GRUPO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS de la UNMdP

NICOLÁS LUIS FABIANI
(COMPILADOR)

ACTAS DE LAS XV JORNADAS NACIONALES DE ESTÉTICA Y DE HISTORIA DEL TEATRO MARPLATENSE

· Estética y poéticas de las artes ·

1era Edición – CD-ROM
Mar del Plata: UNMdP, 2012.
ISBN: 978-987-544-460-7

Grupo de Investigaciones Estéticas UNMdP

AGENCIA

FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

comunicarte Editorial

Actas de las XV Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense : estética y poética de las artes / compilado por Nicolás Luis Fabiani. - 1a ed. - Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012. 272 páginas.

CD-Rom.

ISBN 978-987-544-460-7

1. Estética. 2. Historia del Teatro. I. Fabiani, Nicolás Luis, comp.
CDD 792.098 212

Fecha de catalogación: 02/10/2012

Índice General

Contenido **Pág.**

Presentación

Dejar Huella

Por Nicolás Luis Fabiani 5

Comunicaciones por Orden Alfabético de Autores

Una partitura para la ejecución del ensayo:

tradición y creación del fragmento en Theodor W. Adorno

Por Rosalía Baltar 7

René Mugica y Saulo Benavente en Tandil en 1966.

Intervenciones del centro del campo intelectual

en la conformación del Patrimonio Cultural Inmaterial local

Por María Agustina Bertone 13

Arlt, un autor de teatro

Por Verónica Soledad Borrajo y Estefanía Rovera 22

La furia del cuerpo en escena:

apuntes sobre una lectura teatral de El Matadero

desde la poética de Guillermo Yanícola

Por Milena Bracciale Escalada *27*

Educando a los espectadores. El teatro y su público

Por María Teresa Brutocao 34

El teatro histórico regional: escenas de la vida revisionista

Por Gabriel Cabrejas 43

Hombres-amoblados, olvido y modernidad.

Reflexiones en torno a Franz Kafka y Walter Benjamin.

Por Cecilia Cappannini 54

La crítica de la estética de la negatividad a la hermenéutica

entorno a la soberanía de la obra de arte

Por Leandro Catoggio 66

El Bosco en TERRA NOSTRA, de Carlos Fuentes

Por María Coira 73

La captación estética:

precisiones mínimas sobre la teoría del aparecer

Por Romina Conti 78

El teatro de Mar del Plata y Mataderos, de Guillermo Yanícola
Por Eduardo Chiaramonte 83
Memoria y preservación patrimonial.
El caso platense
Por Laura de Leão Dornelles 89
El lenguaje imposible. Sobre "Magritte y lo imposible*" de John Berger*
Por Estefanía Di Meglio 95
El Cine en la Educación, la Educación en el Cine
Por Carlos Ferraro 100
El imaginario barroco:
los animales fabulosos en la poética de Quevedo
Por Elsa Graciela Fiadino 102
La fotografía como ruptura del relato autobiográfico en
Roland Barthes por Roland Barthes
Por Virginia P. Forace 107
Patrimonio teatral en Provincia:
lo tangible-lo intangible, los edificios-la actuación
Investigación y Activación del Patrimonio teatral en Provincia.
Por Teresita María Victoria Fuentes 116
Reflexiones en torno a la música: la más pura y espiritual de las artes.
Por Lucía Soledad Gandolfi 122
El Arte, Memoria de la Historia
Por Mabel Gondín 125
Proyecto Upa
Por Gabriela Hillar 128
Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación
y su aplicación a la enseñanza del teatro
Por Susana Lazzaris, Marcelo Bentivoglio y Cecilia Martin 133
Experiencias teatrales destinadas a los obreros
en la primera mitad del siglo XX
Por Yanina Andrea Leonardi 149
Mirar y ser mirado en la Villa de los Porteños:
la fotografía en la construcción del balneario marplatense.
Por Clarisa López Galarza y Romina Rastelli 157
El teatro como instrumento
para el desarrollo de la apreciación crítica en los niños.
Por Susana Lhaí
167

La obra de arte como objeto físico.
Una recuperación del análisis de las cualidades estéticas propias del arte.
Por Mariano O. Martínez Atencio y Esteban Guio Aguilar 175
Autorretrato Cyborg, cuerpo y dispositivo
Por Daniela Muttis 180
Unidad de los sentidos y afectos de la vitalidad:
su relevancia para la comprensión de la experiencia artística
Por Alicia Nudler 185
La poética de Lope de Vega: sobre la innovación y la permanencia
Por Mayra S. Ortiz Rodríguez 192
La estructura dramática en la configuración poética
de la obra ¿Estas ahí? De J. Daulte
Por Anabel Edith Paoletta 198
El teatro breve español del siglo XVII y la música
como elemento trascendental en la representación.
Por Lino Ezequiel Parodi 202
¿Qué hay que saber sobre las imágenes para educar hoy?
Por Gabriela Portner 208
El Arte nuevo de Lope de Vega continuador de la Poética de Aristóteles
Por Ángel Portos 211
La capilla del Instituto Peralta Ramos.
Patrimonio marplatense.
Por Ángela Raimondi 220
La Tiranía del Mal en la Hija del Aire de Pedro Calderón de la Barca
Por Julio Juan Ruiz 227
El arte y la violencia represiva
Por Miguel Santagada 233
Los Okupas del Andén, escribiendo su propia historia,
transformándose para transformar…
Por María Belén Trionfetti 237
La palabra cantada: confluencia entre música y literatura
en una ópera de Calderón de la Barca. Contexto y aspectos generales.
Por Claudia Vega 245
El poder de la poesía en la formación de la identidad
Alida Estela Vega 252
Neoplatonismo y transtextualidad en Garcilaso de la Vega
Edith Marta Villarino 265

XV Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense

Dejar huella

Cada año, durante quince años, ha sido un renovado motivo de satisfacción poder realizar estas Jornadas. Satisfacción por lograr un objetivo; por construir un hito en el año, que expresaba nuestra intención de ponernos en contacto con la comunidad, más allá de los claustros universitarios; juntarnos con la gente de teatro para dialogar y, años más tarde, con los investigadores con esa misma vocación de diálogo. Debo ser sincero: no siempre, al cabo de las Jornadas, todo fue alegría. Muchas veces los resultados no resultaron tan brillantes como se esperaban. En parte, porque la repercusión en la comunidad no era la deseada. Pero no nos desanimamos. Aquello que en los comienzos era una utopía, desde hace cuatro años es una realidad: las Jornadas tienen hoy carácter nacional.

Quiero insistir en esa preocupación por la comunidad. Suelo buscar ejemplos simples porque, como intelectuales, debemos adecuar los medios para comunicar mejor nuestras ideas. Va entonces el ejemplo: imaginen un panadero que hiciera kilos y kilos de pan sólo para él. Un absurdo. Y bien, ese es el sentido de "dejar huella": trabajar para los otros, no para hacer curriculum. Trabajar para la memoria. En nuestro caso, para rescatar aquello que muchos animosos teatristas quisieron llevar a escena. Y también recuperar el esfuerzo de quienes lucharon por expresar sus ideas, sus emociones, a través de diversas manifestaciones culturales, con mayor o menor talento o repercusión. Cultivaron cultura; otros se alimentaron con sus propuestas. Trabajaron *para* alimentar a esos otros. Ese *para* es el que da sentido también a nuestro trabajo. Creo que es un compromiso indelegable.

Quince Jornadas se suman hoy a las publicaciones que llevamos concretadas. Dieron comienzo con cuatro volúmenes de *Estética e Historia del Teatro marplatense*, reunidos más tarde en una compilación corregida y aumentada, más la actualización de una cronología que abarcó el período que va de 1916 al 2000. A todo esto se incorporan las distintas colaboraciones, notablemente al Volumen II de la *Historia del Teatro en las Provincias*, que dirigió el Dr. Osvaldo Pellettieri, al Tercero (cuyo destino no está claro después del fallecimiento de Osvaldo), a diversas publicaciones en revistas especializadas, así como la participación en

Congresos y Jornadas. Por último, en la continuidad del “dejar huella”, nuestro *Anuario de Estética y Artes*, cuyo cuarto volumen está en prensa.

También aquí debo ser sincero. No somos dueños de monopolios mediáticos. Nuestras ediciones son limitadas. Pero no claudicamos. Seguimos trabajando en aquello en que creemos. Y aprovechamos cuanta oportunidad se ofrece para hacernos presentes con nuestros trabajos. En esto debe expresarse nuestro compromiso. Porque aspiramos a una cultura que valore y exprese la dignidad del hombre y de la vida. Sumamos, pues, nuestro esfuerzo, por pequeño que parezca, al de cuantos nos precedieron dejando huella; comprometidos, muchas veces, hasta dar la vida.

Mag. Nicolás Luis Fabiani

Director del GIE

Mar del Plata, Octubre de 2012**.**

Una partitura para la ejecución del ensayo: tradición y creación del fragmento en Theodor W. Adorno

Rosalía Baltar
UNMdP – CELEHIS

Muchas obras de los antiguos se convirtieron en fragmentos.
Muchas obras de los modernos lo son ya desde su surgimiento.
F. Schlegel, Fragmento 24.[1]

El título de este trabajo incluye una relación que ha sido largamente propuesta por Carlos Fuentes entre nosotros. Lo nuevo no surge de la nada sino que es producto de una dimensión crítica del pasado cultural, literario, estético y que permite, así, avanzar metafóricamente hacia otros planos, en otras direcciones, con nuevos aportes. Así, se impone una distancia entre novedad y creación; la primera instala el mero presentismo; la segunda, en cambio, implica la crítica sobre lo dado.

Aunque un análisis exhaustivo de la relación propuesta y de las tensiones que surgen entre ambos conceptos en la producción de Adorno excede por completo las meras posibilidades de estas páginas, sí me permito abordar inicialmente el tema acotándolo, a modo de ejercicio menor, a dos textos importantes, aunque dispares entre sí y a un aspecto puntual brindado en el marco de la expresión. Tomaré, como inicio, "El ensayo como forma", un texto adorniano al que podríamos definir casi como una poética del autor y, en paralelo, leeré sesgadamente, el pasaje de *Minima Moralia* referido a lo nuevo. En ambos capítulos de la historia escrituraria de Adorno se puede leer el uso que éste le da al fragmento y a la parataxis como modalidades para la producción del ensayo como un hacer crítico.

[1] Cito la traducción de Laura Carugati. Laura CARUGATI, "Algunas consideraciones sobre los antecedentes y transformaciones de la noción de fragmento como categoría estética". En Rearte, J. L. y Solé, M. J. *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad.* Buenos Aires: Prometeo, 2010, p. 265.

Inscripto en la tradición

Si observamos *Mínima Moralia,* la *Teoría estética* o *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, veremos que ya en la expresión más personal cuanto en lo que podría señalarse como obras filosóficas capitales el fragmento es la modalidad de escritura. Escribir "filosofía" es, para Adorno, también, retomar la tradición del fragmento. Con esta decisión, el autor no crea una forma completamente nueva de expresarse sino, que, por el contrario, se inscribe en una larguísima tradición, en especial, en una tradición alemana por la que pueden desfilar los nombres más famosos, desde Lessing (estamos hablando del neoclasicismo) a Benjamin, pasando por los dos Schlegel, Novalis, Herder y Nietzsche.[2]

En este sentido, podemos partir de un texto muy conocido de Adorno, "El ensayo como forma" (1956), que sintetiza, en un debate por la expresión, la crítica central del autor a los grandes sistemas filosóficos. Su reflexión aparece precedida por un epígrafe de Goethe: "Ver lo preciso, ver lo iluminado, no la luz".[3] Las palabras del poeta, recortadas de su marco inicial y, con ese corte, reformuladas por Adorno, convertidas en un verso ciertamente aforístico, sustraído su contexto original, se explican y explican a su vez la idea del fragmento como una estética de la crítica. Porque Adorno sostendrá, como Frederic Schlegel, que el fragmento es una exposición de la crítica, en el que se manifiesta la dimensión a su vez fragmentaria del mundo. Así, con el uso del fragmento, Adorno expresa su distancia de la aspiración a la totalidad y el deseo de que la filosofía se aboque a lo que aquellos sistemas han considerado desperdicios, restos.[4] De esta manera, Adorno se apropia y reescribe la actitud romántica e incluso, así es posible advertirlo en *Teoría estética*, del uso de la ironía como elemento de crítica que exponen los escritores románticos. El epígrafe al ensayo sugiere esta ligazón porque, tal como señala Agamben, los románticos como Schlegel o Novalis brindan todavía una reflexión crítica que surge de su uso de la ironía como radical negatividad y de la que pueden surgir formas de conocimiento.[5]

El fragmento, para Adorno, inscripto en esta tradición, termina siendo un modo del conocer porque se opone a las formas instituidas a través de las cuales los conceptos y la

---

[2] En relación con esto, traté de analizar la relación en un trabajo presentado en el I congreso de estudiantes y graduados de Filosofía, Facultad de Humanidades, *La filosofía en su contemporaneidad,* "Primeras notas acerca del uso del fragmento en Adorno". Publicado en Actas.

