperación para el arte de una dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado.[12]

Esta experiencia da cuenta de que no siempre el carácter político de una obra de arte, inhibe su condición estética, ni tampoco su acercamiento al orden de lo popular.

[12] JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión.* Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, p. 76

La formulación de interrogantes delimita el contenido de las respuestas. Buscar en "El Siluetazo" lo bello, lo trascendental, la pertenencia al museo o al canon histórico, lo abstracto y la pureza formal, ubicaría a esta experiencia política y artística en las zonas adormecidas de un arte cuyas fronteras fueron demolidas hace décadas. En este sentido, el arte popular -en particular las obras de arte conceptual y figurativo cuyas imágenes están vinculadas con la política- avanza lentamente sobre las brechas que abrieron las vanguardias del siglo XX, resistiendo en campo enemigo a través de la objetivación estética de fragmentos e imágenes del devenir de lo subalterno. No se ve afectado por la falta de consideración de la estética tradicional: está habituado al desprecio de la norma hegemónica. Es tarea de la estética contemporánea recuperar esta resistencia, desde sus ficciones y juegos, pero sobre todo en las incomodidades que plantea.-

Bibliografía

ESCOBAR, Ticio, "La cuestión de lo popular", en: ACHA, COLOMBRES y ESCOBAR, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004, p. 122.
GARCIA CANCLINI, Néstor. *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.
---------- "¿Negociación de la identidad en las clases populares?", en: *Negociación, integración y desenchufe. Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995.
----------."¿Reconstruir lo popular?", en: *Cuadernos del INAPL - Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, número 13, 1991, p. 20.
JELIN Elizabeth y LONGONI Ana, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión.* Madrid, Siglo XXI Editores, 2005.
MARCÚS, Juliana, "Cultura popular o cultura de los sectores populares urbanos?", en *Trampas de la comunicación y la cultura* N° 56, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2007.

El cuerpo y los límites del arte actual: una mirada hermenéutica.

Olga Alicia Belloc
(UNMdP)

Desde hace un tiempo se observan ciertas prácticas de algunos artistas que no sólo producen una ruptura con el arte objetual, transgrediendo los cánones de lo institucionalizado, sino que asimismo van aún más allá, ya que convierten su propio cuerpo en objeto, en obra de arte.

Sin duda dichas prácticas adquieren significatividad desde el momento que vivimos en una sociedad que exacerba el culto al cuerpo eternamente joven y perfecto, y por otro lado, en el que también se patentiza de modo dramático la instantaneidad y fugacidad de toda relación humana, reducida tan solo al logro de la gratificación inmediata.

Precisamente, estas obras han provocado las reacciones mas diversas, tanto dentro del ámbito artístico como del no artístico. Efectivamente, las mismas han suscitado desde la adhesión, la validación y el apoyo incondicional, hasta la censura, el rechazo y la violencia, en nombre del arte, la moral o la religión, lo cual en sí mismo no constituiría un problema, pero en el contexto del arte visual actual donde los límites se han expandido y fundido entre sí, el fenómeno se constituye en una práctica no sólo legitimadora sino asimismo constitutiva de lo artístico mismo.

Por tal razón, este trabajo indagará, desde una perspectiva hermenéutica, la relación entre el cuerpo y los límites del arte visual actual de occidente.

Para ello, en primer lugar, es necesario comprender dichas producciones artísticas en el contexto de esta sociedad delineando los rasgos sobresalientes de la misma, de modo tal que puedan dar cuenta de su aparición.

En segundo lugar, también se mostrará cómo se insertan estas obras en el conjunto del arte contemporáneo, a fin de dar cuenta de los niveles, formas, y efectos de la instrumentación de los límites del arte en relación al cuerpo, a través de la interpretación de los discursos tanto de los artistas como de los no artistas.

En cuanto a la primera cuestión planteada, los rasgos sobresalientes de la sociedad actual, se formularán sólo aquellos que fundamentalmente se encuentran estrechamente vinculados con la cuestión objeto de esta ponencia, aunque la misma, sin duda alguna, pueda resultar reduccionista para otros fines.

Así, en primer lugar, la característica que adquiere mayor visibilidad, la constituye la percepción, tanto subjetiva como colectivamente, de la aceleración del tiempo. Todo ocurre a tal velocidad, que es imposible la aprehensión de cualquier cosa, se trate del trabajo, las relaciones o los objetos. En efecto, todo ´nos pasa´ y ´nos sucede´ a todos con tal rapidez, que sólo lo advertimos cuando ya ´no es´.

Dicha característica, a su vez, se emparenta con la segunda: la imposibilidad de adquirir alguna habilidad particular que nos permita asirnos de manera relativamente permanente. Pero igualmente, en el mismo momento que consideramos que ya nos hemos apropiado de ella, también nos percatamos de su obsolescencia. Y esta percepción se extiende a todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, tanto pública como privada: nada escapa a la fugacidad.

En tercer lugar, otro rasgo sobresaliente de esta sociedad, lo constituye también la pérdida del sentido de espacialidad, puesto que si bien se sabe que uno se encuentra en ´un acá´, este conocimiento va acompañado del sentimiento de aleatoriedad. En cualquier momento se puede dejar de estar y pertenecer, y no vale ´correrse´, pues ello sucede en todas partes.

En cuarto lugar, la pérdida del sentido de espacialidad y temporalidad, va acompañada de la certeza de que estos fenómenos se dan globalmente. Es decir, que aún cuando no se pueda racionalizar con claridad por qué ello es así, ´todos sabemos que a todos nos pasa´, y ello deviene en una impotente, pero mansa pasividad. A esto se le agrega, la desesperanza por la ausencia de las grandes utopías de salvación.

En quinto lugar, ese sentimiento de fugacidad y aleatoriedad genera, de la mano del mercado, la necesidad de estar siempre joven, bello y disponible. Es decir, una mera cosa apetecible, susceptible de ser consumida. Por tal razón, la vejez es percibida con pánico, como lo vetusto, como aquello que hay que descartar de nuestro presente.

En sexto lugar, experimentamos el control permanente de nuestras acciones, en particular en las grandes ciudades nada escapa a la vigilancia, a la homogeneización de los comportamientos y el pensamiento único, sea a través de las cámaras de seguridad,

el poder indiscriminado de la policía o los medios de comunicación masiva. Mas aún, a la pérdida de la privacidad, se le suma la carencia de vida propia, ya que se vive la vida de los otros, la de los exitosos de turno, convirtiéndose en una vida prestada y superflua.

Consecuentemente, en séptimo lugar, padecemos masivamente, la pérdida de nuestra condición de ciudadanos, quedando reducidos a meros usuarios y consumidores insaciables.

En octavo lugar otra característica la constituye la irresponsabilidad y el anonimato de las acciones a gran escala: cualquiera, en particular los poderosos, puede realizar cualquier acto que impacte fuertemente a los demás, y sin embargo, es posible, no hacerse responsable del mismo.

En noveno lugar, vivimos inmersos en las contradicciones y los contrastes: la exacerbación de los nacionalismos versus globalización; la ruptura de los pactos naturales de complementariedad entre las personas, pero a su vez, el acrecentamiento de las redes solidarias; el cuerpo, en tanto cosa consumible, y por otro lado, la posibilidad, al menos científica, de perdurabilidad de la belleza corporal; el control de todos los ámbitos de nuestra existencia, y simultáneamente la declamación de pseudos libertades democráticas; las apelaciones al retorno a una existencia plena, simple y sana, y conjuntamente la acentuación de una *vida precaria y voraz*[1], etc.,etc. En fin, esta enumeración es posible continuarla casi indefinidamente.

Por último, en décimo lugar, todos estos rasgos de la sociedad actual provocan el acrecentamiento de síndromes de ansiedad y fobias, ante la incertidumbre no sólo del futuro, sino también de un presente vacuo, cambiante e inasible.

Ello genera la puesta en acto de dos tipos básicos de mecanismos de conducta: la fuga (en cualquiera de sus formas) o el sumergirse en la velocidad, devorándolo todo con rapidez. Al respecto, Bauman la ha caracterizado como *una versión siniestra de un juego de las sillas que se juega en serio*[2].

En suma, de lo que se trata en definitiva es poder subirse al vértigo del sistema de vida o salirse de él. Lo cual conlleva, algo así como la actualización permanente del miedo ancestral a la caída, el miedo al *otro* que pueda ocupar mi lugar, y en consecuencia, al quedar descartado.

---

[1] El término es de Zygmunt Bauman
[2] Bauman, Z. *Vida líquida*. Bs.As. Paidós, 2007, p.12

Por otro lado, en relación a la segunda cuestión planteada, cómo se insertan en el arte contemporáneo las obras de estos artistas que convierten su propio cuerpo en objeto, es necesario mostrar no sólo como se articulan estas producciones en el contexto del arte actual, sino asimismo qué rasgos adquiere éste una sociedad como la que vivimos, a fin de que adquieran visibilidad no sólo los discursos sino también la trama de la que forman parte.

Así, en una primera mirada, se observa el abandono paulatino del carácter mimético de la obra, por parte de muchos artistas, es decir, se ha sustituído la representación por la presentación de personas, objetos o situaciones, con la única finalidad de su sola presencia.

En segundo lugar, otra característica la constituye las modificaciones en la forma de presentación, que va tanto en mostrarla como producto inacabado, como al uso de soportes diferentes, como videos, fotografías, medios digitales, films, etc. Como asimismo a la ampliación de los espacios de exhibición, no limitándose al museo o galería, sino también a la calle, el shopping o el predio de depósito de residuos.

En tercer lugar, otro cambio evidente en las nuevas obras lo constituye el predominio de la idea en el producto concluido, por sobre la técnica, como lo serían las obras de carácter efímero particularmente, y de acción, tales como la perfomance, el happening, la action painting, el video arte o el net art.

En cuarto lugar, otra transformación, lo constituye el hecho de que las mismas se relacionan con otros campos de conocimiento: con la tecnología (tanto como herramienta como materia prima), la Antropología, la Psicología, etc., abordando temáticas en común, como el racismo, las migraciones, la religión, el cuerpo, el erotismo, los estereotipos femenino y masculino, entre otros.

En quinto lugar, otro rasgo que aparece, y de la mano de nuevos materiales y procedimientos, está dado por el hecho de que en las obras actuales, deviene y se juega un tiempo a escala diferente al de nuestra cotidianeidad: ya sea a su lentificación o sobreaceleración[3].

En sexto lugar, otra característica es la diversidad y heterogeneidad de obras, lo cual no sólo enriquece y amplía el espectro de producciones, sino que asimismo dificulta, tanto su clasificación como su legitimación. Razón por la cual, pese a los

[3] Al respecto, son significativas las obras de Douglas Gordon y Marina Abramovic.

intentos de *los expertos,* no es posible la determinación de criterios únicos. Tal vez el único criterio, que podría postularse (si fuera posible) es el de diversidad.

En séptimo lugar, otra de las problemáticas que sucita el arte actual gira en torno a su supuesto carácter ininteligible, vano y de dudosa originalidad. Y si bien es verdad, a medias, que con cualquier cosa se puede hacer arte, pero no cualquier cosa lo es, siempre fue así, al menos desde que existe *el Arte* como tal.

Si bien es cierto, que en general, no es posible aprehender a estas obras solamente con la vista, sino que demandan, la mayoría de las veces, no sólo información previa, sino fundamentalmente una apertura espiritual y desprejuiciada, un estar dispuesto al juego del arte, sin precedentes en la historia, por sus dimensiones.

Pero lo paradójico, lo cual constituye otro rasgo, es que muchas expresiones artísticas contemporáneas nos colocan frente a objetos o situaciones de nuestra cotidianeidad o de nuestro horizonte perceptual actual, ya se trate de la experiencia de observar a través de una puerta una veintena de mujeres vestidas de la misma manera y todas con una peluca pelirroja; o de una perfomance ritual; o de un ojo enorme que nos mira y nos sigue en nuestro trayecto[4].

Es decir, que en el arte actual, asistimos muchas veces, a una especie de reinvención de la cotidianeidad, ya sea a través de la utilización de materiales no convencionales en el propio ámbito, a su procesamiento, o bien a producciones que suceden en el nivel comportamental.

Sin embargo, pese a esta invasión de la cotidianeidad en el arte, muchas de las obras actuales están lejos de representar, significar algo, o hacer referencia a otra cosa, pero por otro lado, ante la creciente mediatización de las relaciones humanas también se realizan otras que suponen la apelación a concepciones interactivas y relacionales; obras que como diría Bourriaud, proponen una *utopía de proximidad*.

Razón por la cual, es posible pensar que aún hoy con el control social mas extremo, el arte puede constituir ese intersticio social del que hablaba Marx.

Es decir, si el arte es el que abre ese intersticio social a través del cual es posible deslizar un halo de libertad, ello explicaría de alguna manera, por qué hoy hay una encarnizada polémica respecto de si algo es o no arte, tratando de descalificarlo

[4] Se trata de la obras de Vanessa Beecroft, Marina Abramovic y Tony Oursler respectivamente.

mediante el reestablecimiento de criterios del pasado, o intentando establecer nuevos criterios, en lo posible únicos.

Sin embargo, pese a todos estos intentos, la indeterminación de las obras convierte en una lábil tarea cualquier esfuerzo por establecer dichos criterios.

Al respecto, Bourriaud destaca que *las obras ya no tienen como metas formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera fuera la escala elegida por el artista..., y esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales*[5].

Es decir, hoy mas que nunca, las obras se perciben como *una apertura posible hacia un intercambio ilimitado, a una elaboración colectiva de sentido*. Y en tanto, espacio de ruptura e intersticio social *el arte es un estado de encuentro*[6].

En noveno lugar, otro carácter, que podría calificarse como paradojal, lo constituye el hecho de que si bien, como se señaló más arriba, las nuevas producciones plantean la posibilidad de un intercambio colectivo ilimitado, por otro lado se produce una acentuación de la distancia que separa la obra del observador, ya que en tanto las mismas no responden a los criterios de la modernidad, se reduce el nivel de recepción a un pequeño grupo, al de *los entendidos.* Sin embargo, pese a ello, la asistencia a museos, galerías y eventos artísticos ha aumentado considerablemente.

Por último,otro cambio, está dado por el eclipse del autor único, ya que en muchas producciones del presente, los artistas no sólo intervienen obras del pasado resignificándolas, sino también el mismo se desdibuja en las obras de acción de carácter colectivo, en las que el espectador es parte de ella.

Ahora bien, todas estas transformaciones en las producciones artísticas, que a su vez conviven con las expresiones tradicionales, no sólo afectan su nivel de recepción, sino también de aceptación, debido a que resultan insuficientes u obsoletas las competencias del pasado.

Esta situación adquiere visibilidad a lo largo de toda la historia del arte, cada vez que se producen cambios profundos, puesto que éstos suponen el abandono de concepciones arraigadas y fortalecidas con el tiempo. Precisamente este alejamiento de los patrones de recepción instituídos, y la mercantilización creciente del arte, dan cuenta

[5] Bourriaud, N. *Estética relacional*. Bs.As. Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 12 y 13.
[6] Bourriaud, N. *Op.Cit*. p. 17

de algún modo, de la *tercerización de la contemplación*[7],y la consecuente introducción de teorizaciones racionalizantes, a fin de posibilitar la superación de la brecha existente entre la producción y la recepción artística contemporánea.

Entonces, cabe pensar , como bien lo señala Bourriaud, que realmente *hoy la cuestión problemática en el arte no es el desplazamiento de los límites, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global*[8].

Precisamente, tras el abandono de las grandes utopías Bourriaud destaca la aparición de *micro utopías de lo cotidiano*, propuestas tanto por los artistas como por otros actores sociales, en tanto constituyan *líneas de fuga, individuales y colectivas, construcciones provisorias y nómades, a través de las cuales propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras y esquemas relacionales*[9].

En fin todas estas cuestiones, y en particular la último, dan cuenta de por qué el mismo cuerpo de los artistas, se constituye en objeto, en mera cosa, que permanentemente transgrede los límites del arte instituído socialmente, en función de esa finalidad intersticial, que horada el sistema, y le posibilita al ser humano, recuperarse y encontrarse con el otro en cuanto tal.

Por todo ello, y pese a la enorme cantidad de artistas que trabajan en este sentido[10],a modo de ejemplo, y teniendo en cuenta lo acotado de este espacio de comunicación, se analizarán brevemente las obras y los discursos de tres artistas paradigmáticos, a fin de que adquieran visibilidad los conceptos anteriormente vertidos.

En primer lugar, encontramos, a una artista serbia, Marina Abramovic, autodenominada "la abuela del arte de la perfomance", ya que trabaja en la misma desde los años 70, consagrada por las instituciones de arte, pese a lo cual, no ha dejado de desarrollar su propuesta con presentaciones cada vez mas radicales e inquietantes.

En efecto se trata de una artista que utiliza su propio cuerpo como objeto para explorar los límites de lo psíquico y de lo corporal en esta sociedad.

---

[7] El término es de la ponente y fue utilizado por primera vez en un trabajo titulado *Arte, legitimación y nuevos espacios de teorización*, presentado en las mismas Jornadas de Estética del 2009.
[8] Bourriaud, N. *Op. Cit*. p. 34-35
[9] Bourriaud, N. Ibidem
[10] En una lista no exhaustiva de los representantes de estas prácticas se pueden mencionar, además de los seleccionados, a Chris Burden, Terry Fox, Gilbert and George, Joan Jonas, Michel Journiac, Rebbeca Horn, Barry Le Va, Urs Luthi, Bruce McLean, Ana Mendieta, Gina Pane; también en cierta forma, Luigi Ontani, Klaus Rinke, Larry Smith, Günter Von Haguens, y Nicola Constantino, entre nosotros.

Así,en lo visible de la obra, se puede afirmar que Abramovic se ha lacerado a sí misma, se flagelado, congelado, ingerido sustancias hasta quedar inconciente, se ha encerrado en un cubo , a la vista de los observadores, durante días sin probar ningún bocado[11]. Es decir, que para una supuesta *mirada objetiva*, la mayoría de sus obras han sido brutales y desconcertantes.

Según sus propias palabras su obra explora los límites del control sobre el cuerpo y la mente, propia y ajena, la relación con el otro, y en consecuencia los códigos que imperan en la sociedad. Es decir, el límite propio y del público a la resistencia, a testificar el dolor y el sufrimiento, creando un punto de ruptura, dejando una huella en el espectador.

Al respecto, Abramovic, afirma que *está interesada en un arte que perturbe, y rompa ese momento de peligro, por eso el público tiene que estar mirando aquí y ahora. Deja que el peligro te concentre; esa es la idea, que te concentres en el ahora*[12].

En fin, declara que su trabajo *tiene por objetivo, descubrir un método, a través del arte, que haga a la gente mas libre*[13].

En segundo lugar, se considerará la obra de otra artista, la francesa Orlan, que ella misma ha denominado Arte Carnal.

Su obra también se centra en el cuerpo como patrón de medida fundamental del ser y del placer. Orlan cuestiona , por una parte, la discriminación y mercantilización del cuerpo femenino, mediante la denuncia de la institucionalización del arte, de carácter principalmente masculino, apelando a distintas estrategias: ya sea midiendo edificios y plazas públicas tomando como patrón su cuerpo (*un Orlan*), transformando la representaciones estereotipadas de lo femenino, en su Virgen Negra y Virgen Blanca; creando un traje de sí misma, para afirmar que *el cuerpo en sí es una máscara*; o bien modificando el famoso cuadro de Courbet, "El origen del mundo en el origen de la guerra", mediante el reemplazo de la mujer exhibiendo su vagina con las piernas abiertas, por la representación masculina en idéntica actitud.

Por otra parte, la artista ha utilizado también la perfomance, en las que transforma la sala de operaciones en su estudio, a través de la realización de cirugías

[11] Al respecto, es posible encontrar numerosos lugares en Internet, que muestran y describen en detalle la obra de Abramovic, por ejemplo la referencia siguiente.
[12] Marina Abramovic en www.enfocarte.com
[13] Abramovic, Marina. Performing Body Marina Abramovic. Milán, Charta Edizioni, 1998, p. 12.

estéticas efectuadas en su propio cuerpo, filmadas y transmitidas por televisión, para modificar su apariencia en forma extrema, cuestionando de este modo, no sólo los modelos impuestos de belleza occidental y las consecuentes presiones ejercidas sobre las mujeres, sino asimismo convirtiendo su *cuerpo en espacio de debate público;* por ejemplo, implantándose dos cuernos en la frente, a los que maquilla de color plateado para destacarlos, o esculpiendo en diferentes partes de su rostro rasgos de mujeres de diferentes obras de de arte .

Al respecto, Orlan afirma que *su cuerpo es la tela, y que lo que ella hace es,* por un lado*, un autorretrato con nuevos medios técnicos,* vinculando el desarrollo de los imaginarios a las nuevas tecnologías, y por el otro, que *el Carnal Arte Carnal no investiga el dolor ni la redención de éste*, sino que al contrario sus perfomance constituyen un *cuestionamiento moral y una resistencia a la concepción cristiana del cuerpo*[14].

Por último, la obra del artista australiano, Sterlac que también realiza acciones sobre su propio cuerpo, colocando cámaras en distintas partes del mismo; para evolucionar posteriormente a la realización de perfomance biónicas. Así, en una de sus obras, se implanta un tercer brazo robótico, que en un principio era dirigido por los músculos de su estómago, posteriormente por un lenguaje gestual, para ser manipulado en la actualidad, desde espacios interactivos.

Para ello, conecta su cuerpo a Internet mediante sensores, y de esta manera los espectadores de la red pueden actuar sobre el cuerpo del artista dirigiendo sus movimientos, por medio de comandos enviados desde sus computadoras. Otra perfomance , que sigue en la misma línea, se denomina "Cuerpo amplificado, ojos láser, tercera mano".

Asimismo en "Escultura en el estómago", proyecta una escultura, la traga y la aloja en su propio estómago dilatado. Al respecto, Sterlac afirma que *la tecnología invade el cuerpo y funciona dentro de él, no como un sustituto protético, sino como un ornamento estético...Como es un cuerpo, no se observa mas el arte, no actúa mas cómo*

[14] Orlan*, Manifiesto del arte carnal,* en www.orlan.net

arte, sino que contiene arte. El cuerpo hueco pasa a se el hospedero, no de un yo o de un alma, sino simplemente de una escultura[15]

En "Sustance", busca vincular, la experiencia física intensificada con la danza, complejizando cada vez más esta relación entre el hombre y la tecnología.

Sterlac considera que el cuerpo humano no está equipado para enfrentar el mundo que ha creado, ya que *no es una estructura muy eficiente ni muy durable, su desempeño lo determina la edad*[16]. Por eso cree que el cuerpo concebido fuera de las tecnologías está en desuso, está obsoleto, por lo tanto, el cuerpo debe transgredir sus propios límites.

De este modo, al usar las tecnologías que corresponderían mas a la medicina, a la robótica y a la realidad virtual, que al campo instituído de lo artístico, Sterlac impulsa la reflexión respecto de lo que es realmente lo propiamente humano, cuando hemos naturalizado la incorporación de objetos externos dentro cuerpo.

Sin duda alguna, a pesar de saber y vivenciar cotidianamente los efectos de la sociedad contemporánea, como se dijo al comienzo, este tipo de obras ha generado las reacciones más diversas, que van desde la aceptación a la censura mas radical, en nombre del ARTE, la moral, y la religión.

En efecto, entre aquellos que defienden estas producciones como auténticas expresiones de nuestra época, cabe mencionar al "Troisième manifeste" del arte corporal, publicado por Pluchart con motivo de la exposición realizada en 1981 (Nevers, Francia), en el cual se afirma que:

el arte corporal posee el discurso del cuerpo, manifiesta su derecho a existir en su totalidad. El discurso del arte corporal es un discurso monolítico, polisémico, que ataca simultáneamente todos los frentes, que interroga los rituales y mecanismos sociales […]. El arte corporal funciona en el interior de la pareja sexo/lenguaje. Enuncia que la sexualidad, que procede de la totalidad del cuerpo, es culturizada y que su represión genera frustración, agresividad, mutilación, tortura, guerra […]. Hoy en día el arte corporal ya no tiene porque producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado, que rechazando su historia, su mitología, el sentido y la razón,

[15] Sterlac "Das estratégias psicológicas as ciberestratégias: a protética, a robótica, a existencia remota", en Dominguez, D. (ed). *A arte no sículo XXI. A humanizaçao das tecnologias*. Sao Paulo, Editora Unesp, 1997,p.54.
[16] Sterlac, Ibidem

sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana […]. Hoy en día, ya no se trata de hacer la revolución […], sino de ser cuerpo, carne, deseo infinitamente.[17]

Por otro lado, entre los que reaccionan contra el arte actual, en particular contra estas expresiones, se pueden mencionar los dos extremos del rechazo: por un lado, la posición atemperada de Arthur Danto que se lamenta de *la proliferación en el arte actual de obras que tienen el aspecto de una cosa cualquiera*[18], razón por la cual ya no es posible distinguir entre lo que es y no es arte utilizando solamente criterios visuales. Lo cual deviene en su premura en la búsqueda de nuevos criterios.

Por su parte, Eric Hobsbaun[19] hace una crítica demoledora a las vanguardias del arte actual, cuestionando su supuesto espíritu de subversión, y afirma que fracasaron en la tarea de comunicar el sentido de los tiempos.

Por último, el rechazo, mas virulento está representado por Paul Virilio, que en sus últimas obras, en particular en El procedimiento silencioso, despliega toda su verborragia apocalíptica, para afirmar entre otras cosas, no sólo la inutilidad del arte actual, sino que respecto de este tipo de obras considera que tienen *la impudicia de los profanadores y los torturadores, como la arrogancia de la obra. La brutalidad de la obra no apunta tanto a alertar, sino a destruir, a torturar al espectador,* por eso predice *que el arte del futuro, se exhibirá en el museo del arte eugénico.*[20]

Por último, en relación a los tres artistas mencionados, a Marina Abramovic, la han acusado de crear un espectáculo desagradable, despreciar el cuerpo, poner en exhibición sus conflictos y carencias personales, a los que ella responde, entre otras cosas, que *la cultura occidental ha vulgarizado la imagen de los cuerpos desnudos, transformando el erotismo en pornografía y que sus investigaciones sobre las antiguas tradiciones le han revelado que los órganos sexuales eran utilizados como herramientas de sanación o canales para comunicarse con los dioses.*[21].

Por su parte, a Orlan, la han denunciado por automutilación, por repudiar la tradición cristiana del sufrimiento y el martirio, cuando la misma ha expresado en

---

[17] En López Anaya, J. *El extravío de los límites, claves para el arte contemporáneo*. Bs.As, M.C. Editores, 2007, p. 71-72.
[18] Danto, A. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Bs.As., Paidós, 2004, p. 62
[19] Hobsbawm, E. *A la zaga: decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX.* Barcelona, Editorial Crítica, 1999.
[20] Virilio, P. *El procedimiento silencioso*. Bs. As. Paidós, 2002, p. 35.
[21] Abramovic, M. *Op. Cit*. p. 58

muchas ocasiones que el arte carnal no lo es, sino que constituye la transformación del cuerpo en lenguaje, *la carne hecha palabra*, en la que precisamente, se ha producido la inversión de la frase bíblica el verbo hecho carne.

En el caso de de Sterlac, se le imputa exaltar la deshumanización del hombre, en convertir el cuerpo en un fantasma, en un cuerpo ausente devenido en medio para la acción de otro cuerpo también ausente y remoto. Pero,¿acaso no le pasa al nuestro cotidianamente, algo similar?

En suma, cabe preguntarse por qué son cuestionadas permanentemente las expresiones artísticas actuales, en particular aquellas que se centran en el cuerpo ?

Es decir, *¿qué hay de recusable en el arte actual, que no lo sea a su vez también el mundo del cual emerge?.-*

Programación teatral en las instituciones públicas durante la temporada de verano

María Teresa Brutocao, Mg.
(UNMdP)

En nuestra ciudad podemos destacar dos ámbitos institucionales en donde se ofrece teatro: el oficial y el privado.

Desde la gestión oficial el teatro que se ve en Mar del Plata se presenta sobre todo en tres ámbitos: el Complejo Cultural Auditorium perteneciente a la provincia de Buenos Aires, el Centro Cultural Osvaldo Soriano dependiente de la Municipalidad con sus dos salas (para 200 y 120 espectadores, respectivamente y el Teatro Colón para un máximo de 700 espectadores. Esta sala es alquilada por la Municipalidad y abre sus puertas no sólo al teatro sino también a propuestas musicales: conciertos de orquestas , de piano, de canto, óperas, etc. En menor medida también Villa Victoria y Villa Mitre, las dos residencias de comienzos del siglo XX, adquiridas por la Municipalidad y donde, en verano, se aprovechan los cuidados parques para puestas espectaculares.

Nos ocuparemos, en la presente ponencia, del Teatro Auditorium, sus salas, sus espectáculos. Todo esto en el marco de las distintas gestiones que se han sucedido a lo largo de los años 2001 al 2007, período correspondiente al actual proyecto de investigación del GIE dentro de la actividad teatral de la ciudad en su conjunto.

Auditorium

El Teatro Auditorium, tradicional ámbito de actividades culturales de la ciudad, tuvo su origen como tal, en 1945 cuando fue remodelado el "Dancing" –centro de animación y entretenimiento- del Casino Central, perteneciente ya a las autoridades nacionales . El edificio del Casino fue expropiado.

Posteriormente, en 1969 la Nación transfiere a la provincia de Buenos Aires la sala Auditorium que sigue bajo su jurisdicción hasta la fecha. Este espacio junto al teatro Roberto J. Payró, se inaugura oficialmente en 1970.

En los últimos años este centro multiplicó sus salas. Fue a partir de la gestión de Marcelo Marán en 1998 y 1999, cómo lo explicara el artículo "Crecimiento y consolidación del campo teatral marplatense: la década del 90" de Alicia y Beatriz Sánchez Distasio, (2004).

Este artículo menciona que a partir de la gestión de Marcelo Marán se acondicionan salas que antes funcionaban temporariamente y el Complejo queda constituido por la ya tradicional Astor Piazzolla agregándose además la Roberto J. Payró, la Gregorio Nachman, y el Espacio Nave. Asimismo en 1999 "Se suma a este complejo el Café "Emilio Alfaro" ubicado en el foyer al igual que la totalidad de este acceso a la Sala Astor Piazzolla cuya funcionalidad permite destinarlo a exposiciones pictóricas, muestras de vestuario teatral, fotografía" [1]

Gestión Si observamos el factor de variación de autoridades, entre 2001 y 2007, podríamos decir que no hubo cambios significativos. En el nivel provincial en este período sólo hubo dos gobernadores: Carlos Ruckauf en el 2001 y luego Felipe Solá.

En el nivel de la gestión directamente relacionada con el Auditorium: quien fuera Subsecretario de cultura Eduardo García Caffi en 2001 es reemplazado en 2002 por la arquitecta María Cristina Álvarez Rodríguez, quien continúa con el cargo de presidenta cuando se crea el Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires y prosigue hasta el año 2005.

El director del Auditorium durante 6 de los 7 años es Gustavo Giordano y es reemplazado por el actor Jorge Taglioni en 2007 que permanecerá un solo año en la gestión. Luego de un intervalo de 2 años volverá Giordano a mediados del 2009.

Desde el punto de vista institucional el complejo Auditórium es operado por una repartición oficial que pertenece a la provincia de Buenos Aires. Hasta el año 2004 era una dependencia de la Dirección de Cultura y Educación, a partir de ese año se crea un Instituto Cultural de la Prov. con rango de ministerio. El propósito era darles mayor importancia a las manifestaciones culturales e independizarlas del ámbito educativo. Sin embargo, desde la óptica del personal administrativo que trabaja desde hace años en la institución, los resultados en la práctica parecían diferir: "el Auditórium de Mar del Plata perdió su autarquía a partir de entonces; todos los trámites dependían de la ciudad de La Plata, lo que significó un aumento de burocracia y una creciente inmovilidad. (entrevista a Mario Martín) [2]

Podríamos decir que la prolongada gestión de Gustavo Giordano ha logrado sobreponerse a las vicisitudes de presupuesto de la provincia . En una hoja de programación impresa presumiblemente en diciembre de 2001 se lee en el editorial "no proyectamos solamente espectáculos… sino que trabajamos mancomunadamente con el

pueblo … a través de propuestas… de crecimiento en y con los barrios más desprotegidos de la ciudad". Y se agrega:

"el Auditorium… construye diariamente su perfil… por medio de la ayuda solidaria, de talleres, de los proyectos de la escuela de Circo, de la de Oficios Teatrales y el Coro para los que frecuentemente sufren la marginación o la exclusión"; "estamos llegando a los sectores 'olvidados'" y lo consideran un compromiso de los "hombres y las mujeres de la cultura".

Si observamos el material de folletería en estos siete años, notamos tres etapas: en 2001 que viene de la etapa anterior hay una gran cantidad de impresiones (volantes, programas de mano, afiches, etc.) de buena calidad, en el año 2002 hay una abrupta caída y surge un impreso en formato y papel de diario que resume la programación de toda la temporada y a partir del 2004 con la creación del Instituto Cultural se recupera un tanto la calidad pero según datos de una entrevista, este material ya no se encarga a imprentas especializadas sino que se imprime todo en los talleres técnicos del mismo Auditorium.

Con respecto a la folletería vemos que en el 2003 se menciona por primera vez la existencia de una Asociación amigos del Teatro Auditorium en donde se promociona las ventajas para los socios: descuentos en las entradas, envío de programación a domicilio, invitación a estrenos, etc.

También se promueve el uso de una nueva Biblioteca de las Artes con 1000 volúmenes de consulta y textos de obras de teatro no editadas.

El complejo, al ser una repartición de la Prov. de Buenos Aires, con sede central en la ciudad de La Plata, no sorprende respecto de la relativa cantidad de compañías o de grupos de producción provincial.

Tomaremos para analizar la programación del Centro Auditorium en el período del año 2001 al 2007, correspondiente al proyecto actual del GIE dentro de la actividad teatral de la ciudad.

Con el objetivo de comparar y confrontar las puestas en escena de este Centro de las Artes hemos realizado tres cuadros:

El primero enumera las actividades por sala viendo el grado de ocupación de cada una de ellas.

El segundo muestra la cantidad total de obras año por año para observar los altibajos y la evolución de las producciones.

y el tercero distingue las obras de origen marplatense de las de producción nacional, en su mayoría provenientes de Buenos Aires o de La Plata.

Capacidad de las salas

Abordamos primeramente el análisis desde el punto de vista de la cantidad de espectadores que pueden albergar las salas.

La capacidad de las salas influye en la programación de cada una de ellas. La sala A. Piazzolla, la más amplia y más suntuosamente instalada con 1000 butacas, aloja, de preferencia, a los elencos de Buenos Aires.

Luego la R.J.Payró, reciclada completamente en el 2001, de 430 butacas con programación variada.

La Gregorio Nachman (que recibió ese nombre desde la gestión de Marcelo Marán en homenaje a ese gran director de teatro desaparecido, en 1976, durante la dictadura). Dicha sala tenía 98 butacas y se redujo a 88 después de la ampliación del escenario; es el ámbito utilizado mayormente por los elencos marplatenses.

El espacio Nave, construido en una galería de 40 metros de largo se adaptaba con sillas al espectáculo. En ocasión de la obra ganadora (mejor comedia y mejor vestuario) de dos Estrellas de Mar en 1999, *Mujeres de carne podrida* de José María Muscari, este espacio se acondicionó como una pasarela para desfile de modas y las sillas se colocaron a lo largo de la misma.

Pero era un lugar de difícil adaptación y se dejó de utilizar en 2005 reemplazado por una sala construida en uno de sus ángulos, llamada La Bodega del Auditórium, tiene una capacidad variable, con un máximo de 50 sillas.

Un análisis a través de los gráficos

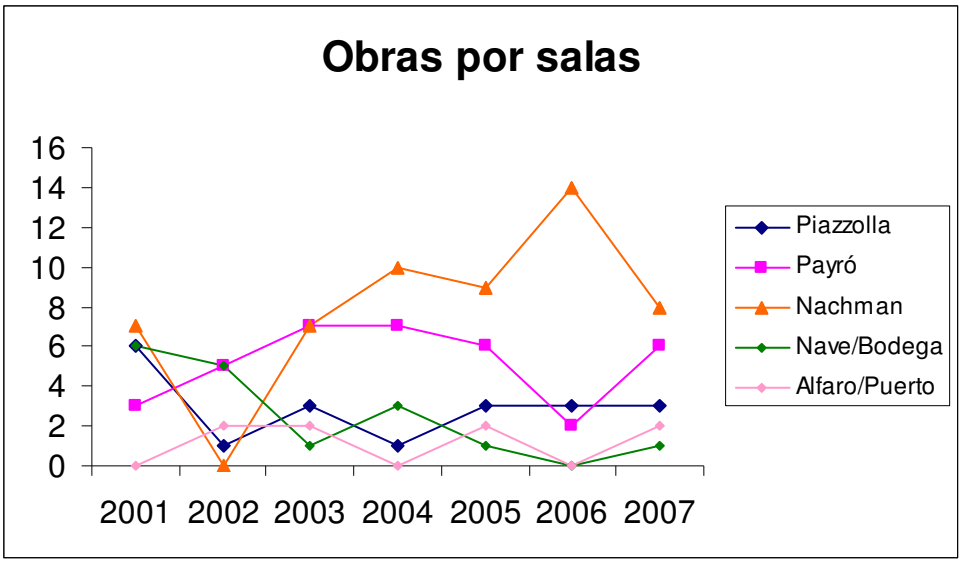


Gráfico Nº 1: Por salas: En la totalidad de obras presentadas en los siete años se nota la mayor ocupación en la sala Nachman con 55 obras, quizás porque sea una sala relativamente pequeña, alrededor de 90 butacas. Aún teniendo en cuenta su desafectación por remodelación en el año 2002, es la sala que mayor número de obras ha presentado y se destaca un pico notable en el año 2006; quizás la caída relativa al año siguiente se deba al cambio de autoridades.

En segundo lugar se sitúa la sala Payró de capacidad intermedia con 36 obras . Y en tercer término la sala principal Piazzolla con 20 obras , con una mayoría de elencos porteños ya que requiere una convocatoria importante a causa de sus alrededor de mil localidades.

Las nuevas salas con sus sucesivas adaptaciones (Nave, Bodega, Emilio Alfaro y Puerto) reúnen 25 obras, un poco menos de la cuarta parte del total de los 136 espectáculos en esos siete años.

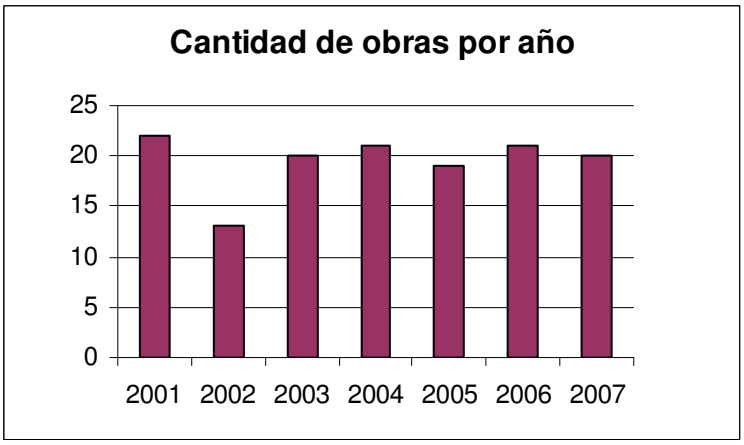


Gráfico Nº 2: En el segundo histograma: Notamos una continuidad en la cantidad de obras ya que los valores oscilan entre 20 y 22 por año. La excepción se encuentra en el año 2002 con una abrupta caída en un tercio de las mismas. En ese año, el único, se presentaron sólo 13 obras Debemos recordar que fue el verano inmediatamente posterior al 20 de diciembre de 2001 con la renuncia de De la Rua, y la sucesión de tres presidentes en un mes. En estos siete años hay actividad en todas las salas. Sin duda influye la naturaleza del Auditorium, que ofrece el 80 % del borderó a los teatristas, circunstancia única en la ciudad y lo que favorece que siempre la oferta sea superior a la demanda.

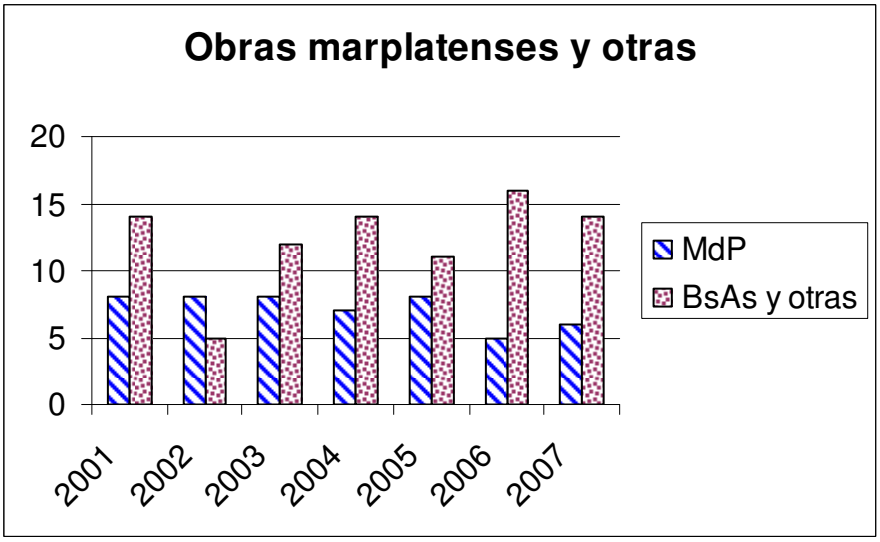


Gráfico Nº 3: Oposición Mar del Plata-Buenos Aires: Vemos que en estos 7 años el número de obras marplatenses se mantiene casi constante, entre 7 u 8, con una caída a 5 en el año 2006.

Las obras de origen foráneo ya sean de La Plata, de Buenos Aires o del interior del país casi dobla a las de la ciudad y oscilan entre 11 y 15 con una sola excepción en el verano de 2002. Ese verano coincidió con la situación inestable del país y donde pesaron factores como: los costos de viajes, estadía y la posible merma en la cantidad de espectadores para explicar esta ausencia. Ese verano sólo vinieron 6 espectáculos.

c)Los espectáculos de la ciudad que han sido admitidos poseen un nivel de calidad notable habiendo recibido numerosas nominaciones a los premios Estrella de Mar.

d)Las puestas porteñas presentan a actores prestigiosos y de reconocida trayectoria así se han presentado: Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Enrique Pinti, Virginia Lago, Amelia Bence, Antonio Gasalla, Juan Darthés, entre otros.

e) Las puestas "de afuera" ya han tenido una recepción importante en sus lugares de origen. Rara vez se estrenan aquí. Al contrario de las obras marplatenses.

Vacaciones invernales

Desde hace varios años hay una gran animación en el mes de julio para las vacaciones escolares de invierno. Con el título de *A desaburrir el invierno* el complejo Auditorium presenta una serie de actividades destinada a los niños y a las familias.

Estas actividades invernales continuaron con la tradición de calidad del Auditorium, encontramos allí varios ganadores de los premios Estrella de Mar y se encuentra una gran cantidad de espectáculos ya que, a diferencia de los dos meses y medio del verano, están concentrados en 15 días.

Conclusión

De acuerdo con lo que hemos considerado en el presente trabajo podemos establecer las siguientes conclusiones:

En primer lugar, hubo una tendencia al crecimiento en la cantidad de actividades culturales, si bien ya en 2001 había un proceso de expansión que venía de dos gestiones anteriores muy positivas.

En segundo lugar, como resultado de la creación en el 2004 del Instituto Cultural en la provincia de Buenos Aires si bien se percibió una marcada pérdida de autonomía y una acentuada burocratización que ralentizaba las realizaciones, la continuidad de una dirección conocedora desde los años anteriores del movimiento de la ciudad y de las

posibilidades del teatro, permitieron que la programación no decayera y continuara con un ritmo sostenido.

Y por último se puede constatar que a veces una positiva política cultural se ve entorpecida por una excesiva centralización y sólo el conocimiento del ambiente y el manejo de la institución posibilitan un crecimiento en cantidad y en calidad como ha ocurrido. -

Bibliografía

Fuentes primarias

-Afiches y Programas de mano.

-*Teatro Auditorium. Centro de las Artes. Fascículo 2001/2002*. Subsecretaría de Cultura. Gobierno de la Provincia de Buenos Aires .

-*Hoja de programación. Enero 2002. Teatro Auditorium. Centro de las Artes.* Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Subsecretaría de Cultura.

-*Hoja de programación. Julio 2006. Teatro Auditorium. Centro de las Artes.* Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Subsecretaría de Cultura.

-Encuestas orales (a Mario Martín, Centro Provincial de las Artes), junio 2010.

Fuentes secundarias

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.

Fabiani, Nicolás Luis (Coord.), 2003. *Estética e Historia del teatro marplatense*, Volumen III. Mar del Plata: Ed. Martín/UNMdP.

Oller, Esteban, "Espacios de representación entre 1945-1960" in Fabiani, Nicolás Luis (Coord.), 2004. *Estética e Historia del teatro marplatense*, Volumen IV, p.83-105. Mar del Plata: Ed. Martín/UNMdP.

Pellettieri, Osvaldo, 2001. *Historia del Teatro Argentino. Vol. V* (1976-1998), Buenos Aires: Ed. Galerna.

Sebreli, Juan José, 1970. *Mar del Plata, El ocio represivo*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

NOTAS:

[1] (2004) "Crecimiento y consolidación del campo teatral marplatense: la década del 90" in Estética e Historia del Teatro marplatense, Vol. II, 107-119

[2] Entrevista a Mario Martín, junio de 2010.