[3] "El ensayo como forma", en *Notas sobre Literatura.* Barcelona: Ariel. 1998. En adelante, *EF* y el número de página.

[4] [El ensayo] se yergue sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, según la cual lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; se yergue contra esa vieja injusticia hecha a lo perecedero. *EF,* 19.

[5] Agamben, G., *Estancias*, Editora Nacional Madrid, Madrid, 2002. p.10. Citado en Cuesta, Micaela, "Notas sobre el ensayo", en *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 21, 2009, 1.

búsqueda de la verdad en filosofía se han llevado a cabo. Fragmento y ensayo van de la mano a la hora de explicar la crítica a un sistema de ideas. *Minima Moralia,* texto escrito en Estados Unidos durante la segunda guerra y el exilio de su autor, nace con el propósito declarado de utilizar el fragmento a partir de una lógica distinta respecto de aquella que aspire al todo, a la totalidad. Para Adorno, la "actualidad" de la filosofía implica que ésta debe "aprender a renunciar a la cuestión de la totalidad".[6] Esta renuncia a la totalidad se revela en *Minima Moralia* como ataque, como impugnación a una mirada humanista insincera, en la que el lugar asignado a un exiliado como él, lugar de desentendimiento y contemplación se vive, retrospectivamente, como complicidad y parcialidad:

> El libro lo escribí en su mayor parte aún durante la guerra en actitud de contemplación. La violencia que me había desterrado me impedía a la vez su pleno conocimiento. Aún no me había confesado a mí mismo la complicidad en cuyo círculo mágico cae quien, a la vista de los hechos indecibles que colectivamente acontecen, se para a hablar de lo individual.[7]

Resuena en la reflexión posterior un imperativo benjaminiano según el cual acercarse al fragmento es una mostración de un cambio de actitud por parte de quien escribe:

> Ha de exigirse del investigador abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente.[8]

Adorno propone un exacto plan de lectura de sus fragmentos que se corresponden uno a uno con lo elaborado allí. No hay dislocaciones sino que al modo del coleccionismo que señala una vez más Benjamin, se trata de un "combate con la dispersión". En los fragmentos, Adorno manifiesta una forma de reescribir desde lo subjetivo lo que propone como una filosofía común con Horkheimer y que la situación concreta de la separación por el exilio les impide desarrollar en conjunto; la elección del fragmento, nos dice, es una renuncia a escribir "una contextura teórica explícita" sin el otro. Ya ha sabido utilizar el fragmento en la colaboración, tampoco a través de una contextura explícita sino en la ficción de una novela monumental como lo es *Dr. Faustus* de Thomas Mann. Allí, Adorno tiene una autoría declarada a posteriori por Mann respecto de pasajes, fragmentos de partituras, reflexiones teóricas acerca de la música y, por vía indirecta, podría decirse que es autor mediante las lecturas que Mann hace de sus ensayos

---

[6] Theodor W. ADORNO, *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 90.
[7] Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia*. Madrid: Taurus, 2001, p. 12. En adelante *MM.*
[8] Walter BENJAMIN. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". En *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1992

musicales puesto que tales escritos intervienen mediatizados en los elementos compositivos del personaje principal, Adrián Leverkühn.[9]

Un enunciado de Schlegel nos resulta útil para leer el fragmento en *Minima Moralia*; se refiere a la filosofía por él pensada en tanto sistema compuesto por fragmentos, por una parte, y como un progresivo complejo de proyectos. Aventuradamente, advertimos también en Adorno ese carácter "sistemático" que se le otorga al fragmento y el avance de proyectos, por otra. Con respecto a esto último, vale la pena leer las hipótesis de Adorno en clave jamesoniana: el hecho de que postule ciertos esquemas argumentativos o ciertas hipótesis que luego no desarrolla es un problema de sus detractores, no del propio Adorno, declara Jameson.[10] La elaboración de un proyecto en tanto proyecto es una forma manifiesta de una postura filosófica que se atreve al proceso, a la apertura, y no al cierre.

En cuanto a la estructura, cada fragmento –a veces compuesto a su vez de fragmentos (siguiendo una especie de plan paratáctico)- es portador de una escritura que responde a un modelo prácticamente fijo: reflexiones mezcladas con sentencias y frases aforísticas, las que, en general, abren y cierran los fragmentos a modo de "disparador" (la inicial) e interrupción (la final); éstas no constituyen un cierre sino que operan a modo de puertas de cierre por las que se sale, simplemente, muchas veces con aforismos enigmáticos. En este sentido, hay algo de "final abierto", también introducido por la modernidad y que engarza en el abandono de la totalidad como perfección última. Así, la composición describe siempre una única dirección, hacia adelante, no se retoma ni se teje, no hay cruce de argumentos ni repeticiones o paráfrasis y esto permite efectuar una lectura prismática del tema.

Aquí puede observarse también la relación de Benjamin una vez más, porque el ensayo y los fragmentos adornianos operan en forma de merodeo o mejor dicho de rodeo, en esa forma que Benjamin ha atribuido para el tratado: la suspensión de la linealidad argumentativa.[11] En Adorno esto se llamará parataxis, como aproximación, dice, a los jirones de las cosas.

El fragmento es el instrumento que provoca esos rodeos con los cuales se les impide a los conceptos expresarse de un modo cartesiano, clara y distintamente y evitar las definiciones absolutas y definitivas. Ambas cuestiones son empresas deformantes de los sistemas filosóficos que se pretenden universales. Lo relacionar y concatenado serán operaciones a contrastar con

---

[9] Al respecto, el título de la novela de Mann remite al texto de Goethe, *Fausto*, de 1790, cuyo subtítulo es también, "Un fragmento". Años más tarde de esta composición Goethe indicaba: "La literatura es el fragmento de los fragmentos. La mínima parte de lo sucedido y de lo expresado, ha sido escrita; de lo escrito ha quedado la mínima parte". Citado y traducido por Laura Carugati, *op. cit.*, p. 263.

[10] Frederich JAMESON, *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

[11] Benjamín, W., *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Taurus, España, p.124.

aquel universo filosófico fijo. Vemos eso tal cual en su práctica: dando rodeos, por una parte, que es operar desde la parataxis por él postulada y a su vez proponer definiciones que de alguna manera cubren cierta zona del concepto; Adorno va proporcionando acercamientos, merodeos al concepto de "ensayo", por ejemplo, provocando una tensión entre el avance del texto y su vuelta permanente a formular definiciones: así, en una página, el ensayo es anacrónico, es hereje, es abierto, acentúa lo histórico, lo parcial y contribuye a mostrar "el elemento irritante y peligroso de las cosas que viven en los conceptos", en contraste con las "fijadoras manipulaciones de las significaciones conceptuales."

Esa suma de conceptos que resultan de esta propuesta fragmentaria no deja de plantear el peligro de una deriva sin límite frases, expresiones, palabras y conceptos. Por eso, los textos de Adorno tensionan ambas cuestiones, es decir, sus textos desarrollan conceptos puntuales en un proceso de aproximación a través del que se pone sobre el tapete la opacidad de las cosas, no su claridad.

El horror a lo nuevo

Una de las reflexiones más importantes en *Minima Moralia* es la atinente a los embates de la industria cultural, que domina todo el texto. Quizás en el fragmento dedicado a lo nuevo sea donde se adentra Adorno con más energía en los horrores de la novedad sin historia, es decir, novedad como *shock*, como proceso sin experiencia, de pura subjetividad. En este sentido, Adorno piensa lo nuevo en contraste con la creación porque el dogma de la novedad sostenido por el mundo administrado esconde, precisamente, aquello que comenté más arriba, es decir, la opacidad de las cosas, en una operación de digestión, banalización e inmediatez. Contrariamente, la creación estará en sintonía con lo que, una vez más, pensara Benjamin, con respecto al recuerdo: la creación es casi una operatoria de indagación, de excavación, de extracción, en la que se indican las diversas capas que se atraviesan, como capas geológicas, hasta dar con un hallazgo.[12]

La creación, así vista, marca las instancias de la experiencia; no así lo nuevo, que la aniquila, porque es una luz fantasmagórica que todo lo enceguece. En su argumentación, Adorno sostiene que la ceguera de la novedad mantuvo las posibilidades de éxito del nazismo, por dar sólo un ejemplo, a través del rumor, el sensacionalismo, los titulares amedrentadores.

[12] Walter BENJAMIN. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". En *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1992

En el fragmento sobre lo nuevo se observa la operación adorniana de la parataxis, el rodeo, el fragmento como formas creativas de constitución del pensamiento. El concepto, al fin, se va definiendo en una sucesión prismática de aspectos que tienden a desnudarlo, a abrirlo, exponerlo. De este modo, con un método poco relacionado con los planteos tradicionales, el autor desmantela lo estatuido, y alcanza, sí, la condición crítica de su formulación:

> Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas sin arbitrariedad y violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento. (Adorno, 2002: 239).

René Mugica y Saulo Benavente en Tandil en 1966. Intervenciones del centro del campo intelectual en la conformación del Patrimonio Cultural Inmaterial local

María Agustina Bertone
UNCPBA – TECC

En el marco del proyecto "CONFORMACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: Experiencias en el Arte, la Educación y el Turismo. Tandil en la segunda mitad del siglo XX" que estudia las estrategias elaboradas desde diversos sectores sociales de la ciudad de Tandil, a partir de 1950, en relación a la conformación del patrimonio cultural local, centro mi actividad en los Ciclos Culturales de la Biblioteca Rivadavia (1965-1972).

En el estudio del Segundo Ciclo Cultural realizado en 1966, se advierte la presencia de dos personalidades reconocidas del ámbito cinematográfico como son René Mugica y Saulo Benavente. Ambos llegaron a la ciudad de Tandil en el marco de un curso de cine organizado por la Asociación B. Rivadavia. Pero la gestión de su presencia tuvo que ver con el rol de los invitados en el quehacer cinematográfico a partir de 1960 y su posterior rol docente.

La tendencia cinematográfica que inauguró la década de 1960 fue producto de dos acontecimientos. Por un lado, en el plano internacional, los cine-clubes y revistas de cine habían acercado a los jóvenes a la nouvelle vague francesa y al neorrealismo italiano, planteando la posibilidad de romper con los modos de producción industriales y de atreverse a experimentar nuevas poéticas. Por otro, en Argentina, la dictadura del Gral. E. Lonardi de 1955 había instaurado una crisis política y cultural debido a la proscripción del peronismo. La persecución había obligado a decenas de artistas a exiliarse o a suspender su actividad. En el cine, el Instituto Nacional de Cine (INC) limitó la entrega de subsidios, por lo que se produjo una invasión de producciones extranjeras en las salas nacionales.

La crisis de producción fue aprovechada por estos jóvenes y por algunos trabajadores de los estudios para experimentar con nuevas posibilidades tanto en la forma de producción como en los recursos narrativos y estéticos.

Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa, Leopoldo Torres Nilson, Manuel Antín, Leonardo Favio, Ricardo Beche, Simón Feldman, René Mugica y Fernando Birri son los directores que toman las riendas en la lucha contra el cine comercial costumbrista y pasivo. Sin embargo, se diferenciaron entre aquellos que sintieron la necesidad de poner su atención en los conflictos sociales y aquellos que apostaron al cine de poesía promovido por los directores de la nouvelle vague y por Michelangelo Antonioni. El tiempo y la crítica denominaron a este grupo "generación del '60".

Esta tendencia estructuró la línea de acción de la primera escuela de cine del país, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, fundada en 1956 por el director y teórico platense Cándido Moneo Sanz.

Con un enfoque cercano al Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París, la primera etapa de la Escuela se centró en el estudio y la realización de producciones alejadas de la industria y cercanas al cine de autor, y en el estudio de la historia del cine. En una segunda etapa que arranca en 1962 con la asunción de Ernestina Gruzman como directora, se priorizó la formación profesional de realizadores conservando la tendencia europea, de la mano de docentes vinculados a la "generación del '60". Para esto, la planta docente se conformó con profesionales dedicados a la realización audiovisual: Pablo Tabernero, David Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, René Mugica, Antonio Ripoll, Simón Feldman y Saulo Benavente, entre otros.

En este trabajo, esta institución cobra sentido cuando, en 1965, Moneo Sanz fue invitado a participar del Primer Ciclo Cultural de la Biblioteca Rivadavia situada en Tandil. A partir de este hecho se tendieron lazos entre ambas instituciones, lo que posibilitó las posteriores presencias del director René Mugica y del escenógrafo Saulo Benavente, ambos docentes de la Escuela en el segundo Ciclo Cultural.

RENÉ MUGICA Y SAULO BENAVENTE, ENTRE EL PRESTIGIO Y EL OFICIO

Dentro de esta "generación del '60", René Mugica es uno de los pocos realizadores que fue formado en la etapa del cine industrial (otro fue José Martínez Suarez). Su trabajo comenzó con la fundación de la productora Artistas Argentinos Asociados en 1941, como ayudante de dirección y como actor. Si bien producía films bajo la lógica de producción industrial, el objetivo de la A.A.A. fue recuperar la calidad de los films, variante descuidada en numerosas comedias y melodramas de la época. El director más reconocido de esta productora fue Lucas Demare y su film más representativo, *La guerra gaucha* (1942).

Los inicios de René Mugica como director estuvieron interrelacionados con otras artes. Su primer largometraje fue *El centroforward murió al amanecer* (1961), adaptado de la obra teatral escrita por

Agustín Cuzzani. Su segundo largo fue *Hombre de la esquina rosada* (1962). En este caso, la película fue producida por Argentina Sono Film, una de las mayores productoras y distribuidoras cinematográficas que logró sobrevivir a la crisis de finales de los cincuenta; y René Mugica fue contratado para dirigirla. Si bien su nombre ya estaba emparentado al cúmulo de nuevos directores que luchaban contra la centralización de las grandes productoras, desde Argentina Sono Film entendieron que era uno de los pocos que había sido formado en el cine industrial. Así fue que Mugica tuvo a su cargo la dirección de esta adaptación del cuento homónimo de J. L. Borges. Aunque la película fue realizada en plena crisis de los grandes estudios, los decorados fueron realizados íntegramente en un estudio y se convirtieron en los más grandes construidos en el país hasta ese momento. Así fue que Mugica se concentró en las decisiones formales y logró una película exquisita en su composición. Además de recibir el premio a mejor actriz en el Festival de San Sebastián 1962, ese mismo año recibió el primer premio del Instituto Nacional del Cine, que premiaba a aquellos films que promovieran y representaran la cultura nacional, y se consagró como una de las películas más exitosas del año.

Su última película en esta época fue *El reñidero* (1965) donde vuelve a adaptar una obra teatral, esta vez de Sergio De Cecco. En los tres casos se reiteran ciertos elementos que caracterizan su estilo. El género trágico y la identidad porteña (en cuanto a los personajes se retoma el arquetipo del compadrito) aparecen reiterados en sus films de esta época. La crítica cinematográfica, tendiente a apoyar a los nuevos directores que proponían estéticas poéticas, apelaron al reconocimiento a la labor de Mugica y pero con la sorpresa que les generaba su origen en el cine industrial.

Pero el éxito y reconocimiento de sus películas no pudieron evitar su desmotivación frente al recrudecimiento de la censura a partir de 1964. Luego de *El reñidero*, Mugica abandonó temporalmente la realización y se concentró en la docencia. Su primera experiencia en este rubro fue en la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata.

En el caso del escenógrafo Saulo Benavente, su reconocimiento y trayectoria está históricamente vinculada al teatro pero su trabajo en cine resultó igualmente valioso. En el séptimo arte debutó como escenógrafo en *Puerto de ensueño* (1942), único largometraje de Cándido Moneo Sanz. El vínculo establecido durante la realización de este film permitió la posibilidad de la inserción del escenógrafo en la Escuela de Cine. Otros títulos importantes fueron *Lejos del cielo* (1950, Catrano Catrani), *Barrio Gris* (1954, Mario Soffici), *Shunko* y *Alias Gardelito* (1960 y 1962 respectivamente, ambas dirigidas por Lautaro Murúa) y *Los Inundados* (1962, Fernando Birri). Los últimos títulos dejan entrever su cercanía al grupo de la "generación del '60", ya que las producciones de Murúa y de Birri fueron pilares fundamentales en la

definición de éste, incluso ambos fueron representantes de la tendencia más comprometida, con producciones que revelan los conflictos sociales de la época. Por lo tanto, la concepción y el enfoque del quehacer cinematográfico era compartida entre ambos profesionales.

Además de su trabajo como escenógrafo, que incluyó una vasta carrera (369 puestas teatrales y 63 en películas), dedicó su vida a propagar la actividad teatral por ciudades de provincia y colaboró en el diseño de espacios teatrales.

Pero el hecho que fundamenta su presencia en Tandil en 1966, es su actividad docente desarrollada en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata.

EN TANDIL, LOS CICLOS CULTURALES

El proceso modernizador iniciado entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, no fue ajeno a la ciudad de Tandil, ciudad ubicada en el centro de la provincia de Buenos Aires. La Biblioteca B. Rivadavia fue fundada en 1908 y su apertura significó la realización de los ideales progresistas impulsados por dicha modernización en el ámbito local. A lo largo de cincuenta años, la institución colaboró con esta función no sólo desde el préstamo y la consulta de libros sino también desde la organización de actos culturales de diversos formatos (proyecciones cinematográficas, debates, conferencias, funciones de teatro, etc.). Independientemente de la forma, había un factor común en la transmisión del conocimiento: éste estaba determinado por su vínculo con la capital, el centro dominante de la cultura nacional.

Quizás la experiencia más influyente en el ámbito de la Biblioteca fue la conformación del Ateneo Rivadavia (1942-1960), que aportaba a la modernización de la cultura local a través de la promoción de prácticas de carácter expositivo, como debates, lecturas, conferencias, cursos de enseñanza sobre arte, filosofía y política. El contacto de la intelectualidad local con la capital propiciaba la renovación del arte local y la circulación de expresiones artísticas emergentes. Sin embargo, en muchos casos, las innovaciones tendían a renovar los conocimientos sobre el tema, en detrimento de la puesta en práctica de éstas.

Pero para 1960, las políticas represivas impulsadas por el Poder Ejecutivo Nacional pusieron fin a este proceso. El 3 de septiembre de ese año, la Biblioteca fue clausurada por motivo de la presentación de la conferencia “Algo de lo que vi en China”, en la que el escritor Carlos Ruiz Daudet relataba las experiencias de su reciente viaje al país asiático, que atravesaba la experiencia del comunismo desde 1949. En el marco del Plan CONINTES, tendiente a perseguir y eliminar hasta el último vestigio del

peronismo y el comunismo sobre el territorio nacional, el comisario local dispuso el cierre de la institución y su posterior intervención. Hubo que esperar hasta julio de 1961 para que se autorizara la conformación de una nueva comisión directiva.

Los cuatro años que pasaron hasta la concreción del Primer Ciclo Cultural dejan entrever que el proceso de consolidación del espacio de legitimación que la Biblioteca había tenido fue progresivo. El temor a nuevas condenas por parte del Estado subyacía a la intención de recuperar su rol en la actualización del conocimiento. Según Elizabeth Jelin, ante un hecho traumático, como fue el cierre abrupto de la Biblioteca, los sujetos y agentes involucrados necesitan recuperar las acciones del pasado previo a la situación de ruptura. Esto no implica sólo un retorno al pasado, sino que éste es recreado y resignificado para su funcionalidad en el presente y, de esta forma, refuerza la identidad del grupo.

Los Ciclos Culturales fueron la materialización de este retorno a las estrategias de formación utilizadas previo al cierre. Como en el pasado, la finalidad de los ciclos era educar al ciudadano, teniendo como referencia las estrategias artísticas y culturales de la capital. Con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes, la institución intentaba recuperar su lugar de prestigio en el espacio intelectual local a través de la puesta en marcha de espacios de conferencia, charlas-debate y concursos. Las temáticas de los Ciclos eran principalmente las expresiones artísticas (pintura, cine, teatro, literatura y música), que se intercalaban con exposiciones sobre psicoanálisis, sociología y antropología. Los encargados de brindar las conferencias fueron personalidades reconocidas en las distintas áreas que provenían de Buenos Aires o La Plata como Kiev Staif, crítico teatral; Cándido Moneo Sanz, profesor y crítico de cine; Edgardo Cozarinsky, escritor y ensayista; Fryda Schultz de Montovani, escritora infantil y colaboradora de la revista Sur; Jorge Feinsilber, crítico y experto en arte; Rafael Jijena Sánchez, profesor de la primera cátedra de Folklore del país en el Conservatorio Nacional; Oscar Masotta, psicólogo ampliamente reconocido en España y referente del psicoanálisis argentino, y Norberto Rodríguez Bustamante, sociólogo.

Entre todas las presencias nos detendremos en la de Cándido Moneo Sanz, a quien su pasión por el quehacer y por la teoría cinematográfica lo impulsó a crear la Escuela de Cine en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La presencia de Cándido Moneo Sanz en Tandil y en el espacio de la Biblioteca significó la puesta en marcha de propuestas tendientes a nutrir la experiencia fílmica en esta ciudad. Durante su presentación en el Primer Ciclo Cultural, brindó una charla sobre los orígenes y la evolución de la técnica cinematográfica sosteniendo su exposición sobre la proyección de cortometrajes de los hermanos Lumière, de Norman McLaren y de Bert Haanstra. Luego de esta

presentación, Moneo Sanz se acercó a la Asociación B. Rivadavia con la intención de continuar trabajando en la organización de actos relacionados a lo cinematográfico.

El 2 de mayo de 1966 se inauguró el Segundo Ciclo Cultural. El acto de apertura consistió en la proyección de films exhibidos previamente en el V Festival Internacional del Cine Infantil de La Plata, los trámites para el préstamo de las películas fueron realizados por Moneo Sanz, un representante de la Asociación Rivadavia, el Fondo Nacional de las Artes, y dependencias del estado nacional y provincial en materia de cultura y educación. Los alumnos de escuelas primarias y secundarias locales acudieron a las proyecciones realizadas en salas cinematográficas locales durante los días 2, 3 y 4 de mayo. Por la noche, las mismas películas se exhibían en la Biblioteca.

Los días siguientes a las proyecciones se realizaron charlas a cargo de una psicóloga local sobre el papel de los medios audiovisuales en la educación de los chicos. Y al mes siguiente (22, 23 y 24 de junio), un curso de Arte Dramático a cargo de docentes y directores teatrales porteños.

El curso de cine coordinado por Moneo Sanz fue el evento que clausuró el Segundo Ciclo Cultural. Éste se realizó los últimos días de noviembre y los primeros de diciembre. En esta oportunidad las conferencias estuvieron a cargo de René Mugica y Saulo Benavente. Igualmente, este curso de cine había sido precedido, en los planes, por un concurso de guión y un Curso Experimental de Cine a cargo de Rodolfo Kuhn y René Mugica en dirección general; Antonio Ripoll, en montaje; Pablo Tabernero, en iluminación; Augusto Roa Bastos, en guión, y Osvaldo Bonnet, en dirección artística. La prensa local anunciaba este curso para la primera quincena del mes de junio y remarcaba su carácter formal en tanto "como corolario se realizará al finalizar el mismo, un film en cuya realización intervendrán los integrantes del cursillo mencionado, para el que habrá que cumplir un porcentaje de asistencia y rendir una prueba tras algunas clases.".[1] Finalmente, este Curso nunca se realizó.

Luego del curso de teatro, la actividad del Ciclo Cultural se paralizó hasta el mes de noviembre en que se realizaron unas conferencias sobre literatura y, finalmente, el curso de cine. Posiblemente, esto se debiera al golpe de Estado del 28 de junio. Aunque no hubo repercusiones públicas de este hecho en el ámbito de la Biblioteca, los cambios de índole política obligaban a un reordenamiento interno.

Finalmente, las presencias en la ciudad de Tandil de René Mugica y Saulo Benavente sirvieron de corolario al proyecto de Moneo Sanz de generar espacios de formación en cine en esta ciudad de provincia. El primero en hacerse presente fue el director René Mugica. Los días 20 y 21 de noviembre, el

[1] 08/05/1966, Diario *El Eco de Tandil*

director y docente brindó charlas sobre el trabajo en la realización de productos audiovisuales en todas sus áreas. Los medios de prensa locales registran una escasa afluencia de público pero resaltaron el entusiasmo de éste. A continuación, Saulo Benavente atrajo tanto al público con interés en lo cinematográfico como en lo teatral. El motivo de esta convocatoria está relacionado con la fuerte presencia que el teatro tenía en Tandil. Además de existir numerosas compañías como "El Teatrillo", "Pequeño Teatro Experimental", "Bambalinas" y "Teatro Independiente Tandil", ya habían comenzado las conversaciones para la creación de la Escuela Municipal de Teatro que no se concretaría hasta 1973. (FUENTES: 2011). Pero hasta ese momento, por Tandil desfilaron personalidades representativas de la actividad teatral nacional que ofrecían espacios de formación y perfeccionamiento para los colegas locales y los interesados. Entre las personalidades del ámbito nacional, Saulo Benavente fue uno de los que se hizo presente.