Estética y campo social. Los burdeles de1880-1930
en una notable puesta teatral bahiense

Nidia Burgos
(UNS)

La creación colectiva Llueve[1], es un work in progress que pone en primer plano el acontecimiento escénico y transgrede los artificios del realismo a partir de la parodia, la ambigüedad y la opacidad de sentido. No busca contar una historia de manera lineal y ortodoxa, sino que múltiples líneas temáticas surgen de centrar la puesta en escena en los burdeles del período histórico que va de 1880-1930.

La explotación de mujeres en alta escala en nuestro país vino inmediatamente después del cumplimiento del proyecto inmigratorio de la generación del ´80. Baste citar algunas cifras: Hacia 1869 el país contaba con 1.700.000 habitantes. Entre 1853 y 1930 ingresaron 6.000.000 de extranjeros; de los cuales, la mayoría eran hombres. Aquellos hombres solos, necesitaban mujeres y las entidades fraternales de macrós franceses y judíos polacos y rusos se las proveyeron. Estos hacían remontas de mujeres en países pobrísimos de Europa, y a algunas engañadas, y otras a sabiendas -pero siempre esperando un mejor nivel de vida-, las trajeron de a diez o doce en cada barco, muchas veces viajando escondidas en las bodegas con la complicidad de capitanes, autoridades aduaneras a "hacer la vida" con lo que les pagaban quienes vinieron a "hacer la América". Así en 1919 el 77% del total de mujeres inscriptas como prostitutas en el Registro Municipal, eran extranjeras. Se cotizaban alto las francesas y les seguían las polacas y rusas en un mercado de alta demanda donde los macrós contaban con la complicidad de la policía, de los Municipios, muchos Concejales y no pocos jueces.

El canfinflero criollo explotaba en cambio, una, dos, mujeres no más. Era parsimonioso y modesto. Su arma era su figura varonil. José Sebastián Tallon[2] lo califica de "profesional de la líbido" y le asigna una destreza lujuriosa al bailar el tango. Defendía a sus mujeres y trataba de sacárselas a la competencia extranjera, enamorando a las mujeres, yendo como cliente con la misma mujer, "chamuyándola", y hasta obsequiándole bombones. "Hacía el novio" como se decía en la época y muchas veces, se la terminaba llevando.

Considero importante describir el espacio donde se realiza Llueve. Se trata de la casa teatro de Silvia Gutiérrez, llamado "La cocina", sita en Fitz Roy 40, una manzana de construcciones de la década del 20 donde la casa-teatro ocupa una gran propiedad de dos pisos con terraza. La casa, que estuvo abandonada una década antes de que Silvia Gutiérrez y Ángel Martínez la adquirieran, les suscita una plétora de diversas sensaciones que remiten a las décadas

de 1920, 1930, a músicas que parecen elegirse solas y ropas y ambientes que se van armando con fluidez, muchas veces como fruto del azar.

El grupo que realiza esta creación es “Las del Alcanfor”: Silvia Gutiérrez, Pupi Gallego, Alicia Kozac y Andrea Borello, quienes trabajan en sus puestas con artistas invitados. El nombre que se dieron surgió de olores, recuerdos, imágenes que las llevaron a investigar sobre el alcanforero y sus propiedades y asumirlo como algo propio de ellas.

El proceso de trabajo se inició en el año 2007 cuando las cuatro bailarinas actrices se reunieron a jugar con imágenes, colores, sensaciones y con ellas, construyeron una historia interna. El segundo paso fue vestirse (investirse de personaje) y salir a la calle. Realizaron intervenciones en la ciudad, tratando de hallar cómo abordar espacios no teatrales. Salían “sin consigna”, con vestuarios de la época investigada, para habitar una caminata que había que improvisar. Por ejemplo, instalarse y bajar la escalera de Tribunales, con el vestuario y maquillaje como único sostén.

Utilizaban una combi para trasladarse y por ejemplo, se bajaban y aparecían en una esquina a las 21. O en horas de la mañana iban a la Aduana, la AFIP, al Banco Nación que en Bahía Blanca son edificios que están en la llamada manzana fundacional, donde hay carteles señalizadores histórico-culturales que recuerdan el diseño constitutivo de la Primera Fortaleza Protectora Argentina, una suerte de mandala que fijó los límites de la ocupación de los soldados frente a la llanura indomeñable donde imperaba el indio hacia 1828, año de la creación de la ciudad. En ese espacio, tomaban una cuadra y simplemente caminaban, generaban un cuadro. Sacaron más de seiscientas fotos, también filmaron.

Este Laboratorio teatral se inició (primer paso) con la imagen del color, -el que a cada una se le imponía internamente con una variedad de sensaciones que se comunicaban y compartían entre ellas-, lo que constituía el juego (segundo paso) y de ahí a la práctica teatral yendo de la imagen al texto (tercer paso). Así surgió Vidas antiguas en el 2008, donde trabajaron con actores invitados en escenas de homenaje al tango y sus cultores, Homero Expósito, Carlos Gardel, etc. Vale aclarar que todo el grupo sabe bailar y algunas, cantar tangos.

En el año 2009 pusieron en escena Los del patio de atrás con una estética similar a Vidas antiguas, pero que ya denotaba los frutos de la trabajosa investigación.

El grupo con la permanente experimentación, busca los medios de estimular y canalizar las fuentes de inspiración que el sector edilicio, la casa misma y una ardua investigación histórica les procuran. Silvia Gutiérrez por su parte, incentiva la creatividad de los artistas con quienes trabaja, evitando lo arbitrario, pero dejando sitio a la intuición, pues crean a partir de recursos sinestésicos: colores, olores, sabores, elementos que llevan una importante carga

afectiva que cada artista explora en sí y cuya elección y combinación se hace de modo intuitivo. Crean a partir de recursos sensibles y no de ideas.

En ese camino de búsquedas, constantemente surgen imágenes, sentimientos y asociaciones y por tanto, deben realizar permanentes elecciones. Es mucho lo que se desecha, pero sienten que lo valioso es el camino recorrido en esa exploración.

Al finalizar el verano de 2010, las cuatro actrices se reunieron en "La Cocina" y Silvia preguntó: "Chicas: ¿Qué les llueve a estas mujeres?" y las respuestas fueron: plumas, problemas, amores, hombres... Y volvieron a intervenir sitios públicos: el shopping una tarde, Telefónica, una mañana, el hall central de la Universidad en el edificio de Alem 1253, el parque de Mayo, el parque Independencia... Y nuevamente del juego a la foto, de la foto al análisis de la imagen y de ahí al texto.

En este nuevo trabajo de 2010, la lluvia se convierte en el leivmotiv de sus búsquedas. Pero al espectador se lo enfrenta con su significado casi al final de la pieza, donde han elegido entre las múltiples posibilidades de su polisemia, la que en el lenguaje popular se utiliza para ocupar a alguien en una actividad inútil: el famoso "andá a ver si llueve".

Las escenas de Llueve se suceden en un recorrido de los espectadores por la antigua casa-teatro construida alrededor de 1920, guiados por un singular guarda de tren. En algunas hay un cuidado casi naturalista del clima, mientras en otras, prevalece el grotesco.

Si bien los actores utilizan diversas poéticas actorales, predominan aquellas en las que hay una composición de formas artificiosas en el manejo del cuerpo y de la voz. Otras, moderan ese recurso de la teatralidad expuesta y tratan de generar actuaciones "creíbles", pero aún en ellas, prima el grotesco de los personajes, extraídos muchos de ellos de lo que generó el imaginario social sobre zonas tabú de las interrelaciones sociales en el proceso modernizador de la Argentina hacia 1900.

Ernesto Goldar en La "mala vida", transcribe a Manuel Gálvez, quien escribió La trata de blancas, tesis con la que se recibió de abogado en 1904. Éste dice del explotador de mujeres criollo o de ascendencia italiana o hispana:

(es) de una agresividad impulsiva, carece de sentido moral y de afectividad [...] finca en su brutalidad una reputación de valentía, [...] expondrá a las cartas el dinero que le da su querida. No siente por ella amor alguno. La golpea, la insulta, le exige dinero, le roba sin que todo esto enfríe el cariño de la hembra. Fiel como el perro a quien se castiga". (Gálvez en Goldar 1971 37 38)

Esto describe muy bien el trasfondo de tres escenas de Llueve. La polaca que borracha mira una y otra vez la filmación del inicio de su relación con su explotador, la escena de éste en la mesa del garito y la del patético final. El explotador, regodeado en su poder sobre la mujer grita: "Decile a la Pola que la corte y que se vaya a ver si llueve..."

Vale aquí hacer una digresión sobre las características de la prostitución a fines del siglo XIX hasta la década del ´30 en que se disuelve la Zwi Migdal y se clausuraron las casas de tolerancia en todo el país. Curiosamente las organizaciones de trata de blancas se iniciaron como entidades fraternales, tanto la de los franceses como las ruso-polacas. Los criollos actuaban en cambio solitariamente. A éstos últimos se los llamó "canfinfleros" (cafiolo, fiolo o canfinfla), que como los de ascendencia italiana o hispana - según Galvez, -, eran peligrosos pero no tanto como el caften, nombre con que los rufianes franceses, los maquereau, que derivó en "macró" de la Alliance Fraternelle, designaban a los rufianes que se nuclearon en la Varsovia (Sociedad Israelita de Socorros Mutuos) que derivó en la organización judeo polaca Zwi Migdal[3], mientras que los rufianes de Rusia y Rumania que se escindieron de la Varsovia a poco de su formación, se nucleraron en la Askenasum. Tuvieron poderosas ramificaciones en todo el país, especialmente en todo el litoral costero en los puertos de Rosario, Ingeniero Whitte, etc. Bahía Blanca fue una plaza que generó grandes ganancias a la Zwi Migdal.

Hay dos elementos fundamentales en el proceso creador de Llueve: inventiva y rigor. Los actores se han documentado con precisión sobre la época, no sólo a nivel de escenografía, vestuario y costumbres, sino sobre las posiciones ideológicas más importantes que se confrontaban en la época. Por ejemplo, la Polaca prende la radio y una voz femenina informa sobre la posición del catolicismo frente a la prostitución: la que consideraban un mal necesario, apoyándose en la autoridad de los Padres de la Iglesia, como Santo Tomás y San Agustín. La prostitución era "la cloaca que evitaba que el palacio se contamine" según la metáfora de Santo Tomás de Aquino.

El aporte de multimedia es fundamental y está muy bien aprovechado. Es esencial porque nada es gratuito en la puesta. Los objetos incluidos son elocuentes. Por caso las tijeras con que las mujeres, vestidas de novia, cortan fragmentos de sus tules y de su pelo. Hay una poética del vestuario, del maquillaje y del espacio. La música es también materia poética.

Es notable la sinergia del trabajo en equipo en búsqueda de una poética escénica. Una poética que ensamble el trabajo particular de cada actor en una dramaturgia espacial consensuada. Si bien trabajan mancomunadamente, la escena del garito la organizan y dirigen Sebastián Berenguer y Roby Gutiérrez.

No hay una “marca” de “teatro al modo de” pero cuando una lo especta, recuerda la frase de Rafael Spregelburd (2006): “Me gusta el teatro cuando es lo que queda “afuera” de las palabras”.

El grupo adhiere al llamado “teatro de estados”, tratando de producir “acontecimiento puro”, sin mensajes, valorando la atracción que los actores son capaces de provocar en los espectadores.

No observamos una progresión dramática, sino estallidos de conflictos que se suceden en escenas características del melodrama.

El vestuario, el maquillaje y el peinado contribuyen a la ritualización del cuerpo que genera una polifonía de información sobre el personaje y su situación particular.

Puesta a puesta hay variantes. Se quitan y agregan cosas, acciones, texto. Porque en el trabajo diario los personajes van cobrando entidad, crecen, se definen por el camino de la intuición y del estudio en dosis similares. También continúa el Laboratorio teatral en los espacios públicos de la ciudad.

El programa de mano dice “En este burdel perpetuo, sin tiempo... Burdel de todos los tiempos, donde el tango se hace carne, palabras y tiempo. Silencio... siempre el mismo silencio... el de ellas”.

Los recursos es todo lo que les sirve de punto de partida para la creación. Desde los recursos físicos y materiales: capacidad para la danza, para el canto, habilidad para las labores: se ejecutan la ropa, los sombreros y los adornos; como así también las motivaciones que las llevan a elegir esos recursos o ponerlos al servicio de este proyecto. Esto tiene relación con la intuición y la carga afectiva que tienen esos recursos que ellas exploran.

El proceso de exploración constituye la partitura actoral. Cómo explora, organiza y selecciona sus recursos cada una y las tensiones que el grupo asume en el trabajo colectivo. Le da forma y orienta el proceso creativo. Varía en función de los individuos, de las técnicas utilizadas y de las motivaciones que los guían. De la partitura depende el espectáculo final.

La evaluación es la fase posterior a cada salida pública, ya sea a una intervención urbana o una puesta en escena de Llueve, que lleva ya cuatro meses en escena. Aquí se analiza en grupo e individualmente los resultados de la acción y si funcionaron bien los elementos seleccionados para la puesta. Este esfuerzo legitima los sentimientos y la reelaboración permanente como proceso creador y les permite conocer sus debilidades y fortalezas.-

Notas

[1] Ficha técnica de Llueve: actores: Silvia Gutiérrez, Silvana Seewald, Mariana De Cristófaro, Magali Zubiri, Alicia Kozac, Patricia Coppari, Mariel Cunningham, María Iris Ferreira, Roberto Gutiérrez, Angel Martínez, Pablo Fiordelmondo, Marcos Saladio, Micael Fiordelmondo y Sebastián Berenguer. Maquillaje: Patricia Coppari. Edición de video: Guillermo Rossini, Técnica y luces: Angel Martínez, Producción La Cocina, Dirección: Grupo Las del Alcanfor. Apoyo en Multimedia: Ramiro Tumoletti y Bárbara Napoleoni. Fotografía Rocío Rittaco

[2] José Sebastián Tallón recogió la historia de los amores de "El Cívico" y "La Moreira", una pareja rufianesca del arrabal criollo en los primeros años del siglo XX..

[3] La colectividad judía condenó severamente estas actividades impidiéndoles utilizar su sinagoga y su cementerio. Los maleantes debieron pues hacerse su propio cementerio en Avellaneda y una sinagoga exclusiva en la lujosa propiedad de Córdoba al 3200.-

Bibliografía

Drucaroff, Elsa. "La Zwi Migdal. Para una memoria de la vergüenza argentina". II Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense, Tomo II, Bahía Blanca, Ediuns, 2003.

Germani, Gino. Política y sociedad en una época de transición, Buenos Aires: Paidós, 1962.

Goldar, Ernesto. La "mala vida", Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

AAVV. La mala vida en el 900. Selección de textos Antonio Ferrán, Montevideo: Bolsilibros Arca, 1967.

Guy, Donna J. El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991.

Legajo "Reglamento de la Prostitución", Buenos Aires: Municipalidad de Las Flores, 1904.

Tallón, José Sebastián. El tango en sus etapas de música prohibida, Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964.

Apuntes sobre la educación del actor en las décadas del 50 y 60.
Stanislavski a través de Tolmacheva y Crilla

Gabriel Cabrejas
(UNMdP)

1950-1970. Veinte años en la diacronía del teatro marplatense pueden considerarse fundamentales, al punto que las innovaciones en materia de texto espectacular y profesionalización del actor transforman para siempre la estética dramática en su globalidad, introduciendo un perfeccionamiento que supera para siempre la puesta es escena tradicional y la recurrencia al sainete y el drama nativista tanto como el diletantismo de los clubes filodramáticos barriales. Resultado, lógicamente, de una conversión de la aldea bonaerense al balneario de masas, del country de la élite y su población en derredor a su servicio a la *villa de los marplatenses*, de incremento demográfico y turístico geométrico y casi exponencial en datos de edificación[1].

Los 50 constituyen el *turning point* desde la historia teatral (**Fabiani,** 2007: 107-111), al aterrizaje de grandes elencos porteños en vacaciones estivales, cuando hasta entonces solían viajar a la ciudad en tiempos indistintos, incluso después de terminado el verano de alta competencia en Buenos Aires, se suma el parto local del teatro independiente, cuya primera tentativa ponderable se llama *ABC Cooperativa de Trabajo Limitada*, en el primer trimestre de 1954. Lo mismo afirma **Chiaramonte** (2007: 140): presencia continuada de compañías junto a advenimiento simultáneo de varios grupos oriundos. José María Orensanz, nacido y criado, realiza estudios superiores de aprendizaje escénico en la Universidad de Cuyo, bajo conducción de una discípula de Konstantin Stanislavsky y **Fedor Kormisarjevski, Galina Tolmacheva**, y de regreso funda en Mar del Plata ABC, la primera acémila de una generación de actores.

Finalmente, en los 60 se instala en el balneario un migrante porteño, **Gregorio Nachman**, portador de una rica experiencia en los independientes capitalinos, y formado por otra pupila de Stanislavski, la húngara **Hedy Crilla** en el ***SHA***, donde pasó de aprendiz a director en pocos años. Después de un frustrante interinato al frente de aula en la incipiente universidad provincial, que no llega a plasmar su escuela de arte escénico, inventa ***OCA*** (***Organización Cultural Atlántica)***, el 21 de mayo del 61, gana

el concurso para dirigir la fugaz ***Comedia Municipal Marplatense***, crea su propia ***Comedia*** con órgano educativo de actores incluído y sólo detiene su marcha cuando un comando parapolicial lo secuestra el 19 de abril de 1976, durante los comienzos de la dictadura militar.

Los testimonios de los alumnos de ambos teatristas confirman la enseñanza del *Método* a través de ambos inolvidables maestros, en la versión personal y crítica de Galina y Hedy, cuya praxis contribuyó así, por vía transitiva, a modernizar el teatro marplatense y colocarlo en pie de igualdad con el desarrollo de la metrópoli. De estos avatares en las décadas más gravitantes de nuestra vida cultural trata el siguiente artículo. *Arriba el telón.*

Orensanz y Tolmácheva

ABC Cooperativa de Trabajo Limitada ve la luz pública a través de una gacetilla de prensa el 9 de febrero de 1954. Desde su carta orgánica se formula como empresa cultural multimedia. Son sus propósitos: a) realizar "espectáculos de arte teatral, radiofónico, coreográfico, musical o de cualquier otro género artístico o cultural"; b) producciones cinematográficas; c) dictar cursos de arte escénico "o de cualquier otro ramo técnico artístico que le sea afín o auxiliar"; d) editar y distribuir obras literarias "adaptadas o traducidas de cualquier idioma nacionales o extranjeras y publicaciones de información artística y general", y, finalmente, e) "encarar la posibilidad de compra de un solar céntrico para construir una sala teatral" (*LC*: 9/2/54, 4). El *alma mater* de ABC es **José María Orensanz**. Su hijo *Juancho* cuenta quién era:

> "Mi abuelo era carpintero y mi viejo techista. Mi viejo y su hermano vendieron el aserradero, que se hizo en los 40, y con eso hicieron el loteo de Santa Clara, Santa Elena, Atlántica, Barranca de los Lobos, que debieron comprar barato. Ellos, que estaban en la construcción, en la época en que MDQ se empieza a transformar de aristocrática a clase media, pensaron que iba a crecer hacia el Norte y hacia el Sur y se equivocaron porque creció para el Oeste; mi tío decía *miren a Fiorentino, a Tiribelli*, pero en el 50 nadie compraba nada en Santa Clara. Mi viejo tenía sólo formación primaria pero se fue a Mendoza a vender terrenos – que terminaba canjeando por vino y tacitas--y se enganchó como estudiante, tres años, de Galina Tolmacheva, y con ella, con el mundo del teatro. Así conoció a Juan Carlos Úbeda y el movimiento del teatro independiente, Gené, Inda Ledesma. Entonces vuelve y crea ABC" (Entrevista del 28/3/09).

En agosto reúne una comisión de *recursos*, que se ocuparía específicamente de recabar el dinero impostergable. Propone una conscripción de adherentes, suerte de *accionistas* de un empresa simbólica, que obtendrían previo pago de la cuota societal "descuentos en la compra de libros y en las encuadernaciones, y la facilidad de leer y retirar libros de la biblioteca de ABC, acceso gratuito a los actos y toda ventaja que emane de los derechos" propios de la calidad de socio colaborador. La *comisión* suscribe una declaración de principios y fines de un teatro popular, regional y universal, su "función social de vastas proyecciones", destaca cómo las "exigencias de orden utilitario" desvirtuaron siempre la creatividad y sustenta una utopía: el público existe potencialmente y sólo se efectiviza si tiene un teatro que lo busque, y aún más, lo *produzca.* ABC, *ad ovo,* lanza una plataforma programática que se pretende catalizador social, a sabiendas de que su única chance de supervivencia es convertirla en pública y compartida, un teatro de los ciudadanos del balneario, que lo apoyen financieramente como entidad de todos. Ninguna formación dependiente del club sociodeportivo emprendió este carácter *suprabarrial* y comunitario, convocante, y de allí que se plantee exactamente *al revés* en relación a la dramaturgia institucional anterior: primero planifica su sustentabilidad y recién *después* constituye los órganos internos que la articulen, su biblioteca, el taller de encuadernación y el espacio físico que aúne los esfuerzos y sea su sede definitiva. Recordemos que los cuadros tenían resuelto esto último y hasta el aplauso cautivo de los vecinos, y no pensaban en el futuro profesional de sus intérpretes. Un *informe* de fines del año fundacional *Informe* recolecta de sus prototipos de centros teatrales extra-argentinos a los que refiere en su "estimulante coincidencia" (pág. 2): 1) un teatro culto de repercusión masiva; 2) autofinanciado y/o subvencionado; 3) en gira permanente fuera de su propia sala; 4) con educación formal de los pupilos. Cuatro objetivos que seguirán *todos* los planteles independientes en lo sucesivo[2].

El edificio nunca llega a cristalizarse. La ciudad que creció más *hacia arriba* que *en profundidad*, le escatima presencia cuando deben pagarse con premura los pagarés del predio comprado mientras el conjunto ofrecía obras en escenarios prestados. No fue la carencia de espectadores lo que debilitó el proyecto, sino la dolencia cardíaca del director, que lo obligaba a mudarse durante los meses fríos a zonas más secas y cálidas, y el ausentismo de los socios suscriptores, que ralearon después de un

entusiasmo inicial, a pesar de contarse unos trescientos, entre ellos, todos los apellidos prestigiosos del balneario[3].

Atento a los valores concretos que busca, el plan de estudios de la *Escuela ABC* incluye la organización de un teatro (*sic*) y la legislación laboral del actor como materias. El plan de estudios, según el *Informe:* Primer año y 2º: Dicción, Impostación de la voz, Historia del teatro, Gimnasia rítmica, Cultura nacional, Literatura dramática, Arte escénico, Filosofía del arte y folclore; 3º: Declamación, Caracterización, y los mismos (menos folclore); 4º: Actuación profesional, Canto (*optativo*), Organización del explotación teatral y Legislación oficial sobre la profesión teatral (*Informe,* 5).

De la fragua de ABC surgen actores que trabajarán en el oficio los próximos veinte años. De los primeros egresados: **Elsa Alegre, Noemí Manzano, Carlos Fanck** y **César Gaspani,** y cursantes en los años posteriores, **Hilda Marcó, José Luis Lauretti, Juan Carlos Cabello.** Las primicias del *Método* en su traslación marplatense las describe **Alegre:**

> "Consistía en observar las cosas cotidianas de la vida, seguir a una persona, ver cómo camina un anciano, una persona que sube a un colectivo o entra a un negocio. Estudiar al personaje desde la raíz: si era una princesa, cómo se vestía y hablaba. *Acá atrás, en la nuca*, decía, *tienen un geniecito como el de Pinocho, un duendecito que impide los desbordes*, una conciencia del personaje que nos debía dictar, y nosotros escucharlo, cuando exagerábamos. Si un personaje termina en la locura o el mal, uno puede volverse loco en todas las funciones: el *duende* evita el descontrol, hace que si pasa algo al subir a escena, fuese como si no pasara, seguir el propio juego. Desmenuzar al personaje para ir conociéndolo, el sentido de cada uno, la suposición de *qué haría* el personaje en determinada situación" (dice **Alegre** sobre **Orensanz**: 7/6/08).

Tolmacheva, en realidad, bosqueja su propia técnica en aleación con **Fedor Kormisarjevski**, el cual "unificaba las diferentes tendencias teatrales que imperaban en aquel momento", el llamado *Teatro de Síntesis:* "no sólo excita la imaginación del actor, estimulando su potencia creadora, sino que lo hace encontrarse a sí mismo, ayudándole a hallar y afirmar su personalidad en todo su diapasón" (1946: 297). Cf. *infra*, pág. 8. **Navarrete** derrama su influjo sobre la organicidad de la Escuela mendocina: "la tónica estaba basada en la ética como conducta profesional y en el teatro de arte como meta a alcanzar. La autenticidad, la verdad escénica, la sensibilidad presta

a aflorar cuando se la necesite, la captación estética no sólo del teatro sino de todas las artes—que provocarán la transfiguración del actor en el personaje" (2007: 244)[4]. Algunas incipientes lecciones sobre el *si mágico*, focalizan el corpus ejercitativo, el condicional *–si fueras tal persona*--que inspira el proceso creador, "no pensar en el sentimiento, sino solamente en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que originaron esa experiencia" (**Kreig,** 2006). ***ABC*** siguió los postulados del ensayo de mesa toda vez que se trabajó un texto: 1) *línea de pensamientos*: determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. Aparece el concepto de *subtexto*: aquello que se esconde, que está por debajo del texto y respondería a la pregunta *¿qué quiere decir verdaderamente el personaje cuando dice lo que dice?;* 2) *línea de imágenes*: está relacionado con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos; 3) *línea de acciones*: pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto; 4) *línea de las emociones*: la única involuntaria e inconsciente (idem). Otro dato es la humildad, – dentro de su ética el docente ruso aconsejaba expurgar "intolerables hábitos de vanidad, orgullo y envidia" (**Stanislavski**, 1985: 184); Alegre recuerda que "Orensanz me enseñó la humildad". *Concentración, atención y autodominio* también navegan estas declaraciones, es decir, "el trabajo del actor en sí mismo y el trabajo en el papel que está representando" (ídem, 135), basado en la estrategia de la memoria emotiva; finalmente, la necesidad de aislarse en el *círculo* fuera de todo contacto distractivo con el *agujero negro* del proscenio. Convertir a la Escuela en *familia* para compartir un credo existe asimismo en ABC, aunque no alcanza la densidad monástica de **Stanislavski** (idem, 156).

Incorporar al "fichero emotivo" la "cacería de vivencias y percepciones" (Cortese, 39) se traluce en las declaraciones de sus pupilos del balneario. *Gala* disentía con Stanislavski en cuanto a afincar la praxis actoral *sólo* en los propios recuerdos y acercar el personaje al actor mismo cuando el camino "debería ser el inverso" (íd, 49): evitar el servilismo naturalista y apelar a la imaginación personal junto a la empatía hacia la criatura representada. **Orensanz** adopta de la maestra rusa, además, la reproducción del ambiente histórico de los clásicos tal cual fueron concebidos, la necesidad del edificio independiente y la idea de *actor-oficiante* (íd. 83) "de una religión civil", según lo indica el preámbulo del *Informe*[5].

Nachman y Crilla

Nachman fue a las claras el *más* completo de los tres directores del 60, recabando en sí la figura del microempresario cultural, maestro de actuación y regisseur. Siguiendo el paradigma de ***ABC***, gestiona su *organización* mediante un abono o cuota de socio-simpatizante, no le cuesta obtener subsidios y decide un proteico plan de conferencias, cine club, certámenes de dramaturgia y teatro nacional, exposiciones de cerámica y plástica, espectáculos de ballet y recitales de música y poesía, y giras barriales, a colegios y entes de fomento, más el *Centro de Educación Dramática* sobre las asignaturas *Expresión corporal* (María de Alvear)*, Interpretación* (GN), *Maquillaje* (Aníbal Zukal), *Teatro Argentino* (Homero Guglielmini) y *Arte del siglo XX* (Nicolás Giménez), a partir de 1963.

Existen opiniones opuestas sobre la eficiencia de Gregorio Nachman en cuanto a entrenamiento. El actor **Juan Carlos Cabello:**

> "Nachman no era de buscar la educación y el cultivo del actor: lo usaba como herramienta de su puesta y descuidaba los detalles de marcación: mientras fuera legible para el espectador, las estridencias, los filos, las partes abrasivas de la obra, si eran aplaudidas estaba bien todo. La gente con GN no crecía, no se superaba. Era animoso, daba oportunidades, sumaba y convocaba, e hizo el teatro marplatense conocido afuera. Pero hay que decirlo, no se preocupaba por la formación teórica. Sabía de ritmos y equilibrios, componía bien el escenario más por práctica que por teoría, y el actor sabía allí qué hacer pero si se lo sacaba de *ese* escenario no funcionaba. Pero nadie peleó tanto como él: nunca arrugó y salía siempre adelante. En lo docente no sobresalía, pero *intentó* crear una escuela porque sabía que él solo no podía mantener un grupo de teatro." (Entrevista del 16/1/09).

Cabello abriga ya una enjundiosa experiencia al ser guiado por GN en *Jettatore*; **Rosa María Muñoz**, en cambio, le debe su educación y relata una visión diferente:

> "Nachman no te decía nada y te daba plena libertad para construir el personaje. Te preguntaba a lo sumo cómo lo veías, y si costaba definirlo, hacías alguna improvisación, o un ejercicio. Después bajaba del escenario y veía el

ensayo desde la platea, y cuando uno lo encaraba bien decía *por ahí va*, lo que quería decir que no había estado convencido del todo y entonces empezaba a coincidir su forma de interpretarlo con la tuya" (reportaje del 19/3/2009). [5]

Confería autonomía de creación, de manera tal que la marcación pedagógica se verificaba a posteriori, superada la etapa, casi siempre breve, de lectura de mesa. "Creía que los actores eran artistas, como un escritor o un pintor", una *libertad dirigida* que hacía hincapié en el ensayo sobre lo teórico, según **Eduardo Nachman**, su hijo mayor (citado por **Chiaramonte**, 2007: 178). Asimismo exigía la disponibilidad del actor en torno a *cualquier* espacio de representación, en pos de aproximar el teatro a los lugares sociales menos favorecidos e incluso, antiteatrales:

> "En cualquier lado, hasta en medio de la calle. A nosotros nos llevó a la banquina, al Puerto, a hacer *El debut de la piba*, con dos micrófonos, junto a las lanchas amarillas, donde se solían hacer recitales pero no era lugar para teatro. *¿Quién nos va a escuchar acá?*, decíamos, pero hasta el intendente fue invitado. En la obra yo debía cantar *mal*, pero la gente, acostumbrada a cantantes profesionales allí, me silbaba. Así que grité al actor que en la pieza me obligaba a cantar *quedáte con tus amigos*, y me fui bufando. Para *Las aguas sucias* nos fuimos a darla a un circo. ¡Un frío! Yo no actuaba, hacía traspunte, y oíamos al *oso* cruzarse con la cadena de acá para allá…" (Testimonio de Elsa **Alegre**, 7/6/2008).

Alegre sin duda implica el *Método* al recordar cómo elaboró su personaje para *Las de Barranco* de **Laferrère (**estranada el 10/12/61):

> "A mí me costó hacer la viuda del coronel Barranco, tenía 29 años y me tocó hacer una persona mayor: leerla es una cosa, interpretarla en la primera lectura de mesa, y luego hacerla parada en el escenario. Llegué a llorar de impotencia en los ensayos sobre el escenario cuando de pronto la encontré: me la dio una simple *postura* en el cuerpo, al caminar, y entonces me emocioné. Es el gesto, el tic, un movimiento, algo que una dice *es ésta, no puede ser otra*. Más me cuestan los personajes que se parecen más a mí".

Si repasamos las lecciones de **Hedy Crilla** en Buenos Aires, encontraremos los pasos que parecen alumbrar a los actores de **Nachman**. "La unión de su vida interior (del actor) con su expresión exterior, la serie consecuente de pensamiento, sentimiento,

gesto y palabra" (cf. **Roca**, 1998: 26), y "memoria, concentración, imaginación y dicción" (59), aunque el director, sobre todo un pragmático, dejaba componer libremente, verificaba estado y capacidad del aspirante, se adaptaba *él* a las potencialidades de cada cual y *luego* lo reconducía a adoptar el personaje según esa limitación, siempre en base al instructivo que acabamos de señalar. Y allí el intérprete *se responde* a ciertas preguntas básicas: ¿actúo relajado?, ¿pienso como el personaje?, ¿entiendo qué quiere?, ¿conozco la acción central para saber qué rol juega?, propias del *Método* (íd, 146). La apelación a la *memoria emotiva* se combina con el elemento *imaginativo* personal traducido en el control físico. No sabemos si **Nachman** utilizó el lenguaje de las pausas y la respiración (99), que importaba más a **Orensanz**, pero sí es el primero en introducir *Expresión corporal* como asignatura[6].

Conclusiones. ***Modernos y profesionales***.

La educación sistemática y académica profesionaliza al intérprete marplatense; ningún actor podrá *vivir del teatro* pero sí el teatro *será su vida* más allá de mantenerse gracias a otros empleos. Los seguidores de **Orensanz** y **Nachman**, hoy septuagenarios, nunca abandonaron los escenarios desde que ambos, cada uno a su tiempo, los adoctrinasen sobre la naturaleza íntima del *ser histrión* en un ejido transicional, en el trampolín social y económico que la volvería una ciudad cosmopolita, todavía llamada, no sin burla, una *chacra asfaltada* a fines del 60[7]. Una pauta más de su modernización, pues esto sucede en simultáneo con las compañías capitalinas que imparten la misma pedagogía que se está produciendo en el mundo. ***Fray Mocho***, de **Oscar Ferrigno**, itinera por las provincias argentinas y ya en 1954 se posa sobre Mar del Plata y dicta seminarios de largo influjo, una de cuyas consecuencias fue precisamente el entusiasmo que deriva en la inauguración de ABC[8]. En este período, asimismo, el cine entrega a sus primeras estrellas hijas del ***Actor´s Studio*** de **Lee Strasberg**, traductor norteamericano del *Método:* **James Dean, Marlon Brando, Montgomery Clift**.

Orensanz y Nachman, además, se diferencian en torno a la dramaturgia que eligen. Si uno prefiere el teatro europeo (*El tachero*, farsa francesa del siglo XV, 1956; *Los padres terribles,* de Cocteau, *El pescador de almas,* de Jean Sarment, y *Los justos* de Camus: 1957; *Cándida* de Shaw y *Magia* roja, de Ghelderode: 1959; *El manantial de los santos* de Synge, 1963), el otro se aficiona a los autores argentinos (*El organito:* Armando y Enrique Santos **Discépolo,** *El debut de la piba:* Roberto **Cayol,** *El herrero y el diablo:* Juan C. **Gené,** *Las de Barranco:***Laferrère:** 1961; *Las aguas sucias*

(**Esteban Urruty**), *Así es la vida* (**Malfatti-De las Llanderas),** *Cuatro paredes y un techo* (**Lew/ De Marzi):** 1962; *Un color soledad* de **Andrés Lizarraga;** *Un viaje a la costa* de **Raúl Young:** 1963; *La gaviota que comía sol,* de Enrique **Borthiry** y *Funeral y discurso* de **Carlos Latorre:** 1964; *Jettatore!,* de **Laferrère:** 1965. Y un largo etcétera hasta 1976). Como los planteles marplatenses trashuman de uno a otro director sucesivo luego de ABC, sus recursos disfrutan de un paulatino enriquecimiento sin discontinuidades, oportunidad única para flexibilizar su propio utillaje interpretativo y ductilizar su virtualidad escénica en las próximas performances. Sólo al profundizar la ***EMAD*** (*Escuela Municipal de Arte Dramático)* su dinamismo docente, a partir de la gestión **Antonio Mónaco** (1983) puede arriesgarse un espectro tan amplio, en lo enciclopédico y la puesta en práctica.

Sin nuestros dos teatristas habrían existido, igualmente, actores en Mar del Plata. Con ellos, sin embargo, existe el teatro marplatense. *Telón.*

---

[1] Las estadísticas son elocuentes si las comparamos en perspectiva histórica: 28.300 veraneantes en 1914, 59.721 en la temporada 1926-7, 192.035 en 1936-7, siempre el doble de la población estable (**Álvarez/ Reynoso**: 1990, 87) hasta alcanzar en el bienio 1947-8 543.850 y al millón en el año 1950 (**Cicalese**: 2002: 115). Los recuentos demográficos hablan de 32.940 pobladores (1914); 72.159 (1938) y 123.811 (1945) (Cf. **Irigoin**, 1990: 54). El Censo Nacional del 47 contabiliza 123 mil habitantes. La progresión de pasajeros por temporada vacacional sigue ascendente: de 504.517 (1945-6) a 990.542 (1950-1) y 1.303.052 (1959/60. Cf. **Pastoriza:** 2002, 108). sumando el flujo de veraneantes en el primer lustro del 60 y ya no desciende: 1. 403. 748, cifra importante para una población permanente de 224. 824 (**Cicalese**, 2002: 114-5).

[2] Los teatros internacionales que "siguieron la misma ruta": el *Teatro Nacional Popular* de Francia de Jean **Vilar**, "teatro para las masas, instrumento de difusión popular de los eternos valores de la cultura" subvencionado por el estado galo; el *Teatro Escuela Nacional* de Sudáfrica, que alterna cinco elencos; el *Piccolo Teatro* milanés que "ha llevado el buen teatro a las masas, a la fábrica, a la escuela, al suburbio, a la provincia y la campaña" y *L´Esser* de Túnez, que "empezó por los cimientos: su Escuela Dramática" (*Informe,*2-3). En los cuatro casos, el autor del texto –no sabemos si el propio Orensanz—subraya dos *constantes*: la sala para instalar escuela y auditorio, y la *estabilidad* gracias a los socios munificentes. Cinco mil cuenta el teatro sudafricano "entre protectores, adherentes y contribuyentes"; 9000 el de Milán, aunque con la gratuidad previa de un espacio cedido y sufragado por el ayuntamiento; 3000 "abonos fijos de todas las clases sociales" en el ejemplo tunecino.*"* (7). El balance es una rendición de cuentas dada la erogación de la cuota societaria ya en vigencia, una expresión de gratitud a empresas e individuos partícipes, la correspondiente autoapología de lo hecho y una campaña casi abrumadora, exhortativa de más compromiso. Y así combina logros con proyectos, como la *biblioteca* de 300 volúmenes que planifica 2000 al terminar el año (8), una revista y cuadernos monográficos sobre "temas generales del teatro, tales como escenografía, vestuario, maquillaje, arquitectura teatral" (9) y el mantenimiento de su Escuela, uniendo "nuestra capacidad económica, muy limitada por ahora" y "la generosidad de los simpatizantes" (8). Ciclos de disertaciones varias auspiciados por ABC subrayan todos, mediantes los conferencistas, la necesidad de que Mar del Plata *haga suya* su propuesta y la subvencione en aras de erigir la sala: el actor Juan Carlos **Gené** (*LC*: 10/8/54, 6), el dramaturgo español Jacinto **Grau** (27/11/54), el filósofo Vicente **Fatone** (18/12), Julio **Vier,** director del Departamento de Teatro de la Universidad Eva Perón (7/3/55), el historiador de teatro José **Marial** (LC: 14/11/55. 6).

[3] "Los inviernos Orensanz se iba a lugares de calor, para el norte, y nosotros seguíamos actuando, pero al final ya se demoraba demasiado. Íbamos a hacer *El águila de dos cabezas* y *Luciana y el carnicero*. Me acuerdo que me dijo, *si no la hacés la traigo a Tita Merello*. Me quería entusiasmar con el vestuario que llevaría. Íbamos a participar de un concurso con *Relojero,* de **Discépolo;** ensayamos sin Orensanz y al final no fuimos. Santiago **Agullo**, Jorge **Laureti,** Miguel Ángel **Chaives** y yo ya estábamos en ***OCA***, comprometidos con **Nachman**: se juntaron dos conjuntos y se formó OCA. Orensanz se fue a Santa Clara" (dice la actriz **Elsa Alegre:** 7/6/08). ***Juancho* Orensanz: "**Mi viejo dirigía en invierno las *Comedias* del interior; como le convenía por su salud el clima seco y cálido nos íbamos cada invierno a un lugar diferente, incluso cambiábamos de colegio, como los gitanos, vivíamos en alguna pensión. Y estuvo, bueno, en el Chaco, La Rioja, en Posadas, Salta y Formosa: incluso cuando estaba ABC, emigrábamos todas las temporadas bajas". Con respecto a su enfermedad: "Lo del corazón de mi viejo es hereditario por vía paterna. Siempre pensamos que se había enfermado pero yo tengo lo mismo, una disfunción de la válvula mitral. En esa época era muy raro y desconocido. Lo operaron al pedo, no le dio un ataque ni nada, incluso entró caminando al quirófano. Tenía 48 años, era del 21; en el 70 le implantan una válvula plástica, mecánica, pero estaba totalmente equivocado lo que hacían. Supongo que estaban experimentando y no salió de la operación, el 5 de mayo del 70. Pero no estuvo postrado antes". ***OCA (Organización Cultural Atlántica)*** es la primera compañía fundada por Gregorio **Nachman** (1961). Según *Juancho*, lo último que el padre hizo en materia teatral fue enseñar durante el primer año de existencia del grupo (entrevista del 28/3/09).

[4] Ucraniana de nacimiento (1895), amiga de Serguei **Esenin** y **Chéjov**, casada primero con **Kormisarjevski** –al que abandona cuando se niega a huir junto al ejército *blanco*—, *Gala* se exilia y forma su primer elenco, convocando a actores rusos también emigrados, en Yugoslavia. En 1925 está en Buenos Aires; después de publicar *Creadores del teatro moderno* le proponen desde Mendoza la creación de una escuela teatral que sería la primera universitaria del país, donde llega a tener unos 200 alumnos (**Zayas de Lima,** 291-2) desde 1948. Tensiones y disensos con el rectorado, y alguna discrepancia frente al oficialismo cultural la conmina a renunciar en 1955 y así desembarca en Mar del Plata, pero no estará mucho tiempo en el balneario. Muere en Mendoza en 1987.

[5] **Nina Cortese** se expresa en términos análogos al comentario de **Alegre**: "Soplen sobre la brasa del corazón, nos decía Galina. Dentro de ustedes están todos los seres que habitan el mundo, con sus debilidades y su grandeza. Busquen dentro de ustedes el material que necesitan para construir sus personajes y desarrollen las características propias de la criatura que deben representar. Imaginen su pasado, recreen el ambiente en que vive, acérquense a ella. Pero no la juzguen desde una óptica personal, recuerden que ella es distinta de ustedes…. Todo ser, aun equivocado, cree tener razón y es en la razón del personaje y no en el propio juicio donde deben apoyarse" (1998, 32-3).

[5] "Era muy espontáneo frente a Orensanz, que era el intelectual", relata **Pablo Menicucci**, actor y escenógrafo de Nachman. "Yo vivía en Olazábal y Belgrano y me golpeó la ventana: *vení que necesito que trabajes en mi obra*, pero yo estaba estudiando Artes Visuales. *Tenés que hacerme un favor porque el chico que tengo no me da para nada.* Me baqueteó y me dio una zaranda… Tanto que la noche del último ensayo, me dijo *andá a tu casa y no vuelvas hasta el día del estreno.* El aplauso a telón abierto es un dulzor que no tiene otra cosa" (reportaje del 29/5/10). Su *background* juvenil junto a la stanislavskiana Hedy Crilla exime de mayores precisiones sobre su método. Los testimonios recalcan el pragmatismo y la adaptación a las condiciones de cada intérprete vocacional, ese equilibrio entre el *phisique du rol* del actor y sus propias ideas sobre el personaje.

[6] Resulta significativo que las obras *Cándida* (**Bernard Shaw**) y *Una ardiente noche de verano* (**Ted Willis**) hayan sido parte del corpus dirigido por **Crilla** y fuesen puestas importantes en la producción de **Orensanz** (la primera: 1958-9) y **Nachman** (1966) Cf. **Roca**, el testimonio de **Dora Baret**, 137.

[7] Así recorrida por un cronista social de *El Trabajo*, suplemento especial, 7/12, 2. *Chacra asfaltada*, oxymoron que sintetiza las contradicciones de una ciudad con dos vidas. Una veintena de cines funcionan a las 11 de la noche mientras "la maravillosa París no los tiene" y los restoranes abren hasta las 5 de la madrugada, cuando "en Nueva York están cerrados". La misma nocturnidad animada puede predicarse de la capital federal, por lo tanto "nuestro espejo, con sólo 5% de habitantes en relación a ella, "es más que excelente". Y continúa: "Un millar de coches taxímetros circulan durante toda la noche. ¿A quién llevan… si Mar del Plata está muerta?.... Nos cansamos la noche anterior en el "ruido" que en París, Roma, Río o Londres es sólo para turistas. Aquí, turistas y nativos nos hemos metido en una batidora, la

agitamos durante todo el año, y hemos sacado una ciudad de mente joven…" La riqueza de preparativos y logros en materia escénica ratifican el orgullo del redactor: el balneario languidece *solamente* "nos parece "chato" porque nos acordamos del verano. Y porque vamos a Buenos Aires", que resulta lógicamente incomparable.