EL IMPACTO EN LA COMUNIDAD LOCAL

En el caso del cine, exceptuando los aficionados, no había una intención de generar un espacio oficial de formación cinematográfica, por lo que la recepción de los visitantes (en este caso René Mugica) tenía que ver con una función puramente informativa y actualizadora de su profesión pero sin intención de continuar generando actividades concernientes a ella una vez que el visitante hubiese abandonado la ciudad. Si bien Tandil fue escenario de producciones cinematográficas desde 1919 y para la década de 1960 existían empresas destinadas a esta tarea en la ciudad, se trató de productoras privadas que respondían a la lógica de producción industrial. Para los aficionados, o "cineistas"[2] recién en 1967 se creó el primer cine-club de la ciudad, el Grupo Cine, que nació como extensión del Pequeño Teatro Experimental y proponía una selección de films nacionales y extranjeros alternativa a los estrenos de las salas comerciales locales. Películas de directores como Lucas Demare, Leopoldo Torres Nilson, Leonardo Favio, el mismísimo René Mugica, Akira Kurosawa, Andrej Wajda y Stanley Kubrick fueron proyectadas por el Grupo Cine (Minnucci: 2010).

En Tandil, ciudad ubicada en la frontera del campo intelectual, la recreación de experiencias provenientes del centro (en este caso Buenos Aires y La Plata) no fue óptima, ya que el proceso de materialización práctica de los conocimientos provistos nunca se realizó. El formato de conferencia, debate y charlas que había sido explotado en la época del Ateneo, para 1966, luego de la experiencia de la

[2] 06/12/1966, Diario *Nueva Era*

clausura, resultaba el más conocido y seguro pero no contribuía a la apropiación de nuevos conocimientos por su carácter residual.

De esta manera, las presencias de René Mugica y de Saulo Benavente en Tandil fueron reconocidas debido al posicionamiento de los expositores en el campo intelectual nacional. Sin embargo, en el caso de René Mugica, no se logró la materialización ni la extensión de sus propuestas. Mientras que la presencia Saulo Benavente colaboró para el acercamiento al proyecto de la Escuela de Teatro local.

BIBLIOGRAFÍA

ESPAÑA, Claudio (Dir.) (2005). *Cine Argentino: Modernidad y vanguardias 1957-1983*; Fondo Nacional de las Artes; Buenos Aires.

FUENTES, Teresita M. V. (2011).

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Sudamericana.

(1997) *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

GETINO, Octavio (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ed. CICCUS; Buenos Aires.

HOBSBAWN, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Ed. Crítica; Buenos Aires.

LONGONI, Ana y DAVIS, Fernando (2009). “”Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”, en *Katatay*, año V, n° 7, La Plata.

LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Ed.) (2009*). Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969).* Nueva Librería; Buenos Aires.

MINUCCI, Aníbal (2010). “Cine, cultura y dictadura. El grupo Cine en Tandil, 1968”, en AA.VV., *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

NARIO, Hugo (1996). *Tandil historia abierta*. Tandil: Ediciones del Manantial.

PASOLINI, Ricardo (2006). *La utopía prometeica. Intelectuales en el borde de una modernidad periférica: Juan Antonio Salceda, 1935-1976*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

PEÑA, Fernando Martin (2012). *Cien años de cine argentino*. Ed. Biblos; Buenos Aires.

SIGAL, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Punto Sur; Buenos Aires.

TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros Años Sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966.* Buenos Aires: Puntosur Editores

TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta*. Punto Sur; Buenos Aires.

WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fuentes consultadas

El Eco de Tandil, Tandil, Buenos Aires.

Nueva Era, Tandil, Buenos Aires.

Actividades, Tandil, Buenos Aires.

Actas de la Comisión Directiva de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia

Arlt, un autor de teatro

Verónica Soledad Borrajo
Estefanía Rovera
UNMDP

¿De qué hablamos cuando hablamos de *poética*? ¿Una poética se funda en derredor de una figura autoral o se trata de una construcción orgánica en la que se conjugan la imagen del autor, su contexto socio-político y cultural? Si circunscribimos el concepto, podríamos referirnos a un conjunto de principios estéticos que se manifiestan como constantes en un género literario, una escuela o un autor. ¿Podríamos acaso permitirnos reconstruir una *poética arltiana*? ¿Qué lugar ocupa *su poética* frente a la crítica de una época?

Durante los años '20, Boedo configuró un estilo particular en la literatura argentina. Digamos pues, sí, una poética. De manera explícita, sus manifiestos y declaraciones abiertas sobre el lugar que debía ocupar el arte y la literatura en la sociedad, manifestaron su tono denunciante y luchador. Las familias de inmigrantes rememoraban el pasado de lucha -principalmente europeo- simpatizando con la revolución soviética y las manifestaciones progresistas de la época. El arte de sus hijos y herederos, enarbolado por las figuras de Barletta, Castelnuovo, Olivari, Yunque, poetas y cuentistas nucleados alrededor de distintas revistas (*Los Pensadores, Claridad, Izquierda, Extrema Izquierda, Dínamo*) defendían los conceptos del arte comprometido. Se plantaba en Buenos Aires la vigente discusión sobre el arte: ¿al servicio del compromiso social o el arte por el arte? Por otro lado, Florida construía su propia *poética* basada en el arte-purismo, apelando a los modelos europeos, la elegancia francesa y el cultismo inglés. La polémica continuó y produjo infinitas discusiones en el campo cultural argentino.

Durante este período cierto sector de la literatura y el teatro comenzó a organizarse en torno a los intereses populares. Arlt, periodista y literato, publicaba desde 1924, en aquellas revistas de Boedo. No obstante, trascendió los límites de la prosa y el campo periodístico. Se instaló en el campo intelectual de su época como una figura capaz de aportar no sólo una visión crítica del

contexto socio-cultural, sino también como figura de renovación en la utilización de procedimientos y técnicas del teatro europeo y la inserción de éstas en el teatro argentino. En la década del '30 introdujo nuevos modos de representación y dibujó mecanismos destinados a establecer filiaciones que lo jerarquicen. Arlt asumió en el prólogo a *Trescientos millones* que, ante la propuesta de Barletta de escribir para el Teatro del Pueblo, no tenía la mayor esperanza de que su teatro tuviera éxito. ¿Éxito ante quién? ¿Frente a los trabajadores, las otras compañías de teatro, frente a las legitimaciones académicas, frente al teatro comercial? ¿Cómo se entiende entonces que se represente *el Fabricante de Fantasmas* en el ámbito del teatro comercial? Es necesario leer en Arlt las múltiples facetas que convergen en sus obras dramáticas, como así también las múltiples facetas autorales.

Se presenta entonces por un lado, el carácter dual idiosincrático del teatro (texto y representación dramática) y por otro, la escritura controversial arltiana: su juego con la crítica y los mecanismos de legitimación sociales, políticos, éticos e institucionales; y también su capacidad innovadora que implementa gran variedad de registros, tanto para crear como para poner en escena sus piezas dramáticas. El objeto de su poética no es ya un concepto dado y congruente, sino que se debe proceder a la reconstrucción, no sólo desde sus propias obras dramáticas, sino también desde sus críticas periodísticas a puestas en escena contemporáneas porteñas.

La crisis económica que estalló en 1929 y el golpe militar de 1930, dio lugar a movimientos obreros múltiples, organizaciones populares y a nuevos sistemas de relaciones laborales y sindicales. En 1930 se produjo el golpe encabezado por Uriburu, quien derrocara al gobierno de Hipólito Yrigoyen, dando inicio al período conocido como Década Infame (1930-1943). Estos años '30 encontraron a Arlt en una postura muy marcada, integrándose al Teatro del Pueblo fundado por Leónidas Barletta. Desde entonces participó en este proyecto alternativo inspirado en el modelo de Romain Rolland. Barletta organizó este espacio como un lugar común para convocar a escritores que provenían de diferentes líneas de izquierda. Su elenco se constituyó, en oposición al denominado en ese momento, "teatro comercial o profesional". Contó con un acta de fundación y una revista que se publicó durante los siguientes dos años, *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (1931-1933), una revista que extiende el tono luchador y denunciante de Boedo, incorporando el teatro como su preocupación principal "*con el objeto de propender a la elevación de [l] (nuestro) pueblo"*. Desde 1932 y hasta 1942 Roberto Arlt escribió y representó obras de teatro. Para Junio de 1932 se estrenó su primera obra teatral *Trescientos millones*; en Agosto del '36, se

estrenó *Saverio, el cruel*; en Octubre de ese mismo año, *El Fabricante de Fantasmas*. En Septiembre del siguiente año se estrenó *La Isla Desierta*; *África*, en Marzo de 1938 y *La Fiesta de Hierro* en 1940.

El Teatro del Pueblo, que cobraría veinte centavos la entrada, que iría a buscar a la gente a sus casas, a los barrios y a las escuelas, quería ser teatro de arte, madre del pueblo y de la humanidad. Ya no se disputarán los patrones con el artepurismo y los procedimientos de consagración literaria con aquellos *colonizados benévolos* (ver Correas, 1996) que encumbraban las academias. Ahora se define en sí por la negativa. En este sentido, Arlt complejiza el objeto de trabajo, el concepto de teatro e incluso el propio concepto de escritura y literatura. En *El Fabricante de Fantasmas* se ponen en evidencia los mecanismos de los autores y las razones del éxito de aquellos clichés y estereotipos que Arlt aborrecía. ¿Aborrecía realmente? ¿Producir en forma contraria, a contracorriente, concientizaría a su público o cambiaría la dirección de ese éxito hacia el centro de su estilo? Arlt se mueve sintética y alternativamente frente a aquella dualidad del arte comprometido y la esencia del arte.

Entonces, ¿cuál es su concepto de teatro y las operatorias puestas en juego, tensionadas por el afán de legitimación autoral y su posicionamiento en el campo intelectual de la época? ¿Cómo funciona la meta-teatralidad? ¿Cuál es la poética que se funde desde el Teatro del Pueblo y su aporte personal? ¿Dónde se define su estética, su poética dramática? Las obras teatrales, aunque breves, tienen una gran diversidad de recursos en juego: las distintas formas de transtextualidad, el cruce genérico y el meta-teatro. Esta densidad nos permite trabajar sobre las mencionadas formas desde distintas perspectivas: tal es así, desde el personaje hacia la obra, desde la obra hacia el público, desde la obra hacia la configuración autoral, etc. Uno de estos procedimientos innovadores y fundantes, del teatro dentro del teatro, es la forma más común del meta-teatro. Existen otras como la ceremonia o el sueño dentro del teatro, el juego de un rol dentro de otro rol, la referencia a la literatura y a la vida real en el teatro, la auto definición, la relación teoría-semiótica-crítica del teatro dentro del mismo.

En *Trescientos Millones*, los sueños de la sirvienta derivan y rescriben saberes culturales, folletinescos y populares. Por ejemplo, una imagen de mujer cercana a las revistas de hogar de la época e incluso a Cenicienta. Sin embargo, aunque hay reutilización y uso de estos esquemas y tipificaciones, se ejerce sobre ellos un movimiento paródico que sirve para distanciar estos discursos del discurso que sostiene la enunciación de la obra teatral. Esto se debe a que los sueños son

producidos por el acceso de los pobres al cine, quienes se emocionan fuertemente con las historias y se comprometen con sueños inaccesibles; o producidos por la baja literatura y la contraposición de estos argumentos con la vida real de los personajes, etc.

Si en sus novelas es notable la presencia de rasgos y procedimientos provenientes del expresionismo alemán, en sus obras de teatro, Arlt, incorpora elementos del teatro vanguardista europeo, de la literatura universal, de la situación socio-política nacional y el sentimiento de pertenencia de las clases en una Argentina coetánea. El "hombre de Arlt" es un hombre atrapado por la moral, víctima de la gran ciudad, de la burocracia, de las clases altas; es un nostálgico vacío en su propio mundo el que lo lleva a movilizar los mundos de los personajes que lo rodean y a crear una nueva realidad, un nuevo mundo paralelo de conciencia (o imaginación)

> La obra de Arlt pareciera evolucionar de la novela al teatro, y esto, tal vez, por razones no solamente internas de la obra, sino que dependen de su relación con el lector (…) la necesidad imperiosa de transformar al lector en espectador (…) A lo largo de la obra de Arlt vemos operarse como una metamorfosis del personaje central y de la atmósfera de ficción que lo rodea. (p. 36 *Sexo y Traición en Roberto Arlt*, Masotta).