[8] Sus representaciones en el Club Pueyrredón alcanzan tal "éxito extraordinario" (*LC*: 20/2/54, 6) que se decide trasladarlas a la Rambla del Casino, siendo la primera puesta al aire libre que se recuerde, y con público masivo: *El halcón*, coro dramático de **Jacques Roux**, *Los habladores*, entremés de **Cervantes**; *La gota de miel*, de **Leon Chancerel** y *Casamiento a la fuerza*, de **Molière**. El propio Ferrigno dicta una alocución: "El teatro y la juventud", donde repasa algunos principios, que conviene citar, ya que son claramente inspiradores de la doctrina de los independientes marplatenses: a) Define el teatro como arte popular; b) Recalca la importancia de la formación actoral y afirma que debe cumplirse esa instancia para posteriormente realzar la labor teatral; c) Sostiene la responsabilidad social del teatro "ligado a la vida y a la salud del país"; d) Expresa soslayar al público de elite y no constreñir sus funciones a la capital sino realizar constantes giras al interior (**Pellettieri:** 2003, 138). Ferrigno había vivido desde 1948 en París y allí tomó contacto con teatristas y teóricos que dio a conocer aquí: "Jacques Coupeau y su idea del comediante y el director como servidores del texto, la escena vacía de escenografía, el decorado dinámico; la rítmica, el uso de la música en el juego teatral de Jacques Dalcroze y George Pitoëff, la concepción de la improvisación de Stanislavski y Jacques Dullin, y especialmente la noción de coro y juego dramático de Jan Doat, Charles Antonetti, Jacques Roux y Leon Chancerel" (íd., 139-40). En el bienio 1952-54 *Fray Mocho* cumplió una labor de difusión, asimismo, significativa en el interior del país: cinco veces consecutivas desembarca en Tandil (**Obarrio** 1998) y en el 54, además de ofrecer las mismas obras mencionadas para Mar del Plata, su director, **Oscar Ferrigno,** lee una conferencia, "Organización del teatro independiente" (**Iriondo** 2007, 103 y 111; también en Entre Ríos (**Meresman** 2007, 144) imparte lecciones sobre Stanislavski (154) y enseña en Mendoza; en Salta (1957); en Rosario, 8 veces entre 1952 y 58, y en La Plata (1959). Lo que incitó *FM* fue más decisivo que lo que pudo enseñar. Después de *La peste viene de Melos* (13/10/56) en La Plata, nace un reguero de teatros independientes: *La Lechuza, Los Duendes, Nuevo Teatro,* "enrolados en la misma línea de Fray Mocho" (**Sánchez Distasio,** 2005: 86). En el *Centro Dramático del* Litoral (1953) **Ferrigno** adiestró a actores en expresión corporal, el trabajo con la voz "el mismo texto dicho según distintos estados de ánimo", impartió técnicas de improvisación, el uso de la malla para el entrenamiento, la discusión sobre los textos y las funciones de teatro leído, pero nunca llegó a dirigir al grupo y dejó de viajar abruptamente. Sin embargo, puede decirse que el movimiento independiente rosarino *nace* con su breve estada (**Tello**, 2007: 460).

Bibliografía

Fuentes primarias

ABC: *Informe* nº 4. Mar del Plata: febrero 1955. Archivo de Carlos Fanck Oliver.
Cabrejas, Gabriel: Entrevista a Elsa Alegre, 7 de junio de 2008.
Cabrejas, Gabriel : Entrevista a Juan Carlos Cabello, 16 de enero de 2009.
Cabrejas, Gabriel : Entrevista a Rosa María Muñoz, 19 de marzo de 2009.
Cabrejas, Gabriel: Entrevista a *Juancho* y Lidia Orensanz, 28 de marzo de 2009.
Cabrejas, Gabriel : Entrevista a Pablo Menicucci, 29 de mayo de 2010.
Cabrejas, Gabriel: Entrevista a Juan Carlos Stebelski, 28 de marzo de 2008
Diario *La Capital:* 1960-1966. Archivo Museo Histórico Municipal "Villa Emilio Mitre"
Diario *El Trabajo:* 1960-1966. Archivo Museo Histórico Municipal "Villa Emilio Mitre"

Fuentes secundarias

Álvarez, Adriana y Reynoso, Daniel: "Las actividades económicas". En AA. VV.: *Mar del Plata, una historia urbana.* Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1991. 67-92.
Chiaramonte, Eduardo: "El teatro de Mar del Plata y las temporadas de verano" **En** Fabiani, Nicolás (coord..): *Estética e historia del teatro marplatense.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata; Editorial Martín, 2007, 139-149. [2000, p. 43-61]
Chiaramonte, Eduardo: "Gregorio Nachman, una vida por el teatro". En Fabiani, Nicolás (coordinador): *Estética e historia del teatro marplatense,* Ob. cit., 2007, 175-178 [2004, 45-52]
Cicalese, Guillermo: "La crisis del turismo masivo en Mar del Plata, 1976-1987". En Bartolucci, Mónica (ed.): *Mar del Plata, imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002. 111-136.

Cortese, Nina: *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 1998.
Fabiani, Nicolás: "Estética e historia del teatro marplatense: el giro de los años 50". **En** Fabiani, Nicolás (coord..): *Estética e historia del teatro marplatense.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata; Editorial Martín, 2007, 107-111. [2003, p. 65-73]
Iriondo, Liliana; Fuentes, Teresita: "Tandil (1959-1981)". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias.* Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, **II:** 2007, pp. 97-112.
Irigoin, María Alejandra (1990): "La población, los habitantes y la trama social urbana, 1880-1940". En AA. VV.: *Mar del Plata, una historia urbana.* Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 45-65.
Kreig, Raúl: "El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo. El método Stanislavski"**. En** www.andamio.freesavers.com: 2006)
Meresman, Guillermo: "Entre Ríos (1948-1976)" **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en..* **II:** 2007, pp. 137-164.
Navarrete, José Francisco; González de Díaz Araujo, Graciela; Gava, Cecilia : "Mendoza (1939-1960". En Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en…* Ob. cit., **II:** 2007, pp. 237-296.
Obarrio, Estela: *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida.* Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998.
Pastoriza, Elisa: "Los primeros pasos hacia un balneario de masas: Mar del Plata en los años 30". En Bartolucci, Mónica (ed.): *Mar del Plata, imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002, 79-98.
Roca, Cora: *Hedy Crilla. La palabra en acción.* Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998.
Sánchez Distasio, Alicia: "La Plata (1886-1956)", en Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias.* Buenos Aires: Galerna, Instituto Nacional del Teatro, **I**: 2005, 45-86.
Stanislavski, Konstantin: *El arte escénico.* México: Siglo XXI, 1985. 10º edición.
Tello, Clide; Meinero, Julieta; Ruiz, Marcela; Feliú, Daniel: "Santa Fe (1940-59)" En **En** Pellettieri, Osvaldo (dir.) *Historia del teatro argentino en..* **II:** 2007, 433-477.
Zayas de Lima, Perla: *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990).* Buenos Aires, Galerna, 1990.-

ÚLTIMA PELEA DE LA NOCHE Y *PERFIDIA:*
Dos ejemplos en los que TxI transita por caminos más complejos

María de los Ángeles Calvo
(UNMdP)

TxI[1] nace en Capital Federal el 5 de junio de 2000 cuando un grupo de actores, dramaturgos, músicos, productores, escenógrafos y teatristas se unieron a Abuelas de Plaza de Mayo para poner en marcha el espectáculo semimontado *A propósito de la duda* con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego en el Centro Cultural *Ricardo Rojas*. A partir de entonces el movimiento fue creciendo y se extendió a nivel nacional e internacional[2].

En la página web de TxI[3] pueden leerse dos párrafos que quisiera destacar: "(TxI) nació en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y niños, y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar. Delito que aún hoy continúa vigente" y "TxI en su esencia apela a la toma de conciencia y la acción transformadora de cada uno de nosotros como ciudadanos de un país que aún no ve cumplidos los deberes y derechos básicos de su pueblo". Las citas anteriores ponen de manifiesto el carácter explícitamente político de este teatro que se reconoce a sí mismo como "uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo", haciendo suya la búsqueda y afirmando el compromiso y la voluntad transformadora de quienes forman parte del movimiento.

Año tras año una comisión trabaja[4] en la evaluación y selección de las obras que formarán parte del ciclo. Se analiza que las piezas no contengan lo que se consideran errores políticos conceptuales tales como la "teoría de los dos demonios", ni que se representen

[1] Sigo la escritura que el grupo utiliza para su denominación, reemplazando la preposición "por" por la letra "x" que posee una fuerte carga connotativo-ideológica.
[2] En la actualidad hay grupos de TxI en Córdoba, Mar del Plata, San Miguel de Tucumán, Chaco, Morón, Quilmes, Rosario, Paraná, Entre Ríos , y a nivel internacional: Madrid, Cataluña, Barcelona, Uruguay y Venezuela.
[3] El sitio oficial del movimiento es: www.teatroxidentidad.com. De allí han sido extraídas las citas que transcribo.
[4] En Mar del Plata TxI nació en el año 2002 y sigue los lineamientos generales del movimiento a nivel nacional

escenas de horror explícito. Los aspectos evaluados no se limitan a valores estrictamente estéticos, considerándose asimismo los niveles ilocutivos y perlocutivos del acto de habla.[5]

Última pelea de la noche y *Perfidia,* las dos obras teatrales a las que se referirá esta comunicación, fueron escritas por Gabriel Di Lorenzo y Omar Magrini, y se representaron en el marco de los ciclos marplatenses de TxI. Nuestra hipótesis es que en ambas piezas se evaden los caminos compositivos sencillos y lineales que utilizan estrategias que simplifican la decodificación. En muchas de las obras del ciclo parece imponerse la idea de que el hecho artístico debe ser puesto en función del mensaje como si se tratase de dos compartimentos diferentes, donde uno es sólo el vehículo de transmisión del otro. De allí la crítica que reconocidos dramaturgos han hecho al movimiento a pesar de compartir su posicionamiento ideológico[6].

En el presente trabajo haré referencia al texto dramático y no a las puestas en escena. Dada la brevedad de esta exposición me centraré en la construcción de los personajes, aspecto que resulta operativo para corroborar las afirmaciones de la hipótesis.

El elenco de *Última pelea de la noche* se compone de dos personajes protagónicos (Koyac y Fierrito Páez, "padre" e "hijo"[7]), un coro integrado por cuatro boxeadores y cuatro personajes secundarios, socios de Fierrito en un virtual acto delictivo.

Las didascalias indican la alternancia luz - oscuridad y los cambios de tiempo y escenario. El hoy de la pieza nos sitúa en un round de boxeo en el que se enfrentan Koyac (padre) y Fierrito (hijo) en una última pelea. Desde el presente de la acción se recupera el pasado a través de escenas intercaladas a modo de flashback que nos permitirán comprender la totalidad de la historia. La acción se inicia en las instancias previas el desenlace, el comienzo de la obra es el principio del fin. En su primera aparición el coro debate acerca de la suerte de los contrincantes poniendo en evidencia un destino implacable: "Y van a ser 398 golpes en 12 rounds" y "ya se dijo, ésta tiene que ser la última pelea"[8]. El intertexto que dialoga con la obra

---

[5] Seguimos la concepción pragmática de Austin en la que se distinguen en los actos de habla tres niveles elementales: *locutivo* (aquello que se dice), *ilocutivo* (intención o finalidad concreta del acto de habla) y *perlocutivo* (efecto que el enunciado produce en el receptor en una determinada circunstancia)

[6] Hace poco tiempo, en el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) en una mesa redonda sobre "Teatro y política" en la que participaban Susana Torres Molina, Halima Tahan, Héctor Levy-Daniel, Clara Pando, Jorge Huertas y Silvina Díaz surgió el tema de TxI y algunos de los presentes manifestaron justamente esta idea de que en este movimiento, a diferencia por ejemplo de Teatro Abierto, parece primar un teatro que no da cabida a tratamientos sutiles, claroscuros y ambigüedades que enriquecerían a su entender el texto dramático.

[7] La utilización de tales denominaciones sólo son utilizadas para simplificar la exposición y no implican en modo alguno la aceptación de relaciones semejantes en la realidad en los casos en que se ha producido la apropiación ilegal de niños, usurpándose y negando la verdadera identidad.

[8] Palabras dichas por el Boxeador 1 quien a lo largo de toda la obra representa la idea de un pleno acatamiento de los designios del destino que no pueden ser discutidos ni contrariados.

es sin duda la tragedia griega. Tal como sucede en algunas piezas clásicas se vislumbra a los personajes como víctimas de un destino que ni los propios dioses pueden modificar: "Quién carajo se creen ustedes para poder salvarlo" dirá uno de los miembros del coro. En este contexto toda aseveración asume un carácter existencial en el que el lenguaje del boxeo funciona como metáfora de otras luchas, conceptos como "tendremos el privilegio de ser testigos del nacimiento de una genealogía de campeones, *de la certera continuidad de la sangre*","…en una pelea que aún hoy, nos trae el sabor amargo de la sospecha","…acá se pelea por otra cosa"[9], asumen particular significación.

La función principal del coro, más allá de ser presentador y asistente de los contrincantes, es poner en evidencia la inexorabilidad de un destino prefijado e infalible. Los coreutas discuten acerca de la situación, los personajes y la resolución del conflicto, así por ejemplo, el Boxeador 2 en sus intervenciones se muestra compasivo e intenta oponer cierta resistencia: "esto no puede terminar así, es demasiado para estos pobres tipos", "él no decidió estar acá" pero finalmente, en la anteúltima intervención del coro, entregando metafóricamente la toalla, acepta el destino frente a la aseveración reiterada de los otros tres: "que la sangre se separe", y la razón ante la que cede es irrefutable: "se lo robaron". De hecho, Fierrito es hijo de desaparecidos[10] y fue "comprado" por el boxeador en una cárcel donde trabajaba como pegador para la policía. En una breve escena, en la que a través de un diálogo del que sólo conocemos las palabras de Koyac, se recupera la prehistoria de los personajes, se lo ve conmovido; siente piedad ante el niño: "Che cuánto hace que no le dan de comer a este. Mirá las patitas, los bracitos que tiene…".y pensando en "la Mary", su mujer que no puede tener hijos, decide quedárselo "yo por el pibe les doy hasta el último mango".[11]

También como en las obras clásicas se produce la anagnórisis, la revelación de esa verdad cambia la perspectiva y la reacción de los personajes quienes pasan a aceptar su destino ayudando a que este ocurra. En una escena intercalada que transcurre en un bar, en un pasado cercano, Fierrito se entera por otro personaje de que su padre es un pegador "¿quién sos vos forro? Tu viejo lo único que puede hacer es pegarle a los presos en la comisaría…siempre laburó para la cana". En la siguiente escena, que en este trabajo citamos anteriormente, el espectador se entera de la forzada adopción completando el conocimiento de

[9] Las bastardillas no aparecen en el original, las he utilizado para destacar esas palabras.

[10] En ningún momento de la obra se utiliza ese término, el comisario ha mandado que se le entregue el niño, aquellos con los que habla (pero que no están en escena) tienen "chumbos", el diálogo –monólogo es tenso y termina: "¿…me querés matar a mí también?

[11] Es necesario destacar que es la única escena en la que hay una referencia directa a los delitos de lesa humanidad perpetrados por la dictadura aunque no se dan demasiados datos, sólo aquellos que resultan relevantes para el desarrollo de la acción dramática. La otra alusión es una consecuencia de lo anterior: los reclamos del hijo al conocer el pasado del supuesto padre, apenas un par de frases recriminatorias.

la verdadera identidad de Fierrito. Hacia el final, el hijo increpa al supuesto padre precipitando el trágico desenlace: "Y vos que le pegás a los presos…Amigo de la yuta, pensás que no lo sé…sos un animal. Toda la vida vendiéndome esa mierda de ser guapo acá arriba y de la gloria y del respeto ¡Qué respeto! Te tienen lástima ¡Traidor!".

Los protagonistas, a diferencia de los de la tragedia no son "nobles y elevados", pertenecen a una clase social baja, uno es un pegador de la policía y el hijo apropiado, un potencial delincuente; sin embargo no podemos evitar sentir compasión ante estos dos seres sufrientes que inspiran en nosotros sentimientos semejantes a los que inspiraban los héroes trágicos: nos compadecemos por su sufrimiento (pathos) y condenamos su desmesura, defectos o crímenes (hybris). Las peripecias que sufren los héroes no eran para los griegos consecuencia necesaria de una culpa (baste pensar en Edipo), o sus culpas admiten controversias y discusiones (Orestes, Antígona). En *Última pelea*…el hijo es una víctima, un hijo apropiado por los victimarios de sus padres, pero no se lo presenta absolutamente virtuoso, es como ya he dicho un potencial delincuente. En cuanto al "padre amoroso", es cómplice de los genocidas pero a lo largo de la pieza su gran preocupación es hacer del "hijo" un gran campeón e intenta alejarlo de las "malas juntas". Pero la sangre debe ser separada, el destino debe cumplirse y termina matando al joven en esta "última pelea". Vemos que los sentimientos se entremezclan, las emociones entretejen un mundo ambiguo y trágico.

En cuanto a *Perfidia,* se trata de un unipersonal que guarda relación con la obra *Huis Clos* de Jean Paul Sartre, al igual que en la pieza francesa el personaje está muerto pero a diferencia de los tres protagonistas de *A puertas* cerradas[12] es consciente de ello desde el principio. En ambos casos es ya imposible toda acción, sólo queda la plena responsabilidad de los hechos vividos, la existencia ha devenido esencia y como tal es lo característico y permanente, aquello por lo que una cosa es lo que es. Y Godoy, tal como afirma el personaje en *Perfidia*, es: "el traidor, el delator, el soplón, el infame, el buchón. El que se mueve escuchando entre las sombras, al que se tolera como un animal ponzoñoso con el que se tiene que convivir…Algo atrapado en los espejos de quienes necesitan monstruos para reflejar su rostro". A diferencia de la obra sartreana el infierno no son los otros sino la imposibilidad de lograr el anhelado silencio: "sólo esperaba la nada desnuda, el eterno silencio de Dios". Su capacidad de oírlo todo le ha dado poder y es ahora el momento de responder por sus actos,

[12] Nombre con el que fue traducida al español la obra francesa.

las voces no pueden acallarse y aún sigue escuchando: "la infancia, el carnaval, mi propia voz hablando con Celia, el micro y los chicos llegando a la plaza, los desaparecidos…"[13].

La desesperación del personaje se ve intensificada por el carácter cíclico que asume: un tiro da inicio a la obra, en tanto que el disparo final deviene la certeza de un eterno retorno en el que los hechos del pasado volverán una y otra vez

A diferencia de *Ultima pelea de la noche,* en *Perfidia* no hay acción; nada sucede, todo se limita al agónico discurso de un ser condenado por sus actos a un no-silencio que asume también el carácter de destino inexorable: "todo lo que me fue pedido ha sido dado. Lo que en mí debía encarnarse sucedió. La honestidad hacia este destino ha sido ejecutada". Pero tal como sucede con los personaje de *Última pelea…* este ser genera en nosotros sentimientos contradictorios, *Perfidia* es la historia de traicionados que devienen traidores, víctimas que se tornan victimarios. Pero un mero análisis psicológico de Godoy no alcanza para comprender al personaje. Reducir la psicología del protagonista a un hijo maltratado o un amante engañado no alcanza porque en la obra está presente también la historia argentina de la última mitad del siglo XX: el poder de Perón, los bombardeos del '55 a Plaza de Mayo, la muerte de chicos inocentes, los sucesivos golpes de estado, las torturas y desapariciones de la última dictadura militar. La palabra "perfidia" que da nombre a la obra[14], se torna omnipresente: el personaje es un pérfido, pérfida es también la madre adúltera, el general que lo traicionó, aquellos que bombardearon niños inocentes, y también una sociedad que necesita, tal como explicita el personaje, hombres como Leopoldo Ciriaco Godoy para que sus hijos duerman tranquilos mientras otros mueren masacrados.

Como se dijo al comienzo de esta comunicación nos propusimos demostrar el carácter ambiguo de los personajes de ambas piezas que se alejan del modelo maniqueo y lineal planteado por muchas las obras de TxI. Hubiese resultado más fácil presentar un apropiador y un delator que resultasen la plena encarnación del mal hacia quien el [15]público sintiese un inmediato rechazo, e hijos apropiados que fuesen absolutamente buenos y que sobreviviesen como expresión de la justicia poética que no sería más que el correlato artístico de la justicia reclamada por los diferentes organismos de derechos humanos. No es este el universo que plantean estas obras. Si TxI define al teatro como su hábitat natural y al hecho dramático

[13] En esta breve enumeración ha aunado a modo del recurso de diseminación y recolección diversos hechos a los que hizo referencia anteriormente, es el final de la obra, en su infancia se dio cuenta de que poseía el don de escucharlo todo, entre otras cosas a su madre cometiendo adulterio, lo que hizo que su madre sintiese miedo y, tal como afirma el personaje, "el miedo es poder". Ha recordado el carnaval y los bailes con Celia. El micro y los chicos en la plaza hace referencia a los bombadeos a Plaza de Mayo en 1955.

[14] "Perfidia" es el bolero que baila el personaje con Celia (que no aparece en escena) en el único momento de su vida en que fue feliz junto a la mujer amada que lo traiciona luego con Juan Domingo Perón.

[15] Tomado de la página web de TxI.

como un puente necesario que une las voces del teatro con el público y "con cada chico que aun habiendo recuperado su identidad es partícipe de una historia siniestra", *Última pelea de la noche* y *Perfidia* tienden ese puente pero transitarlo resulta inquietante y nos ubica como lectores o espectadores en un lugar menos cómodo. Hubiese sido más sencillo recrear la fórmula platónica belleza- bien- verdad pero lo que se pierde en transparencia se gana en fuerza dramática. Tal vez, en sus inicios fue importante brindar el mensaje como se brindó, pero hoy es necesario dar aires nuevos a un movimiento que de otro modo puede condenarse a una fórmula estereotipada y artísticamente poco productiva.

Pero no debemos pensar en modo alguno que en las obras analizadas el mensaje es ambiguo, el sólo hecho de la inexorabilidad planteada desde un metafórico destino en que las sangres deben ser separadas en *Última pelea…*y donde el apropiador termina desolado y desnudo en un escenario vacío, hasta el planteo existencialista de *Perfidia* en el que resulta imposible escapar de "los insoportables rumores del infierno", convierten la condena de los culpables en un imperativo categórico.

Si todo escritor escribe para sus contemporáneos, como decía Jean Paul Sartre, todo arte verdadero convierte en contemporáneos de algún modo a todos los hombres, y la búsqueda de justicia, la presencia del horror y de la muerte nos conmueven más allá de fronteras geográficas o cronológicas. Tal vez, cuando el último genocida haya sido juzgado y el último nieto recuperado, habrá obras de TxI que seguirán teniendo vigencia porque lograron una síntesis entre lo inmediato, lo urgente y lo imperecedero, tornándose necesarias en otro sentido, capaces de convertirse en símbolo y testimonio artístico de las terribles ignominias que los hombres somos capaces de cometer.-

Bibliografía

Di Lorenzo, Gabriel- Magrini Omar: *Última pelea de la noche* (inédita) - *Perfidia* (inédita)

La actividad teatral marplatense en la temporada 2006-2007

María Victoria Campagna
(UNMdP)

Introducción

Pensar en una nueva temporada de verano en la ciudad de Mar del Plata, implica irremediablemente especular no solamente con la cantidad de visitantes que vendrán a la ciudad sino también sobre el arribo de numerosas compañías teatrales, principalmente porteñas. La ciudad consolidada así como epicentro del espectáculo abre un espacio artístico de particular configuración: la afluencia de esos conjuntos han generado tradicionalmente una relación asimétrica en perjuicio de los elencos locales sustentada básicamente en factores de poder económico y no por un "complejo de inferioridad". (Chiaramonte: 2000,44). Históricamente, las producciones capitalinas fijaron territorio en espacios céntricos de la ciudad instaurando un ámbito de control de la actividad teatral sobre los visitantes y residentes, ocupando edificios de arquitectura específicamente planeados para espacios de uso actoral y del espectador; una arquitectura ordenada donde cada uno cumple una función de acuerdo a su saber y hacer. Este marcar territorio generó datos que se contabilizaron constituyendo el único referente en lo que a caudal de actividad teatral en la ciudad se refiere; lo que se registra queda archivado, es lo oficial, lo que se reconoce y difunde. Este dominio territorial condenó a cierta "marginalidad" al quehacer teatral local relegado a zonas no turísticas de la ciudad, obligándolo a adoptar conductas nómades y situándolo en un lugar de "transgresión", a ocupar salas no tan "ordenadas" con formas de manifestación no tan convencionales y con registros dispersos sobre su actividad.

Este trabajo tiene como objetivo, en primer término, mostrar la diversidad de la propuesta teatral para adultos de la temporada 2006-2007 y determinar cuál es el nivel presencial de los elencos marplatenses en ese escenario. En segundo término, establecer la evolución cuantitativa que se ha registrado en los períodos veraniegos -desde la década del 80 hasta el año 2007-, de los grupos escénicos locales.

La presente ponencia está enmarcada dentro de los lineamientos del proyecto de investigación denominado "Estética del Teatro marplatense y su historia desde sus comienzos hasta la actualidad. La producción teatral en Mar del Plata" que lleva a cabo el Grupo de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Espacios de representación

En la temporada 2006/07 la cartelera presentó diversidad de obras y casi en su totalidad no fueron estrenos sino reposiciones de la temporada invernal. Según datos recolectados del diario La Capital, de la ciudad de Mar del Plata, en ese período se contabilizaron 129 propuestas teatrales, y 41 espacios de representación funcionando. Las salas Provincial y Hermitage no formaron parte de las opciones, los teatros Atlas y América fueron rehabilitados para esa temporada.

Los espacios receptores han sido clasificados de acuerdo a una tabla de categorías según el tipo de gestión:

a. -Salas de gestión privada comercial, son espacios jerarquizados ubicados en el área céntrica y turística con buena infraestructura y gran capacidad. Su disposición posibilita la colocación de grandes marquesinas y todo tipo de carteles promocionales. Concentran casi la totalidad de la propuesta teatral porteña y las obras que en ellas se presentan estrenan, por lo general, en la primera quincena de diciembre, acompañando la tendencia que se viene imponiendo de una temprana afluencia turística. Si tenemos en cuenta que el 31,2% de los visitantes veraniegos en 2007 eligieron la zona céntrica y microcéntrica para su alojamiento (EMTUR: 2007,40) y que ese espacio encabezó la opción de paseo de los visitantes de ese año; estos datos agregan un plus de promoción de esos espectáculos ya que en el área de ubicación de estas salas convergen residentes y el mayor porcentaje de turistas estables.

Bajo esta categoría, funcionaron 11 salas que presentaron 21 obras todas ellas provenientes del circuito porteño.

b.- Salas de gestión oficial, son ámbitos dependientes del gobierno provincial y municipal; están bien equipadas y distribuidas en zonas de fácil acceso al visitante. Presentan producciones sin tanto presupuesto ni publicidad pero constituyen una oferta teatral impresionante en variedad y calidad. La concurrencia a los espectáculos que se

representan en ellas suele verse limitada por la necesidad de compartir el espacio entre los grupos y también porque algunos elencos se trasladan por la zona atlántica, acotando sus presentaciones locales, condicionando así, la elección del turista que elige venir por pocos días. Bajo esta categoría, funcionaron 11 salas que presentaron 50 obras,

c. -Salas de producción teatral independiente y de instituciones, son espacios alternativos, por lo general talleres de teatro, espacios culturales fomentados por instituciones que presentan obras montadas por los estudiantes y artistas independientes. Salvo excepciones, se sitúan en zonas no turísticas aledañas al centro. Bajo esta categoría, funcionaron 13 salas que presentaron 47 obras entre locales e independientes.

d.- El resto de las salas son espacios privados y comerciales adaptados y habilitados para representaciones teatrales y no siempre con infraestructura adecuada para tal fin; son ámbitos por lo general pequeños dentro de shoppings, galerías, locales, hoteles, confiterías, etc.; se ubican en la zona céntrica y turística, presentan obras sin gran esfuerzo de producción, otras con figuras medianamente convocantes o de grupos de teatro independiente. Bajo esta categoría funcionaron 6 salas que presentaron 11 obras de rubros variados.

Tipos de producción

Dentro del conjunto de la producción teatral la oferta se puede agrupar en modalidades que conforman un conglomerado de intereses diversos:

1.- Producciones con orientación comercial cuya particularidad reside en el hecho de presentar espectáculos con grandes esfuerzos de producción, novedosos adelantos técnicos, con figuras centrales convocantes y elencos de actores exitosos o figuras mediáticas del momento, especialmente provenientes del rubro televisión. Son empresarios que invierten para ganar y responden a las exigencias del mercado. Ocupan las salas más jerarquizadas y céntricas de la ciudad y presentan diariamente una, dos y hasta tres funciones. Gozan de un excelente nivel de publicidad y también suelen acaparar la atención de los medios periodísticos promoviendo ritualmente escándalos, conflictos y confrontaciones internas y externas, lo que permite que el público frecuentemente pase de espectador a observador de un espectáculo que muchas veces se sitúa fuera del escenario. El costo de las entradas es alto y el caudal de espectadores es superior a las posibilidades de

la sala, situación que genera la necesidad de sacar entradas con anticipación creando rituales de concentración de público frente a las boleterías a mitad de mañana.

Se presentaron 6 espectáculos pertenecientes a los rubros revista y comedia. Los registros de consumo indican que la preferencia del público -dentro del paquete ofrecido- se concentró en este tipo de espectáculos. (La Nación: 2007)

2.-Producciones de menor envergadura pero que orientadas a un teatro de autor y de compromiso, tratan de fusionar calidad, estética y mercado. Presentan elencos con figuras convocantes por su trayectoria y nivel artístico de jerarquía.

Se presentaron 13 espectáculos de esa categoría. La modalidad itinerante por la zona atlántica que llevaron a cabo algunos de esos elencos limitaron la posibilidad de concurrencia del público, la dificultad radica en combinar estadía y función, si se tiene en cuenta que el promedio de estancia del turista en esa temporada fue de 7 noches. (EMTUR: 2007, 51) Pero como contrapartida, algunas de estas obras, muy destacadas por la crítica, no alcanzaron éxitos de boletería en esta ciudad pero sí fueron totalmente convocantes en teatros de la zona. (La Nación: 2007).

3.- Espectáculos montados y escritos por actores o directores donde ellos mismos son las figuras convocantes generalmente provenientes del rubro televisivo. Con esta modalidad, se presentaron 14 espectáculos.

4.-.Producción independiente promovida generalmente por instituciones de estudio, cooperativas o grupos de auto-gestión. Ofrecen producciones novedosas que salen del circuito comercial. La temática es variada: grandes autores de la dramaturgia universal, obras de creación propia de los directores de estos grupos de estudio, trabajos de fusión teatro-danza, etc. El costo para el espectador es bastante económico, inclusive lo suelen hacer conocer en el espacio de la cartelera de los diarios. Difunden su labor a través de gacetillas y de volantes. La frecuencia de representación en verano es por lo general uno o dos días a la semana, situación que también dificulta la concurrencia de público por razones ya expuestas. Son verdaderos centros de promoción de la cultura y abren un espacio de formación y divulgación de habilidades vinculadas a las artes escénicas constituyendo una movida teatral que va creciendo significativamente.

Con esta modalidad, se presentaron 40 espectáculos nacionales y 51 locales. .

6.- Otras producciones: Fueron 11 obras de rubros variados que se exhibieron en salas alternativas

Carácterísticas de la temporada Teatral

La cantidad de turistas del período relevado fue de 3.292.797 (EMTUR: 2007-9) y dentro del rubro actividades recreativas, la asistencia al teatro estuvo en tercer lugar de preferencia sólo superada por la concurrencia a bares nocturnos y casino o bingos. (EMTUR: 2007-9).La Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET), de capital federal, nos informó que los socios de esa entidad, que conforman casi la totalidad de las salas de gestión privada de primer nivel a que hicimos referencia, comunicaron 444.000 asistentes al teatro en Mar del Plata, en la temporada estival 2006-2007.

Los espectadores debieron erogar entre 40 y 50 pesos por entrada de las obras capitalinas y en algunos casos aparecieron opciones desde 30 y 35 pesos. El teatro local y el teatro independiente presentaron diversas posibilidades de costo, entre $7.- y $ 20.- y la oportunidad de usufructuar el beneficio del 2x1 o descuentos.

La propuesta teatral del período que nos ocupa fue de 129 obras, se abordaron creaciones de 35 autores extranjeros y de la dramaturgia universal, 32 de reconocidos autores argentinos y 44 de autoría propia y 18 sin precisar. En ese contexto se incluyeron 5 obras de carácter histórico, recreando personajes y situaciones del contexto argentino-sudamericano. Tal panorama permite pensar en un desvanecimiento del imaginario colectivo cultural que ubica a Mar del Plata como sede de espectáculos teatrales pasatistas.

La injerencia del sector teatral, en la estructura económica del Partido de General Pueyrredón, es importante debido a que la principal incidencia esta dada por la actividad generada por los sectores vinculados directa e indirectamente con el turismo. Desde hace unos años, en el mes de noviembre “Mar del Plata levanta el telón”, acto donde las autoridades municipales y provinciales trasladadas a la capital reciben a los elencos que vendrán. Esta gestión es considerada, desde el sector oficial, necesaria para el crecimiento turístico y factor de impulso comercial de la ciudad, por lo tanto, se les brinda a los empresarios teatrales dispuestos en invertir, el apoyo y las facilidades como a cualquier otra empresa con fines de lucro. El 27 de noviembre del 2006, ambos sectores, oficial y

artístico, presentaron la cartelera de espectáculos del verano 2007.

Evolución del Teatro Marplatense

Si se tiene en cuenta que en la temporada 1999-2000 las obras locales ascendieron a 30 contra 40 foráneas. (Chiaramonte-2000,48), y que en el 2006-07 se presentaron 51 locales contra 78 foráneas, se observa una mínima disminución del nivel de presencia dentro del caudal de obras con respecto al año 2000, un porcentaje del 43% en 2000, que baja a 39,5% en 2007.

En cuanto a la evolución de la cantidad de obras locales presentadas en temporada de verano es constante, desde 1975, con 2; 1981, con 5; 1983, con 7; 1984, con 18; 1988, con 22; 1989, con 22, y 2000, con 30, (Chiaramonte: 2001-51,53), se llegó al 2007 con 51. Si tomamos como referencia el año 1984, caratulado "el año del despegue de la escena marplatense" (Chiaramonte-2001,51), se observa que la actividad ya para el 2007 se había triplicado.

El espacio de representación oficial exhibió 29 obras y las salas de estudios teatrales y de instituciones acogieron a 21 puestas y hubo 1 en sala comercial alternativa. De esta forma, en la temporada 2006-2007, las salas de gestión oficial han dado cabida a más del 57% de la producción local y las salas de instituciones de estudio, el resto. Esta muy buena acogida en salas legitimantes dio mayores posibilidades de competitividad. En esa temporada, las obras marplatenses abordaron creaciones de 17 autores extranjeros y de la dramaturgia universal, 20 de argentinos, y 11 de autoría propia y 3 sin precisar, lo que representa una tendencia elocuente a apostar a la jerarquía autoral auspiciando relecturas e interpretaciones de autores de consagrada trayectoria y fomentar nuevos escritores.

Esta creciente consolidación de la escena marplatense se debió entre otros factores al nivel de formación y perfeccionamiento de los actores a través de las instituciones de enseñanza radicadas en la ciudad, a una mayor promoción de la actividad destinada a captar otro tipo de público, a la variedad de las propuestas estéticas, a la apuesta de temáticas más maduras y jerarquía autoral, sin olvidar, la continuidad en tiempo y espacio en el escenario local.

El teatro independiente nacional que ha venido creciendo también de manera significativa comparte en 2006-07 con la producción local el 70% de la oferta total. El

diario La Capital, en su sección espectáculos ha publicado en "agenda teatral" la variada cartelera de teatro alternativo

De esa temporada y algunas notas destacando periódicamente obras y elencos. Cito como ejemplo, las notas de los días 15, 17 y 19 de enero/2007 y las fotografías a color y en página central de puestas locales e independientes entre similares de espectáculos capitalinos de mayor difusión, publicadas los días 16 y 17 del mismo mes. Es tarea pendiente investigar el tratamiento del tema en otros medios periodísticos y sobre cantidad de espectadores asistentes a espectáculos teatrales locales.

Conclusiones

En la temporada 2006-2007, se ha observado la reiteración de una ineludible solidaridad entre espectáculo teatral e inversión de empresas comerciales porteñas. La producción marplatense aportó casi el 40% del total de la oferta, el resto se distribuye en partes iguales entre el teatro independiente y el teatro capitalino. Junto a las producciones foráneas que aportaron a la temporada en cuestión varias obras de relieve y calidad autoral, las propuestas teatrales alternativas involucradas en el mismo desafío han posibilitado desdibujar la idea de una liviandad temática estival. La escena local en su constante búsqueda de reconocimiento y de una identidad teatral válida, generó resistencias creativas, desplegó todo su potencial estratégico y trató de dar todo aquello que el teatro alineado con los dictados del mercado del espectáculo no ofrecía. Poco a poco el teatro marplatense ha ido liberándose de los prejuicios que lo ataban a una posición secundaria, pero a pesar de estos aspectos positivos persiste hasta hoy una idea de extrañeza y condicionamiento en el ejercicio de su profesión. Una mirada oficial indiferente para promover oportunidades de desarrollo de actividades culturales, la falta de aportes económicos para la supervivencia de la actividad, una inadecuada difusión publicitaria, la dificultad en conseguir espacios de representación, etc. son problemáticas recurrentes en los reclamos actuales de los grupos locales. (Alternativa teatral 2009- El Atlántico 2010, notas periodísticas de los días 6-3-2009 y 19-6-2010).-

Bibliografía

Fuente primaria

Diario "La Capital", de Mar del Plata. Sección Espectáculos, periodo diciembre 2006 a febrero 2007. Consulta: agosto del 2010, Hemeroteca del Archivo Histórico Municipal Roberto T. Barili – La Casa del Movimiento (SMATA), 9 de Julio 3276 de Mar del Plata.

Otras fuentes

Alternativa teatral

Mundo teatral.

Textos citados

Chiaramonte, Eduardo, 2000 "El teatro de Mar del Plata y las temporadas de verano" en Fabiani, Nicolás Luis (coord.) *Estética e historia del teatro marplatense,* Vol. II, Mar del Plata: Ed. Martín/UNMdP

Chiramonte, Eduardo, 2001 "El campo teatral en Mar del Plata en los 80", en Fabiani Nicolás Luis (coord.) *Estética e historia del teatro marplatense,* Vol.III, Mar del Plata: Ed. Martín/UNMdP

Alternativa Teatral, 6-3-2009, Reportaje por Sonia Jaroslavsky a Adrián Canale, Guillermo Yanícola y Paola Belfiore con motivo del Encuentro de Teatro Marplatense en Buenos Aires. www.alternativateatral.com/nota370

Diario El Atlántico, 19-6-2010, Reportaje por María José Garufi a Ema Burgos, Merceditas Elordi, Viviana Díaz y Marcelo Goñi. www.diarioelatlantico com/diario/13488

Diario La Nación, 2007, 16-1, Balance de la primera quincena de teatro.

EMTUR 2006-07, Estudios de demanda de la temporada de verano, información suministrada por el Sr. Leandro Laffan

AADET, Asociación Argentina de Empresarios Teatrales, información brindada por Brenda S. Berstein, Asistente General AADET.-

La operatividad hermenéutica de la mímesis en la estructura receptiva de la obra de arte y su extrapolación al ámbito del lenguaje

Leandro Catoggio
(CONICET-UNMdP)

La categoría de mímesis de origen estético, podemos decir, revela la estructura ontológica de la experiencia hermenéutica. El acto interpretativo es una realización de la comprensión que se encuentra ligada a la función imitativa de la palabra que no representa una mera copia de lo recepcionado sino que en tanto expresión de lo tematizado lo conserva y lo transmite transformándolo. El acto originario de la interpretación vincula la recepción del horizonte de sentido de lo tematizado transformándolo en un nuevo objeto mediante la fusión de horizontes entre el *interpretandum* y el intérprete. Para la hermenéutica filosófica la palabra como imitación debe comprenderse desde los ejes de conservación, transmisión y transformación. La orientación recibida del pasado en el registro de la interpretación se conserva y transmite pero no de forma dogmática sino que se transforma en su vinculación al presente interpretativo redireccionando su sentido en un significado acordado. Hay una actualización del pasado en el presente que tiene el modo de la recontextualización. La palabra como imitación recontextualiza lo recepcionado en la red de significados pragmáticos que constituyen la praxis del intérprete. Es decir, la palabra como mímesis imita la praxis conservándola, transmitiéndola y transformándola.

De esta manera la noción hermenéutica de juego aplicada al ámbito de la estética es extrapolable al ámbito ontológico mediante el hilo conductor del lenguaje tal cual lo revela Gadamer al final de *Wahrheit und Methode* (1975: 464-465). La noción de juego (*Spiel*) cumple una función primordial en la estructura del libro debido a que es ella la que enfrenta el modo de ser originario de la obra de arte a la concepción moderna del arte (1975: 97-114). La función hermenéutica del juego tiene la virtud de describir la obra de arte como el verdadero sujeto de la interpretación estética desplazando la conciencia subjetiva del centro especulativo. Es decir, el modo de ser de la obra de arte en tanto juego es independiente de la conciencia de los que juegan. El concepto de juego

indica la subsunción de los jugadores al juego mismo. El juego siempre se desarrolla según sus propios parámetros esenciales aunque varíen los jugadores. Pero esto no involucra una ausencia total de los jugadores, los actores del juego, sino que éstos son la mediación por la que se realiza el juego. La subordinación de los actores a las reglas del juego no implica que ellos puedan interpretar el juego. Al realizar el juego los actores ejecutan un modo de interpretación del mismo. La interpretación opera actualizando el juego en función a los actores y espectadores.

La mediación de los actores y espectadores de la obra de arte produce lo que llama Gadamer una transformación en lo conformado (*Verwandlung ins Gebilde*) (1975: 105). El concepto de *Verwandlung* (transformación) toma sentido en cuanto la obra de arte adquiere significado en el hecho de ser ejecutada como interpretación. La transformación es el proceso que se produce en la recepción de lo tematizado como efecto de la fusión de horizontes. Según esto la transformación no se debe confundir con una alteración (*Verwandlung ist nicht Verändderung*) (1975: 106). Es decir, lo recepcionado no altera alguna parte de él manteniéndose siempre idéntico sustancialmente a sí mismo. La alteración pertenece al ámbito del accidente de la sustancia, a la cualidad; pero la transformación alude más bien a la conversión de la identidad de la cosa que se produce en la interpretación. La identidad de la obra de arte, en realidad, deviene en el desarrollo interpretativo así como también devienen las identidades de los jugadores y los espectadores. No existe un "ser para sí" propio (*ein eigenes Für-sich-sein*) de los implicados en el juego sino que sólo son en virtud de su participación en el juego (1975: 106). La interpretación de la obra de arte es un mundo cerrado en sí mismo que no necesita de regulaciones externas que validen las distintas ejecuciones interpretativas; es en el jugar mismo en que encuentra su patrón de juego, no hay ninguna medida por fuera del juego que pueda determinar su ejecución[1].

El registro formado no asume ninguna comparación con una supuesta realidad exterior que otorgue validez a lo ejecutado. La transformación se presenta como una verdad que tiene en su propia presentación (*Darstellung*) los parámetros interpretativos. Por eso la finalidad (*télos*) del juego siempre es inmanente al desarrollo del mismo juego. No hay nada extrínseco a él. La presentación de lo interpretado es una mímesis de lo conformado en cuanto es una transformación de lo heredado que conserva lo

[1] "Gewiss ist es eine Andere, in sich, geschlossene Welt, in der das Spiel spielt. Aber sofern es Gebilde ist, hat es gleichsam sein Mass in sich selbst gefunden und bemisst, sih an nichts, was ausserhalb seiner ist" (1975: 107).

ejecutado transmitiéndolo. De aquí que la mímesis para la hermenéutica tenga un significado cognitivo (*Erkenntnissinn*) en cuanto imita pero no en un sentido lato sino que imita transformando lo tematizado en algo otro. La recepción de la obra de arte implica que el significado cognitivo de la mímesis encuentra su propiedad en el reconocimiento que hacen los intérpretes de ella. Por esto mismo Gadamer recurre a la doctrina platónica de la anamnesis como un ejemplo de la participación en la esencia de lo conocido (1975: 108-109). La obra sólo alcanza relieve cognitivo en la medida en que en ella pueda reconocerse lo que se conoce tal como es conocido[2]. Por eso la obra de arte en la interpretación resulta una cosa que involucra de tal manera a los intérpretes que éstos encuentran en ella una representación de su mundo como presentación (*Darstellung*).

La diferencia fundamental con la manera de comprender la recepción del arte en la modernidad está marcada en la distinción entre representación (*Vorstellung*) y presentación (*Darstellung*). Mientras que para la modernidad la obra de arte estaba confinada al mero goce de la representación desvinculada del mundo del intérprete para la hermenéutica filosófica la obra de arte es en sí misma una presentación del mundo. La obra de arte por eso tiene un rango ontológico y no representativo. Ella está vinculada al mundo del intérprete a través de un reconocimiento transformativo que produce significado. Esto es lo que lleva a Gadamer a indicar que el ser del arte (*das Sein der Kunst*) tal cual lo concibe la hermenéutica no puede determinarse como objeto de una conciencia estética sino como un proceso óntico de la presentación (*des Seinsvorganges der Darstellung*) (1975: 111). En este modo de comprender la obra de arte el juego en sí mismo no es más que autopresentación (*Selbstdarstellung*) (1975: 103). La autopresentación es la transformación de lo conformado históricamente en la obra de arte y, en tanto tal, lo conformado como totalidad de sentido sólo alcanza su ser pleno cuando es jugado en cada caso. La autopresentación de la obra, de esta forma, es una reelaboración como recontextualización en que se transforma la misma cosa significando no sólo lo tematizado sino también el mundo del intérprete.