Esta evolución da lugar al procedimiento transtextual (concepto de Gerard Genette) como movimiento de trascendencia de un texto a otro texto; de la propia referencia de la experiencia vital hacia la obra dramática; o de su propia obra novelística hacia el teatro. Esa progresiva necesidad de trasladar roles, cuadros, escenas y representaciones hacia el teatro se manifiesta tanto en la tecnología de cada obra dramática como en su escritura y la estética propia del autor: su ya sabida admiración por el estilo de Flaubert y Dostoievski; su "mala escritura", consecuente de sus lecturas de traducciones baratas; la reaparición de sus personajes novelísticos en configuraciones de roles teatrales (el jorobado, la prostituta, el/la ciego/a, el protagonista desclasado).

Otra cuestión es el fin didáctico o pedagógico del teatro, tema que, aunque no es resuelto ni resulta tan explícito, recorre la dramaturgia de Arlt. Muchas veces discutió sobre esta cuestión con su compañero y director de compañía, Leónidas Barletta. En casi todas sus piezas, desde *Saverio el Cruel*, *El fabricante de Fantasmas*, *Trecientos Millones,* hasta *El desierto entra a la ciudad* hay un interrogante que las atraviesa y que podría sintetizarse en la pregunta sobre cómo el orden de la ficción, la irrealidad, la fantasía, los sueños, la simulación, la literatura, actúan en el orden de lo real. Esa pregunta, que es fundamento del argumento de muchas de sus obras y que tiene que ver con esa potencia pedagógica, la función del teatro y la literatura en la sociedad, siempre queda abierta.

En este sentido el arte, o más precisamente el cine y la literatura folletinesca que ve y lee la Sirvienta de *Trescientos Millones*, constituye una alternativa al mundo real, tiene una función crítica

frente a la realidad opresiva del personaje y proporciona una opción, pero al mismo tiempo muestra esa opción como inútil y peligrosa: la Sirvienta no logra compensar con sus lecturas de Rocambole (personaje de humo) la situación en que vive, y termina por suicidarse. ¿Hay una tesis social que problematiza la literatura en la sociedad? ¿Es éste el tono denunciante que continúa desde aquella revista y asociación al arte boedista? ¿Tiene lugar en *su poética* un cruce entre ideología y estética? Las poéticas de la irrealidad, del extrañamiento y de los verosímiles realistas que incluyen personajes de humo y personajes ficcionales que cuestionan su propia ficcionalidad, podrán o no representar la tesis social del Teatro del Pueblo, pero claro está que conforman un orden distintivo de lo teatral y una *nueva poética*. Alrededor de lo porteño, del cuestionamiento del designio de lo real boedista, mucho más explícito y contestatario, se confunde entre los límites de la realidad y la ficción, propuestas hechas también por Pirandello en Europa, y por Macedonio Fernández en nuestro país. Es allí, en ese mismo límite donde se inscribe la figuración autoral arltiana. Sin mencionar una sola vez "el proletariado" costumbrista y trillado, supo recuperar una figuración minuciosa de la tensión clasista argentina de la época y de las miserias humanas más diáfanas. ¿Podemos hacerle propias las palabras de su personaje Pedro, de *El fabricante de fantasmas*, quien afirma que el "teatro es un pretexto; o mejor dicho, un medio para un fin"? ¿Teoriza y define al teatro desde la ficción? ¿Hay allí una construcción de *su poética*? Quizás sí. Su concepto de teatro es complejo e innovador porque supo explotar la contemporaneidad y vulgarizar el código expresivo vigente. La tensión entre la legitimación -ante las acusaciones de quienes consideran que "escribe mal"- y el aprovechamiento de su (auto) posicionamiento marginal, nos otorgan un producto intelectual complejo en sí mismo.

La furia del cuerpo en escena: apuntes sobre una lectura teatral de *El Matadero* desde la poética de Guillermo Yanícola

Milena Bracciale Escalada
UNMdP

> La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la "carne" sobre el "espíritu". De la "masa" contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta. Y a partir de esa agresión inicial – por el envés de la trama – los textos del romanticismo argentino pueden ser leídos en su núcleo como un progresivo programa del "espíritu" contra el ancho y denso predominio de la "bárbara materia".
>
> Davis Viñas, *Literatura Argentina y Realidad Política*

El primer cuento de la literatura argentina, además de su singularidad estética, posee un peculiar inicio en los anales de la historia literaria. Nos referimos a *El matadero*, de Esteban Echeverría que, escrito entre 1839 y 1840, fue dado a conocer recién en 1871 por Juan María Gutiérrez, es decir, veinte años después de la muerte de su autor y treinta de la escritura del relato. Gutiérrez, editor de las obras completas de Echeverría, atribuyó esta publicación póstuma a la pérdida del texto por parte de su autor. Algo raro a nuestros ojos, pues ninguno de nosotros, creo, perdería un texto de semejante magnitud si alguna vez lograra escribirlo. Probablemente, Echeverría se autocensuró, no tanto por temor a la tiranía de Rosas, pues otros textos opositores fueron igualmente publicados durante ese período – pensemos como ejemplo en *Facundo*, en *El gigante Amapolas* o en *Amalia* – sino más bien por la cualidad de "texto extraño" para el contexto de la época; un relato "fuera de lugar", inapropiado, excéntrico, producto del cruce entre el compromiso político y la influencia de la estética romántica del autor, aunque en su singularidad presenta incluso rasgos cuasi naturalistas.

En el texto de Echeverría, un narrador en primera persona, que se refiere en reiteradas oportunidades directamente a los lectores y que en general se comporta como un narrador omnisciente, presenta al relato como una "historia", en contraposición a la idea de "ficción" o "invención", y describe con minucia las particularidades de El Matadero de la Convalecencia del Alto como sinécdoque del federalismo rosista. El matadero, éste o cualquier otro, es el símbolo del gobierno de Rosas. Bien al estilo maniqueísta romántico, se construye por oposición al mundo unitario que se pretende resaltar. Así, la antítesis junto con la ironía resultan estrategias constitutivas del relato. Sin embargo, tal como ya ha dicho Noé Jitrik (1971), y del mismo modo que ocurre en *Facundo,* el universo rechazado cuenta con una descripción mucho más amplia y minuciosa que su opuesto. Hay una suerte de apasionamiento romántico por aquello que se impugna que es lo que le da la verdadera fuerza al relato. Así, el ochenta por ciento del cuento de Echeverría está dedicado a presentar el mundo del matadero, las imposiciones rosistas, las costumbres de los achuradores y carniceros, el rol de las mujeres dentro de ese universo, el comportamiento de las personas ante la escasez de carne, los privilegios del Restaurador, las creencias del pueblo y la postura de la Iglesia al respecto. Si bien el trasfondo de ese rechazo permite vislumbrar por oposición la perspectiva unitaria, ésta efectivamente ingresa en la escena recién hacia el final, con la aparición del joven jinete unitario y su trágico desenlace. El cuadro presentado en *El Matadero* es eminentemente masculino; aunque haya mujeres que participan, los principales actores de los acontecimientos que se relatan son hombres. Los animales (caballos, toros, novillos, vacas, perros) se yuxtaponen y mezclan con los seres humanos, erigiéndose un conjunto en el que ya no es tan claramente distinguible la acción humana de la animal. Así, en *El matadero* hombres, mujeres y animales se confunden, pues lo que se está narrando es la falta de "civilización" de este sector social, por lo que su conducta se animaliza como símbolo de su "barbarie". O, en otras palabras, lo que se describe es la "bestialidad" de este grupo. En este universo, entonces, no predomina la razón sino el instinto animal. De este modo, violencia, muerte, animalización y machismo, conjugados, dan lugar a las escenas presentadas por el narrador.

En el año 2011, se estrenó en Mar del Plata una puesta teatral de este cuento caracterizada como "delirio escénico inspirado en *El Matadero* de Esteba Echeverría" y titulada "Mataderos" –nótese el uso del plural-, bajo la dirección de Guillermo Yanícola y con las actuaciones de Carla Areta, María de las Victorias Garibaldi, Mariana Mora, Claudia González y Viviana Jiménez. La obra surge a partir de una frase textual que aparece en el cuento de Echeverría: "En fin, la escena que se

representaba en el Matadero era para ser vista, no para escrita" (2009: 151). De hecho, la idea de "espectáculo" es un elemento recurrente en la narración, donde la violencia ejercida sobre los animales o los seres humanos se convierte en escenario para un público ávido de entretenimiento: "El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco, aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de La Plata" (Echeverría 2009: 146). Esta propuesta teatral –que sorprende e inquieta- se encauza en una estética que el director, actor, músico y dramaturgo marplatense viene profundizando desde hace años. No hay un traspaso lineal entre la trama del cuento y la puesta en escena. Muy por el contrario, hay más rupturas y alejamientos que continuidades. De hecho, el principal distanciamiento se produce al constatar que un mundo de primacía masculina es interpretado por cinco mujeres. Sin embargo, el presente trabajo se erige sobre la hipótesis de que estos supuestos alejamientos que Yanícola propone con respecto al hipotexto, más que distanciar a la obra del texto de Echeverría colaboran para crear la atmósfera propia de *El Matadero* a partir de ciertos ejes centrales del cuento que se explotan de manera exasperante en la escena. Se sabe que por definición el teatro es cuerpo. Ahora bien, en la puesta de Yanícola eso se exacerba al máximo: la imagen del cuerpo humillado, la violencia constitutiva del relato original y la animalización en los actos "bárbaros" de los personajes del cuento, encuentran su correlato en una escena en la que el trabajo corporal de las actrices sobresale e impacta. Así, el texto, lo escrito, lo leído, se hace cuerpo y el cuerpo se hace carne en un movimiento zigzagueante de idas y vueltas entre una y otra cosa. A través de estas líneas proponemos entonces analizar esta puesta en escena a partir de sus procedimientos de representación e interpretar *Mataderos* no como una "adaptación lineal" sino como una lectura teatral que actualiza la escritura de Echeverría a la vez que la renueva y transforma. Del mismo modo, resulta interesante comparar los posicionamientos autorales de Echeverría y Yanícola a la luz de las ideas de transgresión y ruptura.

Apenas ingresa a la sala, el espectador se enfrenta con cinco mujeres vestidas de negro y blanco que desarrollan acciones físicas sobre un tapete rectangular. La obra que, como ya dijimos, pone en primer plano el cuerpo de las actrices, conecta al espectador con las manifestaciones más animales y/o humanas del cuerpo, ya que la cercanía por la disposición del público en el espacio permite observar en primer plano el sudor, oír los gemidos, la respiración agitada, el cansancio físico. Nada en esta puesta posee una única significación, sino que cada presencia (humana u objetual) se resignifica constantemente. Así, las actrices por momentos pueden ser interpretadas

como las mujeres del matadero, pero también como los carniceros, como el unitario e, incluso, como los toros, vacas, novillos, caballos o perros que completan el cuadro descripto. Los textos son fragmentarios y las escenas improvisadas, sobre una estructura mayor que les permite a las actrices encauzarse siempre en un eje principal, a pesar de improvisar. Hay dos tipos de textos, los que repiten aleatoriamente algunas partes puntuales del cuento de Echeverría, lo que ayuda al espectador a ubicarse y comprender ciertos elementos fundamentales de la trama – aunque predominantemente es una obra que tiende a que se sienta, a que se experimente, no a que se entienda -; y otros textos que se manifiestan en una de las esquinas del tapete, cuando las actrices, en forma intermitente y también aleatoria, se acercan a una máquina de escribir y recrean el momento de gestación del cuento al leer anotaciones que supuestamente realizó Echeverría. El creador y la creatura se exhiben al mismo tiempo. La figura de Echeverría junto a su máquina de escribir recupera otro tópico típicamente romántico, pues la escritura del cuento, de acuerdo con la perspectiva propuesta en esta obra, surge de un sueño y de los delirios de la fiebre. Ese margen borroso que es el estado de enfermedad, de fiebre, entre la razón y el delirio – tan explotado por los románticos-, da lugar a la escritura de este texto. Eso explicaría la extrañeza del relato, la ruptura de límites y la presentación de lo impresentable.

Con respecto a los fragmentos de *El Matadero*, se dice casi al principio: "El Matadero de la Convalecencia del Alto, sito en las quintas del sur de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular, colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí termina y la otra se prolonga hacia el Este" (Echeverría 2009: 147). De esta forma, el espectador comprende que ese tapete rectangular sobre el cual desarrollan las acciones las actrices es esa "gran playa en forma rectangular" que constituye el matadero. Otro de los textos repetidos y exacerbados en la puesta se vincula con la idea pecaminosa de la carne. La cuaresma y la escases de carne a causa de las inundaciones marcan como precepto impuesto la idea que de "la carne es pecado", como repite irrisoria y desaforadamente una de las actrices. Ahora bien, esta idea puesta en la voz y en el cuerpo de cinco mujeres cobra otra dimensión, pues esa carne no es sólo la carne del animal como alimentación sino una carne vinculada al erotismo del cuerpo femenino, que cuanto más animal se manifiesta – más transpira, más se agita, más grita, más se mueve sin decoro –, más erótico resulta.