La mímesis, de esta forma, se asemeja con la *poíesis* en cuanto la transformación produce un nuevo objeto. La mímesis como la comprensión no son reproductivas sino productivas[3]. La categoría hermenéutica de la presentación

[2] "Wer etwas nachahmt, lässt das da sein, was er kennt und wie er es kennt" (1975: 108).
[3] "Mimesis and understanding for Gadamerian hermeneutics are productive, not merely reproductive" (Dostal, 2010: 58).

(*Darstellung*) apunta en esta dirección. La imitación no debe verse como una copia reproductora de lo sido sino como una asimilación del pasado en el presente. No hay una representación en el sentido de una re-presentación, de una vuelta a presentarse de la cosa misma sin ningún tipo de mediación constructiva. La presentación de la obra se presenta como una asimilación reconstructiva que transforma la cosa en un nuevo objeto incrementado en su ser. El horizonte participativo del intérprete está implicado en este nuevo objeto a la manera de una interpretación reflexiva que recontextualiza la obra presentándola como un algo que antes no era. En la imitación hay un ejercicio creativo que opera de forma doble. Por un lado transforma lo imitado asimilando la obra a la red significativa del intérprete; y por otro lado, incrementa el horizonte receptivo resignificando su contenido. La presentación de la obra en el juego del arte simboliza el mundo en esta doble operación de recontextualización. La autopresentación de la obra es no sólo autopresentación de ella misma sino también autopresentación del mundo.

Este giro gadameriano de la representación a la presentación en el ámbito estético cobra un relieve fundamental en la teoría hermenéutica guiada por el hilo conductor del lenguaje en cuanto la noción de juego es transportada al ámbito de la palabra como *Sprachliche Spiele* (juegos lingüísticos) (1975: 464). Estos tipos de juegos aluden a la función de la palabra como el elemento configurador de la interpretación que opera produciendo significados. Con la noción de juego desarrollada en la estética Gadamer aquí gana para el hilo conductor del lenguaje la categoría central de presentación (*Darstellung*). Así como en la estética este concepto opera contrarrestando el modo de ser representativo de la modernidad pero en el ámbito del lenguaje. Mientras que en la estética dicho concepto responde a la conciencia abstracta desvinculada de la existencia y sin valor cognitivo de la modernidad en el ámbito del lenguaje responde a la abstracción de la palabra como mera herramienta del pensamiento. Para la hermenéutica filosófica no existe una separación entre palabra y pensamiento. Al contrario estos elementos mantienen una relación identitaria. El lenguaje posee una universalidad a la altura de la razón o mejor dicho el lenguaje es el lenguaje de la razón misma[4]. Por eso el fenómeno hermenéutico de la comprensión no puede describirse desde una teoría instrumentalista de los signos que entiende a la palabra como objetos disponibles o que hay que poner a disposición para lograr la interpretación. Para la hermenéutica tanto la ciencia como la moderna filosofía del lenguaje reducen la función

[4] "Die Sprache ist die Sprache der Vernunft selbst" (1975: 379).

de la palabra a la mera forma, a una formalización abstracta desvinculada de todo contenido.

El lenguaje, dice Gadamer, es presentación[5]. Y en este sentido no hay una diferencia entre forma y contenido sino una unidad de sentido que significa interpretando. El concepto de juego que aludía en la estética a la autopresentación de la obra de arte es transportada a la esfera del lenguaje como la autopresentación de la palabra. El lenguaje es un juego mimético en donde se puede reconocer el modo de ser del mundo[6]. La palabra fundada en la transposición de los significados pragmáticos en significados lingüísticos al presentarse no hace más que presentar, hace patente, el mundo como la fusión de horizontes entre pasado y presente. De esta forma, el significado se observa como el efecto de la fusión que proyecta posibilidades realizativas de interpretación incrementando el ser de la palabra. La palabra como presentación muestra el mundo y al mismo tiempo abre la potencialidad realizativa del lenguaje. La correspondencia entre pensamiento y lenguaje produce que la razón misma no sea una determinación previa a la interpretación sino un efecto de la fusión de horizontes que se presenta como posibilidades fácticas de acción. La doble operatividad que se observó en la estética a través de la mímesis se conserva en el lenguaje como la recontextualización de la red significativa del mundo mediante el significado alcanzado en la interpretación.

La vinculación entre los significados pragmáticos y los significados lingüísticos hace que la productividad del lenguaje en la interpretación reconduzca el significado al conjunto semántico-pragmático originario modificándolo. La orientación previa de la tradición, de este modo, se recontextualiza en función a la interpretación actualizada en el lenguaje como presentación. Según esto el pensamiento ligado al lenguaje aparece como un producto de la fusión que en su ejercicio pragmático abre un campo de posibilidades de significación en el mundo. En este sentido la palabra es mímesis de la praxis. Ella revela que el conjunto semántico-pragmático originario es imitado en la interpretación como una reelaboración que se produce por una transformación de lo tematizado conservándolo y transmitiéndolo. La palabra como presentación imita poiéticamente; es decir, imita pero no en tanto copia o instrumento que refiere a algo externo sino que imita transformando el objeto según un registro operacional inmanente a la realización de la comprensión. La mediación total (*totale*

[5] "… *Sprache, d. h. Sichdarstellen* ist" (1975: 461)
[6] "Language is mimetic play in which we recognize the way the world is" (Dostal, 2010: 50).

Vermittlung) de la que haba Gadamer acerca del fenómeno estético cobra significado en el lenguaje como la implicación receptiva inmanente a la construcción semántica del objeto interpretado (1975: 114). -

Bibliografía

Gadamer, H.-G. (1975). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.

Dostal, R. (2010). "Gadamer´s Platonism: His Reconvery of Mimesis and Anamnesis" en Malpas, J – Zabala, S. (ed.). *Consequences of Hermeneutic: fifty years after Gadamer´s Truth and Method*. United States of America: Northwestern University Press, pp. 45-65.

Las poéticas en el teatro de Guillermo Yanícola

Eduardo Chiaramonte
(UNMdP)

Guillermo Yanícola (Buenos Aires, 1966) es músico, actor, autor y director teatral. Reside en Mar del Plata desde 1976 e integró distintos grupos musicales y teatrales. En su formación actoral destaca su entrenamiento como "clown" con Guillermo "Totó" Castiñeyras. Yanícola integra una camada de teatristas formados en Mar del Plata, como Héctor Martiarena, Adrián Canale y Mariano Moro, que coinciden en ser autores y directores de sus obras, y en haber producido durante la primera década de este siglo piezas que comparten la característica de tomar distancia de la poética realista predominante en la ciudad en la segunda mitad del siglo XX. A partir de la intensificación de la teatralidad, el acento puesto en el juego corporal y gestual de los actores, la comicidad, la exhibición de los artificios teatrales, las puestas de sus obras parecieron responder al estímulo proveniente de la renovación teatral surgida en Buenos Aires desde mediados de los años 80.

En los años finales del siglo anterior y en los primeros del actual surgen grupos como Tusytala, de Héctor Martiarena, con sus obras *Cuentos de crédulos y crápulas, Humaitá*, *El puente de los suspiros;* Los del verso, de Mariano Moro con *Matarás a tu madre, Edipo y Yocasta*, *La suplente, Fraternidad* , Adrián Canale con *Remedios para calmar el dolor, Hablar de amor, Ponerse en pie, Una sociedad secreta.*

En 2003, como autor y director, Yanícola estrenó *Floresta. Reunión de cosas agradables y de buen gusto,* y en 2004, como actor, autor y director, *Disparate. Hecho o dicho fuera de razón y regla.* Las dos obras fueron publicadas en 2006 por la Editorial Martin, de Mar del Plata, y desde su estreno se han representado en diversas salas hasta la actualidad. Obtuvieron premios en festivales provinciales, nacionales y Estrellas de Mar en distintos rubros. En 2007, estrena *Ubú .Un beso único*, versión de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, que junto a *Floresta* y *Disparate* son las puestas de su grupo que más funciones acumulan y las que lo consolidaron como uno de los autores-directores más promisorios del teatro marplatense. En lo que sigue, intentamos describir los procedimientos utilizados por Yanícola, que se sustentan en la poética del absurdo y en conceptos provenientes de las vanguardias históricas.

La didascalia inicial de *Floresta* dice: "Todo será rústico, despojado, venido a menos, sin tiempo". Más adelante indica: "Todo tendrá un tono clownesco, paródico, humorístico". Las mismas pautas para el registro actoral: "tono circense", "juego clownesco". El paso del tiempo es establecido por una voz en off: "Uno. El primer día". "Dos. La noche del primer día", que establece una estructura de cinco escenas. La acción se sitúa en un pasado impreciso entre fines del siglo XIX y principios del XX.

Los personajes son tres: la Madre, la Hija que Espera, la Hija que Limpia. La madre siente nostalgia por el pasado de esplendor de una familia burguesa, bien establecida y es testimonio del presente de decadencia: guarda escombros de casas de gente de "alcurnia, estirpe y abolengo". Luego de haber empeñado el bastón, el escudo heráldico y el sable corvo del padre, es la poseedora del último bien familiar: su dentadura postiza de oro.

La Hija que Espera hace un recorrido inverso del pasado histórico a través de un novio soldado de Roca, Mitre, Rosas, San Martín, Belgrano y Liniers, al que aguarda con impaciencia para concretar su sueño de amor. En su transcurso, vaticina gloriosas victorias militares en Cancha Rayada, Vilcapugio y Ayohuma. El soldado viajero en el tiempo aguardado por la Hija que Espera habrá sido el combatiente de los ejércitos exterminadores de indios de Roca, de paraguayos de Mitre y de unitarios de Rosas, y cuando hubiera servido a los ejércitos libertadores se lo asociará a las derrotas.

La Hija que Limpia, atada a la vida real, a las urgencias más acuciantes, connota la materialidad -la casa, la comida, el dinero- y es presentado como el personaje de más evidente falta de escrúpulos, capaz de llegar al crimen, pero también el más transparente, unívoco. En cambio las otras dos mujeres, que hacia el final también se revelan dispuestas al crimen, convergerán en él luego de recorrer los sinuosos caminos de la enajenación, el recuerdo y la ensoñación. Cada sujeto persigue un objeto distinto: la preservación del pasado, el amor romántico, la supervivencia.

El nivel de lengua ofrece un registro cuidado, paródicamente literario en la Hija que limpia y en la Madre, transgredido en pocas ocasiones con oportunas groserías. Deformaciones de apellidos tradicionales caricaturizan a las familias de la burguesía argentina. En varios pasajes, como toda la cuarta escena, los diálogos recuerdan al del teatro de Ionesco: reiteraciones, contradicciones, juegos de palabras. Asimismo un procedimiento característico del teatro del absurdo –la vuelta atrás y la repetición del diálogo- se verifica en la última escena. El desocultamiento de los procedimientos teatrales –explícitamente señalados en las didascalias-, acciones y artificios (cuchillos

clavados en la cabeza, muñeco-doctor, muertes que no son definitivas) procuran el tono circense, antirrealista. Se pone en evidencia el juego teatral, el simulacro de la representación, procedimientos autorreferenciales característicos de la creación posmoderna.

Leída en clave política y atento a la fecha de estreno, 6 enero de 2003, a pocos meses de la crisis 2001-2002, es difícil no relacionar ese presente de frustración y decepción con la semántica de la obra, visión en escorzo de la decadencia argentina. Si el autor construye a su destinatario a partir de sus reclamos, los del público, los de su época, la obra ofrece un mundo a ser tomado en cuenta por el espectador para su evaluación, para la comparación, para la interpelación a su mundo real.

Si apelamos a nuestra historia teatral, *Floresta* nos trae imágenes y situaciones que recuerdan a *Las de Barranco* pero en un registro paródico, en algún punto más sórdido y cruel, aunque atenuado por la recurrente muestra del artificio teatral. La mirada final es pesimista: en un nuevo giro autorreferencial, de teatro dentro del teatro, las actrices se niegan a terminar la función para no volver a la realidad.

Disparate, estrenada el 8 de enero de 2004, presenta a una pareja, un Hombre y una Mujer –así identificados en el texto dramático- alrededor de una mesa poblada de electrodomésticos. Yanícola acentúa procedimientos de la poética absurdista (postergación de la intriga, transgresión del encuentro personal, vueltas a cero, disputas verbales con series de repeticiones y oposiciones) que remiten sobre todo al primer Ionesco, el de *La cantante calva*, *La lección*, *Las sillas, Víctimas del deber*. Los personajes no poseen nombre ni rasgos propios, son Hombre y Mujer que a lo largo de la pieza se llaman con distintos nombres en una proliferación torrencial que busca incluir a la mayoría de los seres humanos en ese mundo "de sensibilidad para lo intrascendente, indiferencia o silencio para lo importante" como se señala en el prólogo de la obra.

La poética teatral de *Disparate* se radicaliza en relación con *Floresta*: en esta había una entrega de mundo, una crítica implícita a un contexto histórico. En *Disparate* los sujetos se oponen pero no hay búsqueda de un objeto. La intriga se posterga indefinidamente, las vueltas a cero, los juegos con la semántica de las palabras y con la sintaxis de los enunciados son constantes. No hay desempeño físico, salvo que cada tanto los personajes giran la mesa con electrodomésticos; los niveles de prehistoria son mínimos. En el aspecto verbal, el discurso no es referencial, tiende a lo metalingüístico, y se exprime la ambigüedad semántica que proveen los lugares comunes. Las frases hechas

se actúan para darlas vuelta, mostrar el revés de las metáforas cotidianas del lenguaje , desnudar las convenciones del habla común. ("Mirá cómo viene la mano", Pará de darte manija"). En la estructura escénica, cada tanto se producen cortes anunciados por cambios de luces y de tonos en los enunciados que procuran la impresión de un discurso más "trascendente", serio y reflexivo en el que los personajes pondrían en cuestión el sinsentido o la trivialidad de las acciones:

Hombre: ¿Qué es esto, Dios mío, qué es todo esto?

Mujer: No hay más, se acabó, se terminó todo…

Pero a medida que esos paréntesis –que comienzan siempre iguales- alargan sus parlamentos, se percibe que esos quiebres se integran al todo disparatado, aburdista de la obra: " Dios santo, se terminó todo, todo…se terminó todo el pan de manteca". Yanícola señala en el prólogo de la edición que los sentimientos quedan escondidos tras las palabras, y que hay algo de enfermizo en las conductas humanas que aceptan sin más convencionalismos y reglas que obran como mecanismos de defensa ante "un mundo agónico y monstruoso, insensible y enfermo" (Yanícola, 2006: 57-58)

Disparate se acerca a las textualidades del "teatro de la desintegración" expuestas por Martín Rodríguez (2001: 463-476): se ponen en crisis ideas modernas como el lenguaje y la comunicación, el amor y los sentimientos solidarios. . El lenguaje es insuficiente para apresar la realidad, para expresarla. El diálogo en la obra de Yanícola es una muestra fiel de lo señalado por Ubersfeld (2004:81), de que las leyes conversacionales son violadas continuamente en el teatro porque el teatro es el lugar donde están en primer plano para ser expuestas. En la vida real pueden pasar inadvertidas, en el diálogo teatral son casi su razón de ser. La cantidad y la calidad, la relevancia y la claridad en el diálogo se transgreden porque de lo que se trata es de mostrar la desmesura, la falsedad, la irrelevancia y el sinsentido, es decir, los fracasos de la comunicación que derivan en los fracasos en las relaciones interpersonales. Tal vez la insuficiente o parcial respuesta de Yanícola a ese reclamo implícito del público que le pregunta al creador "¿qué es todo esto que vivimos? ¿qué sentido tiene?" sea: "Esto es algo fuera de razón y regla, es un disparate".

Si en las obras comentadas Yanícola se apropia de procedimientos del teatro del absurdo, en *Ubu, un beso único* experimenta con ideas provenientes de las vanguardias históricas, según las denomina Peter Burguer (1987). En el programa de mano de la obra –estrenada en noviembre de 2007- se expresa que está basada en *Ubú rey*, de Alfred Jarry, y en textos de Antonin Artaud y Tristán Tzara e imágenes de Man Ray. Se

transcribe un enunciado de *El teatro y su doble*: "¿Y por qué no habríamos de imaginar una pieza compuesta directamente en escena, realizada en escena?" Artaud propuso un teatro de impacto violento sobre el espectador, de llevar a la escena una concepción de la vida apasionada y convulsiva donde se fundieran la música, los gritos, la insensatez, el teatro y la danza. Tzara, por su parte, abominaba del concepto de belleza impuesto desde el Renacimiento, basado en la representación ilusionista, sentimental, que daba como resultado un arte complaciente del gusto burgués . Rechazaba las reglas y convenciones artísticas. Planteaba que el objetivo del arte es el contacto inmediato con la realidad porque este contacto es la fuente de emoción. Propugnaba una poética de la inmediatez, la espontaneidad y la intensidad. Burguer dice que las vanguardias de principios del siglo XX plantean una autocrítica de la institución arte en su totalidad y en organizar, "a partir del arte, una nueva praxis vital" (Burguer: 1987, 104).

Yanícola intenta elaborar teatralmente algunos de estos postulados partiendo de una idea escénica eficaz: la reunión de jóvenes burgueses –hombres de saco y corbata, mujeres de largo- en una fiesta en la que se juega a representar *Ubú rey*. La bebida, el baile, propician un ámbito de desinhibición que permite a sus participantes decir los textos de los personajes de Jarry como catarsis o purgación de sentimientos que en situaciones más cotidianas no se permitirían. La versión de Yanícola presenta un texto recortado en una puesta en la que los actores, además, tienen la posibilidad de improvisar y cambiar el orden de las escenas en cada función en un intento por cumplir con aquel enunciado de Artaud. Y con la idea expresada por Yanicola asimismo en el programa de mano de poner en cuestión el modo de representación, de que cada función sea única e irrepetible, de no fijar, no cristalizar. Se presencia un intenso desempeño físico de los personajes de la fiesta, que aprovechan la representación para injuriar , emborracharse, iniciar juegos sexuales o de tortura y sometimiento en un desdoblamiento entre sus personajes de burgueses y los personajes de *Ubú.*

La propuesta de diferentes planos, la aparente "realidad" de la fiesta y el juego de representación teatral, es enfatizada por una proyección de video que muestra distintos puntos de vista de la escena. El procedimiento –sumado a la música con parlantes "in situ" a la manera de cualquier living "real"- pone distancia con la intriga original y construye una puesta falsamente realista en la que los personajes (padre Ubú, mamá Ubú, capitán Bordura, Bugrelao, zar Alejo, rey Wenceslao, soldados, palotinos) encarnan en los jóvenes burgueses que impregnan la fiesta de violencia, estupidez, crueldad, sometimiento, lujuria, vacuidad.

En síntesis, para concluir, decimos que Guillermo Yanícola, formado en las técnicas teatrales del "clown", con el estímulo de la renovación teatral producida en el teatro porteño a mediados de los ochenta y abrevando en las tradiciones teatrales de las vanguardias históricas y de las neovanguardias del siglo XX, aparece desde comienzos de la década actual con una intensa labor como autor y director y habiendo obtenido el reconocimiento del público y del campo teatral marplatense y regional, exteriorizado en los premios logrados y en el interés que ha concitado su obra en los investigadores teatrales de la zona.-

Bibliografía

Artaud, Antonin. 2002. *El teatro y su doble.* Buenos Aires: Retórica Ediciones.

Burguer, Peter, 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Rodríguez, Martín. 2001. "El teatro de la desintegración (1983-1998)", en Pellettieri Osvaldo (director) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna

Tzara, Tristan, 1987. *Siete manifiestos Dada*. Trad. Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets Editores, Cuadernos ínfimos 33. Serie "Los heterodoxos".

Ubersfeld, Anne, 2004. *El diálogo teatral.* Colección Teatrología, dirigida por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna.

Yanícola, Guillermo, 2006. *Floresta. Reunión de cosas agradables y de buen gusto. Disparate. Hecho o dicho fuera de razón y regla.* Mar del Plata: Editorial Martin.

La condición ontológica de la *Forma* del arte como fundamento para la transformación social.

Romina Conti
(CONICET - UNMdP)

Introducción

Es necesario destacar, en primer lugar, que este trabajo aborda la teoría estética de Herbert Marcuse. Pese a que algunos de los conceptos que se analizarán pertenecen a otras obras del autor, fundamentalmente se trabajará un artículo de 1972, "El arte como forma de la realidad", y el libro titulado *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, publicado en 1978. No debe perderse de vista que la propuesta estética de Marcuse se instala en el marco completo de su crítica a las sociedades contemporáneas y de su teoría del cambio social, de modo que la cabal comprensión de la misma nos obliga a retomar algunos de los puntos presentes en el análisis de estos problemas.

El centro de la reflexión de estas páginas esta constituido por la tesis marcusiana de que el arte es trascendente y rebelde a la realidad establecida en función de su propia condición ontológica, vale decir, de la *forma-arte* como tal. Para analizar esta concepción se partirá de la explicación de los fundamentos que la sustentan en cuanto a la concepción del arte y de la vida social, para luego analizar el salto propuesto - desde ese dominio de lo artístico- hacia el orden político de la transformación social. Por último, se señalarán algunas limitaciones en la propuesta de Marcuse y las líneas problemáticas más relevantes para debates futuros.

La forma del arte y el arte como forma

El articulo mencionado de 1972 está escrito pensando en el contraste, tan marcado en la época de los ´60 y '70, entre las formas tradicionales de arte y las vanguardias, fundamentalmente en los derivados tardíos de éstas últimas tales como el *living Art* o las variadas formas de anti-arte. Aún así, para poder llegar a la relación posible entre arte y realidad Marcuse comienza preguntándose por la categoría de arte, en la medida en que reúne todas las variadas expresiones artísticas de la historia. "¿Qué

clase de entidad es ésta cuya «sustancia» es lo idéntico que resiste a todas sus transformaciones".[1]

Las diferentes manifestaciones artísticas en todos los géneros nos permiten eliminar algunas posibles respuestas a esta pregunta. Esta "sustancia" no podrá ser nunca el argumento, ni el tema, ni el material, sino únicamente la Forma. "En virtud de la forma, y sólo de la forma, el contenido logra ese carácter único que lo convierte en el contenido de una particular obra de arte y no de la otra".[2] De esa manera, a través de la Forma, la obra ingresa a lo que Marcuse llama el "ámbito" de las formas que no es otra cosa que una realidad *histórica*.

Ese ámbito de las formas se compone de una secuencia de estilos, temas, técnicas, etc. propias de una sociedad e irrepetibles. Sin embargo, la infinitud de las determinaciones posibles, se encuadran en *una Forma* más amplia que distingue al arte de todos los otros productos de la actividad del hombre. Esta Forma tiene que ver con la función que le corresponde al arte dentro de la sociedad desde que se transformó en una suerte de "técnica" entre otras. Esta función social es la de "aportar el «descanso», la elevación, la pausa en la terrible rutina de la vida, la de presentar algo "más elevado", "más profundo", acaso "más verdadero" y mejor que satisficiera las necesidades insatisfechas en el trabajo y el entretenimiento cotidianos y, por consiguiente, algo placentero".[3]

De este modo lo particular de la forma del arte, su condición ontológica, tiene que ver con un modo de relación del hombre con el mundo y con los otros hombres que, suspendiendo el modo mercantil que caracteriza la totalidad de las relaciones en el orden social establecido, se define en función del placer y –como veremos un poco más adelante- tiene que ver con la sublimación.

Cabe hacer aquí un paréntesis breve para recordar que en el centro de la crítica marcusiana al orden social vigente se encuentra el problema del placer. Marcuse analiza este problema partiendo del análisis de los postulados de Freud en *El malestar de la Cultura*. Este análisis, desde luego en clave política, es el que da origen a uno de sus textos más conocidos: *Eros y Civilización,* publicado en 1953 y que posee un capítulo completo dedicado a la dimensión estética en el que ya se presentan muchas de las ideas que luego se desarrollarían en los textos más específicos.

---

[1] MARCUSE, H. "El arte como forma de la realidad", en *New Left Review*, nro. 74, año 1972, pp. 51-58, Trad. José Fernández Vega, Versión digital del sitio web oficial de Herbert Marcuse, p.2
[2] *Ibidem*, p.3
[3] *Ibidem*, p.4

Grosso modo, lo que allí sostiene Marcuse es que la represión del principio del placer que Freud postula como necesaria para la civilización, y su sustitución por el principio de realidad, cobran un *plus* represivo en las sociedades que llama del industrialismo avanzado y que hoy llamaríamos del capitalismo tardío. De modo que la sensibilidad humana, vinculada a esta imagen de *Eros* y al principio del placer, es objeto de una represión que ya no es la necesaria para la vida en sociedad, sino que se trata de una *represión excedente* que responde a las necesidades de una determinada organización social y económica ligada a la ideología de ese industrialismo avanzado.

Así, en el texto mencionado sostiene: "en un orden represivo, que refuerza la ecuación entre normal, socialmente útil y bueno, las manifestaciones del placer por sí mismo deben aparecer como *fleurs du mal*".[4] De modo que al identificar, en el artículo de 1972, *la Forma* del arte con su función social, reducida a posibilitar un lugar "controlado" para el placer "durante el recreo cultural", Marcuse parece entrar en una de las "paradojas" que le han sido muchas veces señaladas. Es decir, si la *Forma* del arte se identifica con su función social en el orden represivo, entonces no habría posibilidad de trascender esa función, o –de otro modo-, *la Forma* no se presentaría como lo específicamente propio de ese particular modo de relación no represivo que el arte identifica. Volveremos a esto en un momento.

En la obra de 1953, Marcuse afirma que una de las principales formas de represión consiste en "la feroz y a menudo metódica y consciente separación de la esfera instintiva de la intelectual, del placer y del pensamiento", ésta –sostiene- "es una de las más horribles formas de enajenación impuesta al individuo por su sociedad y espontáneamente reproducida por el individuo como una necesidad y satisfacción propia"[5]. Su propuesta de cambio social requiere entonces, en un primer momento, de un quiebre con esa asimilación de las formas represivas que posibilite el tránsito hacia la reconciliación de ambas esferas humanas.

Es justamente por esto que, en la misma obra, Marcuse retomaba algunos de los planteos kantianos de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, particularmente la posición mediadora que Kant le otorga a la dimensión estética, entre la sensualidad y la moral, y que la hacen poseedora de principios válidos para ambos dominios. En la medida en que la percepción estética es intuición, no noción, la experiencia estética básica es sensual antes que conceptual y esta acompañada de placer. El placer que acompaña la

[4] MARCUSE, H. Eros y Civilización, Trad. Juan García Ponce, Barcelona, Ariel, 1995, p.58.
[5] MARCUSE, H, *Eros y civilización*, Trad. García Ponce, Barcelona, Ariel, 1995. pág. 12.

percepción estética es el resultado de la apreciación de la forma pura de un objeto, independientemente de su "materia" y de sus "propósitos" y este tipo de representación es la tarea de la imaginación. La imaginación estética es creadora, en el sentido de que produce belleza mediante una síntesis propia y es, por tanto, la facultad mediadora por excelencia.

Marcuse observa que "en la imaginación estética, la sensualidad genera principios universalmente válidos para un orden objetivo"[6], que se define mediante dos categorías centrales: "determinación sin propósito" y "legalidad sin fin". El carácter común a ambos principios es la gratificación de las potencialidades liberadas del hombre, mediante el libre juego y no ceñidas al principio de rendimiento de la sociedad industrial avanzada que tanto critica. Es por esto que Marcuse arriesga a ver en la dimensión estética la posibilidad de un cambio hacia un orden no represivo.

Desde la mirada marcusiana, la reconciliación estética, (de la sensualidad y el intelecto humanos mediante la imaginación), implica oponer a la tiranía de la razón, y a la razón tecnológica, un fortalecimiento de la sensualidad, e incluso a liberar a esa sensualidad de la dominación represiva de la racionalidad propia de la sociedad industrial avanzada. En el mencionado *Ensayo sobre la Liberación* afirma que "la transformación radical de la sociedad implica la unión de la nueva sensualidad con una nueva racionalidad. La imaginación se transforma en productiva si se hace mediadora entre la sensibilidad por una parte, y la razón tanto teórica como práctica por la otra, y esta armonía de las facultades guía la reconstrucción de la sociedad"[7].

Este es el sentido en el que Marcuse asimila la libertad de la imaginación a la libertad política. La imaginación no como fantasía y ficción insignificantes y utópicas, sino una imaginación como disciplinada proyección que inaugura el camino de las posibilidades liberadoras del hombre. La libertad de la imaginación tal como existe y es practicada en la creatividad artística es la que aquí se señala como camino a la auténtica libertad política.

Se trata de una propuesta de cambio que pretende invertir todos los órdenes, puesto que lo que se trata de instaurar no es una modificación en las relaciones ya existentes, sino un nuevo principio de realidad que sólo puede ser alcanzado desde una nueva relación entre los instintos y la razón. Llevado a los términos del diagnóstico marcusiano, se trata de una reconciliación entre el principio de placer y el principio de

---

[6] MARCUSE, H., *Eros y civilización*, Trad. García Ponce, Barcelona, Ariel, 1995. pág. 168.
[7] MARCUSE, H., *Ensayo sobre la liberación*, Bs.As. Ed. Gutierrez, 1969, pág. 44.

realidad, que daría origen al cambio cualitativo de la sociedad contemporánea rejido por un orden no represivo.

Ahora bien, ¿qué ocurre entonces con el arte de acuerdo con esa función social que le es asignada en el orden contemporáneo?. Marcuse responderá que se convierte en una fuerza "*dentro* de la sociedad (existente), pero no una fuerza *de* la sociedad (existente)". [8]

Trascendencia política de la *Forma* del arte

Como espero haya podido verse hasta aquí, Marcuse ve en el arte ese espacio de resistencia de las verdaderas necesidades humanas que no tienen que ver ya con el rendimiento y la eficacia 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.

Así, la *Forma* verdadera del arte, que es la que puede trascender -por su misma configuración- hacia la transformación social, se encuentra "velada" en el orden actual. "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*"[9]. Aquí se explicita claramente la concepción marcusiana: 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.

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"[10]. Esa alienación que le posibilita al arte "nombrar lo innombrable" es

[8] MARCUSE, H. "El arte como forma de la realidad", en *New Left Review*, nro. 74, año 1972, pp. 51-58, Trad. José Fernández Vega, Versión digital del sitio web oficial de Herbert Marcuse, p. 3.
[9] *Ibidem*, p.4
[10] MARCUSE, H. *La dimensión estética, crítica de la ortodoxia marxista*, Trad. y Edición de J.F. Yvars, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 63

posible sólo en la sublimación y por eso ésta constituye la condición ontológica propia de su *Forma* y se convierte 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 transformara la conciencia y los impulsos de "los hombres y mujeres capaces de cambiarlo". Todo aquello que aparece velado en las sociedades contemporáneas, resiste en el arte de un modo particularmente ligado a su forma, hay en ella un potencial que aún no ha podido ser eliminado y cuya puesta en acto, aunque no puede ser autónomamente realizada, constituye una suerte de "principio de esperanza".

Las fuentes del potencial político radical "se encuentran ante todo en la peculiaridad erótica de la belleza que persiste pese a cualquier transformación en el "juicio de gusto". Perteneciente al dominio de de Eros, la belleza representa el principio de placer. En consecuencia, pues, se alza contra el principio de dominación que prevalece en la realidad".[11]Pero estas elucidaciones, con las que podemos acordar en un primer momento, no están exentas de dificultades. La primera de ellas esta dada por lo que presentábamos más arriba, vale decir, si en el orden establecido, ese potencia político del arte es absorbido por lo que Marcuse llama la *cultura afirmativa*, ¿de qué modo puede "alzarse" contra el principio de dominación?

Éste y algunos otros problemas aparecen como limitaciones a una propuesta que, con todo, pone a la dimensión estética y al arte como tal en el centro del mundo político y de la posibilidad del cambio social.

Observaciones finales: sobre las posibilidades de la transformación

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. No importa cuán libre sea, la sociedad estará marcada por la necesidad: la necesidad del trabajo, de la lucha contra la muerte, la enfermedad y la escasez. Respecto de ellas, y sólo de ellas, las artes conservarán por lo tanto formas de expresión que les correspondan, una belleza y una verdad antagónicas con las de la

[11] *Ibidem*, p. 103.

realidad"[12]. Para Marcuse es en estas formas, en las que reside un genuino elemento de rebelión que augura las posibilidades de una transformación social.

Como señalábamos antes, es difícil determinar de qué modo lo que resiste en el arte puede trascender su esfera para convertirse en fuerza política *de* la sociedad. Hasta el momento, esa trascendencia no ha sido posible. El arte queda aún reducido al ámbito del "recreo" y afirma así el sistema establecido. Es posible pensar que esta restricción se deba, entre otros factores, a la escisión moderna de las facultades humanas, por tanto cabría preguntarse, también desde Marcuse: una concepción del hombre en la que sus (ahora) diferentes dimensiones se entrelazaran, ¿posibilitaría la trascendencia de la fuerza política del arte?, y ligada a esta pregunta una tal vez más compleja: ¿la transformación social requiere una nueva antropología además de una filosofía política?.

Es evidente que estos interrogantes no están aquí planteados para ser resueltos, se trata simplemente de marcar algunas limitaciones de la propuesta marcusiana, o mejor aún, algunas de sus principales implicancias. Lo cierto es que la idea de la forma ontológica del arte como un fundamento para la transformación social representa un importante aporte a la estética, a la política y a la relación –prometedoramente fecunda- de ambas reflexiones, por lo que pensar en las dificultades que esta concepción plantea y en la posibilidad de su resolución, puede resultar una tarea imprescindible para muchos de nosotros.-

[12] MARCUSE, H. "El arte como forma de la realidad", en *New Left Review*, nro. 74, año 1972, pp. 51-58, Trad. José Fernández Vega, Versión digital del sitio web oficial de Herbert Marcuse, p. 8.

La redefinición de la búsqueda en Jorge Luis Borges

Virginia Paola Forace
(UNMdP)

> El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome goza con estos juegos.
>
> J. L. Borges

La breve frase que encabeza este trabajo sirve para introducirnos en una idea que el propio Borges ha difundido respecto de su obra, es decir, la propuesta de que la misma puede dividirse a partir de dos etapas de producción, una de juventud y otra de madurez, entre las cuales se establece una suerte de polémica respecto de la concepción de la práctica de escritura que cada una presenta.

Si bien, entre ambas facetas se contraponen varios conceptos, en este trabajo me concentraré en sólo uno de los ejes que pueden identificarse, la concepción de la metáfora, ya que la misma es abordada como una preocupación recurrente del autor tanto en sus ficciones como en sus ensayos. Esta se rastreará a partir de dos ficciones, "La busca de Averroes" y "El otro", y varios ensayos críticos seleccionados.

El devenir de la metáfora: creación, esencia, magia

En el cuento "La busca de Averroes", publicado en *El Aleph* en 1957, una cena casual entre personajes desconocidos inicia el diálogo que conducirá a una discusión entre dos de ellos sobre las posibilidades de la metáfora: el filósofo y traductor de Aristóteles, Averroes, y el poeta Abdalmálik,

El primer intercambio entre ambos se da en el contexto de una discusión sobre las rosas, que pasa de lo apreciativo a lo religioso cuando un invitado afirma que existe "una excelente variedad de rosa perpetua […] cuyos pétalos, de un rojo encarnado, presentan caracteres que dicen: "No hay otro Dios, Muhammad es el apóstol de Dios"[1]. Esta referencia genera que Averroes proponga dejar de lado la interpretación religiosa, y reflexione sobre el posible sentido no literal de la frase: "Me cuesta menos admitir el error en el docto Ibn

[1] Borges, Jorge Luis (2005). "La busca de Averroes". En *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, p. 122. A partir de aquí, todas las citas de este cuento serán de la edición anotada, sólo se indicará el número de página entre paréntesis.

Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la profesión de la fe" (p. 122).

Una vez planteado el problema de las licencias poéticas, Abdalmálik propone otra metáfora para progresar en la reflexión iniciada: "Algún viajero habla de un árbol cuyo fruto son verdes pájaros" (p. 123). El personaje de Averroes delibera sobre el tipo de metáfora que se construye con cada ejemplo "El color de los pájaros parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras" (p. 123).

El intento de descubrir una lógica clasificatoria que explique las metáforas no es una práctica insólita en Borges. En sus ensayos críticos "La metáfora"(1921) y "Examen de metáforas"(1925), el escritor ensaya –al igual que el intento de Averroes- una clasificación de metáforas a partir del tipo de relación de traslación que se establece entre los conceptos conectados.

Observa metáforas que tienen su origen en la sustitución entre, por ejemplo, una imagen visual por otra, una percepción ocular por una auditiva, etc. Intenta así un catálogo que vaya desde las relaciones más causales a aquéllas que no permitan establecer relación de cercanía entre los conceptos (denominadas por él 'metáforas excepcionales').

El catálogo de traslaciones de 1925, sin embargo, no presenta las mismas categorías, ya que agrega nuevas relaciones lógicas a las ya enumeradas en el artículo anterior[2] y elimina las metáforas excepcionales. Asimismo, si bien el sistema clasificatorio es similar, ambos textos distan en los objetivos propuestos: el primero propone la metáfora como la creación de un objeto nuevo en el mundo y las estudia en relación a una búsqueda vanguardista de lo nuevo; el segundo, lo hace a parir de sus funciones en la lírica y su relación con el lenguaje. ¿Qué se ha modificado desde 1921 a 1925 en el sistema clasificatorio de Borges? Su intento de teorizar sobre el tema parece haber cambiado tal como lo hizo su práctica, renunciando a sus concepciones ultraístas sobre lo nuevo y su definición.

Esta diferencia entre sus dos etapas se enuncia implícitamente años después en el cuento mencionado, donde Abdalmálik censura a los poetas que "se aferran a imágenes pastoriles y a un vocabulario beduino" (p. 126) y postula la necesidad de renovar las metáforas antiguas que han perdido la capacidad de producir asombro por el paso del tiempo. Averroes, por su parte, contra-argumenta minuciosamente:

[2] "La traslación que sustantiva los conceptos abstractos […]. Su inversión: la imagen que sutiliza lo concreto […]. La imagen que aprovecha una coincidencia de formas…". Borges, Jorge Luis (1925). "Examen de metáforas". En *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa, p. 71 y ss..

A este reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema es el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos un inventor que un descubridor [ya que], la imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno […]. Además, (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos (p. 126 y ss.).

Los argumentos de ambos antagonistas despliegan lo que el propio Borges ha escrito al respecto en sus diferentes ensayos de juventud y madurez. [3] Debido a este cambio, en el mencionado "Examen de metáforas" omite de su catálogo las referencias a las metáforas excepcionales y, luego, en otro ensayo titulado "La metáfora" (paradójico homónimo del primero) publicado en *Historia de la eternidad* en 1953, rechaza abiertamente a esa clase, argumentando que nada "revelan o comunican"[4] y que al asombro inicial, lo secunda un rechazo porque "no hay una emoción que las justifique, y las juzgamos laboriosas e inútiles"[5]. Es decir, en este período de madurez, la metáfora debe apelar a un trasfondo más profundo y universal que pueda transmitir un sentimiento a partir de la interacción entre los términos combinados, como es el sentimiento de que "el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano" (p. 127) como un camello ciego, ejemplo analizado por Averroes en el cuento "La busca…". Esta característica no sólo hace a la metáfora más efectiva, sino que, con el tiempo, es lo que le permite enriquecerse, debido a que, al conocimiento de los dos términos combinados inicialmente (destino-camello, en el ejemplo del cuento), se agrega la revelación que se produce a partir del sentimiento en común entre el poeta y el hombre (trascendiendo incluso siglos).

En "La metáfora" de 1953 se desarrolla un nuevo catálogo pero esta vez de 'metáforas esenciales' y se proponen como una lista limitada, sobre la cual se trabaja a partir de variaciones en la forma de formular esos conceptos:

---

[3] Borges escribía en el ensayo ya mencionado: "[las metáforas excepcionales] constituyen el corazón, el verdadero milagro de la gesta verbal y son poquísimas. En ellas se nos escurre el nudo enlazador de ambos términos y, sin embargo, ejercen mayor fuerza efectiva que las imágenes verificables sensorialmente […], la realidad objetiva se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad". Borges, (1921), op. cit. p. 20. El joven escritor vanguardista formuló el rechazo de un lenguaje regionalista ("beduino" en Abdalmálik), el repudio a un localismo reduccionista (las "imágenes pastoriles") y la postulación de la metáfora excepcional. Posteriormente, esta creencia es abandonada por el Borges maduro, que la entiende como un acto de ingenuidad juvenil; el escepticismo de ese momento le hace desconfiar y, finalmente, negar la posibilidad de crear algo inédito.

[4] Borges, Jorge Luis (2005). "La metáfora". *En Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, p. 73.

[5] Ibíd. p. 73.

> El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Illiada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida), sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera) fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados[6].

Esto despoja de su sentido demiúrgico al poeta y reduce la búsqueda vanguardista a lo ilusorio. Tal como afirma Averroes, "un famoso poeta es menos un inventor que un descubridor" (p. 127).

El joven poeta, ávido de novedades e innovaciones, y el escritor maduro, cuya experiencia le ha mostrado sus errores de juventud, es una escena que volverá a las páginas de la ficción borgeana en 1975, en el cuento "El otro", publicado en *El libro de arena*: "Mi alter ego creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado."[7] Es así que la polémica entre dos tiempos de producción rastreada hasta aquí en los ensayos críticos, y reconstruida de forma indirecta en la ficción de "La busca de Averroes", se hace explícita en este cuento. El encuentro ficcional entre los dos Borges, el narrador anciano y el joven ultraísta, es el mismo que se realiza a partir de los dobles Averroes- Abdamálik en el cuento previo. La afirmación que hace el filósofo en "La busca…" puede leerse casi como la respuesta del Borges maduro al joven Borges de "El otro": "he defendido alguna vez la proposición que mantiene Adbalmálik. En Alejandría se ha dicho que sólo es incapaz de una culpa quien ya la cometió y ya se arrepintió; para estar libre de un error, agregamos, conviene haberlo profesado" (p. 126).

En el ensayo "Otra vez la metáfora" de *El idioma de los argentinos* de 1928, Borges afirma al respecto:

> La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión del error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la

[6] Ibíd. p. 78.
[7] Borges, Jorge Luis (2005). "El otro". En *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé, p. 16.

metáfora es asunto acostumbrado en mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellos; hoy quiero manifestar su inseguridad, su alma de *tal vez y quien sabe*[8].

Para terminar este breve recorrido, en 1982, en una de sus últimas conferencias dictadas, Borges aún sigue meditando acerca de esta temática. La disertación se realiza en la Universidad de Nueva Orleáns y el escritor regresa a la polémica sobre qué es la metáfora. Luego de enumerar un catálogo similar de metáforas esenciales al ya postulado en "La metáfora" de 1953, desarrolla un nuevo tipo de metáforas, ya no las *excepcionales* ni *esenciales*, sino "espléndidas metáforas que no calzarían en aquellos moldes […]. Para mí son magia pura"[9]. Es decir, encuentra una serie de frases que no puede reducir a la lógica clasificatoria ni a las metáforas esenciales que tanto ha enunciado, y al final de su carrera, vuelve sobre este problema para afirmar que la poesía no sólo es metáforas y que "es tan misteriosa como la música y que intentar descifrarla nos enredará en nuevos juegos de música y de palabras"[10].

Una teoría del lenguaje

En una primera instancia, he desarrollado la idea de que hay una reflexión constante en la práctica de Borges sobre la metáfora. Sin embargo, lo que debe ser relevado es que esta insistencia no está estimulada simplemente por una preocupación por el recurso retórico. Tanto el planteo inicial como el de madurez tienen en común el analizar la metáfora a partir de su proceso de producción más que por su resultado, es así que el énfasis está puesto en la relación que explota la metáfora entre el lenguaje y el mundo, y la posición cautiva del individuo que intenta expresarse por medio del primero.

En el primer ensayo mencionado, "La metáfora" de 1921, se establece una relación directa entre el conocimiento y las metáforas.[11] De esta forma, la búsqueda de metáforas excepcionales no sólo puede relacionarse con la necesidad de asombro y creación de algo

[8] Borges, Jorge Luis (1928). "Otra vez la metáfora". En: (1998) *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, p. 50.
[9] Ibíd.
[10] Ibid.
[11] Borges, Jorge Luis (1921), op. cit. P. 16. No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas. […] Así cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados

inédito, sino también con el proceso de conocimiento que puede asociarse a esa creación. Por ello, la convicción de que es posible esta producción conlleva un intento de superar las limitaciones del lenguaje.

Para Borges, el hombre sólo puede acceder al conocimiento, y por lo tanto al mundo, a partir del lenguaje. Sin embargo, es un instrumento deficiente.[12]. Es por ello que, en una segunda etapa de elaboración, el desarrollo de sus ideas lo llevan a considerar la relación del lenguaje y las metáforas:

> El idioma es un ordenamiento eficaz de [la] enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es sino abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal. […]. Para una consideración pensativa, nuestro lenguaje – quiero incluir en esta palabra todos los idiomas hablados- no es más que la realización de uno de tantos arreglamientos posibles[13].

Este fragmento de "Examen de metáforas" postula que todo lenguaje es, en última instancia, metafórico porque encierra en un término todas las características de aquello que denomina. De esta forma, Borges niega la relación entre palabra y cosa y al hacerlo, rechaza la posibilidad de expresar el mundo (o acceder al él) por medio del lenguaje. La continua línea de reflexiones sobre la metáfora mencionada anteriormente refiere a esta preocupación central.

Este problema es el que aborda un poema contemporáneo a los primeros ensayos mencionados, "La rosa", publicado en *Fervor de Buenos Aires* en 1923. En el mismo deja constancia de su preocupación sobre las limitaciones del instrumento de su práctica: la rosa es inalcanzable porque no se la puede representar realmente por medio del lenguaje, la rosa verdadera, despojada de toda connotación histórica y cultural es imposible para el poema, al igual que lo era el intento de captar Buenos Aires en su poemario *Fervor de Buenos Aires*.

De acuerdo con esto, el hombre no tiene la capacidad de comunicarse con lo real, media siempre el lenguaje, e incluso el pensamiento mismo está determinado por el instrumento que le da forma. En el ensayo "El culteranismo" de *El idioma de los argentinos*

---

[12] Ibíd. p. 19. "El hecho de que exista [la adjetivación antitética] basta para probar el carácter promisorio y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad"
[13] Borges, Jorge Luis (1925), op. cit., p. 65 y ss.

continúa esta línea de reflexión al afirmar "¿Acaso hay un pensar con metáforas y otros sin? […]. Metaforizar es pensar, es reunir representaciones o ideas"[14] (p. 62).-

Bibliografía

Borges, Jorge Luis (1921). "Al margen de la moderna estética". En: (2002) *Textos recobrados*. Vol. I: 1919-1921. Barcelona: Emecé.
Borges, Jorge Luis (1921). "La metáfora". En: (2002) *Textos recobrados*. Vol. I: 1919-1921. Barcelona: Emecé.
Borges, Jorge Luis (1923) *Fervor de Buenos*. En: (1989) *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (1925). "Examen de metáforas". En *Inquisiciones*. Buenos Aires: Editorial Proa.
Borges, Jorge Luis (1928). "El culteranismo". En: (1998) *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
Borges, Jorge Luis (1928). "Otra vez la metáfora". En: (1998) *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza.
Borges, Jorge Luis (1989) *Luna de Enfrente. Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (2005). "El otro". En *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (2005). "La busca de Averroes". En *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (2005). "La metáfora". En *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé.
Rest, Jaime (1976). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos aires: Ediciones Fausto.

Consultado on line:

Borges, Jorge Luis (1982). "Magia pura". En *La Nación on line* del 16/05/2001, consultado en http://www.sololiteratura.com/bor/bormagiapura.htm consultado el 24/04/2010.

[14] Borges, Jorge Luis (1928). "El culteranismo". En: (1998) *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, p. 62. Jaime Rest realiza un certero análisis sobre esta problemática en Borges y afirma al respecto: "cualquier enunciado, por exacto que pretenda ser, nos proporciona de manera inevitable un conocimiento que es ficticio; es decir, incalculablemente parcial y abstracto […]. El pensamiento es, para Borges, siempre lenguaje, siempre discurso; el lenguaje siempre es imperfecto, artificial"[14]. De esta forma, si para este escritor todo era en última instancia metáfora o ficción, todas sus producciones deben interpretarse o leerse al mismo nivel, sin diferenciar entre lo que se presenta como ficción literaria o ensayo crítico, y por ello puedo afirmar que hay una continuidad coherente entre ambas prácticas, ya que ambas están pensadas como indagaciones del pensamiento, como inquisiciones ficcionales respecto de una teoría del lenguaje.

Des-apariciones en serie: Las marcas de lo invisible

Silvia García - Paola Belén
(FBA-UNLP)

¿Cómo hace el artista para formar aquello que no tiene forma?

Aquello que no refiere simplemente a "lo que está ausente", porque de hecho toda re-presentación lo es de algo que no está presente, sino lo que no aparece, simplemente por "haber sido des-aparecido".

Todo lo que no tiene forma, lo incomunicable y por ende lo irrepresentable, escapa por su propia naturaleza del campo de la acción o del discurso humano. Sin embargo el artista frente a ciertos escenarios de violencia ha logrado captar las huellas del horror y poner en imágenes lo in-decible, logrando representar las marcas de lo invisible.

Al respecto Jelin y Longoni señalan:"...Sólo si podemos captar las huellas que logran trasponer los límites de la incomunicación o la imposibilidad de expresión, que algo se diga o exprese, aunque sea de manera confusa o incoherente, incompleta o fragmentada, es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia..." [1]

Muchas de las producciones artísticas contemporáneas han dado cuenta de procesos dictatoriales, escenas de guerra, campos de concentración, persecuciones, hambre, muertes, de todo aquello que resulta impensable para el ser humano, avanzando o anticipando zonas que aún masivamente podían resultar intolerables de procesar.

Es el caso de ciertas obras de arte que representan escenas de la última dictadura militar que gobernó nuestro país, a partir de 1976.

En este contexto, algunos artistas han puesto en obra el tema de los des-aparecidos, de aquéllas personas que el proceso militar ha intentado callar mediante su desaparición forzada. Tal como lo expresó el Gral. Videla en un reportaje televisivo cuando le preguntaron acerca de los NN, dijo "...son desaparecidos, no están...".

Pero el arte ha logrado que los cuerpos ausentes, des-aparecidos, hayan vuelto a aparecer y se hayan quedado aquí, entre nosotros para siempre. La paradoja de las des-apariciones se ha hecho presente, devenida imágenes, metáforas, el artista re-presenta lo in-

visible, le da forma, lo vuelve materia, le otorga un lugar desde donde es posible recuperar la palabra.

Estas producciones artísticas posibilitan la apertura de ciertos interrogantes acerca de la autonomía de la obra de arte y el rol de la estética, es decir ¿el arte puede estar influenciado por agentes externos?; ¿cómo es posible llegar a representar el vacío sin caer en la estetización del horror?

Una cuestión de interés en la representación de lo monstruoso, son los recursos de los cuáles hecha mano el artista para formar aquello que no es posible. En esta línea, es frecuente encontrar en el arte argentino contemporáneo, imágenes seriadas, con repetición del significante que aluden a los des-aparecidos. Por ejemplo, Juan Carlos Romero hace uso de este recurso en sus obras *Angustia* y *Soledad*; también Gabriela Sacco en su *Serie Bocanadas* y Carlos Alonso en *Carne de primera II*; entre otros.

¿Cuál es el sentido de esta repetición?

En el presente trabajo analizaremos una obra de Edgardo Vigo denominada *Ronda de las madres* realizada en 1990, donde el artista utiliza el pañuelo como símbolo de ausencia, de des-aparición.

Esta obra, cargada de enigmas, posibilita el despliegue de una cantidad considerable de reflexiones estético-filosóficas de las que intentaremos dar cuenta. Entre ellas, el concepto de arte y su relación actual con la belleza y la verdad, el sentido de la obra, la autonomía del arte y el rol de la estética.

La obra de arte: conjuro contra el olvido

El arte del siglo XX se presenta como un campo de batalla donde se juega el combate por las representaciones del mundo, del sujeto, de la imagen de la palabra, de la memoria. Así como dice Grüner, este combate no deja de ser político en el sentido que cuestiona profundamente los vínculos del sujeto con la polis, es decir, con su lengua y su cultura.[2]

Los lazos entre artista y sociedad son tan manifiestamente estrechos, que los vertiginosos cambios sociales brindan continuamente la posibilidad de revisar

---

[1] Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Siglo XXI de España, Editores, Madrid, 2005.
[2] Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada,* Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2006.

constantemente el tradicional concepto de arte a la luz de los nuevos interrogantes que propician las producciones estéticas.

En este contexto, nuevos interrogantes acerca de la belleza, la verdad, el sentido de la obra, el rol de la estética y sobre el mismo arte, no cesan de formularse ante la aparición de nuevas producciones que problematizan el estatuto tradicional de la obra de arte. La labor del artista también se vuelve compleja porque tratando de rescatar lo fugaz para tornarlo perenne, toma conciencia que la velocidad de los cambios culturales hace más difícil ese rescate.

En este sentido, el arte argentino contemporáneo no deja de dar cuenta de su estrecha vinculación con su contexto histórico. Durante el período de la última dictadura militar, en el que la palabra estaba silenciada, numerosos artistas dejaron huellas del horror de la época a través de sus producciones estéticas.

La representación de la violencia no fue unívoca, recorrió diversas sendas a partir de la explosión del objeto tradicional. Ese clima socio-político adverso pesaba en las decisiones de los artistas, induciéndolos hacia la indagación de la materia como la búsqueda de un recurso que les posibilite la representación de los cuerpos ausentes e impulsándolos a la innovación en el uso de materiales y procedimientos.

El conceptualismo que se desarrolló durante los años setenta, especialmente en Buenos Aires, tuvo la señal de la historia política y social de esos años y, así como afirman algunos autores, la intencionalidad tácita de tomar una marca identificatoria con lo regional latinoamericano, también llamado "conceptualismo ideológico".

Sin entrar a debatir acerca del término "ideológico" con se que se caracteriza este período del conceptualismo argentino, dado que toda producción artística implica un proceso ideológico, lo cierto es que las obras de arte aparecen muy ligadas al horror de época. Horror que responde al silencio, a las desapariciones de los individuos, a la búsqueda infructuosa de los muertos, al dolor, a los cuerpos ausentes, a la materia que se desmaterializa.

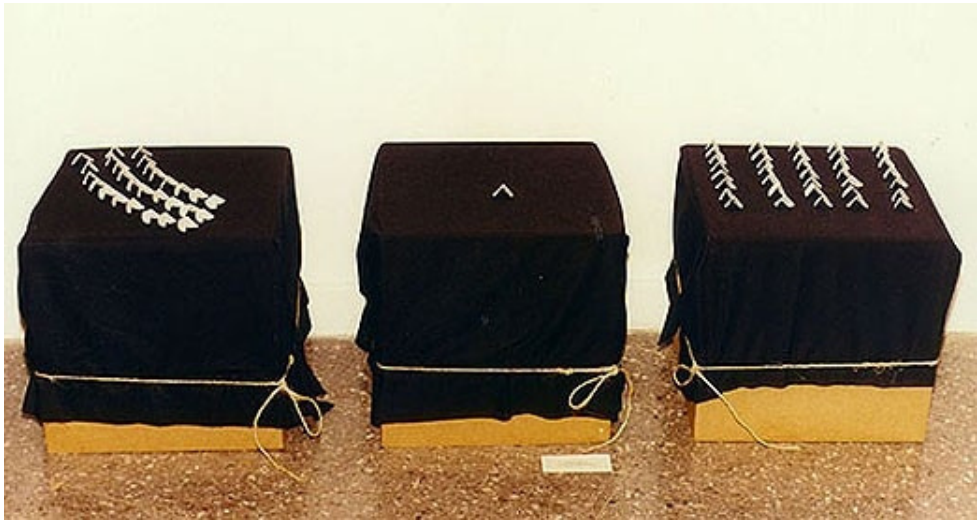
En este sentido, se observa en las producciones artísticas realizadas a partir de este momento histórico, una frecuente utilización de imágenes seriadas con repetición del significante como recurso plástico, el cual consideramos tal vez va mas allá de una pluralidad que alude al número de des-aparecidos, posiblemente tenga que ver con el

tiempo. Se trata de repetir tantas veces de modo tal que nos permita reconocer el pasado y proyectar un futuro. Repetir para no olvidar y para que no suceda nunca más.

Si penetramos en el campo de la estética filosófica podemos formular ciertos interrogantes acerca del arte: su finalidad, su relación con la belleza y con el concepto de verdad. También podemos preguntar sobre el hacer del artista: ¿cómo hace para no sucumbir a la fuerza de la estetización y poder representar el horror? ¿Cómo hace para poder ver las marcas de lo invisible?

Siguiendo este camino, a partir de la obra de Vigo intentaremos dar respuesta a algunas de estas preguntas. Se trata de tres series de objetos que connotan pañuelos, son los pañuelos con los que cubrían sus cabezas las Madres de Plaza de Mayo cuando marchaban reclamando por los cuerpos des-aparecidos de sus hijos. Es una obra que abre diferentes miradas sobre la historia de esos años de dictadura militar, o, más precisamente es el modo en que el artista pudo reaccionar frente a las circunstancias que atravesaba el país.

Estos pañuelos ubicados en tres pilares sobre paños negros, paños que representan la muerte, nos hablan de la presencia y simultáneamente de la ausencia de los cuerpos. De la presencia de aquéllas mujeres que marchaban (izquierda) hacia la casa de gobierno y se paraban frente a ella (derecha) para preguntar por sus hijos. En todas las columnas, se observa una repetición del significante pañuelo, menos en la columna central donde el artista expone un pañuelo solamente queriendo significar tal vez, la memoria de su hijo desaparecido, Palomo Vigo.



Respecto de la serialización como recurso poético, Deleuze considera que en la ley de las dos series simultáneas, éstas nunca son iguales. Una representa el significante, la otra el significado. Por significante entendemos cualquier signo en tanto que presenta en sí mismo un aspecto cualquiera del sentido y significado, al contrario, es lo que sirve de correlato a este aspecto del sentido, es decir, lo que se define en dualidad relativa a este aspecto. También destaca que lo que es significado, nunca es el sentido mismo. Lo que es significado, en una acepción restringida, es el concepto; y en una acepción amplia, es todo lo que puede ser definido por la distinción que tal o cual aspecto del sentido mantiene con él.

"… De este modo, el significante es primeramente el acontecimiento como atributo lógico ideal de un estado de cosas, y el significado es el estado de cosas con sus cualidades y relaciones reales…"[3]

Siguiendo este análisis de Deleuze podemos decir que en estas series la figura central constituye el significante y las dos laterales que la completan, constituyen el significado de la obra: la marcha de las madres de Plaza de Mayo. Pero el sentido de la obra va más allá de un homenaje a estas mujeres, el sentido gravita en cuestionar los métodos represivos del aparato estatal y por lo tanto, revisar el sistema de valores que estructuran el cuerpo social.

La *poiesis* del arte instala saberes sobre algo y en el caso de *Ronda de las madres*, la obra des-cubrió una verdad "velada", originando permanentemente la pregunta sobre la vida, el hombre y su destino.

Es interesante observar en ella, cómo la ausencia de los cuerpos vivos, reales, la materia, vuelve presente los cuerpos ausentes, des-aparecidos. Los artistas apelando tanto a las siluetas como a la representación de los pañuelos, han podido dar forma a aquello que no la tiene, a lo indecible, aquello que está ausente, que ha des-aparecido y de este modo hacerlo aparecer, volviéndolo eterno.

Las estrategias retóricas y los presupuestos conceptuales que movieron a este artista a realizar esta obra invitan a reflexionar acerca de la Estética, la belleza y la conflictiva relación entre arte y verdad. Y aquí nos preguntamos, ¿puede ser bella una obra que nos hable del horror? ¿Qué es lo bello?

---

[3]Gilles Deleuze, *Lógica del sentido,* Paidós SACICF, 2005, p. 58.

Aún hoy, cuando pensamos en este concepto nos sale al encuentro algo del viejo sentido, en definitiva griego. Asociamos todavía, en ciertas circunstancias, el concepto de lo "bello" con algo que esté públicamente reconocido por el uso y la costumbre, que esté destinado a ser visto. También sigue resultando convincente la determinación de lo "bello" como algo que goza del reconocimiento y aprobación general.

Para los griegos, el cosmos, el orden del cielo, representa una manifestación visible de lo bello. Hay un elemento pitagórico en la idea griega de lo bello. Para Platón, gracias a lo bello se consigue con el tiempo de nuevo el recuerdo del mundo verdadero.

De aquí podemos extraer que la belleza es una garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, la verdad no está lejos de alcanzar, sino que nos sale al encuentro. "…La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real…"[4]

Podemos preguntarnos además, ¿qué fue lo que motivó a la Estética ilustrada a reflexionar sobre la belleza? Comparada con la orientación global del Racionalismo hacia la matematización de la regularidad de la naturaleza, la experiencia de lo bello y la del arte parecen ser ámbitos de plena subjetividad. ¿Cómo se concibe la verdad, entonces?

Baumgarten, el fundador de la Estética, habla de un "conocimiento sensible". En la gnoseología tradicional, algo sólo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas. En su singularidad, lo sensible aparece sólo como un simple caso de legalidad universal.

Gadamer señala al respecto que en el ámbito del arte, resulta evidente que la obra de arte no es experimentada como tal si se la clasifica sin más dentro de una cadena de relaciones. Su "verdad", la verdad que la obra de arte tiene para nosotros, no estriba en una conformidad a leyes universales para que acceda por ella a su manifestación. Antes bien, conocimiento sensible quiere decir que también en lo que, aparentemente, es sólo lo particular de una experiencia sensible que solemos referir a un universal, hay algo que, de pronto, a la vista de la belleza, nos detiene y nos fuerza a demorarnos en eso que se manifiesta individualmente.[5]

---

[4] Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Paidós SAICF, 1998, p. 52.
[5] *Ibidem*, p. 54

¿Qué tiene esa individualidad aislada de importante y significativo para reivindicar que también ella es verdad, que el "universal", tal como se formula matemáticamente, no es lo único verdadero?, pregunta Gadamer.

Toda obra de arte nos dice algo a cada uno de nosotros, como si expresamente lo estuviera diciendo, pero esto de que la experiencia del arte involucra la totalidad del ser interpretante. Nos habla desde un presente de simultaneidad, que requiere la tarea de poder entender lo que la obra dice y hacerlo comprensible a uno mismo y a otros: necesariamente la obra de arte debe ser integrada a la comprensión que cada uno tiene de sí mismo.[6]

Por esto la obra de arte es reveladora y portadora de verdad. No sólo porque "trae" información perteneciente a un contexto histórico determinado su comprensión implica el percibir lo que la obra nos dice hoy, actualmente, a cada uno de nosotros.

Como señala Zátonyi, el arte instala saberes sobre algo y rige y funda valores. La Estética nos posibilita interrogantes y abre el camino para que el hombre pueda darse cuenta de aquello que en la sociedad está velado.[7]

Se trata de una verdad, concebida como desocultamiento, desencubrimiento, en la estela de la idea griega de "alétheia". Distinguir y, también, conectar. De este modo, Heidegger, respecto de la verdad de la obra de arte excluye que ésta sea entendida como re-presentación porque la 'representación' apela, de un modo u otro, a la "adecuación" a un 'modelo' previo. La verdad de la obra de arte surge en la lucha del "mundo" y la "tierra". Una obra de arte enseña escondiendo, esconde enseñando.[8]

Algunas consideraciones finales

El arte es un ámbito constituido y reconstituido una y otra vez, al que los hombres pertenecemos y en cuyo desarrollo participamos en grados y modos diversos.

Como hemos expresado en el trabajo, el artista tiene la capacidad de poder captar en lo visible, las marcas de lo invisible y volverlo presencia, aquello in-decible volverlo palabra. Instalar el presente para reconocer el pasado y anticipar el futuro.

---

[6] *Ibidem,* p. 94
[7] Zátonyi, Marta. *Arte y creación. Los caminos de la Estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2007.
[8] Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, ed. Alianza, Madrid, 1996, p.33

Se trata de la verdad de la obra de arte, que lejos de ser la de la ciencia, como dice Pareyson es una verdad histórica que nos involucra a cada uno de nosotros como seres interpretantes en su totalidad.[9]

La existencia humana se caracteriza por su historicidad, es decir, comprenderse, mediarse consigo misma y con la propia experiencia del mundo, apropiándose para ello del pasado y la tradición. El arte le permite al hombre experimentar un proceso de integración en la situacionalidad de las tradiciones con las cuales interactúa el mismo. Asimismo, su propio poder anticipatorio le posibilita, además, presumir el futuro.

En el caso de la obra aquí presentada, la ausencia de los cuerpos presentes nos conecta con los cuerpos des-aparecidos, aquellos que el artista hace aparecer una y otra vez, repite varias veces no sólo para que no olvidemos que fueron muchos sino además para que no suceda nunca más.

Estas obras ¿son bellas? Sí, presentan la belleza del des-ocultamiento. Poder ver lo que estaba oculto, recuperar aquello que había sido pero que hoy no es porque no lo dejaron ser, significa poder recobrar la belleza de la existencia del hombre.

Aquí la Estética posibilita la pregunta y viabiliza recorrer las grietas del statu quo de la constelación artística, rastrear alternativas y remover nuestras creencias más arraigadas, porque la obra de arte reactualiza nuestros saberes, abre compuertas y des-cubre aquello que estaba velado, vuelve visible las marcas de lo invisible.

Bibliografía

Delleuze, Gilles. *Lógica del sentido,* Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, 2005
Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, 2005.
Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada,* Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2006.
Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, ed. Alianza, Madrid, 1996.
Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2005.
Pareyson, Luigi*, Conversaciones de estética,* La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1987.
Zátonyi*,* Marta. *Arte y creación. Los caminos de la Estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2007.

[9] Pareyson, Luigi*, Conversaciones de estética,* La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1987.

La estética kantiana: lo bello, el gusto y los jurados de arte o literarios

Mabel Gondín
(UNMdP)

Este trabajo tiene por objeto, desde un recorte de la estética kantiana, el que tiene que ver con el desarrollo de las categorías de lo bello y el gusto y con el ¨a priori¨ de la idea y de la finalidad subjetiva, establecer hasta qué punto se pueden sostener y justificar los juicios emitidos por jurados que constituyen tribunales de calificación y selección, ya de obras de arte, ya de trabajos literarios. Para ello, caracterizaré primero la estética kantiana a partir de su período pre-crítico, el que se lee en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) para ingresar luego en el período ¨crítico¨ que se lee en la *Crítica del juicio* (1790), en este texto amplía el problema al conjunto del mundo de la cultura.

Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime es un ensayo en el que Kant trata asuntos varios alrededor del tema principal: qué se entiende por sentimiento de lo bello y lo sublime. Está escrito de manera sencilla y amena, en cuatro capítulos. En el primero se refiere a los diferentes objetos del sentimiento de lo bello y lo sublime y afirma:

"Las diferentes sensaciones de contento o disgusto descansan no tanto sobre la condición de las cosas existentes (externas) que las suscitan, como sobre la sensibilidad peculiar a cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas. (…) dirigiré mi mirada (…) más con el ojo de un observador que de un filósofo" (9).

En el capítulo segundo trata lo referido a las propiedades de lo bello y lo sublime en el hombre en general: predica sobre conductas, sentimientos, héroes teniendo en cuenta la calidad tanto de lo bello como de lo sublime, es decir, califica como bello o como sublime según ¨su real entender¨. Veamos como lo dice:

"La inteligencia es sublime, el ingenio, bello; la audacia es grande y sublime; la astucia es pequeña pero bella. (…) La amistad presenta principalmente el carácter de lo sublime; el amor sexual, el de lo bello". (12)

"(…) Una edad avanzada se une más bien con los caracteres de lo sublime; en cambio, la juventud, con los de lo bello". (14)

A continuación Kant examina lo sublime y lo bello en relación a la clasificación de ¨los temperamentos¨ propios de su época (nosotros hablamos de ¨tipos de personalidades¨): el melancólico tiene sensibilidad para lo sublime; el sanguíneo, para lo bello; el colérico para lo sublime y el flemático, ni para lo uno ni para lo otro.

En el capítulo tercero, Kant aborda la diferencia entre lo bello y lo sublime en relación a ambos sexos. Y no podía ser de otra manera, afirma: ¨La mujer tiene un sentimiento innato para todo lo bello, bonito y adornado. El bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, pero es una inteligencia bella; la nuestra ha de ser una inteligencia profunda, expresión de significado equivalente a lo sublime¨. (29)

El capítulo cuarto cierra el ensayo, con predicaciones relativas a los caracteres nacionales (siempre relativas a las categorías de lo bello y lo sublime). Vaya un ejemplo: ¨los italianos y los franceses los que más se distinguen de los demás por el sentimiento de lo bello, y los alemanes, ingleses y españoles, los que más sobresalen en lo sublime¨(43).

Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime sienta las bases de la que podrá ser proclamada estética kantiana, aquella teoría desarrollada en ***Crítica del juicio***. De las descripciones predicativas, propias del ensayo, pasará a la filosofía del criticismo sustentadora de la validación teórica.

Hasta las ***Observaciones*** *(…)*, Kant predica sobre el mundo de los objetos: ¿cuándo un objeto del mundo es bello?, postula desde la descripción cualificativa: ¨el día es bello¨ (10), ¨el ingenio, bello¨ (12), ¨lo bello puede ser también pequeño¨, ¨lo bello puede estar engalanado¨, ¨lo bello encanta¨ (11). Lo bello es una cualidad atribuida al objeto por un observador calificado (Kant) a partir del sentimiento que despierta en este sujeto.

En la *Crítica del juicio* Kant se pregunta por lo bello, por el gusto, por el juicio estético, por el conocimiento que implica dicho juicio, y responde y se responde con la creación de una teoría estética que se enmarca en la filosofía del criticismo.

La *Crítica del juicio* data de 1790, es la tercera de las tres Críticas kantianas: *Crítica de la razón pura* es la primera, *Crítica de la razón práctica* es la segunda. *Crítica del juicio* indaga sobre los principios del sentimiento estético, desde el que procesa por medio del juicio reflexivo, es decir, armonizando necesidad y libertad, tanto el juicio estético como el teológico.

La *Crítica del juicio* cuenta con un prólogo, una introducción y dos partes. La primera parte, ¨Crítica del juicio estético¨, se compone de dos secciones: ¨Analítica de lo bello¨y ¨De la crítica del juicio estético¨; la segunda parte, ¨Crítica del juicio teleológico¨, ¨Dialéctica del juicio teleológico¨, y un apéndice, ¨Metodología del Juicio teleológico¨. El desarrollo de este trabajo se remite a la primera parte del texto en su primera sección.

Lo bello y el gusto; lo bello y la belleza; el sujeto del juicio, el sujeto de gusto y el juicio estético: sus relaciones.

En la *Crítica del juicio*, Kant desarrolla el discurso a partir de la definición de ¨razón pura¨ y al respecto dice que se trata de una facultad del conocimiento que opera por principios ¨a priori¨. Además excluye de su ámbito el sentimiento de placer y dolor y la facultad de desear. Es que Kant considera que se trata de facultades diferentes que funcionan también con instrumentos diferentes. La facultad de conocer usará el entendimiento; la del sentimiento de placer y dolor, echará mano del Juicio y la del deseo, de la razón.

Las facultades señaladas con anterioridad son llamadas por Kant facultades totales de espíritu y consideradas legisladoras, porque contienen la base de todo conocimiento ¨a priori¨, y aunque cuentan con ámbitos específicos, cabe consignar como que constituyen una red en la que el Juicio parece ser el nexo: el sentimiento de placer y dolor es el enlace entre la facultad de conocer y la facultad de desear.

El Juicio en general, es la facultad de pensar lo particular como contenido de lo universal. Si lo universal (la regla, la ley) es dado, el juicio subsume en él lo particular, es ¨determinante¨. Pero si sólo lo particular es dado y sobre él encontrar lo universal, entonces el juicio es ¨reflexionante¨.

El sistema de la filosofía, para completarse, encuentra entre el conocimiento (la naturaleza) y la moral (la libertad) el Arte, reconocido como una dirección de la conciencia.

Hasta aquí el Juicio, la facultad de juzgar en lo general. Y desde aquí la ¨Analítica de lo bello¨, primer libro de la ¨Analítica del Juicio¨ (el segundo se llama ¨Analítica de lo sublime).

El texto denominado ¨Analítica de lo bello¨ comienza con una afirmación categórica: ¨El juicio de gusto es estético¨ (127) y caracterizado como una facultad, la de juzgar lo bello. A esto agrega que cuando predicamos ¨la cosa es bella¨, referimos la representación del objeto al sujeto, representación que está atravesada por la sentimentalidad (Kant la nombra como sentimiento de placer y dolor). La imaginación es el motor de este proceso, acompañada por el entendimiento.

Por no ser de conocimiento, el juicio de gusto no es un juicio lógico, es un juicio de base subjetiva.

El sujeto estético es el que se constituye, cuando un sujeto es afectado por una representación relacionada con el sentimiento de placer y dolor; no se preocupa en lo más mínimo por el objeto ¨en sí¨, sino por lo que haga de la representación en ¨sí mismo¨, es decir, su preocupación se centra en el juicio de la afección como placentera, ya como displacentera. De lo anterior se desprende que la ¨satisfacción¨ (como otro grado de placer) determinada por el juicio de gusto, es desinteresada. Al respecto leo en Kant:

Cuando se trata de si algo es bello no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación. (129)

Cabe aclarar que Kant establece diferencias entre los sentimientos y los sentidos; los primeros afectan, conmocionan al sujeto por su relación con el gusto, por su inmediatez; los segundos los vincula con las sensaciones, a las que les atribuye una materialidad más cercana a lo corporal del sujeto. Pero de todos modos, sentimientos y sensaciones totalizan la facultad de juzgar.

La ¨Analítica de lo bello¨ está dividida en cuatro momentos, al final de cada momento, Kant genera una definición de lo bello en relación con el gusto.

Definición de lo bello deducida del primer momento

"Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello". (136)

La definición que antecede es el corolario del juego existente entre una facultad (del sujeto) que juzga (el gusto) y un objeto predicado como BELLO (que es juzgado).

El proceso vinculatorio es caracterizado desde las cualidades de los sentimientos que tienen lugar: proceso satisfactorio, proceso desinteresado.

Definición de lo bello deducida del segundo momento

"Bello es lo que sin concepto, place universalmente" (139).

Lo bello no se funda en cualquier sentimiento del sujeto, ni en un interés pensado, reflexionado, sino en la satisfacción del que ¨juzga completamente libre¨ (Kant, 137). Pero este sujeto supone que en otro u otros sujetos, la satisfacción obra de la misma manera. Esta universalidad no es conceptual, no nace de conceptos, es una universalidad subjetiva, inherente al sujeto y no al objeto; es decir, lo universal es el sentimiento de placer que lo bello produce en el uno y en los otros. Es el sentimiento el que da cuenta de lo bello, por ello es que reitero: el sentimiento estético funda el juicio de gusto.

Lo anterior puede sintetizarse en la definición del texto:

"Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción ¨universal¨." (136)

Definición de la belleza, sacada del tercer momento

"Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin" (166).

En el tercer momento, Kant avanza en las relaciones juicio de gusto, belleza y representación. Señala el cómo de la finalidad y el qué del fin, manteniéndose en la esfera de lo subjetivo, es decir, sosteniéndose en el sujeto como protagonista de un juicio que es estético, para posibilitar la predicación cualitativa de un representación que no es inherente al objeto, sino que es propiedad del sujeto en cuestión.

Kant afirma que el juicio de gusto tiene en su fundamento ¨nada más que la forma de la finalidad¨ (148). Pero en cuanto al fin; por su relación con el interés, no puede estar en la base del juicio de gusto, se trate de un fin subjetivo o de un fin objetivo, puesto que el sentimiento de placer-displacer no sabe de interés, sino que se califica como desinteresado. Así se lee en el texto:

Así pues, nada más que la finalidad subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y por consiguiente la mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es dado, en cuanto somos

conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto. (148).

Definición de lo bello, deducida del cuarto momento

"Bello es lo que sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción" (171)

La satisfacción está atada a la necesidad, puesto que la satisfacción (como sentimiento que aparece en el sujeto frente a la contemplación del objeto o representación) es la que habilita la calificación de bello. Al respecto se lee en el texto:

(…) esta necesidad es de una clase especial: no una necesidad teórica y objetiva donde se puede conocer ¨a priori¨ que cada cual sentirá esa satisfacción en el objeto llamado por mí bello (…) Sino que, como necesidad pensada en un juicio estético, puede llamarse solamente ejemplar, es decir, una necesidad de la aprobación por todos de un juicio considerado como un ejemplo de una regla universal que no se puede dar. Como un juicio estético no es un juicio objetivo y de conocimiento, esa necesidad no puede deducirse de conceptos determinados, y no es, pues, apodíctica. (167)

Para cerrar la ¨Analítica de lo bello¨, Kant vuelve a definir el gusto como la facultad de juzgar un objeto, pero hace un agregado novedoso ya que afirma que este juicio de gusto opera con ¨la libre conformidad a leyes de la imaginación¨. (171) Las leyes del entendimiento no son las que legislan el gusto, cabe recordar, para no entrar en contradicción. Las leyes que actúan son las propias del juicio del gusto: <u>lo bello tiene una finalidad sin fin.</u>

Lo que antecede pretende sintetizar esquemáticamente el texto abordado, el que servirá de marco teórico para aproximar las relaciones que pueden darse entre los jurados (jueces) de arte o literarios y los conceptos que estructuran la estética kantiana en cuanto a la ¨Analítica de lo bello¨. Dicho de otro modo: es el intento por establecer vinculaciones (semejanzas y diferencias) entre el sujeto estético juez, el sujeto estético público; el juicio del experto, el juicio del inexperto.

La estética kantiana formaliza y sostiene los principios que estructuran el campo de las artes; valida el juicio estético y emplaza un sujeto que tiene la fuerza y la centralidad características del sujeto de la modernidad. El protagonismo de la subjetividad (vida emocional, facultad del sentimiento de placer y dolor), lo bello como

inherente al sujeto, el juicio de gusto, son las marcas constructoras del sujeto estético kantiano.

Parafraseando a Samaja, cuando se refiere al sujeto del conocimiento (***El lado oscuro de la razón***, 54), digo que el sujeto estético bien puede ser visto como un sujeto complejo, al que se lo puede desdoblar, dada su condición de dual y en un constante movimiento que va del sujeto estético-público al sujeto estético-jurado; de los juicios de gusto puros y libres emitidos por el inexperto, en los que prevalece la imaginación, al juicio de gusto emitido por el experto, juicio éste que presupone una idea de ¨belleza adherente¨(158) añadida a un concepto (…) belleza condicionada a objetos que están bajo un fin particular (…)(159). La otra belleza a la que alude Kant es la que llama ¨belleza libre, la que no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser, (…) belleza en sí consistente¨ (158).

Tanto los juicios de gusto del sujeto estético público, como los del sujeto estético jurado, están marcados, totalizados por el sentimiento que place o disgusta (la subjetividad) frente a la puesta artística o literaria. Las diferencias se dan porque en el caso del sujeto estético público el juicio no está condicionado por preceptivas académicas. El sujeto estético jurado, en cambio, juzga con sometimiento a esas preceptivas, su juicio no es ¨puro¨ ni ¨libre¨ (158) al decir de Kant, está condicionado. Por las diferencias señaladas es que los juicios de los jurados de arte son muchas veces discutidos por el público.

El sujeto estético público juzga así: ME GUSTA, POR ESO ES BUENO. El sujeto estético jurado lo hace de otra manera y también lo expresa diferente: ME GUSTA, PERO ANALICEMOS SI ES BUENO.

Para apoyar las diferencias que se advierten en las expresiones enunciadas más arriba recurro al texto kantiano:

"Para encontrar que algo es BUENO tengo que saber siempre qué clase de cosa deba ser el objeto, es decir, tener un concepto del mismo; para encontrar en él BELLEZA, no tengo necesidad de eso"(132)[1].-

[1] Todas las citas corresponden a los textos kantianos en sus versiones traducidas al castellano.

Configuración del hecho artístico.
Balances y perspectivas socio-institucionales.

Esteban Guio Aguilar
(UNMdP)
Mariano Martínez
(UNMdP-UBA- CONICET)

Introducción

El estatuto de artisticidad que comporta toda obra oscila aún hoy entre dos instancias aparentemente diferenciadas: aquella ligada al momento de su elaboración primigenia y la que representa la consagración (culminación) de la misma desde su recepción. Esta alternancia sostenida entre momentos distintos supone la brecha a partir de la que se configura todo hecho artístico. Tal idea ha abarcado un trayecto mayoritario de la historia del arte, aunque no por ello, desprovisto de conflictos y problemas. La noción moderna del "genio creador" como aquél que establece las bases de todo proceso artístico y produce obra, se vio desplazada por una contemporaneidad plagada de lecturas desde la recepción. Esto provocó una priorización de la segunda instancia por sobre la primera en virtud de legitimar objetos sobre los cuales de otro modo les sería imposible la identificación y el reconocimiento en tanto arte.

Frente a tal escenario resulta conveniente un replanteo general acerca de lo implicado en todo hecho artístico como constituyente de sí. Creemos pertinente la defensa de una posición abarcadora que dé lugar al sostenimiento de una perspectiva integral. Tal evidencia supone la comprensión de tales instancias como pertenecientes y relevantes a un mismo fenómeno. Así, una vez asumido el compromiso de vinculación de todo hecho artístico con el balance entre dos momentos de su configuración, podremos introducir la segunda de las ideas que atraviesan este escrito: el carácter comunitario que supone el dominio del arte.

Fundamentos contemporáneos y antecedentes históricos: N. Goodman y Kant.

La escena artística contemporánea asiste a una verdadera transformación en los modos de producción de las obras, de sus temas, sus materiales y hasta de la naturaleza de las mismas. Tal situación ha promovido cambios profundos en la concepción del arte por

parte de teóricos, filósofos y críticos. Las estéticas más comprometidas con estas modificaciones intentan hacer justicia al fenómeno artístico oponiéndose a anteriores consideraciones de corte esencialista, llegando incluso a sentenciar el "fin del arte"[1] como instancia decisiva de su presente.

El hecho artístico parece responder a lógicas de tipo socio-institucional como fundamento y posibilidad. Por su parte, la narrativa contemporánea asume el histórico desafío de caracterizar una práctica desde la alteridad, la diferencia y la multiplicidad de formas y manifestaciones. Todo esto posibilita un tratamiento plural en el que autores y corrientes diversas se suceden a un ritmo acelerado, arrojando sus criterios como parámetros de legitimación. El problema central y recurrente en todos ellos es, pues, la naturaleza del arte y la posibilidad de su caracterización teórica.

Para el filósofo de Harvard N. Goodman el hecho artístico descansa sobre la facticidad de dos instancias claras de concreción de sí. Un primer momento de *ejecución* de la obra de arte, ligado a la elaboración propiamente dicha del objeto-obra específico: "bajo la denominación de "ejecución" incluyo todo aquello que forma parte de la creación de una obra, desde el primer destello de una idea hasta el toque final" (Godman, 1995: 218). Una segunda instancia de *realización* o concreto funcionamiento de la misma: "Bajo el término "realización" incluyo todo aquello que hace que una obra funcione; y una obra funciona, según mi opinión, en la medida en que se entiende, en la medida en que se constata lo que simboliza y cómo simboliza, y afecta al modo en que organizamos y percibimos un mundo" (Goodman, 1995: 218). Tal acercamiento, con todas las críticas que puede suscitar, reintroduce al interior de la filosofía del arte la vieja división en instancias de captación del hecho artístico como elemento clave.

Según Goodman, el hecho artístico supone el funcionamiento de algo en tanto símbolo particular en un contexto dado: "De hecho, un objeto se convierte en obra de arte cuando funciona como un símbolo de una manera determinada" (Goodman, 1990: 98). Dicho funcionamiento requiere, pues, la captación de sí en términos de un reconocimiento por parte del espectador, una lectura en clave artística del fenómeno intuido. Es por ello que

---

[1] A. Danto es, quizá, el autor que con más énfasis ha defendido esta tesis, resistiendo diversos ataques y cuestionamientos. Para una profundización de tales postulados véase: A. Danto, *Despúes del fin del arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

la instancia de *realización* cobra especial relevancia en su propuesta, obturando, en parte, el recurso a la especificación del anterior momento de *ejecución* como dato innecesario.

Sea como sea, su propuesta teórica revive un escollo metodológico tan viejo como profundo caracterizado por este aparente movimiento de vaivén en torno a la configuración del hecho artístico. Privilegiar la instancia de realización por sobre la de ejecución, descuida un costado crucial en la conformación de toda obra de arte. A la luz de tal desafío, la figura de Kant vuelve a ofrecer, como en tantas otras ocasiones, elementos clave desde dónde pensar el fenómeno del arte.

Es posible encontrar con *Crítica del juicio* (1790), además de la inauguración de la estética moderna, una de las primeras teorizaciones acerca de estas dos instancias que configuran y dividen el basto campo del fenómeno artístico. Estas dos áreas, hoy en día difusamente delimitadas, son las que comprenden para el arte una esfera ejecutiva, identificada en Kant con el dominio y producto del artista; y otra de realización y efectivización de la obra de arte, esfera que primordialmente se configura a partir de la contemplación estética del sujeto receptor. En principio, para producir arte Kant establecerá que se necesita *genio*; y para contemplarlo, *gusto* (Kant, 2005: 161). Sin embargo, estos dos momentos tan perfectamente delimitados, requieren de una misma facultad y se fundan desde un mismo fenómeno. Por un lado, tanto el artista creador como el espectador que juzga necesitan valerse de la imaginación para llevar a cabo su tarea. Por el otro, ambos procesos incluyen la idea de una representación universalmente comunicable.

En primer término, analizando el dominio que involucraría la instancia de contemplación y realización de la obra, se encuentra como elemento fundamental el juicio. En Kant el juicio del gusto es estético pues, a diferencia de un juicio de conocimiento, carece de conceptos y, en consecuencia, es únicamente determinado por el sujeto. Lo único que afecta y motiva a esta particular facultad es la representación. Una representación que se referirá completamente al sujeto y a su sentimiento de agrado o desagrado, con independencia del objeto que pudiera estar representando. Esto es lo que entiende Kant cuando se refiere a un placer "ajeno a todo interés" (Kant, 2005: 53). Es la completa indiferencia respecto a la existencia del objeto y la total subordinación del placer del juicio a la representación. Solo cuando estemos ante un juicio de tales características, podremos afirmar la presencia de un juicio *puro* del gusto.

Desde un placer carente de determinaciones asociadas a contingencias empíricas o condiciones privadas particulares a cada individuo, parecería perfectamente asequible pensar que en otros sujetos dotados de las mismas facultades innatas se emitiera el mismo juicio. Por otro lado, siendo el sujeto que juzga conciente de que los juicios estéticos responden, en todo individuo, a esta mecánica "desinteresada", se pretendería para estos juicios necesariedad y, por ende, universalidad. En consecuencia, a partir de una motivación exclusivamente subjetiva, se *pretende* al resultado del juicio estético válido universalmente. Con ello, Kant libera en gran medida el camino para la suposición de un principio regulativo a priori: el *sensus communis*. Éste establecerá, a partir del sentimiento de agrado o desagrado, lo que *debe* gustar o disgustar en todos los individuos, generando un tipo de validez ejemplar y necesaria.

El primer elemento requerido como condición y que permite explicar el funcionamiento de esta instancia es la *imaginación*. Puesto que la capacidad de juzgar es ajena a todo interés, el juicio se emite en función de la representación sin dependencia necesaria a la existencia del objeto. "Por lo tanto, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, un juicio lógico, sino estético, o sea un juicio cuyo motivo determinante sólo puede ser subjetivo" (Kant, 2005: 46).

A su vez la actividad de juzgar involucra un aspecto social del hombre desde el momento en que el juicio estético se refiere a un mundo común. Los objetos susceptibles de ser juzgados son aquellos que se muestran perceptibles a todos. El hecho de emitir juicios en convivencia con otros hombres y a partir de un mundo común, implica la existencia de un segundo elemento asociado que, combinado con la imaginación, posibilitan la aparición de aquel sentido comunitario o sensus communis: la *comunicabilidad*: "Y hasta podría definirse el gusto como la capacidad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento provocado por una dada representación sin mediación de ningún concepto" (Kant, 2005: 145).

De este modo, el sujeto debe tener en cuenta a los demás individuos, pues es esperable el deseo de que éstos reconozcan validos los juicios emitidos. Opera en cierto modo un deseo de confirmación respecto de los juicios por parte de la comunidad: "El juicio del gusto exige el asentimiento de todos, y quien declara algo bello, pretende que

todos *deben* dar su aplauso al objeto presente y declararlo igualmente bello" (Kant, 2005: 81).

En segundo término y dentro de lo que conformaría la instancia de ejecución, aparece de forma excluyente en Kant la figura del *genio*. Kant entiende que el genio debe considerarse como el don natural, denominado aquí como talento, que permite prescribir la regla al arte (Kant, 2005: 157). La definición presupone la existencia de ciertas reglas que posibiliten la calificación de "obra de arte" para un objeto dado. Pero estas reglas no pueden ser determinadas conceptualmente ni existen con anterioridad al acto ejecutivo. De modo que las reglas deben ser creadas por un genio y se caracterizan por ser una norma totalmente original, destinada, además, a producir objetos que sirvan de modelo y canon para juzgar. La primera consecuencia observable de esta tesis establece que la regla del genio deberá ser opuesta a cualquier tipo de imitación y, más bien, susceptible de ser copiada. Si bien esta pretensión de originalidad absoluta resulta ser una característica esencial, no es la única.

En este sentido, el genio también debe aunar diferentes "facultades del espíritu" que le posibiliten efectivizar su producto. Éste debe representar *ideas estéticas*, entendiendo por idea estética "aquella representación de la imaginación que mueve mucho a pensar, sin que pueda tener, no obstante, ningún pensamiento determinado, es decir, concepto adecuado" (Kant, 2005: 164). De este modo Kant sitúa a la idea estética en plena oposición a la idea racional, la cual "es un concepto que no puede tener ninguna intuición (representación de la imaginación) adecuada" (Kant, 2005: 165).

Encontramos, entonces, como facultad necesaria en el ejercicio de la producción artística, también la imaginación. Ésta es la encargada de configurar "ideas estéticas", o representaciones desde intuiciones internas y, en consecuencia, carentes de conceptos.

Pero esta particularidad creadora de la imaginación, involucra y desencadena "el movimiento de la potencia de las ideas intelectuales" (Kant, 2005: 166). De modo que la idea estética puede estimular las facultades de conocimiento, desde la asociación a conceptos afines a la representación. En consecuencia, el genio combina la facultad de la imaginación con la del entendimiento, y consiste justamente en la proporción entre ambas facultades que permita hacer a la representación universalmente comunicable.

Todo esto sugiere que, para crear la regla, el genio también requiere de gusto. Pero el gusto, en tanto facultad del juicio, no es una habilidad propiamente productiva. Sin embargo, es esta facultad aquella que permite conciliar imaginación con entendimiento, por lo que se transforma en *conditio sine qua non* para la producción de un objeto que se pretenda artístico (Kant, 2005: 171). A diferencia de un juicio de conocimiento donde el motivo determinante para su validez se encuentra en los conceptos, el juicio del gusto se sustenta en una pretensión subjetiva, relacionada a la posibilidad de ser universalmente comunicable.