En el texto de Echeverría hay básicamente dos objetos que simbolizan la violencia ejercida sobre el otro: los cuchillos de los carniceros y la tijera que se usa para cortarle las patillas al unitario:

- ¡Allí viene un unitario! (…)

- ¿No le ven la patilla en forma de U? No trae divisa en el fraque ni luto en el sombrero (…)
- A ver las tijeras de tusar mi caballo, túsenlo a la federala (…) y en un minuto cortáronle la patilla que poblaba toda su barba por bajo, con risa estrepitosa de sus espectadores (…)
- Silencio – dijo el juez- ya estás afeitado a la federala…

Echeverría 2009: 156, 160-161.

En la puesta de Yanícola se elige el menor de esos objetos y, en todo caso, el menos violento o dañino: la tijera. Sin embargo, este elemento en manos de estas mujeres cobra una dimensión espectacular – en el sentido de espectáculo propiamente dicho-, pues la escena en la que cuatro de ellas toman por la fuerza a la actriz restante -precisamente a la que tiene el pelo más largo, lo que le da una marca profundamente femenina-, y le cortan el cabello en forma violenta, disfrutando de ese accionar y de su padecimiento, enfrenta al espectador a una escena muy incómoda que lo compromete emocionalmente pues sufre con el sufrimiento del personaje abusado, a la vez que presencia los mechones de pelo que se desparraman por el escenario. Es imposible ser indiferente ante tamaño abuso. Esta escena, que equivaldría al ataque que se oficia sobre el unitario, no está al final de la puesta, es decir que no se respeta la cronología del relato, de la misma manera que ocurre con otras escenas emblemáticas de la narración como son la huida del toro, con el consecuente degüello del niño y la caída del "gringo" en el barro, y la posterior exhibición de los testículos del animal una vez que éste fue atrapado. El final sí muestra el estado máximo de animalización y violencia con la presencia de sangre en escena que se desparrama en forma contrastante sobre el tapete de color claro. Este hecho no se produce para respetar los núcleos narrativos expuestos en el cuento en el orden presentados allí – el cierre del relato exhibe la muerte del unitario, que estalla de bronca –, sino porque tal como ocurre en el texto de Echeverría hay una gradación en la violencia y la animalización representadas. La sangre derramada es el clímax, la cúspide, de toda la violencia y los abusos que el espectador viene presenciando. La pérdida de civilización, la deshumanización, el triunfo de la barbarie, del instinto animal, por sobre la razón.

Sumado al orden aleatorio de los episodios representados, que no sólo no respeta la cronología de los hechos narrados por Echeverría sino que tampoco hay un orden fijo en la propia obra teatral, pues ésta se modifica en cada función por las improvisaciones de las actrices, hay

además algunas escenas que se extrapolan completamente del universo del matadero provocando fisuras y quiebres en la narración pero que, a pesar de la aparente inconexión absoluta con respecto a lo que se viene viendo, pueden ser interpretadas metafóricamente en relación con el eje central de la obra. Nos referimos, por ejemplo, a una escena en la que una de las actrices representa a una docente del interior frente a sus adolescentes alumnas. La burla de las jóvenes y su falta de respeto, su falta de atención en cuanto a lo que la docente quiere explicar, su desviación constante del discurso de la profesora hacia temas sexuales y escatológicos la hacen "estallar" – en el sentido de la bronca que hace perder el control de las situaciones, tal como le ocurrió al unitario pero con menores consecuencias-, contestándole a sus alumnas y diciendo de cuanta manera se le ocurra todo lo que no debe decir, principalmente por el rol que ocupa. Esta inadecuación o incorrección se manifiesta a través de la repetición a gritos del vocablo "poronga" en boca de la representante del orden, de la autoridad, de la educación. Esta escena exhibe dos relaciones directas con lo que se narra en *El matadero*: por un lado, la burla de un grupo mayoritario por sobre un individuo, lo que se vuelve abusivo y, por tanto, violento; y, por otro, la preponderancia de lo carnal vinculado a lo sexual, expuesto en un primer plano. Es como si desde esta obra de teatro se planteara que en distintas situaciones las escenas de *El matadero* – que por algo es uno de nuestros textos fundacionales – se reactualizan cotidianamente, con nosotros mismos como verdugos; o, en otros términos, no están tan lejos como parece, no son tan ficcionales como creemos. Así, la violencia es presentada desde este punto de vista como parte constitutiva de nuestra identidad.

En conclusión, un mundo predominantemente masculino es representado por cinco mujeres; las escenas que se presentan son improvisadas y no siguen cronológicamente el orden del cuento original, además de que se agregan acciones que no aparecen en el relato de Echeverría. Sin embargo, la puesta en escena dirigida por Yanícola posee desde nuestra perspectiva un interesantísimo mérito: logra recrear la atmósfera de *El matadero*, haciendo sentir al espectador las emanaciones de los cuerpos y la animalización propia del relato, sin la necesidad de contarnos textualmente, desde la verbalización, lo que Echeverría ya escribió. Así, el espectador es interpelado a experimentar el matadero y a observarlo como si fuera uno de los curiosos de la "chusma" que va a entretenerse con el "espectáculo" que allí solía desarrollarse. Esta pieza que se representó en varias salas teatrales de la ciudad y del interior –pues formó parte de varios festivales-, tuvo su estreno y su primera temporada en una de las salas de la Biblioteca Municipal Leopoldo Marechal, donde Yanícola eligió un acceso diferente al tradicional, por pasillos desconocidos para el público en

general, que ingresaba a la sala por un circuito incómodo y poco agradable a la vista: como si entrara a un matadero. Este "entrar por los fondos", por las zonas más descuidadas de la sala, contribuía también a generar desde el momento mismo del ingreso sensaciones en los asistentes tendientes a vivir en carne propia el matadero y no sólo a verlo desde un lugar tranquilizador. Como si la premisa fuera, ante todo, experimentar y perturbar.

Echeverría se muestra a través de este relato como transgresor en cuanto a los tabúes de la época. Es un cuento anómalo para el contexto e, incluso, para la propia producción echeverriana. Algo parecido ocurre con Yanícola, que se atreve a presentar en la cartelera marplatense –bastante conservadora-, una obra también transgresora, que toma un relato fundacional de nuestra historia literaria sin los prejuicios de la obligatoriedad del respeto al "gran poeta". Yanícola y su elenco rompen con la obra original, generando una obra teatral que funciona como otra actualización posible de la lectura del cuento y, a su vez, incomodando y exasperando al espectador, que difícilmente pueda salir indemne tras esta experiencia. El uso del plural en el título de la pieza puede ser leído como emblema de la búsqueda de plurisignificación que hemos descripto, así como también como un llamado de atención al espectador en tanto no se trata de una "adaptación lineal" del relato original. Sin embargo, fue el propio Yanícola el que hizo otra referencia al respecto del título, en un desmontaje realizado en el marco del *Segundo Congreso Latinoamericano, La corporeidad en la escena contemporánea*,[1] al manifestar que el uso del plural les interesó por la posibilidad de leer en él: "Matad – Eros", es decir, por el juego de palabras con el dios responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo. Así, el círculo se cierra en el recorrido zigzagueante entre carne, cuerpo y erotismo que se propone en la pieza; a la vez que la tensión entre la palabra y la acción aparece en los discursos de Echeverría que emergen desde la máquina de escribir: "La sangre es la metáfora. No. La sangre es la sangre. La metáfora es la metáfora".

Bibliografía utilizada

ECHEVERRÍA, Esteban (2009): *La Cautiva. El Matadero y otras páginas.* Villa María, Eduvim. Estudio Preliminar de Carlos Dámaso Martínez.

JITRIK, Noé (1971): "Forma y significación de *El matadero* de E. Echeverría" en *El fuego de la especie*. Buenos Aires, Siglo XXI.

YANÍCOLA, Guillermo Dir. *Mataderos.* Puesta en escena 2011 / 2012. MdP.

[1] Segundo Congreso Latinoamericano: La corporeidad en la escena contemporánea. Tandil, 21 y 22 de Septiembre de 2012.

Educando a los espectadores. El teatro y su público

María Teresa Brutocao
GIE-UNMdP

A menudo se escucha a los teatristas lamentarse de la escasa cantidad de espectadores a pesar de que las propuestas teatrales sean de calidad. Otras veces se alzan voces mencionando la "ignorancia" del público, que no aprecia y no asiste a reposiciones de grandes obras del pasado o a piezas de reconocidos autores contemporáneos. En Mar del Plata desde algunos ámbitos municipales, o provinciales se han puesto en práctica ciertas experiencias formativas en forma de talleres, escuelas de espectadores, etc. Esta ponencia da cuenta de la investigación sobre estas experiencias en el Centro Municipal Osvaldo Soriano y en el Centro Provincial de las Artes.

Acercar el público al teatro

Se podría citar, como antecedente, el artículo de Fabiani (1996) "Acercar el público al teatro o el teatro al público"[1], que adelantaba ya una atención a este problema aún no resuelto en la problemática teatral marplatense.

Esa realidad de una notable disminución o de una carencia de espectadores se dio en Mar del Plata en los últimos años, en la época invernal, o aún desde el mes de marzo, en el momento en que la ola de los turistas se aleja de la ciudad. Sin embargo los realizadores, directores, actores y puestas fueron aumentando. Después de la creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático en 1979 en Mar del Plata, y desde la vecina ciudad de Tandil, con los cursos universitarios de la Escuela de Arte Dramático, primero, y la actual Facultad de Arte después, los actores, los directores fueron sumándose y perfeccionándose a lo largo de las distintas promociones.

[1] Fabiani, Nicolás L."Acercar el público al teatro o el teatro al público". (En: A.A.V.V. *El teatro y sus claves. (Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino).* Coord. Osvaldo Pelletieri. B.A., Galerna, 1996. 303 pág.

Con la creciente profesionalización de los teatristas surgieron distintas experiencias para acercar el público al teatro. Talleres ya incorporados a la currícula de algunas escuelas secundarias, asociaciones barriales que solicitan funciones teatrales, la escuela de espectadores, descentralización de talleres de claun, de murga, o de disciplinas del circo fueron llevando a los barrios más alejados el interés por el espectáculo y la representación en general.

La Escuela de Espectadores

Desde el año 2011 funciona en Mar del Plata la escuela de espectadores. Esta escuela es una filial local de la institución del mismo nombre que fue creada en Buenos Aires en 2001 por el investigador y crítico teatral Jorge Dubatti. La de Mar del Plata fue la 5ª sede, luego de Buenos Aires, México, Montevideo y Santiago de Chile.

De acuerdo con el sitio web de la *Revista de las Artes escénicas*[2] "El nombre Escuela de Espectadores fue dado en homenaje a la crítica francesa Anne Ubersfeld y está tomado de uno de sus libros."

"El objetivo es ampliar y enriquecer el horizonte cultural, emocional e intelectual en tanto espectadores y producir pensamiento crítico. No se trata de "perder" una relación directa, empática o intuitiva con el teatro, sino de enriquecerla con saberes específicos y otras actividades complementarias del conocimiento teatral".

"Considerar el teatro como una cantera ilimitada de saberes y pensamiento, cuya intelección requiere formación específica y en disciplinas complementarias, así como muchas horas de estudio y análisis y la disposición de corpus y materiales de archivo. Frente a la des-definición del teatro, la relevancia de lo conceptual y el auge de la desdelimitación en la formulación de las poéticas del siglo XX y XXI, disponer de información histórica y categorías intelectuales precisas para la comprensión de los acontecimientos teatrales", señala la citada *Revista de las Artes escénicas*.

La Escuela de Espectadores en Mar del Plata, funciona dentro del ámbito del Centro Provincial de las Artes, con encuentros quincenales desde el mes de abril a noviembre. Está dirigida a todos aquellos que quieran aprender a "mirar" una obra de teatro. Se propone alentar el análisis en torno a ese tipo de producciones y abrir un espacio de discusión sobre las artes escénicas.

[2] http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm

La coordinan el periodista y crítico teatral Pablo Mascareño y en el año 2011, la directora teatral Graciela Spinelli, este año 2012 se sumó la actriz Emma Burgos, en calidad de coordinadora.