De manera que la apelación a un sentido comunitario como condición de posibilidad del gusto, afectaría no solo la instancia de realización sino también al proceso de ejecución. Teniendo esto en cuenta, la justificación de la obra de arte no puede establecerse desde la exclusividad de una de las dos instancias. Por el contrario, su configuración se encuentra sujeta a un espacio público que afecta de forma integral a la totalidad del fenómeno.

Visión integral y espacio comunitario: la configuración del arte.

Si bien la idea de una representación universalmente comunicable entra en conflicto con un panorama global heterogéneo y múltiple, la propuesta de Kant descubre elementos que permiten conectar ambas instancias. La noción de *sensus communis* central en su planteo, debería debilitarse a favor de una idea que contemple la multiplicidad de contextos y circunstancias particulares. Es precisamente al interior de cada contexto que la lógica de movimiento y articulación entre instancias se torna relevante. En consecuencia, los momentos de *ejecución* y *realización* propuestos por Goodman (*genio* y *juicio* en Kant) deben operar siempre entre los márgenes de dominios comunitarios en permanente alteración.

De acuerdo a esta perspectiva, el pluralismo que introduce la noción del "fin del arte" bajo la declaración de que "todo vale" (*anything goes)*, requiere de una revisión. Así como potencialmente y *a priori* del hecho artístico podría pensarse cualquier situación como susceptible de artisticidad, tal potencia supone la restricción del contexto en el que se desarrolla. "Todo es posible" al interior de esos espacios de legitimación en los que opera la lógica de instancias antedicha. De este modo, el espacio público se convierte en condición

de posibilidad del fenómeno artístico. Este último requisito atañe tanto al momento de *ejecución* de la obra de arte como al de su efectiva *realización*.

En cierta medida, se podría hablar del arte como un fenómeno intersubjetivo al ya no considerarse como acto individual sino como parte de una esfera pública. El hecho artístico requiere para su constitución de una serie de acuerdos tácitos (articulaciones) entre integrantes de una misma comunidad como condicionantes de ambas instancias de estructuración. Cada uno de los elementos apuntados a lo largo de esta discusión (ejecución, realización, artista, espectador, institución, etc.) no puede, desde la sola arbitrariedad de su existencia, hacer el arte. Por el contrario, todos ellos deben considerarse parte de un mismo fenómeno donde la apelación comunitaria marca siempre la consagración del hecho artístico. -

Bibliografía

Danto, A. *Después del Fin del Arte: el Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
Goodman, N. *Maneras de Hacer Mundos*, Madrid, Visor, 1990.
Goodman, N. *De la Mente y Otras Materias*, Madrid, Visor Dis., 1995.
Kant, I. *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, Losada, 2005.

Taller de Teatro, Teoría, Praxis e Institución: la problemática de la selección de contenidos pertinentes al grupo, en relación a la cultura institucional.

Rosa Elba Luna
(UNICEN)

Introducción

Se intenta abordar la problemática de la teoría y la praxis con respecto a la inserción de los talleres de teatro en la escuela. Se trabajará esta temática a partir de las dificultades en la implementación y desarrollo de determinados contenidos, en relación a la política institucional y a la concepción que dichas instituciones sostienen acerca de los aportes del teatro y sus dimensiones en los ámbitos escolares. Se partirá de la premisa de lo que contiene el teatro y sus aportes, según determinados autores.

Desarrollo

Entendiendo a la educación como el espacio de aquellas prácticas que conforman y transforman a los sujetos y con ellos también a la sociedad, la actitud del docente frente al acto pedagógico, será la de promover una enseñanza que posibilite la formación de individuos autónomos, capaces de interpretar, reflexionar, crear, criticar, valorar; en suma, desarrollar nuevas y múltiples formas de "ver el mundo" como una manera de integrarse a la sociedad.

Fenstermacher[1], sostiene que: *la enseñanza es una actividad en la que debe haber al menos dos personas, una de las cuales posee un conocimiento o una habilidad que la otra no posee. La primera intenta transmitir esos conocimientos o habilidades a la segunda" ..." estableciéndose entre ambas una cierta relación a fin de que la segunda los adquiera".*

A su vez el autor sostiene que la relación de enseñanza-aprendizaje que se establece es de dependencia ontológica y no de causalidad, ya que, el hecho de que uno enseñe no implica que el otro aprenda.

De acuerdo con ello, coincidimos con Guirtz (1998) en considerar la enseñanza como una actividad artística y política. Será tarea del docente posibilitar que se favorezca la heterogeneidad y potenciar, a su vez, la necesidad natural de expresión del ser humano,

[1] Citado por Gvitz y Palamidesi (1998). En "EL ABC DE LA TAREA DOCENTE: curriculim y enseñanza". Buenos Aires, Aique. Cap. 5. Pagina: 133

ofreciendo múltiples oportunidades de dar cauce a la percepción e interpretación de la realidad. Es necesario posibilitar que estos conocimientos se "compartan" (Edwar y Mercer)[2], de esta manera, cuando las personas se comuniquen, existirá realmente la posibilidad -de que reuniendo sus experiencias- lleguen a un nuevo nivel de comprensión -mas alto que el que poseían antes- facilitado mediante la comunicación. De esta manera, podremos potenciar el aprendizaje, gracias a la negociación de significados que harán tanto docente como alumno, sin perder de vista que aprender es elaborar el conocimiento, ya que éste no está dado ni acabado; implica, igualmente, considerar que la interacción y el grupo son medio y fuente de experiencias para el sujeto, que posibilitan el aprendizaje y su evaluación.

Pero el proceso evolutivo de un grupo lo podríamos entender desde la concepción de Armando Bauleo (1974)[3] quien expone las herramienta de análisis inherente a los elementos y fases en la dinámica de un grupo.

El mismo autor nos presenta a la información, la emoción y la producción, como los elementos que "evolucionaran" en las fases de indiscriminación, discriminación y síntesis por las que atraviesa un grupo.

En síntesis, el aprendizaje grupal es un proceso de elaboración conjunta en el que el conocimiento no se da como algo acabado, sino más bien como una elaboración conjunta de la tarea que parte de "situaciones-problemas".

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, consideramos que el arte abarca todas las dimensiones del individuo en su interrelación para con los demás, ya que involucra procesos cognoscitivos, efectivos e interactivos, por lo que consideramos de suma importancia la enseñanza de lenguajes artísticos en todos los niveles de enseñanza del sistema educativo.

Debemos aclarar, además, que consideramos el Arte como una forma específica de conocimiento y producción de sentido estéticamente comunicable, en un contexto cultural determinado, constituido por diversos lenguajes simbólicos; modos elaborados de comunicación humana verbal y no verbal y que configuran procesos de enseñanza - aprendizaje.

El teatro como lenguaje

Lotman (1988)[4] define al arte como un lenguaje secundario, compuesto por códigos y sintaxis. Los cuales combinan los elementos por los que se representa, posibilitando a su vez la comunicación. Esto proporciona a los alumnos la adquisición de recursos para la producción artística, reelaboración de significados y representación del mundo, aceptando la posibilidad de

[2] Edwars, D y Mercer, N. "EL CONOCIMIENTO COMPARTIDO". Piados. Introducción.
[3] Bauleo, A. (1974) "APRENDIZAJE GRUPAL" En Ideología, Grupo y Familia. Editorial Kargiemen, Buenos Aires.
[4] Lotman, Y (1988). La estructura del texto artístico. ISTMO, Madrid. Capítulo 1.

múltiples interpretaciones en las que se ponen en juego aspectos emocionales e intuitivos a través de lenguajes y códigos.

Este lenguaje deberá ser enseñado y aprendido, ya que no se aprende naturalmente como la lengua materna. Para favorecer el aprendizaje de un lenguaje artístico, será necesario contemplar la enseñanza de códigos, las convenciones propias del Lenguaje Teatral, los procedimientos de composición y el manejo de técnicas e instrumentos adecuados para materializar la representación.

Acordamos con Read cuando afirma que:

"El arte es un modo de expresión en todas sus actividades esenciales, el arte intenta decirnos algo: algo acerca del universo, del hombre, del artista mismo. El arte es una forma de conocimiento tan precioso para el hombre como el mundo de la filosofía o de la ciencia. Desde luego, sólo cuando reconocemos claramente que el arte es una forma de conocimiento paralela a otra, pero distinta de ellas, por medio de las cuales el hombre llega a comprender su ambiente, sólo entonces podemos empezar a apreciar su importancia en la historia de la humanidad"[5]

Consecuentemente, el aprendizaje de los lenguajes artísticos, en sus dimensiones sintáctica, semántica y pragmática, contribuye a alcanzar competencias complejas que permiten desarrollar la capacidad de abstracción, la construcción de un pensamiento crítico y divergente, la apropiación de significados y valores culturales y la elaboración y comprensión de mensajes significativos. Considerar la realidad circundante contemplando contextos culturales e históricos y logrando una interpretación simbólica de la misma, favorece una participación social activa, plena y autónoma.

Finalmente, es sabido que el discurso artístico nunca es totalmente agotado desde una interpretación literal. Por el contrario, es propio del arte eludir, ocultar, sugerir, metaforizar. La actitud interpretativa atraviesa la totalidad del proceso artístico: desde el momento de la producción de la obra hasta que ésta -una vez concretada- inicia el diálogo con el público. En este sentido, el realizador también es un intérprete en tanto elige, selecciona y decide los recursos y los criterios con los que cuenta para producir la obra.

La selección de contenidos

Si bien la función de la Educación Artística en el sistema educativo no consiste en la formación de artistas, el conocimiento de las técnicas, los recursos y elementos formales y su organización, la posibilidad de expresarse, la voluntad comunicativa cobran especial interés en

[5] Herbert Read, *Arte y sociedad*

tanto se orienten a la producción de sentido y a la comprensión, más allá de lo literal de los diferentes discursos propios del hombre.

De ello, se deduce que el valor principal se encuentra en el proceso de la actividad artística y no en el producto.

En síntesis, los contenidos requieren un tratamiento en un contexto socio-histórico y cultural que les dé significado a partir de prácticas y nociones compartidas por una comunidad de sujetos.

La selección de contenidos requiere que los mismos posean significatividad social, que permitan al sujeto comprender el medio en el cual está inserto.

Es imprescindible tomar como punto de partida la interacción social, ya que el desarrollo de los sujetos está siempre mediatizado por importantes determinaciones culturales.

De acuerdo a lo anterior, creemos importante mencionar que la educación artística, con todos los beneficios que aporta al desarrollo del individuo en sus diferentes aspectos y en especial al desarrollo de la creatividad, se encuentra en estrecha coincidencia con los objetivos que plantea Piaget para la educación cuando dice:

"*El principal objetivo de la educación es crear hombres que sean capaces de hacer cosas nuevas, no solamente de repetir lo que han hecho otras generaciones; hombres que sean creativos, inventivos y descubridores. El segundo objetivo de la educación es formar mentes que puedan criticar, que puedan verificar y no aceptar todo lo que se les ofrezca"*[6]

La cultura institucional y la problemática de la selección de contenidos

Sobre la finalización del año 1994 el Consejo Federal de Educación aprobó los Contenidos Básicos Comunes para la entonces Educación General Básica, incluyendo como un capítulo de considerable importancia a la Educación Artística.

En esa instancia el Teatro es incorporado, por primera vez, como disciplina, con su objeto de conocimiento, sus propios objetivos, contenidos y actividades.

Sin embargo, en la práctica es posible visualizar que esta incorporación al currículum, no siempre implica que en la cultura de las diversas instituciones se abandonen aquellas tradicionales concepciones que consideran al teatro en la escuela solamente como un recurso didáctico, o un eficaz instrumento que contribuye a la fluida comunicación, a la libre expresión, al desarrollo de la creatividad, etc., negándole una identidad propia y un valor educativo equivalente a las otras materias, en lo que respecta a su capacidad para la formación de los alumnos.

[6] Piaget, citado por J. C. Guzmán y G. Hernández, Implicaciones educativas de seis teorías psicológicas, UNAM- conalte, México, 1993, Pág. 73.

De representaciones y expectativas: primeros escollos a sortear

En anteriores exposiciones nos hemos ya referido -en parte- a que en algunas instituciones se suele rechazar u ofrecer resistencia a la inserción de ciertos talleres o disciplinas, sobre todo a aquellos que afectan el funcionamiento general de la escuela o los intereses laborales del personal. La incorporación de una nueva asignatura a las escuelas suele generar, entre otras cosas, demandas espaciales para su implementación.

Para la institución, la implementación de talleres de teatro –que es la materia que nos ocupa en este caso– pueden suponer cierto movimiento dentro de ella: instalar espacios de trabajo, abrir la institución a nuevas experiencias, transformar las rutinas con las que hasta el momento venía funcionando la escuela... y aceptar que el desarrollo de estos talleres genera formas de trabajo propias y específicas de las diferentes dinámicas que corresponden a momentos de la clase -o a etapas de desarrollo y evolución de la tarea-. Estos movimientos, así entendidos, implicarían ciertas interferencias en el "normal" desenvolvimiento del resto de la escuela.

Dichos movimientos no se refieren solo a cuestiones organizativas sino que actúan como fracturas que ponen en evidencia los supuestos institucionales sobre la organización escolar y las concepciones de aprendizaje.

También, los distintos actores institucionales sostienen diversas concepciones y/o expectativas acerca del teatro en la escuela como disciplina. Esto, implícitamente, está relacionado con las representaciones[7] que tales actores institucionales sustentan respecto de la naturaleza del teatro y los objetivos planteados para su enseñanza.

Para no extendernos daremos solamente un ejemplo: se suele considerar al horario del dictado del taller "como hora libre", por lo que es común que algún directivo requiera la presencia de determinado alumno para determinada averiguación o notificación sin tener en cuenta que determinada interferencia en una dramatización ocasiona la dispersión e incurre en el total detrimento del contenido seleccionado.

También cabe que en las representaciones que la institución sustenta se conciba al teatro como un hecho espectacular, centrando las expectativas en el producto final.

Es decir una tendencia a dar importancia exclusivamente a la realización artística y al producto acabado.

[7] Entendiendo por representación al acto de pensamiento por el cual un sujeto se relaciona con un objeto o, como mas claramente lo define Denisse Jodelet en: Psicología Social II–Las Representaciones sociales *"imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencia que nos permite interpretar lo que nos sucede o dar sentido a lo inesperado"*PP.*474*

Si bien en los objetivos del programa puede estar contemplado ayudar a los alumnos a aprender a crear formas artísticas, mediante la realización de una muestra o puesta en escena –ya que hay razones para creer que la realización de formas artísticas es una parte sumamente importante del programa, y conseguir que los alumnos se sumerjan en la tarea de dar una forma estética visible a sus visiones internas, es uno de los objetivos que cualquier educador de arte aprobaría–, no existe razón para considerar que la producción de formas artísticas debe requerir necesariamente la atención exclusiva y conformar el planteo del objetivo terminal de un taller de teatro.

Otra concepción que se convierte en un obstáculo para el docente de teatro en la escuela y que deriva de la anterior es aquella que considera al teatro como un medio de producción de muestras para determinadas fiestas. Así se puede observar con que excesiva frecuencia se intenta utilizar al teatro en función del calendario de actos escolares. Es común recibir sutilmente de parte de la dirección de ciertas instituciones, peticiones de la naturaleza de: *"¿ustedes podrían organizar algún espectáculo para la fiesta del 25 de mayo ó 9 de julio o fin de año?*, etc. etc. [8]

Ello puede encuadrarse en la versión del teatro o *arte por calendario,* como lo definiera Elliot Eisner (1995).

Tal concepción demostraría un desconocimiento acerca de la multiplicidad de posibilidades que ofrece el lenguaje teatral, de su viabilidad para integrarlo con otras disciplinas en la realización de proyectos integrados, ya sea con las diversas disciplinas artísticas o con otras disciplinas escolares, como Ciencias Sociales, Tecnología, Lengua, etc.

Se desconoce en tal caso el hecho de que la participación de los alumnos en una actividad escolar colectiva, como lo es un acto conmemorativo, académico o festivo, debe constituir parte de un proyecto pedagógico por el cual resulte posible apropiarse de ciertos conocimientos sobre las temáticas a las que el acto alude y sobre los procesos de trabajo implicados en la elaboración de las producciones que serán presentadas ante la comunidad escolar.

Si una producción teatral elaborada por los alumnos permite evidenciar el tratamiento de las formas artísticas propias del lenguaje, la representación cobrará sentido como estado de avance en el dominio artístico.

Pero si solo tiene carácter de exhibición forzada y fragmentada respecto del curso del aprendizaje sólo puede contribuir a que participen los mas dotados y mejores dispuestos, disminuyendo las posibilidades de los alumnos que cuenten con menores progresos. Es decir se

[8] Algunas de estas concepciones que sostienen diversas Instituciones ya se han vertido en trabajos presentados en anteriores ponencias a congresos, pero para trabajar las dificultades que hacen al caso se hace necesario retormarlas.

estaría contradiciendo la intención de que todos los alumnos puedan alcanzar algún éxito en la apropiación del lenguaje, en el sentido democratizador que impulsa el currículum de arte.

Concluiremos diciendo que tal como han señalado diversos autores el diseño formal de un currículum no es por sí mismo una garantía de que sus intenciones se vean materializadas en las prácticas pedagógicas.

El currículum real, aquel que efectivamente se lleva a cabo en las escuelas, está sujeto a las interpretaciones que los actores educativos efectúan sobre las previsiones curriculares y son estas versiones las que efectivamente son vivenciadas por los alumnos.

Por lo que hemos explicitado anteriormente se hace evidente la desarticulación entre la propuesta de incorporación del teatro como lenguaje artístico y las representaciones disponibles sobre los hechos artísticos, el valor educativo del arte y las condiciones de posibilidad para su efectivo desarrollo.

Las dificultades señaladas y claramente identificadas permiten visualizar los obstáculos que habrá que vencer para alcanzar los propósitos que un currículum ampliado del arte propone como alternativa para diversificar y profundizar la relación de los alumnos con los lenguajes artísticos.-

Bibliografía

BAULEO, A (1974): *Aprendizaje Grupal*, en Ideología, grupo y familia. Editorial Kargieman, Buenos Aires.

CHAPATO, M. E. y otros(1998): *El lenguaje teatral en la escuela* en Artes y escuela– Aspectos curriculares y didácticos de la Educación Artística, Buenos Aires, Paidós

CHAPATO, M. DIMATTEO, C.*:"Valoración de la Educción Artística: una mirada desde los actores escolares"*, en La Escalera 10 - Año 2000, Anuario de la Facultad De Arte

EISNER, E (1995): *Educar la visión artística*, España, Paidós

FRIGERIO, POGGI Y TIRAMONTI (1994): *Las instituciones educativas. Cara y seca. Elementos para su comprensión*; Cap. 1: Las instituciones educativas y el contrato histórico.

GOÑI, J.: *La Enseñanza del arte en los contextos Escolares":*. En la Escalera 14 -Año 2004, Anuario de la Facultad De Arte.

JODELET, D.(1994): *"Las representaciones Sociales"*, en Psicología Social II, Buenos Aires, Paidós

MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN DE LA NACIÓN (1996). Diseños Curriculares comp. Educación Artística. Teatro. Bs. As.

POGGI, M (1994): *Apuntes y aportes para la gestión curricular*, Buenos Aires, Kapeluz

POZNER DE W, P (1995): *El directivo como gestor de aprendizajes escolares*, Buenos Aires, Aique ed.

SANTOYO, R. (1981): *Algunas reflexiones sobre la coordinación de los grupos de aprendizaje*. En Perfiles Educativos. México, Nº 11

TERIGGI F. (1998) y otros: *Reflexiones sobre el lugar de las artes en el currículum escolar,* en Artes y Escuela, , Buenos Aires, Paidós.

La dramaturgia de Mariano Moro: puesta en escena de un nuevo grotesco

Mayra Ortiz Rodríguez
(CONICET-UNMdP)

Desde hace más de diez años, durante todas las temporadas estivales de teatro en la ciudad de Mar del Plata, las obras del dramaturgo Mariano Moro marcan una diferencia respecto del resto de la cartelera de espectáculos. Es que las piezas de este escritor de origen marplatense (que fuera también actor y hoy se desempeña además como director de obras propias y ajenas) plantean la comicidad desde un cruce de estéticas que abarca desde las tragedias griegas en clave paródica, pasando por las formas del Siglo de Oro español hasta llegar a las referencias - en muchos casos las más banales - a nuestra cotidianeidad socio-cultural. Este cruce es el que genera, asimismo, que el público que asiste a las puestas en escena de estas obras se caracterice por su heterogeneidad dado el vasto alcance que conllevan sus estrategias dramáticas, tanto para generar humor así como para referir a los aspectos más profundos de la psicología de sus personajes, muchas veces sumergidos hasta lo impensable en el círculo insoslayable de sus propias miserias.

En torno a la producción de este dramaturgo, este verano marcó un hito particular: fue editado por primera vez en nuestro país un corpus de seis de sus comedias, algunas de ellas aún no representadas[i]. La elección de ellas, el recorte dentro de su producción, estuvo a cargo del propio autor, quien reconoce en su prólogo la arbitrariedad en esta elección y, por ende, la falta de determinados vínculos temáticos o formales entre las obras. Sin embargo, dentro de este conjunto dos de las comedias presentan un lazo que las pone en contacto desde diferentes parámetros, en primer lugar dado que pertenecen a la serie que las críticas de este volumen, Graciela Fiadino y Marta Villarino, denominan "de los principios de la Revolución Francesa". Si recordamos que estos principios son Libertad, Igualdad y Fraternidad (Liberté, Égalité, Fraternité), es notorio que los títulos de las dos comedias abordadas se corresponden con los últimos dos valores mencionados, aunque, lejos de la gesta de 1789, se ubican en nuestro país y en el siglo XX. *Fraternidad*, compuesta en el año 2004, desarrolla su acción en un momento contemporáneo no precisado, y en la sala de una casa decorada de modo que aparenta pertenecer a quienes detentan un alto poder adquisitivo, en la ciudad de Salta. *Égalité*, por su parte, fue escrita en el año 2005 (y a diferencia de la

obra anterior nunca fue llevada a escena) y plantea su secuencia de acciones también en la sala de una casa que también denota elegancia y aún aristocracia, pero se aclara que se ubica en la ciudad de Buenos Aires y en la década de 1940. Como resulta evidente, lejos nos hallamos de las convulsiones históricas que calarían en lo más hondo de la estructura social francesa; pese a ello, estas comedias se apropian de dos valores de la Revolución para llevarlos a un ámbito privado y cuestionarlos al extremo, confrontando a través de ellos perspectivas en absoluto disímiles.

Fraternidad ilustra el encuentro entre dos hermanas ya maduras, una desequilibrada y con delirios de grandeza pese a su improductividad, que rebaja y subestima en todo momento a su par, un año menor que ella y que ha sufrido toda la vida el hecho de ser su sombra y ser comparada con sus aparentes virtudes. Ambas, por diversos motivos, se encuentran solas, y la obra oscila sobre esta temática entre la arrogancia y agresividad de la mayor en oposición a la sumisión y frustración de su hermana, aunque en determinado momento estos roles dejen de ser compartimentos estancos y se abra espacio a la inversión.

Por otro lado, *Égalité* (titulada en una primera instancia con la traducción de este vocablo al español, aunque luego el dramaturgo optó por *afrancesar* la obra) también basa su acción en un encuentro, en este caso de una mujer de la aristocracia porteña y tres de sus amigos con un filósofo español para quien han organizado una recepción. Los personajes argentinos constituyen de por sí un contrapunto de perspectivas y de vivencias en torno a una serie de temáticas que pretenden ser filosóficas y literarias y que devienen en carnales y escatológicas, lo cual se ahonda cuando acceden a jugar a cambiar de roles entre sí y con las mucamas, propuesta del español en base al tema central que abordan en sus discusiones: el de la igualdad.

En su estudio posliminar, las críticas ya mencionadas esbozan que estas dos obras conllevan ciertos elementos de contacto con el grotesco criollo. Debido a ello, es posible afirmar que estos exponentes de la dramaturgia de Mariano Moro conforman muestras de lo que puede denominarse un *nuevo grotesco*, dado que retoman construcciones propias de esta estética y las resignifican, a la vez que mediante la comicidad las llevan en muchos casos al extremo.

Al considerar los rasgos constitutivos del grotesco criollo, se vislumbran en detalle los puntos de vinculación y su particular trabajo sobre los mismos. Siguiendo a Osvaldo Pelletieri[ii], el sainete desde el siglo XIX y aún hasta algunas concepciones de la actualidad fue considerado como la "oveja negra" del teatro argentino, dado que

aparentemente sacaba a la luz todos los supuestos defectos y vicios de la sociedad. Los circuitos de la investigación y la crítica celebraron su desaparición por su "bajeza artística y humana" y buscaron formas "más elevadas" bajo el ejemplo de Francia e Inglaterra, cuyos teatros no tuvieron al sainete como género individual. Al respecto, es curioso que Mariano Moro, justamente, entabla un cruce entre este género menospreciado y los valores propugnados por las culturas que se pretendían más acertadas como horizonte a perseguir en las formas locales. Es decir, en primer término, las dos obras plantean esa exposición de lo más sórdido del pensamiento y accionar justamente de quienes conforman los sectores sociales más elevados (aquí se diferencian de los personajes socialmente marginales de los sainetes originales) utilizando rasgos del grotesco, al mismo tiempo que se apropian de formas discursivas e ideológicas tanto francesas (ya desde los títulos) como inglesas, y aún germanas: como ejemplos, las protagonistas de ambas obras dominan estos idiomas y, desde su soberbia, mencionan diversas frases en dichas lenguas; un personaje de *Égalité* se dedica a traducir textos de Shakespeare; el filósofo español sobrevalora estas culturas en detrimento de la propia; la protagonista de *Fraternidad* tuvo su exilio en París (y un padre con curiosas inclinaciones al nazismo). De esta manera, a través de estas dos comedias se genera una tensión entre la esencia del grotesco y los modelos culturales que se suponían válidos en oposición al mismo, al punto que estas culturas europeas llegan a verse rebajadas dado que sus postulados, intrínsecos al pensamiento de los personajes protagónicos, no sirven para rescatarlos de su sordidez, y lo que es más: en muchos casos no hacen sino hundirlos más profundamente en ella.

Esta tensión que establecen las dos obras es factible de ser interpretada en un segundo plano como una crítica hacia el contraste entre las apariencias y la verdad intrínseca en los sectores sociales más encumbrados, de un modo paralelo al hecho de que en el grotesco criollo hay un cuestionamiento crítico de la familia porteña argentina. Pero más allá de esta crítica, es notable el trabajo sobre las dualidades, que también se relacionan con las características esenciales de esta forma dramática rioplatense.

En el grotesco criollo, el protagonista presenta dudas que lo hacen característico del teatro moderno, al constituirse como un personaje contradictorio; se desdobla y se convierte en ayudante y en oponente al mismo tiempo, a la vez que se enmascara y cubre de manera no consciente su identidad, de modo que se genera una distancia entre lo que él cree que es y lo que es realmente. Esta duplicidad también se observa en las mujeres que protagonizan estas obras de Moro, mujeres que poseen características

curiosamente similares. Tanto Marta (de *Fraternidad*) como Victoria (de *Égalité*) aparentan ser fuertes y avasallantes, y se muestran banales, groseras (hasta escatológicas) y con pretensiones de divismo, con un discurso estertóreo en el que se trasluce la marginación de todo aquello que difiere de su condición social y cultural. Dentro de esta postura, dicen no gustar ser hirientes pero lo son y mucho, y acusan a los demás de lo que son ellas mismas. Se preocupan excesivamente por las apariencias y por seducir. Marta manifiesta no tolerar a la gente mediocre pero ella lo es, y su hermana, sin máscara, se reconoce mediocre, pero ella, enmascarada, lo niega. Marta hace transferencia: exclama que los dichos de Lucía son hirientes y que a ella le duelen por ser sensible, cuando es exactamente al revés. Lo mismo ocurre con Victoria: dice rechazar las sandeces pero ella misma es quien las dice, y se queja en los demás de lo que ella misma hace, por ejemplo, darle excesiva importancia a la comida.

Ambas protagonistas, asimismo, pretenden espiritualidad pero se muestran por demás terrenales: la imagen inicial de Marta es la de alcohólica, y deja en claro que busca bienes materiales y seducir a su ex marido; así como se revela que Victoria valoriza sólo su hacienda, se preocupa constantemente por la comida y quiere emborrachar al filósofo para tener contacto físico con él, con tal morbo que sólo la satisface el pensar que lo hace con violencia o con culpa. Esto se relaciona íntimamente con el motor de la acción económico del grotesco criollo[iii], aunque está claro que ambas negarán rotundamente en su discurso estas facetas, dando lugar a un humor desfachatado y mordaz.

La primera protagonista -tanto como la segunda- es muy agresiva, egoísta, cruel e individualista, pero pese a menospreciar a su hermana tiene destellos de apertura de sus verdaderos sentimientos, y en un rapto de sinceridad le confiesa que está sola y que la quiere. Oscila entre estados anímicos y emociones radicalmente opuestos: llora de repente y admite aparentar dureza pero estar destrozada; sin embargo, de inmediato vuelve a ser avasallante, grosera y agresiva. Esta oscilación se manifestará en la siguiente obra a partir del juego de inversiones al que acceden los personajes.

Las contradicciones se hacen presentes hasta en sus sentimientos, e incluso en sus ideologías: Marta en su vida adhirió a los montoneros, a los falangistas y a la ETA. Sus convicciones religiosas fluctúan de acuerdo a sus conveniencias, y manipula la información de acuerdo a sus objetivos. Algo similar ocurre con Victoria: pretende un discurso igualitario pero dice apiadarse de los nazis por perder la guerra.

Victoria trata con cercanía a sus mucamas y eso es justamente lo que marca las diferencias sociales. Su dualidad se manifiesta ya desde la didascalia inicial, en la que se aclara que pese a mostrarse segura y relajada *en su interior no tiene paz*; y que *cuando sus dichos son agresivos, su tono es cordial y hasta afectuoso.* Busca la distensión y la cercanía con su servidumbre pero ostenta su fortuna, y hace que sus mucamas (sin poseer siquiera nombre) se desenvuelvan en bloque como un coro y así anulen su identidad; operan como robots entrenados para servirla y adularla. Dice ser buena anfitriona pero provoca el escándalo, mediante referencias a su propia sexualidad y a la de sus invitados.

Estas dualidades se manifiestan desde la apertura de las obras y se intensifican en sus cierres. La protagonista de *Fraternidad* comienza mirando al espejo, imaginariamente ubicado en el público, y a este reflejo es al que se dirige, como una manifestación explícita de la duplicidad. Y contrariamente a sus deseos de compañía, en la última escena, ambas protagonistas se quedan solas, y en el caso de Marta, ella se inquiere a sí misma en segunda persona como si fuera otra, acerca de qué le sirvió ser buena: no lo dice con ironía pero se recibe así.

Pero cabe destacar que el trabajo sobre los desdoblamientos y las contradicciones es llevado al extremo, porque no sólo las protagonistas se muestran de modo dual. En *Fraternidad*, Lucía, la hermana relegada, reproduce insultos de otros, y los utiliza como una máscara para decirle a su hermana lo que piensa sobre ella. Pero luego también opera como su desenmascaradora: le dice abiertamente que cuando eran jóvenes tenía magia, y ahora sólo es una *"borracha resentida, desocupada y marchita"*. Marta también marca la dualidad de su hermana: la compara con las escritores de best-sellers: *"cara de santa y mente podrida"*. Finalmente, en otra forma de duplicidad, Lucía también oculta información, como su enamoramiento del marido de Marta.

En *Égalité* quien deja en evidencia la máscara de Victoria es el personaje de Manuel (también dual: se encuentra casado pero deja entrever su homosexualidad): irónicamente refiere a sus supuestos buenos modales, su sentido de la ubicación y su infinita bondad. También Elisa, la amiga de la protagonista, oficia como su contrapunto: es rechazada por no tener una buena apariencia física, se muestra sumisa y ocupa el lugar del no entendimiento y de la ignorancia y, pese a ello, es quien defiende la igualdad. Sin embargo, luego se rebela y manifiesta su deseo de retribuir el maltrato a Victoria, por lo que es quien se toma más en serio el juego de las inversiones planteado

por el filósofo: la acusa de no tener alma y aprovecha para insultarla; desenmascara la agresión que lleva a cabo su amiga pero toma ese lugar.

Este contraste también tiene lugar en el plano discursivo: los planteos de Marta se oponen radicalmente con el poema que recuerda junto a su hermana, y que trata sobre el amor divino, la pureza en el matrimonio y los altos valores morales. En el caso de *Égalité* toman la Revolución como si fuera un juego y ello contrasta con la canción de la guerra civil española a la que refiere un personaje que habla sobre la revolución y la igualdad.

Por otro lado, es notorio que para el protagonista del grotesco no existe el cambio, y actúa como si nada cambiara, lo que lo convierte en ridículo para los demás. Es el personaje que queda detenido en el tiempo, y ello ocurre con las protagonistas de estas obras: ambas creen que aún pueden seducir como cuando eran jóvenes, y se encuentran varadas en el momento en el que consideran que tuvieron cierto éxito social. El ridículo se abre paso constantemente, por ejemplo, la protagonista de *Fraternidad* se cree aún más bella y talentosa que las estrellas de cine clásico, niega su evidente alcoholismo en escenas sumamente histriónicas y llega a fingir su muerte, y su hermana lo concibe absurdamente como si se tratara de una estrella de ópera. Si en el grotesco criollo el público se ríe de los problemas del protagonista, aquí el contraste de las personalidades de Marta genera humor, así como sus contradicciones: dice realmente creer que es unida a su hermana.

En el grotesco criollo el protagonista no sólo se enfrenta a problemas externos, como en el sainete tragicómico[iv], sino que él mismo es su principal enemigo; sus propias actitudes del pasado y del presente lo conducen a ese fin. Aquí se reproduce esta situación y Marta, por ejemplo, dice odiar a los padres que utilizan a sus hijos para espiar, y es lo que ella misma hace. En este género rioplatense la responsabilidad no es sólo social sino también individual en el fracaso; hay un determinismo social mínimo y una gran responsabilidad individual. La crueldad e inoperancia de las mujeres de estas obras constituye su propia condena, al punto que encarnan todas las posibilidades que ofrecen los pecados capitales: tienen una marcada codicia por lo material, les interesa sobremanera la comida y la bebida, son lujuriosas, envidian los dones ajenos, son iracundas, perezosas y soberbias.

En conclusión, así como Roberto Cossa establece una parodia de la parodia del sainete, Mariano Moro retoma ciertos elementos que operan de un modo similar. Los

títulos de sus obras se resemantizan y la Fraternidad brilla por su ausencia, al tiempo que la Igualdad es una fantochada (con un guiño de ironía en su recepción, el filósofo cierra manifestando que no están preparados para ese juego, el de la igualdad, en una crítica implícita). El dramaturgo construye un mundo de personajes individuales encerrados en sus propias carencias, que como se ha vislumbrado se emparentan íntimamente con el grotesco criollo. Si *"los sistemas teatrales retienen mucho más de lo que cambian"* y *"al pueblo le gusta volver a escuchar lo que ya escuchó y ver lo que ya ha visto"* (Pelletieri 2008, p. 28), el planteo de Moro es el de un nuevo grotesco, también en relación a su concepción de *"género bifronte: por un lado, mira hacia lo viejo, hacia el sainete; y, por otro, hacia el teatro moderno"* (Pelletieri 2008, p. 168). Esta doble mirada es la que también establece en las dos obras abordadas, permeabilizándose hacia lo nuevo pero también aludiendo y resignificando fases de nuestra historia teatral. Si el grotesco discepoliano marcó un antes y un después en el teatro argentino dado que - como los tangos de Anibal Troilo - concretó un arte popular con cualidades de arte culto, Mariano Moro también se ubica entre ambos, en una hibridación construida con tal calidad que cautiva las miradas de públicos muy diversos.-

---

[i] MORO, Mariano. *Seis obras.* Buenos Aires, Colihue, 2010.

[ii] Para esta concepción y las que siguen, cf. PELLETIERI, Osvaldo. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor.* Buenos Aires, Galerna, 2008.

[iii] El motor no es ya la honra social, prototipo del sainete "tragicómico reflexivo". Cf. nota siguiente.

[iv] De acuerdo con los postulados de Osvaldo Pelletieri, el sainete se constituye como un modelo en variación de duración intermitente, que habría abarcado los siguientes momentos:

1. 1770: aparece con "El amor de la estanciera", hasta la época de Rosas
2. 1884 reaparece con los Podestá y luego conforma un sistema (autores, actores, críticos y público propios). Adquiere gran popularidad.
3. Regularización con Merello y Sandrini, sin autores.
4. '60 y '70: lo rescatan Cossa, Maggi y Viale.
5. '80: es recuperado por algunos directores, sobre todo en cuanto a técnicas actorales.

A través de estas épocas, el sainete criollo habría atravesado tres fases:

1) Sainete como pura fiesta (modelo: sainete español, se usaban los términos "actor nacional" y "teatro nacional" de manera despectiva)

2) Sainete tragicómico (desgracia, vergüenza social, problemas de adaptación al entorno; no se busca divertir sino hacer pensar. Había un capocómico)

3) El grotesco criollo (creación de un nuevo género; emergencia de nuevo público con la clase media. Tiene tres variantes: asainetado, canónico e introspectivo)

Hacia fines del '70 se refuncionalizan elementos del sainete como la caricatura en función del contexto social y de la demostración de una tesis realista. El grotesco criollo es el resultado de la apropiación de la semántica pirandelliana y bergsoniana del grotesco italiano, así como el resultado de la productividad del sistema del sainete.

BERGMAN
Una mirada estética de la muerte

Ángela M. Raimondi
(UNMdP- GIE)

Introducción

"Cada soplo de aire que inhalamos impide que nos llegue la muerte que constantemente nos acecha. En última instancia la muerte debe triunfar, pues desde el nacimiento se ha convertido en nuestro destino y juega con su presa durante un breve lapso antes de devorársela. Sin embargo, proseguimos nuestra vida con gran interés y solicitud durante el mayor tiempo posible, de la misma manera en que soplamos y hacemos una burbuja de jabón lo más grande y larga posible, aunque con la certeza total de que habrá de reventarse." (Schopenhauer, 2009)

La filosofía y el cine suelen encontrarse, en más de una oportunidad, yuxtapuestos. Cineastas de la calidad de Bergman han tratado en sus film temáticas filosóficas, entre las cuales y, quizás sea uno que tanto le preocupó, se puede citar a *la muerte*. Punto de partida de la presente ponencia y para cual se ha seleccionado dos películas de Ingmar Berman, ellas son: *El séptimo sello* (1957) y *La fuente de la doncella* (1959).

En ellos se encuentra una estética de la muerte, una manera determinada de plasmar esta problemática humana que trasciende lo específicamente cinematográfico para convertirse en el tratamiento filosófico de este tópico. Se plantea una estética de la muerte, entendiendo por estética esa reflexión filosófica que tiene por objeto el estudio de diferentes fenómenos estéticos como manifestación cultural, que van desde su producto: la obra de arte, hasta considerar el sentimiento y la valoración estética de la misma.

Ambos films tienen características similares la principal es el tema de la muerte, pero además se debe agregar dos puntos más que, unidos al principal, no son tratados al azar por Bergman, ellos son: la ausencia de Dios y el ambiente medieval en las historias relatadas.

Desarrollo

La primera de los temas a tratar es la ambientación de ambas películas en la Edad Media. Bergman cuenta que:

"Como todos los visitantes de iglesias de todos los tiempos, me he engolfado en la contemplación de retablos, sagrarios, crucifijos, vidrieras y pinturas murales. (…) El Caballero juega al ajedrez con la Muerte. La Muerte siega el Árbol de la vida, un aterrorizado infeliz en lo alto se retuerce las manos. La Muerte dirige la danza hacia El País de las Tinieblas, lleva la guadaña como una bandera, la congregación de los fieles baila en una larga fila y el bufón se cuela entre los últimos. Los demonios mantienen el fuego de la caldera los pecadores caen en cabeza en las llamas. (…) Realidad e imaginación se han fundido en robusta aleación: pecador, contempla tu obra, mira lo que te espera a la vuelta de la esquina, ¡mira la sombra detrás de tu espalda!" (Bergman, 1987, p. 290)

La ambientación en el Medioevo se relaciona con su infancia, hijo de un estricto pastor luterano que le llevaba a recorrer pueblos en donde impartía misa, Bergman centro la idea de la Muerte, de Dios, del Pecado en cuestiones profundamente medievales haciendo la comparación con todos los aspectos que la religión Cristiana planteaba y plantea aún hoy en día.

Si bien no hay grandes despliegue de escenarios fastuosos, los personajes están caracterizados en una época donde la religión gobierna sus vidas. En *El séptimo sello* podemos encontrar temáticas asociadas a la muerte que se relacionan con la "Peste Negra" y con las "Cruzadas", sin bien en *La fuente de la doncella*, no se dan específicamente estos temas, la muerte es encontrada cuando se va en busca de Dios, obviamente, representado en una Iglesia que nunca aparece en sí misma.

Es de destacar que en ambas películas los pasajes y citas bíblicas están presentes, incluyendo alusiones específicas a la Iglesia Católica. Recordando que el europeo de los siglos XIV y XV convive con de la "Peste Negra", el hambre, las guerras y que lo entiende como un castigo divino y la llegada del Apocalipsis como su represalia. Y, si ello no ocurriese específicamente, la Muerte igual circunda todos los aspectos y momentos de su vida cotidiana, como se ve en *La fuente de la doncella*.

Toda esta idea de plantear los film en una época medieval, que como ya se dijera, está unido a la cuestión de Dios y, obviamente, de la Iglesia Católica. Es de destacar que en ambas películas la Muerte, generalmente violenta, está enmarcada en la situación de una ausencia de Dios para amparar a los que quedan vivos y ayudarlos en esa era difícil.

En *El séptimo sello* la Muerte ronda en todo momento, siempre presente, esperando cualquier oportunidad para triunfar sobre la vida. Se puede representar en el siguiente diálogo de la película:

"CABALLERO: ¿Quién es Usted?

LA MUERTE: Soy la Muerte

LA MUERTE: He caminado junto a ti durante mucho tiempo.

CABALLERO: Eso lo sé. (…)" (Bergman, 1965, p. 110)

El ambiente Medieval, con todas esas posibilidades de muerte en masa, presenta el escenario adecuado para que la Parca esté presente en todo momento.

En *La fuente de la doncella* se encuentra una familia, con gran devoción religiosa, que comienza sus día rezando en su hogar, incluso la temática gira en torno a la idea de enviar a su joven y bella hija a llevar ofrenda a Dios a la Iglesia, en festividad religiosa. Pero la muerte la encuentra antes, y la Iglesia, lejana en el espacio (se encontraba lejos de la casa de los protagonistas), también estaba ausente en el momento específico de dolor.

Bergman muestra como la Iglesia no está presente cuando más se la necesita, que es en ese momento de tanto dolor por la pérdida de un ser querido. Pero también, en diálogos se puede observar que Dios tampoco está presente.

En *El séptimo sello* las enfermedades, la hambruna mata a millones, y Dios nada hace para impedirlo. Los creyentes siempre están rezando para poder escapar de un fatal destino, pero no hay distinción de edad, sexo o pecaminosidad que haga la diferencia al momento de morir todos son iguales.

En *La fuente de doncella* pasa algo muy parecido que hace la posibilidad del paralelismo, la muerta es una joven y bella mujer, de clase alta, con todas las posibilidades de que sus caprichos sean cumplidos. Sin embargo, también muere sin sentido o explicación alguna. Dios no ayuda a aquellos que le rezan y viven en pos de Èl.

Finalmente, encontramos "el rostro pálido, asexuado, impenetrable de la Muerte que acecha a los personajes en su largo camino hacia el fondo de la noche, hacia su verdad última" (Bergman, 1977, p. 9). En *El séptimo sello* la Parca es una de los personajes, representada de una manera, podría decirse, "macabra" citando a Duarte García quien sostiene que esto"(…) designa a aquello que participa de lo feo y repulsivo de la Muerte"

(V°8, N°8, p.5). Esta idea de lo macabro, entendido como lo sombrío, lúgubre, desagradable, etc. tiene que ver con que la Muerte era parte de la cotidianidad de la vida y había que lidiar con ella.

En *La fuente de la doncella* la Muerte no es un personaje pero si protagonista. Que también está en gran parte del film rondando a todos los personajes. Aquí es de destacar que Bergman ambienta la idea de que la Muerte ronda constantemente.

Esto lleva a la siguiente cuestión, que también está presente y es de destacar, que se relaciona con la idea de la Murete violenta. En ambas películas la muerte no llega como el fin predecible de la vida, una muerte placentera y en paz. Todo lo contrario. La muerte se da con violencia, en el caso de *El séptimo sello* la peste, el hambre y los asesinatos son algo cotidiano. En *la fuente de la doncella* la violación y posterior muerte de la joven hace de ello una escena de gran violencia que repercute en las críticas de la película misma y que, a su vez, la convierte en un film modelo y, podría decirse, de culto.

Finalmente, en ambos film podemos observar procesiones que se dan una vez que la muerte a triunfad, por ejemplo en *El séptimo sello* nos encontramos con La Danza de la Muerte. Para definir esta representación y poder delimitarla, se sostendrá que: "Por Danza de La Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición- y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales". (Infantes, 1997, p.21)

En el final de *La fuente de la doncella* se da una especie de Danza con la Muerte en la procesión fúnebre que lleva al entierro de la joven.

Conclusión

La idea de que estas obras es una representación estética de la muerte llevada al cine, tiene que ver con "Una intención moralizadora que evoca la penitencia, la resignación, el temor ante la muerte personal y el fin de los tiempos, para contrarrestar la tendencia del hombre al placer ante la brevedad de la vida" (Duarte García, V. 8, N°8). Esto se lo puede hallar en ambos film, en *El séptimo sello* esto se encuentra en el mismo reto que hace el Caballero a la Muerte a jugar al ajedrez, si triunfa en la partida ganará un tiempo extra de

vida, que más allá de la fe cristiana se encuentra la debilidad misma del cuerpo. En *La fuente de la doncella*, también presente, la encontramos en la muerte de una joven doncella, que todo lo tiene, a diferencia de su criada que todo lo padece, sin embargo la doncella muere, violenta y ultrajada, y la otra no.

Bergman, en una entrevista sostiene que: "El Séptimo Sello es una alegoría con un tema muy sencillo: el hombre, su eterna búsqueda de Dios y la muerte como única seguridad". (Cruz, 2007). También podemos ver esto en *La fuente de la doncella* la necesidad de ofrendar a Dios, buscarlo a través de una Iglesia, ausente en los momentos difíciles, pero presente al momento de aceptar *obsequios*. Señalando que los ofrendas a Dios llegan a través de la Iglesia, pero Dios no está, ¿Por qué, su ausencia?

Retomando las ideas y para finalizar la ponencia, hay en ambos film una idea de la Muerte asociada a la ausencia de la Iglesia y de Dios. Bergman tiene en cuenta que al final "todas las religiones y todas las concepciones del mundo hunden sus raíces en la experiencia que cada uno tiene de la muerte de los demás y de la espera de la propia" (Bodei, 2006, p.125)

Y, también, asociada a una muerte violenta y el temor a ella. Aquí tenemos que no importa cual sea la razón por la que morimos solo importa el temor a La Muerte:

"Lo importante es prepararse, acortar las líneas del frente, la batalla en todo caso está perdida, no se podía esperar otra cosa, aunque yo viví con la falsa ilusión de que Bergman seguiría intacto eternamente: <No hay reglas especiales para los cómicos>, pregunta el actor Skat en *El séptimo sello* agarrándose desesperadamente a la copa del Árbol de la Vida. <No, no hay reglas especiales para actores>, dice la Muerte aplicando la sierra al tronco." (Bergman, 1977, p. 54)

Este temor que Bergman señala en las películas, son elementos que llevan a demostrar la manifestación cultural de la Edad Media. Una época en la cual se le temía a la "Peste Negra" y que, haciendo una equivalencia con el año 1957 –cuando se estrena *El séptimo sello*-, el temor de los hombres no es la epidemia sino la Bomba atómica, que de igual manera ha de matar sin distinción alguna a un número alto de personas. En *La fuente de la doncella* una sociedad violenta que sin códigos morales, que acecha y mata a una joven doncella también es la paralelismo con 1959 que es la fecha del film.

"El hombre es el único animal que sabe que va a morir y que se interroga, como miedo o esperanza, sobre el sentido de éste, su insoslayable destino." (Bodei, 2006, p.125)

La filosofía está presente en ambas películas, el análisis filosófico no puede ser dejado de lado al momento de observar todos los detalles estéticos que el cineasta nos plantea. La forma de personificar y los paralelismo con Bergman hace es lo que permite hablar de una *estética de la muerte* en todos los detalles tanto de *El sétimo sello* como de *La fuente de la doncella*.-

Bibliografía

BERGMAN, I. (1965) *Cuatro Obras.* Buenos Aires: Graficolor S.R.L.

(1977) *Persona.* México: ERA S.A.

(1987) *Linterna mágica.* Barcelona: Tus Quets Editores.

BODEI, R. (2006) *La chispa y el fuego. Invitación a la filosofía.* Buenos Aires: Nueva Visión.

CRUZ, J. (2007) *Ser o no ser.* Entrevista con Bergman publicada en DIARIO EL PAIS con 30/07/2007.

DUARTE GARCÍA, I. *Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento.* Publicado en ARS MÉDICA Revista de Estudios Médicos Humanísticos. Consultada en la web: http://escuela.med.puc.cl/publ/arsmedica/arsmedica8/art11.html.

INFANTES, V. (1997) *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XIV).* Salamanca: Universidad De Salamanca

SCHOPENHAUER, A. (2009) *Parerga y Paralipómena. Escritos filosóficos sobre diversos temas*. Madrid: Valdemar.

Propaganda y política en el Teatro del Siglo de Oro Español

Julio Juan Ruiz
(UNMdP- GLISO)

I. Introducción

Con la publicación de *La cultura del barroco* del historiador español José Antonio de Maravall se ampliaron los horizontes de los estudios históricos y literarios al abordarse aspectos del barroco que hasta el momento no habían sido suficientemente analizados. Por eso, más allá de las polémicas que sus tesis provocaron su lectura y análisis es insoslayable.

Al analizar los presupuestos fundamentales de la Cultura del Barroco debemos tener en cuenta que Maravall considera la relación de esta cultura con una época, la del absolutismo monárquico; sistema político que aspiró a dirigir la conducta de los hombres y por esto una convicción firme de la época fue que era posible encausar la conducta de los hombres aunque sus motivaciones fueran irracionales. De esta manera, Barroco y Racionalismo, realidades consideradas opuestas se fusionan en pos de un dirigismo político. En este sentido, el absolutismo monárquico según la perspectiva de Maravall "(…) se sirve de procesos parcialmente racionalizados, de creaciones técnicas y calculadas que de ellos derivan, para alcanzar el dominio práctico de la realidad humana y social sobre la que quiere operar" (1975, 146). Estas aspiraciones del poder monárquico sólo las podemos comprender mejor si tenemos en cuenta que el Siglo XVII fue una época sumamente conflictiva en la que el príncipe necesitó contar con la adhesión de sus súbditos; por este motivo, la persuasión ideológica fue unos de los matices que caracterizaron a la monarquía absoluta, y para lograrla el poder no escatimó esfuerzos en una política cultural cuyo principal cometido fue el de la propaganda política. Estrategia fundamental que en el caso español estuvo subordinada a las aspiraciones imperialistas de los austrias. En este sentido, nos proponemos analizar la relación entre política y teatro a través de dos textos dramáticos de Calderón de la Barca: *El Príncipe Constante y el Sitio de Breda.*

II. El mensaje teatral y la ideología oficial

A finales del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII la dirigencia española realizó una introspección que la condujo a una plena conciencia de la crisis de poder acaecida tanto en el plano interno como en el internacional.

En efecto, los arbitristas no solo diagnosticaron la crisis del reino sino que propusieron vías para superarlas, pues ellos fueron quienes más se percataron de la problemática española tal como lo prueba el conocido diagnóstico de González de Cellórigo que consideraba a España como "una república de hombres encantados que viven fuera del orden natural"(Canavaggio,16). Fundamentalmente, el orden natural de las cosas indicaba la inviabilidad del proyecto imperial de los primeros austrias; realidad que condujo a u fracaso en lo exterior y, finalmente, a una reformulación de las estrategias políticas. Por sobre todo, se tomó conciencia que tanto la política exterior como la interior se edificaba según los moldes de la Razón de Estado. En este sentido, más que el pensamiento de Botero fue el redescubrimiento de la obra de Tácito lo que posibilitó diseñar las estrategias de acuerdo con conceptos como utilidad, interés, y ocasión (Rivero Rodríguez, 425).

El fracaso político del Duque de Lerma, valido de Felipe III, obligó a reinterpretar la Doctrina de la Razón de Estado, pero esta vez bajo los lineamientos de la moral católica. Hermenéutica que debe ser contextualizada en el marco de la polémica entre el cardenal Bellarmino y el rey Jacobo I de Inglaterra sobre el primado del papa; el monarca inglés no concebía el absolutismo sin que el rey fuese la cabeza de la Iglesia, lo cual era imposible en los países católicos que reconocían la primacía del Papa. Por esta razón, en los países que permanecieron fiel a Roma se empezó a esbozar una Razón Católica de Estado que consideró a la monarquía como un instrumento para el triunfo de la Fe. De este modo los arquitectos de la política española pensaron que, si el Papa gobernaba el mundo en lo espiritual, la Casa de Austria podría aspirar a hacerlo en el plano temporal en pos de la defensa de la Fe Católica. Ideal que en el plano internacional legitimó las aspiraciones hegemónicas de los Austrias y que en la práctica requería de la fuerza, realidad que tornaba a esta política en una mera idealización de la Razón de Estado. En este sentido, el historiador alemán Heinrich Meincke nos advierte que "la violación conciente de la moral y el derecho, sean cuales sean los motivos que determine, es siempre una infracción a la ética, una derrota del ethos en su encuentro con el cratos. De ahí que el obrar de la Razón de Estado oscile constantemente entre la luz y las tinieblas" (Meincke, 8). Esta "oscilación" podría aplicarse a la política de los Habsburgos, porque sus aspiraciones imperialistas necesitaron de una política militar activa que sólo podría concretarse con el consentimiento de los súbditos. En pos de la colaboración de éstos la cultura del barroco desplegó una estrategia sutil de adoctrinamiento cuya meta fue la de lograr el asentimiento de las masas lo cual demandó la utilización de todos los medios culturales vigentes (sermón religioso, teatro, pintura, emblemas, tratados políticos, filosóficos, teológicos, etc). Esta estrategia fue la manifestación más notoria del dirigismo político de los

Austrias menores, manifestación que Antonio Maravall hizo extensivo a toda la cultura del barroco español, y cuya finalidad según él fue la de "(…) dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que, en cuanto tal, presenta efectivamente caracteres masivos" (1975, 173).

Asimismo, creemos que ninguna obra fue tan funcional a las aspiraciones políticas de la corona como *El Príncipe Constante* de Calderón donde se exalta los valores religiosos y la misión de España y de la Casa de Austria como defensoras de la Fe (Arellano, 488). Exaltación que llega al extremo de conducir al héroe, el Infante Fernando de Portugal, al martirio; muerte gloriosa que unificaba la devoción religiosa con el sentimiento patriótico. De este modo la causa de Dios es la causa del príncipe, unidad que la comprobamos en la respuesta que da el infante, a su captor, el rey de Fez: "(…) no has de triunfar de la Iglesia, de mí, si quieres, triunfa; / Dios defenderá mi causa, / pues yo defiendo la suya" (Calderón, 275). La causa de Dios es, pues, la causa del príncipe. Por otra parte, la defensa de la Fe fue un modo de persuasión dirigido a los portugueses, pues no se los denostaba sino que, sutilmente, se los exhortaba a volver al redil de la corona española, verdadera defensora de la Fe Católica. De esta manera se afirmó la ideología tridentina que sólo consideraba como cristianos a los estados que profesaban el catolicismo; realidad que la constatamos en la negativa del héroe a la propuesta de su captor: trocar su libertad por la Isla de Ceuta. Si se concretaba este canje la preciada ciudad quedaría en manos de los infieles, los musulmanes y, de esta manera," establos y pesebres/ no fuera la vez primera/ que haya hospedado a Dios; pero en ser mezquitas fueran/ un epitafio, un padrón de nuestra inmoral afrenta diciendo:"aquí tuvo Dios posada, y hoy se la niegan los cristianos, para darla al demonio" (Calderón, 263).

Dios, patria, y fe católica constituyeron los vértices ideológicos del Siglo de Oro Español, y el discurso teatral los puso de manifiesto en pos de un adoctrinamiento masivo cuya meta fue la de captar la voluntad de los súbditos.

III. El discurso oficial y sus fisuras

Debemos tener en cuenta que la eficacia del teatro como medio de difusión radica en su relación con la realidad, y de ahí que un uso propagandístico excesivo la disminuiría, pues tornaría inverosímil el mensaje; efecto que lo podemos comprobar en la ofensiva propagandística que realizaron los intelectuales adeptos al Conde Duque de Olivares, pues sus excesos sólo lograron según el historiador norteamericano J. Elliott evidenciar "(…) con qué facilidad podía abrirse una sima entre la retórica y la realidad, y si su régimen se aproximó a

desarrollar modernas formas de propaganda, pagó un precio no menos moderno al caer en un hoyo en su propia excavación, conocido hoy como el vacío de credibilidad"(1992, 80).Por esta razón, en el teatro de Calderón encontramos contrapesos que, de alguna manera, matizaron el discurso oficial, y, fundamentalmente, lograron hacerlo más creible. En este sentido en sus textos encontramos la presencia de la visión de los otros, los vencidos, por ejemplo, en *El Tuzaní de la Alpujarra,* obra en la que Calderón pondera la sublevación morisca contra la segregación racial y religiosa que los condenaba la política de Felipe II a efectos de contentar a una sociedad que deseaba depurarse de todo elemente étnico que no podía asimilar. Sin embargo el poeta del Siglo de Oro no toma partido por la causa morisca, pues en *La niña de Gómez Arias* legitimó la represión llevada a cabo por los Reyes Católicos. Por esto, es en *El Sitio de Bredá* donde mejor podemos observar el juego de contrapesos sin caer en contradicciones ideológicas. En este sentido, se descalifica la tan conocida arrogancia que caracterizaba a los españoles tanto en América como en Europa que en la comedia constituye un signo de identidad inequívoco tal como lo observamos en la interpelación que hace una aldeana al capitán español: "Sois español- Si, ¿en qué lo visteis?"/ En que sois arrogante/ no queréis ignorar nada; /todo a su brio lo fía/ la española bizarría/ con presunción confiada" (Calderón, 124). Pese a la presencia de este sesgo autocrítico no debemos dejar de tener en cuenta que estamos ante un discurso propagandístico cuyo principal cometido fue el de legitimar y ennoblecer la política del monarca y que los rasgos de autocrítica sólo se justifican en aras de la verosimilitud. La impronta propagandística se manifiesta claramente en dos actos de la milicia española: al impedir el saqueo y el de eximir a los habitantes de la ciudad del tributo que desde la Edad Media debían los vencidos a los vencedores. Actos que preanuncian el discurso magnánimo del general Ambrosio Espínola, jefe de las tropas españolas: "Honrar al vencido es/ una acción que dignamente/ el que es noble vencedor/ al que es vencido le debe, / ser vencido no es afrenta:/luego no fuere prudente/acuerdo que no salieran/ honrados" (Calderón, 137). Gesto magnánimo que Velázquez supo plasmar en el lienzo.

Como podemos observar, el Teatro del Siglo de Oro Español desempeñó una importante labor de propaganda en pos del adoctrinamiento de los súbditos. Si bien algunas obras cumplieron con este cometido y por eso fueron acogidas favorablemente por el poder, esto no se puede generalizar y afirmar que todas las manifestaciones culturales del barroco obedecieron a un dirigismo estatal, y que éste sea uno de los rasgos distintivos de la cultura barroca tal como lo sostuvo Antonio Maravall en una conocida obra sobre el Barroco Español. Por esto, el hispanista francés Jean Canavaggio señala la necesidad de matizar la tesis del

teórico español , pues si bien admite como rasgo de este movimiento estético el de ser una cultura de masas por el incremento en el número de participantes en las manifestaciones culturales, y urbana por su irradiación desde la ciudad, no lo considera que el teatro, medio cultural por excelencia del Siglo de Oro Español sea una mera planificación de las élites, porque según él, "de haber sido concebida como un teatro de propaganda no habría logrado su objetivo, sacrificando a un proyecto reductor su calidad estética e incluso su eficacia"(Canavaggio, 19). Por nuestra parte, pensamos que si bien algunas obras dramáticas del teatro calderoniano como la de otros dramaturgos de la época cumplieron una función política, no por esto se puede generalizar y caracterizar a la cultura del barroco español como una cultura dirigida por las élites para captar la voluntad de las masas.

IV. Conclusión

Es indudable que algunas obras del Teatro del Siglo de Oro Español cumplieron una función política que se manifestó en el adoctrinamiento de las masas en pos del consenso n de los súbditos, realidad imprescindible para concretar las aspiraciones imperialistas de la corona. Sin embargo esta función política no tuvo las dimensiones de las estrategias políticas de los regimenes totalitarios acaecidos en el Siglo XX, fueron apenas un esbozo de las aspiraciones de dirigistas del poder que descubrió que el teatro no sólo es un medio idealizado en el que el poder del soberano se representa sino que es, fundamentalmente, un instrumento de adoctrinamiento eficaz.-

Bibliografía

Arellano, Ignacio (2008).*Historia del Teatro Español del Siglo XVII.* Madrid, Cátedra.

Calderón de la Barca, Pedro (1969). *Obras Completas. TomoI.* Madrid, Aguilar.

Canavaggio, Jean (1995) *Historia de la Literatura Española.Tomo III.* Barcelona, Ariel.

Elliott, John (1992). "La propaganda del poder en tiempos de Olivares". Rico, Francisco(ed). *Historia y crítica de la Literatura Española.* Tomo 3/1. Barcelona, Crítica, 75-80.

García Hernán, David (2006). *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro.* Madrid, Sílex.

Mainecke, C. (1983). *La idea de la razón en la Edad Moderna.* Madrid, C.E.C.

Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco.* Barcelona, Ariel.

Rivero Rodríguez, Manuel (2005). *La España de Don Quijote.* Madrid, Alianza.

La Escuela Municipal de Arte Dramático "Angelina Pagano": 30 años formando actores para la comunidad marplatense (l979 – 2009)

Beatriz Sanchez Distasio

En este trabajo, nos proponemos reseñar la trayectoria de la Escuela Municipal de Arte Dramático "Angelina Pagano" (EMAD) de Mar del Plata, que a lo largo de 30 años dedicada a la formación de actores, demostró su inclaudicable compromiso docente, como respuesta a los estrechos vínculos mantenidos con la comunidad local, a la que supo interpretar, pulsando sus necesidades y aspiraciones.

Esta responsabilidad social permitió a la EMAD adecuarse a posteriores cambios en lo pedagógico – administrativo e institucional, incorporando experiencias superadoras, tendientes a jerarquizar la profesión.

Tomaremos entonces, las dos etapas de su propuesta pedagógica : la formación de actores, desde su creación en l979 por Ordenanza Municipal, hasta l998, año en que se implementa la docencia teatral; dependiendo a partir de ese momento de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires (DEA), en la aplicación y supervisión de Planes de Estudio, y reconocimiento de títulos.

La nueva oferta satisfacía un viejo reclamo: sumar al bagaje de conocimientos técnicos y artísticos, la inserción laboral de los egresados en todos los niveles de la Educación, según establecían la Ley Federal de Educación de l994 – reemplazada luego por la Ley de Educación Nacional – y la Ley Provincial de Educación, que incorporaban el teatro, a la estructura curricular de las diferentes etapas formativas.

Sin embargo, el cambio que se operaría a partir de l998 implicaba también un desafío para la EMAD, pues era preciso cumplimentar las exigencias requeridas por la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, como mencionaremos oportunamente.

La creación – en el año l979 – de la Escuela de Arte Dramático "Angelina Pagano" surge de una Ordenanza Municipal, la 4479, registrada en el Expediente 3l.338/ 79, donde se establece que dependerá de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredón.

Es preciso agregar – para dimensionar la importancia de la disposición – que su apertura reunía condiciones inmejorables para satisfacer las demandas de una comunidad - aficionada al arte teatral - que carecía hasta ese momento de una

institución gratuita, que tuviera una propuesta educativa sistematizada; y que contara con el respaldo y supervisión de un ente oficial que legitimara su funcionamiento y la expedición de títulos.

Se iniciaron las actividades el mismo año de su creación, con la Dirección Interina del Sr. Enrique Ryma, quien pone en vigencia un Plan de Estudios provisorio de tres años de duración, que otorgaba a los egresados el título de Actor-Actriz.

La convocatoria institucional tuvo una importante repercusión en el medio local puesto que desde el comienzo de sus ciclos regulares, hasta 1982 en que cambia la Dirección de la escuela, habían egresado dos promociones de actores; quienes montaron varios espectáculos en lugares emblemáticos de Mar del Plata, con nutrida presencia de espectadores.

Con estas muestras públicas, la EMAD inició los primeros vínculos con la ciudad, que iría consolidando progresivamente; y que operaron como estímulo para abordar su propia transformación educativa.

En 1982 la Secretaría de Cultura Municipal llamó a concurso abierto de antecedentes y oposición de proyectos para cubrir la dirección de la EMAD.

El Jurado, integrado por los Srs. Osvaldo Bonet, Agustín Arezzo, Julio Ordano y la Sra. Alejandra Boero, seleccionó-entre los postulantes- al Sr. Antonio Mónaco, que ganó el concurso con un proyecto pedagógico sólidamente fundamentado, obteniendo así la Dirección de la Institución, que conservó hasta febrero del año 2002.

El Plan de Estudios que se implementó a partir de 1982, con una duración de tres años, encauzaría definitivamente la carrera, centrando la formación del actor en materias troncales específicas de la actividad escénica: Interpretación- que duplicaba la carga horaria respecto de las restantes- Expresión Corporal y Foniatría; complementadas con Acrobacia en 1ºro y 2ºdo año, y Mimo en 3ºro (reemplazando a Danza Moderna).

La revisión constante a la que estuvo sujeto el Plan de E studios , con el fin de optimizar la preparación de los alumno, llevó al Director a incorporar Lenguaje Musical y Canto Coral, por entender que fortalecería la sensibilidad estética del estudiante, y el concepto de grupalidad, esencial en la actividad teatral. La acertada inclusión de la asignatura llevó a la creación del Coro “Gaudeamus” de la EMAD, que fue conducido desdés 1991 hasta el año 2004 en que se disuelve, por la profesora Ana Bona.

Las modificaciones del Plan Originario fueron aprobadas en 1984 –cuando la institución pasó a depender de la Secretaría de Educación Municipal- y ratificadas en

1987, en que Antonio Mónaco obtiene la titularidad del cargo. Este plan definitivo se aplicó hasta 1998 – en que se inicia la segunda etapa en la historia de la EMAD- con gratificantes resultados para la institución, reconocidos y valorados por la comunidad marplatense.

Como mencionamos antes, el cierre del proceso formativo de los estudiantes concluía con un espectáculo, que luego pasaba a integrar la cartelera teatral del verano, en alguna de las dos salas municipales del entonces Centro Cultural Juan Martín de Pueyrredón - hoy Osvaldo Soriano- para las que concursaba con otros elencos.

En los años 1987, `88 y `89 las muestras del ciclo Teatro-Café-Teatro se realizaron en una salita teatral acondicionada para tal fin, en el 2ºdo piso de un edificio de 20 de Septiembre y Moreno, donde funcionó la escuela en una de las nueve mudanzas a las que estuvo condenada la EMAD, por carecer de un espacio propio. Situación que aún hoy no se ha resuelto.

Muchos de los espectáculos montados a lo largo de su trayectoria participaron de los Encuentros Teatrales locales y nacionales, recibiendo distinciones y premios, como el Premio Estrella de Mar, en los rubros Mejor Espectáculo, Mejor Actor o Mejor Actriz marplatenses. Cabe mencionar el Premio Hipocampo 2000, otorgado en reunión especial del Club de Leones de Mar del Plata, por reconocer a la EMAD como "formadora profesional de excelentes actores y actrices, que rinden homenaje al teatro argentino."

El presente trabajo, acotado en extremo para esta exposición, nos obliga a una apretada síntesis, dejando de lado la mención de otras acciones destacables realizadas por la escuela, como el taller de Entrenamiento y Perfeccionamiento Actoral para egresados y actores independientes, cuyo fin era integrar experiencias, enriqueciendo el quehacer teatral de la ciudad.

Otra actividad importante fue la convocatoria hecha a la comunidad teatral marplatense, para participar en un Concurso de Proyectos y Antecedente en Teatro para Adultos, para la Producción de un Espectáculo de Autogestión Asistida.

Entre las exigencias reglamentarias, se mencionaba como condición que el 50 por ciento de los integrantes del grupo fueran actores egresados de la EMAD.

Hubo dos ediciones de la convocatoria, una en 1997 y la otra en 1999, compartidas con el Centro Cultural Juan Martín de Pueyrredon, la primera; y con el Centro Cultural Auditórium y Teatro Payró, y con el Foro Cultural del Centro Médico, el 2ªdo llamado. Los proyectos ganadores recibieron un subsidio en concepto de gastos

de producción; y fueron montados –como se había acordado- en las salas teatrales de los Centros nombrados.

En el año 1997, el espíritu de crecimiento de la EMAD encontró en las innovaciones propuestas por la Ley Federal de Educación de 1994, la oportunidad para encarar una transformación en su oferta educativa, pues el documento ministerial incorporaba el Teatro en todos los niveles del SistemaEeducativo Nacional; procediendo en el mismo sentido el Sistema Educativo Provincial, del que dependería luego la Escuela de Arte Dramático.

El primer paso estaba asegurado, ya que la EMAD era la única institución en el partido de General Pueyrredón y en su zona de influencia, que contaba con una estructura pedagógico-administrativa organizada; con veinte años de experiencia docente y un prestigio ganado, y que dependía en su funcionamiento y supervisión de un ente oficial-la secretaría de Educación Municipal-.

Sin embargo la situación exigía cambios profundos, que no se limitaban a lo estrictamente pedagógico o administrativo, sino también a la conformación del Cuerpo Docente, al que se le exigía titulación en la disciplina, en un 75 por ciento de la totalidad de profesores.

La Planta Funcional debía modificar su diseño, puesto que se incorporarían el área pedagógica y otras especialidades –algunas de difícil cobertura- que demandarían concursos de proyectos para cubrir los cargos.

El espacio escolar no constituyó un tema menor. Satisfacer las exigencias de las autoridades provinciales, se sumaba a las propias carencias de la EMAD, que reclamó desde su creación un espacio propio para desarrollar las tareas.

La Escuela de Arte Dramático –y es necesario decirlo- debió luchar durante treinta años de actividad con la indiferencia e incomprensión de las autoridades municipales de turno, con contadas y reconocidas excepciones; y con la inconfesada intención de condenarla al cierre, por presiones ajenas a los intereses educativos. Sin descontar la inoperancia de algún funcionario, que es otra forma de omisión.

A pesar de los múltiples y serios inconvenientes, una vez más la institución superaba los escollos por decisión y voluntad –y esto es preciso subrayarlo- de su Equipo Directivo, integrado por Antonio Mónaco y Beatriz Sánchez Distasio; de su Cuerpo Docente y del alumnado. La comunidad institucional en su conjunto, emulando a Sísifo, superaba el desaliento y emprendía nuevamente el camino fijado.

En el año 1998 se abre el Magisterio de Teatro, carrera docente de Nivel Superior, de cuatro años de duración, incluyendo el ciclo Preparatorio anual, previo a la formación de grado. Desde esa fecha, la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires (DEA) supervisa y expide los títulos.

En esa oportunidad, la EMAD invita a los egresados de Formación Actoral a sumarse a la nueva propuesta; convocatoria que tuvo una entusiasta respuesta.

La incorporación en el Magisterio de Teatro de egresados de diferentes promociones de actores, significó un trabajo intenso por parte del cuerpo directivo de la EMAD. En esa ocasión debió confrontar Planes de estudio: el Municipal y el Provincial, para señalar la igualdad de carga horaria en las materias troncales, y demostrar la correspondencia de asignaturas, a pesar de la diferente denominación de las mismas. Resuelto este aspecto esencial, la DEA aprobó la propuesta de incorporar actores egresados de la EMAD, a la experiencia docente, reconociendo por equivalencias las asignaturas cursadas y aprobadas en el plan municipal.

Al cambiar la DEA, en el año 1999 el Magisterio por el Profesorado en Teatro –actualmente vigente- se produce una nueva modificación en la estructura de la carrera docente, y un nuevo desafío para la institución: la reconversión en el año 2000, de alumnos de 1ºer año del Magisterio de Teatro, para que se insertaran en el ciclo lectivo 2001, en el 2ºdo año del Profesorado en Teatro.

Esta situación obligó a la EMAD a organizar y confeccionar el Plan de Reconversión que debía aprobar la Dirección de Educación Artística, como efectivamente lo hizo. La tarea demandó preocupaciones, esfuerzo intelectual, tiempo y mucho trabajo. Se implementó un régimen complementario de carga horaria a contra turno durante la semana; y actividades quincenales los días sábados.

La docencia teatral ofrecía inserción laboral en sus egresados y les permitía volcar sus conocimientos en el aula, cumpliendo con una convicción de la institución, reafirmada en el día a día de la tarea docente: la escuela es el ámbito propicio y privilegiado para acceder a través de la experiencia artística, a otra forma de conocer la realidad, que permite el crecimiento y enriquecimiento del individuo.

En el año 2007, la EMAD integra el grupo de Institutos de Educación Superior, que recibió la Acreditación Plena por parte de la Comisión Evaluadora Provincial (Resolución Nº 317 del 27/02/07 y Anexo IV), reconocimiento imprescindible para la obtención, a nivel nacional, de la validez de su propuesta pedagógica. Esta exigencia del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, tuvo

respuesta favorable en la Resolución 790, firmada por el Lic. Daniel Filmus, que otorgaba la validación nacional de títulos expedidos por la institución).

Creemos que sólo podemos dimensionar la importancia del hecho, si mirando hacia atrás no perdemos de vista las dificultades que la EMAD debió superar para instalarse en ese presente promisorio. Dificultades que no obedecían a incapacidad académica u organizativa, sino a exigencias provinciales de índole administrativo-pedagógicas, ajenas – o diferentes – a la estructura del Sistema Educativo Municipal, en el Nivel Superior.

El nuevo logro de la EMAD significó retomar una vieja aspiración, largamente postergada: la recuperación de la Formación Actoral, modalidad que había perdido al adoptar la docencia teatral en 1998, para satisfacer la demanda de profesionales idóneos que cubrieran la especialidad Teatro, en la nueva estructura curricular propiciada por la Ley Federal de Educación de 1994.

En varias ocasiones la EMAD había manifestado a las autoridades municipales, la necesidad de retomar la formación del actor. En el año 2001 se realizó una reunión entre el entonces Secretario de Educación, Lic. Néstor Cecchi, y una comisión de alumnos y docentes de la institución, presidida por Antonio Mónaco quien era en ese momento Director de la escuela.

Las consideraciones expuestas ante el Secretario de Educación, peticionando la apertura de la Tecnicatura en Actuación Teatral tuvieron una entusiasta respuesta por parte del Lic. Cecchi. En el curso del encuentro solicitó a los colaboradores que lo acompañaban, trabajar sobre el tema, junto al Cuerpo Directivo de la EMAD. Sin embargo, posteriores cambios de gestión frustraron aquel primer intento.

Pasado el tiempo, y dadas las condiciones favorables, por coincidencias compartidas por Autoridades de Educación Municipal, la EMAD y la intervención del Inspector de Educación Artística Provincial, Prof. Gustavo Loureiro, surge el firme propósito de abrir la Tecnicatura en Actuación Teatral. Esta decisión se concretó el 17 de abril de 2007, entre el Inspector Loureiro, el Subsecretario de Educación Municipal, Prof. Sebastian Puglisi; la Supervisora, Prof. María Silvia Gambini; y la Directora de la EMAD, Prof. Beatriz Sánchez Distasio.

En el encuentro se acordó realizar acciones para poder implementar la Tecnicatura durante ese ciclo lectivo. Fueron informados de inmediato- como se había establecido- profesores, alumnos y personal no docente, puesto que todos estaban

involucrados en el tema, y el compromiso de cada uno permitiría lograr el objetivo fijado.

La inminente concreción de un viejo deseo se vio malograda a los pocos días, pues la DIPREGER- Dirección de Gestión Privada Provincial- requería respetar una serie de pasos cuya conclusión debía ser el 30/10/07, con el documento enviado a La Plata. Esta inesperada respuesta – lejos de desalentar a docentes y alumnos – reforzó su entusiasmo, programando y realizando actividades públicas de Extensión que estimularan el proyecto a concretar en 2008, como ocurrió.

La apertura – en el ciclo lectivo 2008 – de la Tecnicatura en Actuación Teatral era el justo reconocimiento a una institución, que desde su creación en l979, había dado a la comunidad marplatense, actores con una sólida formación.

Confirman estas afirmaciones, los nombres prestigiosos que pasaron por sus aulas, con presencia escénica permanente en el teatro local. Actores merecedores de premios y distinciones; muchos de ellos integrantes y responsables de talleres y Centros Culturales en donde se desarrollan experiencias actorales y artísticas.

Un argumento definitorio a favor de la inclusión de la Tecnicatura en actuación Teatral es – sin duda – la importancia de Mar del Plata como centro de actividades Teatrales. En las temporadas veraniegas se dan cita en la ciudad, compañías provenientes de todo el país, y aun del extranjero, a partir de una variada oferta estética, esperanzadas en obtener el Premio Estrella de Mar.

La convocatoria teatral no decae y se reitera a lo largo del año. Durante el receso de invierno tienen lugar los encuentros de Teatro Marplatense, a los que se suman los Encuentros Nacionales; los Festivales Teatrales, y los Ciclos anuales de teatro por la Identidad.

A estos referencias debemos incluir la cartelera local, con las ofertas artísticas de las salas oficiales y privadas, de grupos independientes, y los Centros Culturales que organizan cursos regulares de formación y entrenamiento actorales, convocando incluso a figuras destacadas en la especialidad y en las Artes Escénicas.

Concluido el período fijado para este trabajo, abarcador de 30 años en la historia de la EMAD, sólo agregaremos que en el año 2009 – iniciado el 2do. año de la Tecnicatura – y en el marco de los festejos por los 30 años de vida institucional, se homenajeó a los tres Directores que estuvieron al frente de la escuela: Enrique Ryma, Antonio Mónaco y Beatriz Sánchez Distasio.

Hubo palabras alusivas y se colocó una placa recordatoria, en medio de un clima de afecto, que reunía a aquellos docentes, personal no docentes, y alumnos que hicieron posible la experiencia.

Conclusiones

- La EMAD desde su creación hasta el presente, asumió el compromiso de formar actores y docentes teatrales atentos a la realidad social y cultural de la comunidad.
- Mantuvo una relación estrecha con el medio local, interpretando sus necesidades culturales, para satisfacerlas.
- El compromiso con la comunidad y su vocación docente permitieron su transformación, mejorando las propuestas educativas y el profesionalismo de sus egresados.-

Humor y corrección política. Un caso de Les Luthiers

Miguel Ángel Santagada - Gabriel Perosino
(UNICEN)

Introducción

Una de las pretensiones peor satisfechas ha sido la de unificar en un concepto los matices del humorismo y la comicidad (Keith-Spiegel, 1972). Para cada definición propuesta se encontraban casos excepcionales que la invalidaban. Pirandello, por ejemplo, llamó al humor la "expresión de sentimientos contrarios" y Bergson lo definió como la "cobertura de lo mecánico sobre lo viviente". Ingeniosas y audaces, estas definiciones ilustran pero no explican de qué nos reímos cuando nos reímos, o por qué el humor no es necesariamente una provocación para la risa. Frente a estos intentos ya centenarios, la creatividad gráfica, literaria y audiovisual se ha caracterizado por correr permanentemente los límites y dejar obsoletas las definiciones más abstractas y abstrusas (Escarpit, 1960).

Además, la búsqueda de la razón suficiente que vincularía causalmente la risa y el humor despertó –tardíamente- la sospecha de que el humor no está sólo en el constructo (chiste, escena, relato, etc.) sino en la sagacidad o la tolerancia de quien lo festeja o lo reconoce como tal. Por ello es que la extensa bibliografía comenzó a incluir la noción "teorías del humor" para sugerir que la complejidad del problema se multiplicaba por la intervención inevitable de factores ocasionales tales como la sorpresa, la buena onda (*mood*), el contagio, etc.

De esta manera, posturas como la de Aristóteles o Hobbes fueron denominadas, respectivamente, "teoría de la incongruencia" y "teoría de la superioridad", pues cada una se aplicaba a distintos motores de la comicidad; en un caso, la (imposible para la razón aristótelica) coexistencia de entidades ontológicamente incompatibles, y –en otro caso- la jactancia con que se disfruta la desventura de quien es considerado (aunque no por este mismo motivo) inferior.

Ahora bien, también se encuentran desbordadas estas teorías y sus variantes (teoría de la sorpresa, de la configuración, de la catarsis, etc.) por la combinación de recursos

audiovisuales y lingüísticos que no sólo ponen en escena situaciones cómicas (como el equívoco, la torpeza, las ínfulas de los arribistas, etc.) sino que llevan las creencias del auditorio a una situación que amenaza su legitimidad. En otras palabras, hay una forma de humor que conduce al espectador a tomar distancia de sus propias convicciones y a asumir (o rechazar) el compromiso de relativizarlas. No se trataría sólo de una burla o de poner el mundo social cabeza abajo, sino de invitar al espectador a revisar lo que normalmente, hasta el momento en que se topa con el constructo humorístico, asumía como opiniones y creencias propias.

El cuadro teatral "La bella y graciosa moza" (1979) de Les Luthiers plantea estos desafíos: la "torpeza" de uno de los ejecutantes de la agrupación vocal provoca que se altere de un modo irreverente la letra de un madrigal. Pero en lugar de volverse ininteligible, la historia original, de este modo, trueca en un relato obsceno, con referencias a la intervención del caballero (que propone dinero a cambio de sexo) y a la satisfacción de la moza ("que parece estar muy triste, sin embargo, le gustó"). Esta imprevista modificación del relato hace del constructo de Les Luthiers un tipo de espectáculo claramente ajeno a las ofertas artísticas del conjunto y uno muy diferente de lo que son las expectativas de sus espectadores. ¿Podría decirse que en este caso Les Luthiers abandona sin más el refinamiento de su humor sutil, y transgrede su propia trayectoria?

En este trabajo propondremos tres líneas de interpretación no necesariamente incompatibles entre sí. Volveremos sobre las denominadas teorías de humor para mostrar su adecuación parcial a casos como el de nuestro análisis e ilustraremos nuestro punto de vista con otros constructos tomados del humor gráfico.

De la risa al humor, pasando por la diversión.

Entre las dificultades que ha planteado el estudio del humor cierta convicción metodológica que confía en la soberanía absoluta de los textos ocupa los sitiales destacados. Tal confianza alentó la búsqueda de la razón suficiente que provocaría risa a un universo heterogéneo y variado de espectadores o lectores, mediante el artificio mágico que

transforma un fragmento literario o un dibujo en un constructo humorístico[1]. Pues bien, si lográramos apartarnos de dichas convicciones, podríamos aceptar que el humor y la risa no tienen vínculos estrictos ni perdurables, que lo que provocaba risa a nuestros abuelos puede causarnos consternación o lástima, y que aquello que anoche considerábamos humorístico y de justificadas pretensiones de refinamiento, antes del alba puede convertirse en una agresión injustificable y gratuita .

Aunque exagerada, la caracterización de humorística que Lipovetsky (1986) adjudica a la sociedad posmoderna, tiene el mérito de subrayar junto con el derrumbe de ciertas pretensiones racionalistas, la aparición de un nihilismo que en lugar de angustioso o problemático se ha vuelto divertido y bromista. No habría circunstancias apropiadas ya para la sátira o el humor, que se propone instructivo o moralista, aunque sobren los motivos. Se ha derrumbado el panteón de los valores y significados aglutinadores de la modernidad; ya no es gracioso burlarse del avaro o distanciarse del cándido seguidor de Tartufos. De acuerdo con esta opinión, también sería variable la relación crítica que el humor mantiene con las costumbres sociales, con los prejuicios que estigmatizan a los extranjeros, con los estereotipos de la suegra, etc. Los chistes o las bromas pierden su gracia, porque los límites sociales de lo aceptable como gracioso alterarían su configuración. En la posmodernidad de Lipovetsky casi nada dejaría de ser humorístico, lo que es una comprobación angustiosa de que sólo nos asiste la risa lúdica, como única manifestación resignada de nuestra impotencia. Afortunadamente, la afirmación de Lipovetsky puede mantenerse en su estado de conjetura para siempre, pues la propia formulación de su "teoría" nos invita a divertirnos con ella, y a no tomarla demasiado en serio, si vamos a aceptar que la clave de nuestra época sería la diversión hedonista.

Tampoco es estrictamente un problema de decoro o de refinamiento lo que llevaría a las audiencias a celebrar ciertos textos como humorísticos o a defenestrarlos como execrables demostraciones racistas, sexistas, etc. La hipótesis de este trabajo pretende que en su larga evolución, el humor ha llegado a ser una condición o propiedad que los espectadores *descubren* en los textos, cuando están orientados a una forma de

[1] Como lo que puede ser humorístico es tanto un recuerdo, un chiste, una broma, una situación, una confusión, una caída, etc., proponemos denominar *constructo* a todo texto, situación, etc., que aspira a ser humorístico. Más adelante argumentaremos que lo humorístico depende de una acción de carácter ritual, que enmarca y puede favorecer la consideración de humorístico para cualquier constructo.

entretenimiento, que para abreviar llamaremos "diversión". Es posible la diversión aun con algunas cuestiones que importantes, pero para ello es necesario que los espectadores tomen distancia de sus creencias, es decir, es preciso que siquiera por un instante piensen y sientan de un modo no habitual.

En ese sentido, no hay humor a secas, independientemente del auditorio. Los asistentes o espectadores consideran humorística una situación dada porque se ven sorprendidos por hechos absurdamente conectados, para lo cual es necesario que las creencias y opiniones más conspicuas sean voluntariamente clausuradas. Los contextos sociales en los que se facilitan estas circunstancias de suspensión de las creencias son básicamente aquellos en los que predomina la intención de diversión o de relax. En esos casos, asistimos a una suerte de ceremonial (Schechner, 2000) donde el carácter humorístico depende sólo subsidiariamente de las propiedades cómicas del texto o del constructo. En tanto ceremonial, el humor tiene una liturgia, cuyo "éxito" no está relacionado estrictamente con los textos; más bien, depende de la propia de la interacción en la que intervienen el celebrante y los asistentes. Nos presta un ejemplo en el que no habría inicialmente ceremonia de humor una escena de la película de Chris Columbus, *Bicentennial man (El hombre bicentenario)*, inspirada en la novela de Isaac Asimov, *The postronic man*. En el proceso de humanización del robot Andrew, y en virtud de las complicaciones que se presentan en el aprendizaje, el amo procura explicar qué es el humor mediante un método que consiste en contarle chistes breves –por otra parte, constructos muy trillados– para que Andrew infiera el concepto en términos de una lógica inductiva. Gracias a su memoria infalible, el robot puede retener los constructos, pero carece de la habilidad específicamente humana para comprender que lo humorístico no está incluido en esos breves relatos. En nuestros términos, a Andrew no se le explica que el ritual humorístico es tan importante como los constructos, y por ello no llega a convertirse en asistente a la ceremonia, pues no logra armonizar con el celebrante, ni con los otros asistentes respecto de lo humorístico de los constructos. No obstante, la tenacidad del androide lo lleva a la pretensión de convertirse en "celebrante". En cierta ocasión, al terminar la cena de sus amos, enuncia una larga retahíla de chistes trillados; su elocución es rápida, puede hilvanar un chiste tras otro porque él mismo no se ríe, y no advierte que los demás tampoco festejan sus relatos. Sin embargo, la ceremonia ocurre inevitablemente en

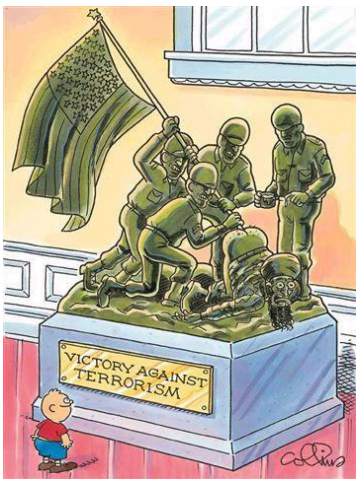
un momento de la tertulia: el robot se muestra como ridículo para los humanos, dado que aparentemente confundió el humor con el mero relato de los chistes, y por eso creyó que las historias podían ser humorísticas por la mera acumulación, y no por las referencias incongruentes o divertidas que contenían. Los humanos rieron de lo que hizo Andrew, pero no por lo que él pretendía con sus chistes, sino a pesar de ellos[2]. En general, podría decirse que en la ceremonia coinciden celebrantes y asistentes cuando a alguien, más allá de sus intenciones, le sucede algo que resulta divertido para los demás, y éstos se ríen de él y no con él.

En el caso del teatro, figuras convocantes como "Les Luthiers" nos eximen de comentarios, al igual que para el cine "cómico" de Hollywood, podríamos indicar celebrantes emblemáticos como Steve Martin, Eddy Murphy, o Jim Carrey. Las revistas humorísticas o las secciones de humor de la prensa gráfica están suficientemente enmarcadas como para satisfacer la exigencia antropológica de dejar bien delimitado el espacio de la ceremonia, que el robot Andrew nunca llegó a comprender.

¿Está todo permitido en la diversión?

Nuestra hipótesis acerca del ceremonial del humor contemporáneo nos conduce a analizar la cuestión de las ofensas que pueden ocasionarse con ciertos constructos humorísticos, en particular aquellos como los que ilustra la noción de superioridad aportada por Hobbes. Como se recordará, Thomas Hobbes (cfr. Keith- Spiegel, 1972) ha dado inicio a un tradición que asume una conexión causal entre el humor y la risa, bajo el supuesto de que el humor surge de la simple comparación que plantea un individuo engreído con respecto a los otros, a quienes considera inferiores. La risa sería una manifestación o bien del propio orgullo, o bien del desprecio que los demás nos provocan, especialmente en situaciones humillantes donde manifiestan su torpeza, impericia o "barbarie". Desde ya, la vinculación causal propuesta no es estricta: la torpeza ajena no es siempre motivo de risa, y tampoco es motivo exclusivo. Para ilustrar este punto, veamos los dos constructos que siguen:

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



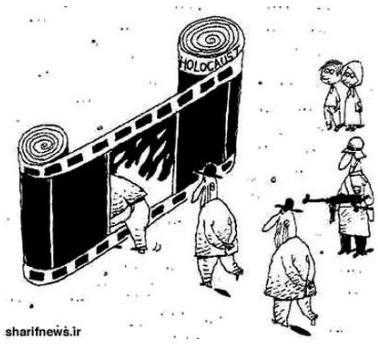
Constructo 1: parodia del monumento a la batalla de Iwo Jima. Soldados norteamericanos sodomizan a un árabe con la bandera de Estados Unidos. Un niño de corta edad "disfruta" la humillación.