Los conductores de la escuela eligen las obras que verán los alumnos y analizarán, encuadrándolas dentro del movimiento en el cual surgieron y aportando datos sobre los autores. Se propone, posteriormente, a los alumnos que vean las obras, hasta ahora han sido siempre puestas marplatenses, y en la clase siguiente se invita al director, a los actores e incluso a los técnicos, para que relaten cuáles fueron los objetivos y desafíos de la puesta en escena y, desde qué óptica, con qué poética fue resuelta.

Se establece así un intercambio, en donde los espectadores descubren cómo se monta una obra y a menudo se interiorizan de detalles que desconocían. Esto es sumamente enriquecedor no sólo para los alumnos sino también para los teatristas, ya que esta "devolución" les permite reflexionar sobre la recepción y modificar o no, una forma de puesta.

Por otra parte también han invitado a otros teóricos y actores para que fueran a contar sus experiencias y dialogar con los espectadores. En un caso particular, integrantes del Grupo de Investigaciones Estéticas, nuestro grupo, participaron en más de una ocasión.

Una consecuencia sumamente interesante de estas clases ha sido que a menudo las personas van a ver obras que, de otro modo no hubieran visto. Se abre además un mayor aliciente y conocimiento por otros tipos de dramaturgia.

Cabe destacar que la mecánica de estas clases es sumamente libre, son gratuitas y no se controla la asistencia, así como tampoco hay exámenes ni trabajos prácticos, se apoya en el interés de los espectadores y en su deseo de comprender mejor el teatro. Como hecho auspicioso debemos decir que ya hubo un centenar de inscriptos.

En estos dos años en la ciudad: vieron y analizaron las siguientes obras:

En 2011	**En 2012**
El último Aroldo	*El rey sin corona*
Según Zicka	*Rotos de amor*
*Titanic (*de Teatrantes*)*	*Mataderos*

Línea de 3

El vestidor

*Eva (*con Eleonora Cassano*)*

Legorn (el conventillo/ vanguardia)

Sucedió en Fuenteovejuna

Al respecto podemos señalar que dos de estas obras por su calidad fueron seleccionadas para representar a la Región del Sudeste en la Fiesta Provincial del Teatro: la obra "*Mataderos*", de Guillermo Yanícola y la obra "*Rotos de amor*", de Rafael Bruza. Y otras dos fueron elegidas como suplentes: *"Titanic, una película de teatro",* del Grupo Teatrantes y *El rey sin corona* de Daniel Lambertini.

En el caso de la obra *Rotos de amor*, de Rafael Bruza, con dirección de Jorge Paccini, y la actuación de Marcelo Goñi, Daniel Coelho, Miguel Riesco y Pablo Milei, tanto el elenco como el director se acercaron a la *Escuela* para dialogar con los alumnos.

Los mismo la pieza *Mataderos*, definida como un "delirio escénico" inspirada en el cuento de Esteban Echeverría y escrito y dirigido por Guillermo Yanícola, cuenta con la actuación de Carla Areta, María de las Victorias Garibaldi, Viviana Giménez, Mariana Mora y Claudia González.

Las próximas obras a estudiar en este segundo semestre del año 2012 serán:

"*Adentro*" de Mauricio Dayub, dirección de Marcelo Marán y actuaciones de Sergio Lanchas y Sergio Hernández[3] y "*Noche en vela*" pieza histórica escrita por el grupo *Teatrantes* y dirección de Viviana Ruíz.

La Corte de los Milagros-- Otra experiencia para acercar el público al teatro está dada por la Compañía de Arte e Inclusión *La Corte de los Milagros,* con la asistencia artística del Teatro Auditórium Centro Provincial de las Artes.

Esta compañía (*La Corte de los Milagros)* se inició en el año 2005 como experiencia piloto de Arte e Inclusión en dos escuelas de Mar del Plata (Enseñanza Media nº 22 y Polimodal nº 4 Islas Malvinas)[4].

---

[3] Funciones: viernes 20 y viernes 27 de julio, 21 hs. Sala Melany - San Luis 1750

[4] Enseñanza Media nº 22. Estrada y Carballo. y Escuela Polimodal Nº 4 "Islas Malvinas", Formosa 3132

Y su objetivo, como ellos mismos manifiestan, es dar la imprescindible oportunidad de la experiencia artística en el sistema educativo y, fundamentalmente, que los alumnos fortalezcan su estima, la pertenencia a un grupo, y la identidad individual y social de adolescentes y adultos como herramienta para superar problemáticas y reconocer y respetar las diferencias.

Esta compañía recibió una Mención del Premio José María Vilches en el año 2009 por su positiva tarea de inclusión de adolescentes a través del arte.

Entre sus puestas se destacan "*Den la alarma*" [5]en celebración del bicentenario de la Revolución de Mayo en donde ofreció una revisión del legado de los revolucionarios latinoamericanos y de sus ideales, uniéndolo a la perspectiva de las revoluciones cotidianas que se juegan día a día en un compromiso por la justicia.

Y otra de ellas fue "*Tizas crudas*" que propone una mirada acerca de la violencia en los ámbitos educativos.

Escrita por Virginia Ceratto y Laura Federico, también responsables de la dirección y de la puesta en escena, "*Tizas crudas*" es la metáfora de un sistema educativo que no acierta -a pesar de sus intentos- a realizar los imprescindibles cambios que deben darse de manera urgente, frente a las agresiones que ocurren en las aulas como emergente de la violencia que padece y ejerce la sociedad. El nombre se debe a que no hay nada más inútil que una "tiza cruda", con ella no se puede escribir sobre una pizarra ni inscribir una alternativa superadora en los más jóvenes.[6]

Otras obras presentadas por *La Corte de los Milagros* en sus 6 años de existencia fueron:

El vía Crucis del Hombre Nuevo, Detrás de la Máscara, Memoria y Profecía, Utopías de Julio, Cabaret de los Milagros, Ave Cachi (homenaje a Cachi García Reig, un escritor marplatense, ganador de varios premios literarios y que falleciera prematuramente a los 39 años), *Torturas clásicas, Circo Freak* de Virginia Ceratto y [7] *Ban Bang estás muerto* de William Mastrosimone. Esta pieza devela los múltiples golpes –humillación, abandono, incomunicación– que pueden llevar a un adolescente a cometer una masacre en su escuela. Escrita sobre un episodio real en Estados

---

[5] http://www.diarioelatlantico.com/diario/2011/05/25/28022-la-corte-de-los-milagros-celebro-la-revolucion-con-mas-de-mil-alumnos.html

[6] "Una nueva puesta de *La Corte de los Milagros*", publicación Teatro Auditorium, nº2, mayo-junio 2009, Mar del Plata.

7 Publicación *Teatro Auditorium*, nº1, abril 2009, Mar del Plata.

Unidos, anterior al *Columbine* el autor liberó sus derechos para la representación, consciente del debate social que la obra podía movilizar y *La Corte de los Milagros* la llevó a escena. [8]

Cuando en el año 2010 la Corte de los Milagros fue declarada de interés por el Concejo Deliberante de General Pueyrredón, se recordó que *La corte* es un programa que busca vincular a través del arte, especialmente a aquellos jóvenes que no se encuentran integrados a la sociedad. Y el director del Auditorium, Giordano, declaró en esa oportunidad: "Demostramos con esto que hay otra juventud. Una que trabaja, cree, estudia y entrega horas de su vida para proyectos productivos".[9]

Talleres- Otra alternativa valiosa en estos intentos de acercar el teatro al público fueron los talleres. El Centro Provincial de las Artes los propone desde hace varios años luego de la temporada estival, una vez que se han ido los turistas.

Últimamente se han ofrecido talleres para todas las edades: destinado a niños entre 4 y 10 años hubo un Taller de expresión corporal y yoga, con el objetivo de que los niños desarrollen habilidades corporales fomentando la relación interpersonal basada en el respeto y no en la competencia.

Y destinado a los adultos mayores el taller "Evocando nuestro pasado" que es un espacio de discusión y escritura pensado para fortalecer la memoria con una narrativa integradora nacional de las voces regionales y locales.

Ha habido sucesivamente talleres de actuación y otros relacionados con las artes escénicas: escenografía, maquillaje, iluminación. Estos talleres no sólo se llevan a cabo en las salas del complejo Auditorium como la *Bodega*, el *Café Teatral* o la sala *Roberto J. Payró* sino también en la sala del Puerto *Jorge Laureti*, con el objetivo de descentralizar las ofertas educativas.[10]

"A desaburrir el invierno" En los ciclos promocionados para el "ocio" de las vacaciones de invierno existe esa misma voluntad de acercar el teatro a todo el público en vacaciones, tanto marplatense como turista. El Centro Provincial de las Artes presenta desde hace varios años este ciclo "A desaburrir el invierno" pleno de actividades para toda la familia durante los 15 días festivos de julio. Con una entrada económica que este año 2012 ha sido de $15.- tanto grandes como chicos

---

[8] http://www.mdphoy.com/la-corte-de-los-milagros-se-suma-a-los-festejos-por-el-bicentenario-21778/

[9] ídem

[10] Publicación *Teatro Auditorium*, nº2, mayo-junio 2009, Mar del Plata.

pueden acceder a todos los espectáculos y talleres que deseen disfrutar[11]. Este clásico de las vacaciones de invierno tiene como objetivo satisfacer las necesidades de arte de la población y crear un espacio de encuentro familiar en el receso escolar. Se inició en 1997, y ha continuado siendo apoyado por los distintos directores del Auditorium[12] cada edición se centra en una temática diferente, algunas de ellas fueron *El aborigen argentino,* "*El fondo del mar*", "*El circo*", "*Había una vez…*", *Homenaje a María Elena Walsh* (2011) y este año: *Verbo Tierra: somos semillas de arte en el planeta*" (2012).

Siempre, en la propuesta de la temática se busca la enseñanza, así cuando se eligió *El aborigen argentino* se deseó conectar al niño con las raíces de la tierra en que vive.

Por otra parte el Auditorium organiza lo que denomina *Circuito teatral barrial* por las diferentes Sociedades de Fomento y en la *Sala Jorge Laureti*, del puerto. [13]

Asimismo el Centro Provincias de las Artes propicia una gira de elencos por el interior de la provincia y ya han ido a las ciudades de Maipú, Tandil, Coronel Dorrego, Oriente, Monte Hermoso, Viamonte, Los Toldos, San Cayetano y Bolívar llevando las obras que se presentan en el complejo central en Mar del Plata.

En los barrios- Otro tipo de acercamiento a realizarse directamente en barrios alejados del centro de la ciudad se da en ciclos del ámbito municipal como *La Barraca* del Centro Cultural Osvaldo Soriano y *El Colón camina*, del teatro del mismo nombre.

---

11 En el año 2012 la entrada diaria es de $12.- para los niños y de $15.- para los adultos, para participar en todas las actividades. Como comparación en Centros de diversiones privados es de $33.- para los niños. (*Casimiro*)

12- Distintos directores del Auditorium:

1997-1998: Gustavo GIORDANO
1999-2000: Marcelo MARÁN
2001: Polo ROMÁN
2001-2002: Gustavo GIORDANO
2007: Jorge TAGLIONI
2007, diciembre, Susana LÓPEZ MERINO – hasta el14 enero de 2009
2009:19 enero , asumió Gustavo GIORDANO, hasta la actualidad, julio de 2012

13 Publicación *Teatro Auditorium*, 2009, mayo-junio y diciembre.

La Barraca es un Teatro-bus o Teatro ambulante creado por Jorge Laureti y que consiste en un antiguo colectivo de línea fue preparado para servir de teatro itinerante. Uno de los laterales es rebatible y constituye el escenario.

La primera obra fue *El herrero y el diablo* y posteriormente, fueron llevando otras obras que se presentaban en el Centro Cultural facilitando su acceso a integrantes de barrios alejados.

El Colón Camina es un programa municipal de inclusión "de" los vecinos y "con" los vecinos. Está destinado a la realización de eventos culturales en los barrios de la ciudad con artistas de los propios barrios. El fin es potenciar las experiencias organizativas desde el ámbito de la cultura y abrir el Teatro Colón a la comunidad en su conjunto.

Dicen sus realizadores[14]: "Se trata quizás de la actividad que más satisfacciones nos da, por su sentido inclusivo, integrador. Hemos logrado vincularnos con los vecinos de la ciudad y poner a su alcance lo que otros vecinos hacen. O lo que hacen artistas que llegan de otros lugares. Y también enterarnos de lo que ocurre artísticamente en los barrios", por supuesto, sus realizadores sienten orgullo no tanto por la originalidad del programa ya que hubo experiencias semejantes sino por la estructura técnica y humana que lograron desarrollar para llevarlo adelante.

En el año 2011 estuvieron en la Estación Camet, en los Barrios Santa Celina, Sarmiento, Jorge Newbery, San Patricio, Santa Rosa de Lima y en la Delegación Municipal de Batán.