Constructo 2: parodia del monumento a la batalla de Iwo Jima. Soldados palestinos izan su insignia nacional en un vehículo del ejército norteamericano. La bandera de Estados Unidos, en llamas, en el escenario presidido por la mezquita, simboliza la derrota de los invasores.

Ambos constructos ejemplifican la postura hobbesiana, conocida también como teoría de la superioridad, más allá de las diferencias de matices que puedan señalarse. El constructo 1 aspira a que sus lectores celebren la sodomización de un soldado (guerrillero, o peor aún, civil) vestido con atuendo arábigo, lo cual simboliza la victoria absoluta contra el terrorismo. Es clara la intención de provocar el sentimiento nacionalista de grandeza mediante el recuerdo de una de las victorias más sangrientas de la historia del ejército norteamericano. No obstante eso, la violación del enemigo, ausente en el monumento

parodiado, agrega al constructo el perfil “humorístico” que sostendría Hobbes. Se espera que este constructo sea festejado por la situación de inferioridad del personaje islámico, que es vencido y humillado en términos de su condición humana, y no de mero adversario. Dejamos para otro momento las connotaciones que aportan la referencia a la sexualidad, el gozo con que el niño observa la escena y la exhibición como trofeo de la víctima humillada. El constructo 2 utiliza la misma inspiración bélica: simplemente, se trata de celebrar una victoria mediante el recuerdo de otra victoria, transponiendo los símbolos del que fuera vencedor en otra contienda. En este caso, la superioridad consiste en mostrar la derrota del otro por medio de la indignidad o inferioridad de sus símbolos, y no de su persona: recibe la humillación el vehículo de guerra, destrozado a pesar de estar diseñado para resistir los ataques más duros del enemigo, y la bandera de los invasores arde por la derrota sufrida. La imagen de una mezquita, a la izquierda del dibujo, insinúa que la batalla se está realizando en territorio islámico y que la victoria supone la reconquista de la soberanía.

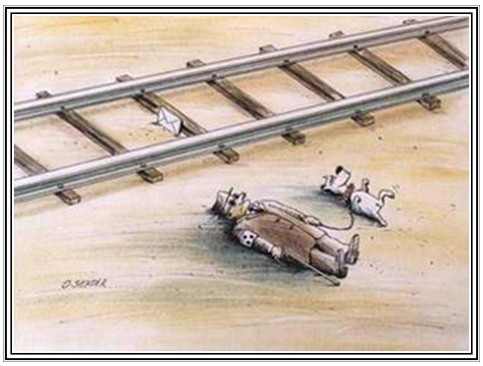
¿Las diferencias señaladas son suficientes para plantear el problema de la ofensa que puede ocasionarse mediante constructos humorísticos encuadrados en la “perspectiva de la superioridad”? Las ofensas, al igual que el humor o la comicidad son de carácter perlocucionario: podemos ofender a nuestros interlocutores aún sin intentarlo. No parece que el humorista del constructo 1 asuma que los árabes sean sus lectores, como tampoco parece estar destinado el constructo 3 a los judíos, y a buena parte del mundo occidental. En todos los casos, el humor procede de la impugnación que se hace del otro, ya sea de su dignidad personal, de su orgullo nacional o incluso de los capítulos más trágicos de su historia., al reducirlos a mera fantasía o a especulación política.



Constructo 3:Versión “humorística” iraní acerca del holocausto: una puesta en escena.

Esta reflexión nos lleva a afirmar que si un tema está permitido a la hora de la diversión es porque no tiene restricciones en los momentos de seriedad. Por ejemplo, es inadmisible el constructo 3 porque revitaliza una versión legendaria del holocausto, que minimiza el horror y el sufrimiento de millones de personas. Es por esta razón que no consideramos humorístico a ese constructo, por más que reconozca el marco ceremonial en que parece, la intención de provocar la risa, y el poder sintético que caracteriza a los dibujos cómicos. Podríamos decir que no nos consideramos asistentes de una ceremonia cuya realización contradice nuestras creencias menos negociables. En cuanto al constructo 2, nos sorprende placenteramente el recurso de invertir los símbolos del otrora vencedor y ahora derrotado, una situación paradojal que el humor gráfico suele explotar. Sin embargo, también se insinúa la aniquilación del otro y esta idea interrumpe definitivamente nuestra participación en el ceremonial, porque ofende n uestras convicciones pacifistas. La inteligencia del dibujante por lograr el salto basculante (LaFollete y Hanks, 1993) que implica la creatividad humorística no es suficiente para que tome la distancia necesaria respecto de otras convicciones y pueda sentir placer a pesar de que las abandonamos o porque las abandonamos por un instante.

Unos colegas con los que discutimos estas ideas sostienen que el constructo 2 es humorístico porque al referir la "Derrota del Imperio" produce un placer sustituto, como es el que sentimos ante la desgracia ajena, como en el constructo 4, por cierto, siempre y cuando no sea más poderosa nuestra piedad por el no vidente o nuestra idea de que el suicidio es un tema con el cual es mejor no intentar el humor. Sencillamente no nos es posible celebrar la aniquilación del otro, si al mismo tiempo no suscribimos la idea de que hay regímenes y culturas que merecen desaparecer para bien de la humanidad. Entiendo que el gobierno norteamericano ha ordenado bombardeos e invasiones a poblaciones civiles que ni podían responder con la misma magnitud ni podían resistir la virulencia de semejantes ataques, pero no parece aceptable la justicia poética que plantea un constructo humorístico como 2, a no ser que suspenda para este caso específico nuestras convicciones pacifistas.



Constructo 4:"Ni el tiro del final". Un ciego intenta suicidarse, pero equivoca el riel por donde pasará el tren asesino.

Consecuentemente, correspondería plantearnos cómo considerar los tres constructos presentados, e incluso el cuarto, si adoptamos una postura de piedad frente al ciego o de respeto al suicidio, que nos impide "dar el salto" respecto de nuestras convicciones. En mi opinión, en todos los casos analizados hemos planteado escalas de valoración no sometidas a negociación; el ritual humorístico requiere márgenes de negociación como condición central de su realización, por lo que la mera asistencia al ceremonial no garantiza su éxito. Para volver al ejemplo del robot Andrew: la estructura del pensamiento del androide no preveía la participación en ceremoniales humorísticos. La imposibilidad de alterar el sistema semántico del programa impedía a Andrew comprender constructos que exigen distanciarse de las creencias fundamentales. Los constructos analizados en este artículo desafían en mayor o menor medida un sistema de creencias no de base semántico-cognitiva, sino uno de carácter ideológico-valorativo. Si nuestras convicciones resisten, podemos entender que los constructos presentados son de intención humorística, pero no podríamos celebrarlos como tales.

"La bella y graciosa moza": tempus fugit

Para este trabajo hemos considerado la versión del madrigal que aparece en el primer cuadro del espectáculo *Mastropiero que nunca* (Les Luthiers, 1979). El tema no volvió a ser introducido en presentaciones posteriores, como sí lo fueron otros temas del mismo espectáculo. El cuadro completo corresponde a la época más temprana del conjunto: de una extensión de diez minutos, predomina la parodia a las presentaciones de música de cámara, conducidas por un maestro de ceremonias atildado, quien detalla pormenores

biográficos del autor de la composición y anticipa la historia que habrá de escucharse seguidamente. Los instrumentos de cuerda son informales, elaborados a partir de envases de latón, y mientras el presentador lee su guión, cada uno de los músicos –vestido con indumentaria formal- sigue un comportamiento gestual y actitudinal que por momentos contradice la atmósfera solemne del concierto. Estas convivencias extrañas entre violines de hojalata y vestimenta de etiqueta, entre la solemnidad del concierto y la torpeza de quien confunde la letra del madrigal, etc., son rasgos típicos no sólo del cuadro que estamos analizando, y aportan las claves de interpretación que superan a las teorías comentadas.

En primer lugar, la eficacia del cuadro dependía de que los espectadores advirtieran la parodia y disfrutaran de la tensión escénica, que repentinamente amenazaba con estallar, ya sea mediante un exabrupto, la caída de algún objeto o una breve reyerta entre los músicos, todo lo cual no hacía sino ratificar la inadecuación técnica y estilística de aquellos presuntuosos, falsos músicos. Ahora bien, como la ejecución de la parodia terminaba siendo más que técnicamente aceptable, a pesar de las poco sutiles incorrecciones escénicas, el humor que proponía Les Luthiers no parecía reducido a la seguidilla de constructos, sino que generaba la experiencia de profundidad, de abismo, que ciertos ensayistas (cfr. Dewey, 1961; Escarpit, 1960) consideran el exponente más inequívoco del humor, y que consiste en lograr distanciarse de las propias convicciones para asumir, siquiera por instantes brevísimos, una visión de las cosas sin prejuicios, o con otros prejuicios. Un factor indispensable de esta experiencia está indicado por la formalidad (muchas veces interrumpida) de la presentación, lo cual enmarca un ceremonial que predispone el ánimo de los espectadores para la experiencia humorística. Recordemos que la distancia que provocan los textos no es homogénea ni absoluta y que depende de los asistentes y de la intensidad del constructo para vulnerar las posiciones valorativas de aquellos.

Aquí tendríamos, entonces, una primera clave de interpretación. Para volver una vez más a los términos que veníamos empleando, el constructo de la parodia apela fundamentalmente a la teoría de la superioridad, pues pone en escena situaciones de humor físico, de equivocaciones y torpezas que provocan la hilaridad. Advirtamos que el cuadro es presentado en 1979, cuando el formato parodiado sobrevivía aún en algunas audiciones de Radio Nacional y quizás no había sido olvidado de las esporádicas presentaciones televisivas cuyo contenido era la ópera o conciertos de cámara. En ese sentido, uno de los

méritos más destacables de Les Luthiers consiste en haber sobrevivido a su propia fuente paródica, tal y como lo testimonia el medio centenar de comentarios posteados a la página de YouTube donde puede obtenerse la versión que analizamos.

En dicho portal, http://www.youtube.com/watch?v=lRQ0s3CM-6c&feature=related, pueden consultarse comentarios remitidos por internautas, que manifiestan su complacencia por el refinamiento de algunas frases y la gracia de algunas referencias de la introducción. Con respecto a estas últimas, algunos comentaristas señalan la originalidad de la frase: "La leyenda del séptimo hijo varón de un pastor protestante, que en las noches de luna llena se convertía... al budismo." Este tipo de comentarios permite ver que al menos los espectadores internautas también celebran otro aspecto del humor de Les Luthiers, aquel enfatizado por la teoría de la incongruencia, y que consiste en el juego de palabras homónimas. De todas maneras, los internautas optan por testimoniar el buen momento que acaban de disfrutar y no se esfuerzan por tratar de interpretar el constructo. No faltan comentaristas que deploran la bajeza de la televisión actual al comparar la chabacanería o la superficialidad actual con la calidad de Les Luthiers.

Nuestra segunda clave de interpretación se refiere al discurso del presentador, en el cual se explota la ambigüedad de ciertos términos o las implicitaciones que cabe esperar luego de ciertas expresiones. Las dos siguientes citas ilustran este procedimiento humorístico, que consiste en sorprender a los espectadores mediante un desvío respecto del tono gentil y discreto que venía teniendo la alocución.

1) "… mujer cuyos encantos no habían disminuido con los años; habían desaparecido. "
2) "Semejante juego de simulacros galantes daba excelentes resultados. No era la primera vez que este sistema era utilizado… por las tres mujeres"

Este procedimiento se realiza por medio del cambio de perspectivas enunciativas a lo largo de un texto. El maestro de ceremonias, en tanto enunciador abandona sin aviso el tenor (Halliday, 1979) con que venía expresándose hasta ese momento, para introducir un comentario "impropio" de los temas, asuntos, que le compete en tanto presentador circunspecto. El se ha presentado como formal, objetivo, académico; de pronto, el comentario 1 lo sitúa como superficial, baladí, indiscreto. Para el comentario 2, no obstante su parecido con el anterior, es preciso recordar que el maestro de ceremonias se muestra

ofuscado al leer el último sintagma, como si desaprobara el comportamiento que acaba de describir.

Llegamos, entonces, a una tercera clave de interpretación. Esta se refiere, específicamente, a una situación que ocurre en el cuadro de "La Bella y graciosa moza", cuando uno de los cantantes traspapela sus intervenciones y deforma decisivamente la letra de la canción y también el tipo humorístico (sutil, refinado) que es emblema de Les Luthiers. Dado lo inusual de la situación, la describiremos minuciosamente. Al terminar la primera parte de la canción, en un momento de aparente euforia, el cantante solista deja caer los papeles que se ve obligado a leer, pues ya ha dado a entender que no recuerda la letra del madrigal. Al recogerlos, se pierde el orden de sus intervenciones, pero aparentemente se ha generado una historia que aunque diferente de la original, mantiene plena coherencia textual. Lo que cambia, una vez más, es el tenor de la alocución. Se pasa de un tenor poético, sugerente, a uno lascivo, más bien explícito. Desde ya, lo explícito no sólo está en la nueva composición de la letra, sino en el hecho de que el propio cantante, advertido por su compañeros de la inadecuación de las estrofas que entona, en un momento dado parece buscar a propósito la parte de la lírica que mejor se acomode al nuevo tenor de la canción, y mira hacia la platea como estableciendo con el auditorio una suerte de pacto socarrón, al festejar cada hallazgo que ratifica el segundo tenor del madrigal.

El constructo, entonces, no presenta al azar como único factor del desplazamiento. Más bien, ante la advertencia de los compañeros, el solista se da cuenta del error, pero no lo enmienda, sino que decide llevar el equívoco hasta una consecuencia que resulte divertida. Por cierto, la diversión está en la insinuación de una relación sexual no consentida inicialmente por la chica, quien a pesar de todo siente placer. ¿Se transgreden con esta insinuación los límites que Les Luthiers había demostrado respetar desde sus inicios? Todo parece indicar que los límites del decoro y del respeto por las diferencias han sido vulnerados con este constructo. Quizá tales límites eran más laxos treinta años atrás, cuando la propuesta de que alguien se prostituya podría no considerarse humillante. Para nuestro presente, en cambio, cuando es ampliamente conocida la experiencia de tantas chicas secuestradas y obligadas a ejercer la prostitución, el equívoco de "La bella y graciosa moza" funciona en el sentido de los constructos presentados en la tercera sección de este trabajo: una vulneración a principios que no podemos abandonar, de los que no

podemos distanciarnos por más que la originalidad, la sorpresa o el ingenio desplegados en la ceremonia humorística nos afecten de un modo tan intenso. Tal vez este sentido del decoro, de la indeseable postergación de principios de valoración a que invita "La Bella y graciosa moza" haya llevado a Les Luthiers a dejar de ofrecer en sus espectáculos este constructo tan creativo, que alguna vez pudo funcionar como diversión irrestricta.

Bibliografía

Baudelaire, Charles (1956) "The Essence of Laughter and More Especially of the Comic in Plastic Arts." Trans Gerald Hopkins. In *The Essence of Laughter and other Essays, Journals, and Letters,* ed. Peter Qeennell. New York: Meridian Books.

Bergson, Henri (s.f.) *Le rire. Essai sur la signification du comique* En http://www. classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/

Dewey, John (1961) *The Collected Works of John Dewey,* Carbondale: Southern Illinois University Press.

Eastman, Max. (1936) *Enjoyment of Laughter*. New York: Halcyon House.

Freud, Sigmund (1974) *Obras Completas T. VIII: El chiste y su relación con el Inconsciente* Amorrortu, Buenos Aires.

Escarpit, Robert (1960) *L'humour*, París,Presses Universitaires de France.

Halliday, M.A.K. (1979) *El lenguaje como semiótica social* México: Fondo de Cultura Económica

Hobbes, Thomas (s.f.). *Human Nature* in *English Works,* vol. 4, ed. Molesworth London: Bohn.

Keith-Spiegel, P. C. (1972) "Early conceptions of humor: Varieties and issues. In J. H. Goldstein & P. E. McGhee (Eds.), *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues.* New York: Academic Press

LaFollette, H. y Shanks, N. (1993) Belief and the Basis of Humor *American Philosophical Quarterly* Volume 30, Number 4, October 1993.

Morreall, John (1987) *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York, SUNY,

Lyttle, Jim. (s. f) http://www.doctorlyttle.com/Dissert

Provine, Robert (2000), "The science of laughter" *Psychology Today, 33*(6), 58-62.

Schechner R. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 2000.

Solomon, Robert (1996) *Entertaining Ideas* New York, Prometheus.

Spencer Herbert. (1860)*The Physiology of laught*, En http://prof.mt.tama.hosei.ac.jp/~hhirano/academia/laughter.htm.

Una mujer en campaña, de Mariano Moro

Claudia Adriana Vega
(UNMdP)

En la presente ponencia se realizará un análisis de *Una mujer en campaña,* de Mariano Moro, estrenada este verano en la sala de La Bancaria, en Mar del Plata. Debe aclararse que este trabajo no pretende exhaustividad por cuestiones de espacio, sino tan sólo proponer algunas líneas de lectura, abrir distintos caminos para poder profundizar más sobre cada uno de ellos en futuros trabajos.

La obra se presenta como el discurso de un personaje femenino ante los posibles electores de un político. Al ser esta mujer el único personaje en escena en un contexto de campaña electoral, el monólogo se erige como la única técnica posible. Cabe mencionar que esta obra plantea una ruptura con respecto a obras anteriores del mismo autor; en primer lugar, por el predominio de lo discursivo sobre lo dramático; en segundo lugar, por la ausencia de la clásica fusión entre lo popular y lo culto, tan característica del autor.

El personaje femenino sube a escena perseguido por un fotógrafo. Ella posa exhibiendo su divismo por todo el escenario pero simula no querer ser fotografiada. Desde el inicio se presenta la escisión discurso - acción (lo que se dice y lo que se hace) que será una constante en la obra. Al principio el personaje tiene una actitud dubitativa :

> - ¿Qué hago? ¿Me pongo acá? ¿Me siento acá? ¿Me quedo parada? ¿En serio me eligieron a mí? Para una campaña tan importante ¿me eligieron a mí?

Esta actitud dubitativa y falsamente humilde irá mermando hasta desaparecer por completo.

El personaje constituye una síntesis de los prejuicios que circulan en nuestra sociedad, y está caracterizado como una seudo diva de la televisión argentina. Este último aspecto se evidencia en los sistemas de signos no lingüísticos operantes, a saber: vestuario, maquillaje, peinado, gesticulación, tonos de voz y accesorios, que complementan la configuración del personaje y enriquecen el texto escrito. La mujer, cuyo nombre no

aparece mencionado ni en el texto ni en la representación, aparece en escena con un vestido rojo, con corte Marilyn y unas manguitas rojas para tapar los brazos. Mediante el vestuario y la caracterización del personaje (cabello largo y platinado, labios rojos y zapatos altos) se observa una clara alusión a Susana Giménez. De hecho, el nombre de la campaña en la que participa este personaje (y también el título original de la obra) es "¡Hola, prejuicio!", muy similar a "¡Hola, Susana!". El conjunto de sistemas semióticos posicionan al personaje desde un lugar carismático y popular que le permitirá enunciar cuanto piense sin límite alguno. La caracterización del personaje y la utilización del monólogo son los pilares que sostienen y permiten el prejuzgar, lo cual lleva a la mujer del prejuicio a la discriminación y la automarginación.

El discurso de este personaje se erige como una exteriorización de sentimientos y pensamientos, ligados la mayor parte de ellos a sus prejuicios, a los que reivindica como ahorro de energía, definiéndolos como:

> - (...)parámetros decantados por el saber popular durante largos períodos históricos. Ideas útiles y certeras, siempre a tu disposición, para que puedas actuar en consecuencia (...)

Mediante el discurso se pone de manifiesto y se desnaturaliza algo que tenemos muy incorporado como sociedad (los prejuicios) para poder pensarlos de manera crítica. El humor es el vehículo que permite repensar estas cuestiones. En su discurso confesional, la protagonista abarca gran variedad de temas, cubriendo así un amplio abanico de preconceptos, lo que la conduce a la discriminación de: los políticos, el empleo público, los pobres, los negros, las mujeres que estudian, los feos, los obesos, los negros, los indios, los árabes, los chinos, los rusos, los peruanos, los bolivianos, los ecuatorianos, los homosexuales, los gallegos, las rumanas, los marroquíes, las lesbianas, los comunistas, la raza escandinava, los escritores, los evangelistas, los cristianos, el feminismo, entre otros. Se observa aquí una gran paradoja, dado que el personaje critica desde su experiencia personal, pero no ve sus propios defectos como tales.

De este modo, al inicio de la obra se critica a los asesores de políticos y al empleo público:

> - ... para esto están los asesores, que son todos una manga de inútiles, unos flor de ñoquis, el pariente del pariente, el amigo

> del amigo, el amigo del amante del pariente... En fin, ya todos sabemos como se maneja lo del empleo público.

Más adelante, y siendo poco coherente con su propio discurso, ella afirma que de su familia catorce integrantes viven de un empleo público en el PAMI, aunque nunca vayan a trabajar. El personaje se posiciona desde un lugar muy peculiar, dado que al criticar lo que ella es, se está automarginando:

> - (Mi hermana) nos consiguió empleo en el PAMI a mí y a mis dos nenes mayores. Sumadas las hijas de ella, sus cuñados, sus sobrinos y mi vieja, de la familia en el PAMI ya somos catorce. El más grande va sólo el día que le pagan. Yo ni eso, el sueldo me lo cobra él.

Lo mismo sucede cuando, al discriminar a los negros por peligrosos, hace extensiva la afirmación para árabes, indios, etc., aclarando que el concepto es amplio, que no hay que se estrecho. Sin darse cuenta, se ubica en el mismo lugar de lo criticado: la estrechez de ideas.

Otro ejemplo de esto se observa con el tema de la homosexualidad. El personaje afirma estar en contra de la homosexualidad, del matrimonio y la adopción gay, pero en el transcurso de la obra ella confiesa no sólo tener una hermana lesbiana, sino haber tenido ella misma relaciones homosexuales mientras estuvo presa. Resulta importante destacar que, a pesar de mostrarse como una diva rubia ,deslumbrante, imponente, glamorosa y de ultra derecha, ella ha sido narcotraficante, matrona de una red de prostíbulos en España, empleada ñoqui, patera (cruzando a los africanos por la frontera con Europa), entre otras actividades situadas en lo ilegal y a las que ella llama "actividades empresariales". Asimismo, es pertinente destacar que el personaje dice desde la convicción, en ningún momento se percata de la ilegalidad y amoralidad de sus dichos y sus actos.

Como puede observarse, el prejuicio la lleva a discriminar y a automarginarse, debido a que se coloca desde el lugar de lo criticado. El glamour, el divismo y la supuesta moralidad que el personaje esgrime, se contrapone con lo que este personaje realmente es: una mujer sola, infeliz y que no puede albergar otro sentimiento más que el odio hacia su entorno y hacia sí misma. El intento por cubrir los sentimientos profundos la lleva a exaltar el gusto por la buena vida y el glamour, por lo superficial. Esto la lleva a mostrarse

insensible ante acontecimientos trágicos de su vida, como la muerte de sus padres, y a mostrarse excesivamente sensible ante acontecimientos menores. La combinación antitética entre lo profundo y lo superficial queda perfectamente resumida en el siguiente fragmento:

> - ¡Hace tanto que no me confieso! (...) La verdad es que me siento mucho más aliviada. ¡Qué sabias son las tradiciones! Habría que poner confesionarios en los shoppings.

Esta gran carga negativa de sentimientos es la que la lleva a confesarse ante un auditorio de desconocidos en el contexto de la campaña, dejando fluir sus pensamientos. En este sentido, debe observarse que no es casual la conexión entre el recurso utilizado (el monólogo interior) y lo dicho (los prejuicios), dado que el monólogo interior se sitúa a un nivel pre- discursivo, lo cual permite una libre asociación de sensaciones, imágenes y pensamientos. Este recurso resulta productivo al momento de justificar lo dicho: entre el pensar y el no pensar se ubican tanto el prejuicio como el monólogo interior. En efecto, el mismo personaje manifiesta que sus palabras salen sin pasar por el filtro del raciocinio ni la conciencia:

> - Digo. Me parece. Por ahí me equivoco. Me pidieron que diga lo que pienso. Yo en general primero digo las cosas y en todo caso las pienso después.

Se ha mencionado el inicio de esta ponencia que *Una mujer en campaña* presenta una ruptura con respecto a otras obras del mismo autor, dado que no se percibe la dicotomía entre lo culto y lo popular, tan característica en obras como *La suplente, Edipo rey* o *El Mal Menor*. En esta ocasión las antítesis se expresan mediante este juego planteado anteriormente entre las apariencias y las realidades, lo que se quiere ser y lo que se es, lo superficial y lo profundo; el glamour y el divismo contrapuesto a la soledad, la automarginación, el resentimiento y el odio. El personaje se construye en esta pugna por ver hasta dónde llega cada una, y cuál prevalece.

Otra ruptura consiste en el predominio de lo discursivo sobre lo dramático. El monólogo por momentos tiene las características del fluir de la conciencia, un discurso-confesión mediante el cual el personaje realiza una catarsis. Si lo encuadráramos en la categoría de monólogo interior, este aspecto confesional es el que permite que el personaje

exprese sin reprimirse sus sensaciones y sentimientos. Ya desde el inicio de la obra se mezclan las categorías de lo dicho, lo pensado y lo soñado:

> - ¿Lo de que le calentamiento global es culpa de los gases que emana la bosta de vaca, lo escuché, lo leí o lo soñé?

Es precisamente esa no represión, ese fluir de conciencia, ese decir sin mediación del raciocinio el que hace tambalear el concepto mismo de verosimilitud casi al final de la obra. Luego de narrar sus experiencias como "patera" en África, afirma que los marcianos la abdujeron y la llevaron de regreso a su país:

> - ...¿cómo se explica (...) que a ese Ovni le diera por aterrizar justo delante de mis narices? Yo pensé: el cansancio, la sed y el calor me están jugando una mala pasada y estoy alucinando. ¡Nada que ver! (...) Me subieron al plato (...) en fin, lo pasamos fantástico...

Lejos de justificar el episodio como producto de una ensoñación, la protagonista mezcla lo inverosímil de la anécdota con la realidad más cotidiana: gracias a los marcianos se ahorró el pasaje y los trámites de la aduana. Como pudo observarse en el ejemplo anterior, hacia el final de la obra queda abolido el mismo concepto de verosimilitud. Hasta llega a afirmar que los espectadores (supuestos receptores del discurso de campaña) son extraterrestres:

> - ¿Ustedes de qué planeta vienen? ¿Esos perfumes usan allá? ¡Qué horror! ¿Y se visten así? No me jodan. No sean ariscos, cuéntenme algo de la vida en el espacio sideral.

La ilación caótica de ideas, las pausas, el decir sin pensar, el prejuzgar y la inclusión de anécdotas inverosímiles contadas como verdaderas conforman un discurso errático que se acentúa más en la segunda mitad de la obra. Acompaña a este discurso errático todo un conjunto de sistemas semióticos no textuales que se ponen en funcionamiento para resaltar los cortes, las interrupciones del discurso y de la línea de pensamiento del personaje. De este modo, es frecuente en la representación que, súbitamente, cambien las luces y la protagonista comience a cantar una canción, para entrar en una especie de "trance", del cual sale repentinamente para seguir con su monólogo, como si nada hubiera ocurrido.

Del análisis planteado anteriormente se sostiene que la incoherencia entre su discurso y sus actos (y a veces también entre su propio discurso), los juegos de opuestos, la pugna entre el ser y el aparentar, entre lo profundo y lo superficial, configuran a este personaje femenino que puede enunciar sin restricciones sus verdades, debido al lugar popular y carismático desde el cual se posiciona. La popularidad y el decir desde la convicción sin censura alguna, responden al arquetipo de la diva televisiva que, a pesar de sus pensamientos limitados y sus miserias, cae bien al público. La utilización del monólogo interior permite situar al personaje desde ese lugar pre- discursivo a partir del cual se enuncia y sirve de herramienta- soporte de lo enunciado. A modo de cierre, cabe destacar una última paradoja que funciona a modo de guiño al espectador: luego de la confesión, la protagonista pide ser absuelta. Como no obtiene una respuesta positiva por parte del público, la obra termina con la diva rubia bailando sobre el escenario una canción titulada "Respect" y gritando "ayuda". Las luces se apagan y el personaje sale de escena.

Para concluir, es necesario recordar algunas cuestiones básicas trabajadas. En primer lugar, se debe hacer hincapié en el problema genérico que encierra esta obra, la cual, por momentos, pareciera ser un monólogo interior y por momentos adopta características propias del género narrativo. En segundo lugar, debe recordarse que en la segunda mitad de la obra se produce una ruptura del concepto de verosimilitud, dado que la protagonista combina de manera caótica y aleatoria episodios reales de la vida cotidiana (como su viaje por África) con episodios completamente inverosímiles (como su encuentro con los marcianos), sin distinciones. La frontera entre realidad/ irrealidad se hace difusa hasta perderse por completo en tal magnitud, que el espectador no puede distinguir entre realidad, sueño, imaginación o locura. En este sentido, los cortes abruptos que se producen en el monólogo y en los cuales el personaje entra en una especie de "trance" (generalmente cantando una canción) para luego retomar súbitamente el monólogo, resultan sumamente funcionales a este proceso gradual de ruptura de la verosimilitud.

Por último, debe mencionarse que gran parte del éxito de la obra está basado en la excelente actriz que lo interpreta, María Rosa Frega, quien no solamente sigue el texto, sino que tiene la suficiente creatividad para enriquecer al personaje según las demandas del público. Recordemos que en varios momentos de la obra, ella interactúa con los espectadores, improvisando según las respuestas que obtenga en el transcurso del diálogo.

Ante la inesperada interacción, sumado a lo magnífico, novedoso y humorístico de la obra, el público se muestra sorprendido pero siempre bien dispuesto a participar del intercambio y a brindar al final de la función su agradecimiento, tanto a la actriz como al dramaturgo y director, en un cálido y sostenido aplauso.-

Bibliografía

Moro, Mariano ; *Una mujer en campaña*.
Pavis, Patrice; "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", en *Teatro XXI,* Revista del GETEA. Grupo de estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
Pavis, Patrice; "¿De dónde viene la puesta en escena y hacia dónde va?", en *Teatro XXI (Revista del GETEA)*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Año X, Nº 18, Otoño, 2004.
Ubersfeld, Anne; "El personaje" (cap. III) y "El discurso teatral", en *Semiótica teatral*, Cátedra, Universidad de Murcia, Madrid 1998-
Ubersfeld, Anne; *Diccionario de términos claves del análisis teatral,* Galerna, Buenos Aires, 2002.

Procedimientos cómicos en la reescritura posmoderna:
Mariano Moro y el mundo griego

Marta Villarino - Graciela Fiadino
(UNMdP)

Dentro del teatro argentino actual – entendiendo como tal a toda la actividad escénica y dramatúrgica que se desarrolla a partir de la postdictadura en diferentes líneas estético-ideológicas – las producciones del dramaturgo y director marplatense Mariano Moro ocupan un espacio singular, sobre todo a partir de 1999, cuando inicia, con el estreno de *Matarás a tu madre* en la temporada estival, una prolífica etapa jalonada por exitosos estrenos y la obtención de múltiples nominaciones y numerosos premios locales y nacionales. En los últimos años, algunas de las obras han sido representadas en el exterior (España y Sudamérica), a través de funciones en distintos festivales de teatro o en temporadas breves, que también obtuvieron el reconocimiento de la crítica a través de premios para el dramaturgo y director y algunos actores.

Resulta difícil intentar una clasificación de las numerosas obras escritas por Moro, ya que su producción puede encuadrarse en el conjunto de poéticas teatrales que el crítico Jorge Dubati denomina el *canon del teatro argentino actual:*

> Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, no beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el "canon de la multiplicidad". (…) El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas, las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad. (1999: 13)

De los seis rasgos novedosos que Dubati enuncia como caracterizadores del canon, en la producción de Moro se puede percibir: la desaparición de representaciones ideológicas totalizadoras, la presencia de las prácticas del individualismo, el cuestionamiento del poder y de la clase política como corrupta y desconfiable, el fenómeno de la heterogeneidad cultural y el efecto de relativización del sentido temporal y la coexistencia de tiempos o multitemporalidad. (1999: 15-19)

Dentro de la diversidad que atraviesa tantos los textos como las puestas en escena, consideramos que en las piezas en las que Moro reescribe los textos trágicos griegos -*Matarás a tu madre*, *Edipo y Yocasta, El mal menor*- aparecen determinados

recursos o procedimientos que se repiten y cuyo efecto permite desmontar la tragicidad y el patetismo para dar paso a lo lúdico, lo humorístico y lo cómico, convirtiendo estas piezas en auténticas tragicomedias.

El teórico Elder Olson, en su clásico estudio sobre la comedia (1978: 13-40) sostiene que lo cómico plantea problemas vinculados con la recepción, ya que no hay comicidad posible si no es festejada como tal por el espectador/lector y que los límites de la misma son difusos, puesto que depende tanto de factores socioculturales como individuales. Afirma asimismo, que se han realizado pocos ensayos sobre la comedia pero sí existen varios criterios sobre lo cómico, y pese a su intento de sistematizarlos, concluye en que no poseemos ninguna teoría de la risa que sea completamente general y sin excepciones, tras relevar los aportes parciales realizados por la filosofía, la ciencia política y la psicología, desde Platón y Aristóteles hasta Freud y Bergson. Sin embargo, Olson observa que la risa solo se produce si concurren tres factores: una cierta clase de objeto, una determinada disposición mental de nuestra parte y la manifestación del absurdo de una situación que provoca en el lector o el espectador una tensión que se libera a través de la risa; de este modo se produce la relajación, efecto al que Aristóteles denominó *catástasis*. Por otra parte, las diferencias que establece este autor entre lo ridículo, lo jocoso, lo ingenioso y lo humorístico resultan esclarecedoras y productivas para el análisis de las piezas teatrales cómicas.

Empecemos por la primera de estas categorías. En *Matarás a tu madre,* resultan ridículas las figuras de Freudón y Lacanotes intentando una imposible sesión de psicoanálisis, las Furias –incorpóreas- devenidas voces destempladas de barrabravas; en *Edipo y* Yocasta el adivino Tiresias presentado como el primer travesti griego, la Pitonisa que ingresa a escena portando su propio templo y actúa como una *starlet* cinematográfica de los años 50, la Sirenita que consuela a Edipo cantándole tangos con voz canyengue. Por su parte, en *El mal menor,* el héroe Aquiles se desplaza por el escenario mediante el remedo de un paso de danza clásica.

En *Edipo y Yocasta,* la aparición del personaje del Diputado menemista argentino resulta jocosa, por la sorprendente ruptura con los roles clásicos para incorporar la realidad política de los 90. Las intervenciones del Coro en las obras también revisten un carácter jocoso, que se manifiesta tanto en el nivel del lenguaje como en la gestualidad y los desplazamientos escénicos, sobre todo en *El mal menor,* donde el Coro de doncellas se ha concentrado en un único personaje, que interactúa no sólo con los personajes, sino también con el público.

En este pequeño corpus y por su carácter de reescrituras, lo ingenioso se manifiesta únicamente en el plano del lenguaje, ya que no existen en ellas personajes capaces de urdir tramas para manipular a otros. Como ejemplos de esta forma de comicidad que se da en las tres obras, se pueden mencionar: las rimas fáciles o infantiles, la utilización de refranes y frases proverbiales para responder a cuestiones serias, atenuación e inversión de fórmulas insultantes, lenguaje familiar refuncionalizado, expresiones coloquiales actuales.

Finalmente, el teórico Olson plantea que además de lo jocoso y lo ingenioso, en la comedia aparecen comentarios y conductas humorísticos, que crean un clima de afabilidad general, mediante el cual se logra una visión indulgente y relajada de las cosas; es éste el ámbito donde se manifiesta lo alegre, lo ligero, lo travieso y lo gozoso, para concluir que lo cómico es un tipo particular de relación que se produce exclusivamente entre los seres humanos. *Matarás a tu madre* da cuenta de este aspecto de la comicidad cuando Freudón y Lacanotes discuten sobre las teorías psicoanalíticas; *Edipo y Yocasta* –entre otras varias realizaciones- muestra una Esfinge que llega con un artefacto a cuestas para disimular la mitad del cuerpo, mientras que un ayudante vestido como monje medieval comenta cada intervención amenazante del monstruo, en tanto que en *El mal menor* el coro actúa tal como lo haría en una comedia de Aristófanes.

Si bien en las piezas que se han seleccionado para este estudio aparecen todas las categorías olsonianas –según pudimos mostrar en la breve selección efectuada–, consideramos que los pilares sobre los que se asienta la comicidad son lo ridículo y lo jocoso, elementos constitutivos de la parodia desde su inicio en la antigüedad clásica.

En trabajos anteriores[1] hemos aludido a la parodia como elemento axial en la reescritura que hace Moro de las tragedias griegas. La parodia ha adquirido, desde los formalistas rusos, un lugar relevante como modalidad crítica, pero también los creadores, como el dramaturgo español Jardiel Poncela quien al exponer lo que podría considerarse su manifiesto teatral, acuña la expresión "risa renovada". Esta forma de lo cómico implica la consagración de la máscara y unas convenciones sobre las que en la mayoría de los casos, el humor es único elemento liberador o corrosivo (Carreño, 1995: 4). Llegamos aquí al punto de inflexión del presente trabajo. Si seguimos a Tynjanov, en las obras de Moro encontramos un doble juego o bien, en términos de Bajtin, una doble voz. Tanto la ilusión mimética, como la inclusión de otros textos proponen al

[1] Trabajos presentados en el XVIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por GETEA y realizado en Buenos Aires en agosto de 2009. *Vid.* Bibliografía.

espectador un juego entre su enciclopedia literaria y su capacidad de reconocer textos previos, seguir el nuevo y disfrutar, en ese proceso, de la dualidad irónica implícita. Debemos tener en cuenta la enorme variedad de modalidades y sentidos que conviven en los nuevos textos, desde el contexto genérico hasta las figuras clave, pasando por el vocabulario, los tópicos, los mitos, las imágenes, el metro, la rima, la disposición estructural. Esta recodificación da cuenta de la asimilación literaria donde los textos se reducen, amplían o subsumen en otro, así como del proceso de carnavalización que despliega un vasto abanico de realizaciones que va de la simple exhibición o puesta en ridículo hasta la desacralización.

Margaret A. Rose, en su estudio sobre la parodia habla de "discrepancia cómica" que genera la confrontación del trabajo original con el que se imita; los tipos de discrepancia pueden producirse en diversos niveles del texto literario –así será semántica, sintáctica, gramatical, contextual, léxica- y la parodia, indirectamente, puede extenderse en forma de comentario sobre el texto, el autor, el lector –o como en este caso, el espectador-. Se debe tener en cuenta que la parodia, según Ball (1980: 90-93), propone un trabajo de deconstrucción que establece una instancia de autorreflexividad -sin rebajar el modelo-donde quedan expuestas tanto la evolución como la impronta de una nueva escritura. Para concluir con estas notas teóricas, es importante señalar la tarea que un texto paródico exige a su receptor: completar la comunicación que tiene su origen en la intención del autor; esto se logra si el lector/espectador reconoce que se encuentra ante una parodia y conoce el texto que es parodiado (Hutcheon, 1979: 472).

El corpus delimitado tiene la suficiente amplitud y variedad para poder observar que el dramaturgo deconstruye los modelos a los efectos de proponer en diferentes niveles de su dramaturgia no sólo un homenaje a los clásicos, sino también una mirada donde prevalece la risa. Mariano Moro en su trabajo de reescritura de tragedias griegas utiliza diferentes procedimientos paródicos que producen un efecto cómico inmediato en el espectador. Los procedimientos más importantes –comunes a las tres obras estudiadas- son: el anacronismo, las apelaciones al público, el rebajamiento con función lúdica que produce cambios en los personajes, la amplificación y el cuestionamiento del género a través del uso cómico del coro. Asimismo, construye un lenguaje propio –*contrafacta* de los textos parodiados- donde imperan los *gags*, los diferentes registros genéricos, las citas literarias o del mundo de la cultura, las rimas infantiles u obscenas, el lenguaje soez de raigambre popular. Otro código espectacular que cobra particular relevancia en las puestas lo constituye la música.

Nos detendremos en algunos casos puntuales. El anacronismo quizás sea el procedimiento paródico más fácilmente reconocible por el público; *Matarás a tu madre* incorpora el psicoanálisis –tanto el freudiano como el lacaniano- para interpretar, discutir o tratar al "paciente mitológico" Orestes, en tanto que *Edipo y Yocasta* quiebra la verosimilitud propia de la tragedia con la aparición del diputado argentino que se ha sometido a una intervención para mejorar los glúteos, y que trabaja para una corte de políticos tan corruptos como él. *El mal menor* adopta la estética del *film* estadounidense *Troya* cada vez que Aquiles participa en una escena, pero también la de los teleteatros venezolanos, mexicanos y argentinos al entretejer títulos, personajes o situaciones propias de un género televisivo bien conocido por el público. Consideramos que también se produce el anacronismo paródico en la utilización de la música, plano en el que puede aparecer como menos notorio, ya que se puede tomar como un mero fondo para crear climas. En estas tragicomedias, sin embargo, las piezas musicales a veces sirven para iniciar la acción, otras para que un personaje se comunique, en ocasiones para generar una asociación con el mundo griego; pero además el autor-director no acude a la esperable música de cuerdas sino que lo que se escucha son fragmentos de óperas románticas o de *ballets*, tangos o música de compositores griegos contemporáneos en versiones originales y de cantantes españoles.

Los personajes trágicos se trasmutan en otros que muestran sus debilidades, manifiestan su ira o sus deseos, de tal modo que pierden su heroicidad a partir de un rebajamiento que desata la hilaridad del público, ya sea por las conductas o el lenguaje coloquial que permea los parlamentos. Los casos más notables son los de Clitemnestra, con desplantes rabiosos propios de una arrabalera; Layo, cuyos patéticos intentos de seducción remedan a un viejo pederasta; o Aquiles, devenido en un ceceoso imitador de Brad Pitt, cuya gestualidad desmiente su condición viril.

El Coro, tanto en *Matarás a tu madre* (hombre y mujer) como en *El mal menor* (sólo una actriz) interpelan al público derribando la cuarta pared; en la última obra, sobre todo, sus intervenciones provocan la ruptura genérica que se plantea en estas obras paródicas puesto que la actriz que lo interpreta ingresa por la platea, dialoga con algunos espectadores, dice los improperios vedados a los personajes trágicos, para finalmente retomar la función original: ser la voz del hombre común y compadecer al protagonista.

Dada la extensión solicitada para este trabajo resulta imposible detenernos en los demás procedimientos; sin embargo no podemos dejar de mencionar la fuerte

autorreferencialidad de las piezas analizadas. Si bien la literatura paródica da cuenta de la enciclopedia del autor a partir de su trabajo intertextual, y en sentido Moro entreteje en la trama de sus tragicomedias numerosos fragmentos de discursos literarios, cinematográficos, periodísticos, científicos y populares; también el dramaturgo da cuenta en numerosas ocasiones, como los autores españoles del siglo de Oro, del metro que emplea, de aspectos de la representación, del título elegido o del mismo autor.

A modo de conclusión, observamos que en las tragicomedias de Mariano Moro, del mismo modo que en las comedias españolas de la época áurea, coexisten los momentos dramáticos y serios junto a la alegría, lo absurdo y lo chistoso. Si bien la risa parece originarse en la ruptura de una norma que provoca una descarga emocional, no podemos menos de preguntarnos ¿cómo advierte el dramaturgo las exigencias ideológicas de espectadores tan heterogéneos como los de estos tiempos para apropiarse de ellas? Del medio "teatro" surge la necesidad de que la alusión ridícula o jocosa sea inmediata, que los juegos de palabras sean relativamente sencillos para que sea posible captarlos apenas oídos. La ruptura de la ilusión escénica, confiada a los personajes cómicos es uno de los recursos cómicos más evidentes y al mismo tiempo, el que promueve el distanciamiento irónico.

Este teatro artificioso que pone en contacto lo trágico y lo cómico nos enfrenta con los medios de provocar la risa que elige un autor y -como lo notaba Maria Grazia Profeti en relación con el teatro cómico aurisecular- con una cuestión final, el dramaturgo y su bagaje de rasgos peculiares, pero también con su carga de innovación, de subversión a las normas establecidas, "sin las cuales se da comunicación, pero no fruición estética" (1980: 18).-

Bibliografía

Ball, Robert (1980), "Imitación y parodia en la poesía de Góngora", en Alan Gordon y Evelyn Rugg (directores), *Actas del sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, AIH-Departament of Spanish and Portuguese University of Toronto, 90-93.

Carreño, Antonio (1995), "El teatro de Miguel Mihura: una poética de la parodia", en *Ínsula, 579*, Mallorca, 4-7.

Dubati, Jorge (1999), "Perspectivas: los frágiles hilos de Ariadna. El canon y la multiplicidad", en *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro* Argentino, Buenos Aires, Atuel, 9-24.

Fiadino, Graciela (2009), "La reescritura paródica de los clásicos: algunas notas sobre *Edipo y Yocasta* de Mariano Moro", en Osvaldo Pellettieri (dir.), 2010, *Búsquedas y discursos,* Bs. As., Galerna, 291-296.

Fiadino, Graciela y Marta Villarino (2010), "Estudio crítico", *Seis obras. Mariano Moro*, Buenos Aires, Colihue, 193-234.

Hutcheon, Linda (1981), "*Ironie, satire, parodie. (Une approache pragmatique de l´ironie*), *Poétique,* 46, 140-155.