Concluyendo ya, vemos que estas diversas iniciativas tienden a incentivar el interés de la población por el hecho teatral. Desde los 4 años hasta la tercera edad, cada persona puede expresarse y manifestarse a través del arte.

Sin duda sería un avance sobre el imaginario local superar el eslogan conocido "Mar del Plata todo el año", válido para promover la ciudad como centro turístico pero aún insuficiente para promoverla como destino cultural, tanto puertas afuera como puertas adentro. Consideramos que es necesario concientizar y movilizar a los marplatenses para que conozcan, participen y "se hagan dueños" de la riqueza cultural de la ciudad, tanto en la zona clásicamente turística –la costa y centro- como la que se encuentra en los barrios de la periferia. El compromiso y la participación social son esenciales porque la cultura se caracteriza por ser una creación colectiva, un campo enriquecido por los diversos grupos y comunidades que lo habitan.

---

[14] http://teatrocolonmdp.com.ar/coloncamina.php

Estas diversas acciones han sido fuente de crecimiento y de satisfacción tanto para quienes reciben los espectáculos como para quienes los brindan.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

-Diario *La Capital*

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

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

-Entrevistas orales a Pablo Mascareño [Escuela de Espectadores], 7 de julio de 2012.

-"Una nueva puesta de 'La Corte de los Milagros', publicación *Teatro Auditorium*, nº2, mayo-junio 2009, Mar del Plata.

Fuentes secundarias

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

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 "Acercar el público al teatro o el teatro al público". (En: A.A.V.V. *El teatro y sus claves. (Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino)*. Coord. Osvaldo Pellettieri. B.A., Galerna, 1996. 303 pág.

El teatro histórico regional: *escenas de la vida revisionista*

Gabriel Cabrejas

UNMdP-GIE

El mundo es un teatro, pero el reparto
de los papeles ha sido pésimo
Oscar Wilde: *El crimen de Lord Arthur Saville*

A tono con la relectura del pasado como justificación ideológica del presente, que suele acompañar los proyectos políticos, y la ocasión celebratoria del Bicentenario de la Revolución de Mayo, la Historia en el teatro se ha puesto deliberadamente de moda.

Una iniciativa oficial proviene del ciclo *El Teatro y la Historia (1810-1853): hacia el Bicentenario*, propiciado como concurso de obras situadas alrededor del período consignado, y que organiza desde 2008 la *Comedia de la Provincia de Buenos Aires* —cumplía medio siglo de actividad entonces—y el *Instituto Cultural* del estado bonae-rense. El director de la *Comedia*, Lito Cruz, expresa en el programa general de 2009 los objetivos del certamen provincial: "la identidad y la memoria constituyen el punto de partida para reconocer, analizar y construir entre todos nuestro presente, nuestro futuro", de modo tal que escenificar episodios históricos "con los personajes en pie" implique no sólo "actualizar el presente" sino convertirlo en "conocimiento y aprendizaje" a través de la "idea de un teatro popular"[1].

La *Comedia* continuaría así, o retomaría, su filosofía inicial de reforzar el horizonte de expectativas social de los bonaerenses, "el fin de construir la ideación de lo *nacional* y en su caso particular, lo *bonaerense"*(Rádice, 2007: 55); en sus orígenes, al representar obras que generen una identificación de tipo asociativo, dentro del supuesto de sus agentes culturales, en cuanto al imaginario de un *deber ser* de la provincia (íd), y hoy, más ampliamente, remitiéndolo a un *deber ser* argentino en consonancia con la *renacio-nalización* del país cuyo promotor político es la primera presidencia de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011). A este nacionalismo también quiere contribuir, más allá de las encendidas polémicas que propaga, la creación del *Instituto Dorrego*, bajo dirección del dramaturgo e historiador Pacho O´Donnell, tendiente a sostener el punto de vista revisionista de la historiografía contra, o al menos a la par de, la

versión liberal tradicional y decimonónica impuesta desde el triunfo sociopolítico de la oligarquía unitaria, porteña y conservadora[2].

El teatro marplatense aprovechó la convocatoria del IC. Varios grupos independientes decidieron participar y hasta lograron acreditarse como ganadores en la selección estadual: los casos de *La faena* (Marcelo Marán) y *La razón de las bestias* (*Tea-trantes*) durante 2009; el último plantel volvió al teatro histórico en 2011 con *Noche en vela.*

De las puestas dentro del panorama competitivo, más otras que comparten una perspectiva alternativa permeable al neorrevisionismo, y la necesaria meditación sobre el género, tratan las próximas páginas.

Arriba el telón.

La *intrahistoria*: el pueblo vuelto protagonista, los héroes como pueblo

Aclaración pertinente, el término *revisionismo* remite a tres posibilidades: como una *contra-historia* "practicada desde espacios de la sociedad civil en oposición a la historiografía ejercida desde las instituciones estatales", como una interpretación del pa-sado propia del nacionalismo primero y del peronismo después, y como una relectura particular del período comprendido entre 1810 y 1852 (Devoto/Pagano; 2010, 202). Bien pueden aplicarse los dos últimos rasgos al ofrecimiento de la *Comedia* y el *IC*, mientras del primero se ha apropiado el mismo Estado, en busca de una genealogía perdida para sus actos del gobierno.

Pero hay otra postura implícita, de la que se hacen cargo los teatristas, la de una *historia popular*, no sólo en cuanto a destino, como lo suscribe Cruz, sino en cuanto a origen: la His-toria realizada *por el pueblo*, descendiente del talante romántico del *volkgeist* y que ensalzaron escritores del realismo, del español finisecular y del argentino de principios de centuria, a saber, Benito Pérez Galdós y Manuel Gálvez. El novelista canario no tiene otra intención al redactar el monumental corpus de los *Epi-sodios Nacionales* (1873-1912). Allí, dictamina que "los libros que forman la capa papirácea de este siglo" sólo son apologéticos de "los vanos personajes" que recaban "estatuas y cenotafios", cuando "la vida interna permanece oscura, olvidada, sepul-tada", ésa que respiran "los vagos nombres *Fulano* y *Mengano*"[3]. En *Narváez* (1902) un opi-nante desbarata la iconografía cultural: "(Te imaginas a la Historia) con un laurel en la mano y un león a sus pies", pero "esa es la Historia oficial, académica y mentirosa", pues "la que merece ser escrita es la del ser español, la del alma española, en la cual van confundidos pueblo y corona, súbditos y reyes" (II, 1600). El lente galdosiano, que muchos emparientan con el concepto de *intrahistoria* de Unamuno[4], impugna sin am-bages al *documento* emitido por las autoridades constituídas, el editorial del periódico oficialista y el pregón propagandístico de los medios de su

órbita, “historia falsificada que elaboran diariamente los Gobiernos con ideas muertas y palabrería de mazacote”, y que lleva necesariamente a una disconformidad medular, tan adecuada al testigo culto como al ignaro: “resignémonos a una vida de ficciones, y a recoger los granitos de ver-dad que a duras penas extrae la observación” fuera de ese discurso impostor (*Montes de Oca* (1900): II, 1127). Gálvez, contemporáneo de los ensayistas del revisionismo histo-riográfico[5], se dedica a la biografía reivindicativa (*Yrigoyen,* 1939; *Rosas,* 1940) y a la novela histórica siguiendo un idéntico criterio —nacionalismo, antiliberalismo, catoli-cismo—a través de los *efectos* de los hechos verídicos en la gente y, recíprocamente, la saga del heroísmo y el sacrificio individuales en la concreción de aquéllos, cuyo recono-cimiento en la Historia Oficial cabe exclusivamente a los líderes. La narración de las *pequeñas vidas* tendrá larga sucesividad, hasta la microhistoria de los años 80 y la denuncia de Häbermas sobre el *uso público de la Historia*[6].

Nuestros elencos no enuncian una *Historia alternativa* sino más bien una *alternativa frente a la Historia,*su toma de posición no es metafísica sino ética. No desdicen la existencia de los eventos reales sino los releen desde otro punto de vista, instalándose en su intimidad, del héroe histórico al personaje teatralizado, en el *probabilismo* de los diá-logos donde no llegó la tinta del documento ni la vista del historiador. También toleran otra posible iluminación, la galdosiano-galveziana situación del pueblo llano en medio de vicisitudes políticas que no controla pero padece.

Antes de los textos pertenecientes al ciclo que reseñamos, Eduardo Rodríguez Lozano y Luis Sirimarco adaptaron *Tres jueces para un largo silencio* de Andrés Lizarraga, sobre las horas finales del orador de la Revolución, Juan José Castelli. La pieza se llamó *La revolución silenciada* (2008) y originalmente se inspira en un tríptico de Lizarraga, la *Trilogía de Mayo* –los otros dos, *Santa Juana de América* y *Alto Perú*—todas de 1960. Lozano la montó durante una temporada en que la Historia se hizo pre-sente en el teatro, junto a *La entrevista de Guayaquil* (dirige Lito Cruz) y *La tentación* (Santiago Doria), ambas de Pacho O´Donnell. Contar la *otra* Historia”, dice el actor Juan Ruiz, que representa una suerte de mimo-payaso, ya en el foyer del *Diagonal*, al repartir escarapelas munido de un paraguas, a quien quiera ingresar a verla. Y en tal co-sa coinciden los tres dramas: denunciar la realidad pretérita expulsada de los manuales escolares, divulgarla fuera de las aulas liberales, y sobre todo exhibir el *fracaso* de nuestros Fundadores, abandónicos, traicionados y enfermos, solitarios en su causa por las intrigas y mezquindades de la corrupta política de un país en nacimiento –prefi-guración inquietante de las que vendrían en los siglos venideros.

Lozano y Luis Sirimarco, co-adaptadores, pergeñaron una *síntesis* del original, comprimiéndolo a un solo acto, eliminando personajes y virtiendo a los elegidos entre seis actores. También la concepción escenográfica se autolimita: el living del latifun-dista Alvarado es también el despacho de Castelli, su lecho en la cárcel y hasta el tribu-nal. Este último, que ocupa el capítulo final de *Tres jueces*, sufre una parodia extrema, reducido a dos pelucones sobre cabezas de maniquí y luego a dos títeres, que Ruiz manipula, y así burla a dos (y no tres) magistrados, los que enviara el Buenos Aires de Saavedra para *sentenciar*, no para juzgar, a Castelli. El trabajo sincrético de los autores suprime accesorios, como el marido de Juana Azurduy, otros testigos del juicio, varios soldados, un diálogo entre presos que reconocen al patriota-reo, y a cambio multiplica roles en los mismos actores. Ejemplo, el de el propio Sirimarco, un ricachón cobarde de voz aflautada y el general Viamonte –responsable de abandonar el campo de batalla en Huaqui, presumiblemente bajo órdenes del ejecutivo porteño a fin de culpabilizar a Castelli y desampararlo. O Emma Burgos, una patricia reaccionaria y luego nada me-nos que Juana Azurduy. Ruiz, maestro de ceremonias con cara enharinada y aspecto bufo, comentarista de lo acontecido, viene a enlazar pasado y presente, abrevia las par-tes omitidas, contrapuntea la tragedia riéndose de lo lamentable. Una radio, al costado del escenario, hilvana discursos políticos de toda época, desde comunicados militares a la voz del Che. Otra: Viamonte entra a escena como si desfilara, se cuadra y viste un uniforme del ejército argentino *actual*[7].

La figura de Castelli, añadamos, ha sido especialmente visitada por los teatristas del ciclo provincial. En 2009 se estrena *De sobornar al olvido*, de Enrique Papatino —grupo *El Esférico* dirigido por José Emilio Berasain—donde la viuda del revolu-cionario acude a la esposa del Director Supremo Gregorio Las Heras para solicitarle los sueldos adeudados a su difunto esposo; del mismo año, *Vaya usted, Castelli* (Omar Aita, Grupo *La fragua-Las tablas*, dirige Santos Martínez Rábago), "el primer eslabón de sangre de nuestra historia", reza el programa: Castelli debe cumplir el penoso deber de fusilar a Liniers, héroe de las Invasiones Inglesas, en Cabeza de Tigre, "sin ser un verdugo sino un revolucionario". La tónica coincide con los postulados del relato alter-nativo. Mirar a los héroes desde sus testigos cercanos de los cuales la Historia registra escasa data, o revelando el lado oscuro, contradictorio o censurable.

Lo hipotético también forma parte de la cuestión, lo no probable pero posible. El bolivarense Duilio Lanzoni escribe y dirige para el Ciclo *Los perros del olvido* (2009), cuyos personajes no son en rigor históricos pero se mueven *dentro* de un contexto reconstruído. Ocurrió que el ejército de blandengues, reclutados mediante leva forzada cuando la guerra contra los invasores ingleses, luego de la victoria continúan batallando a pesar de ser simples gauchos, y, capturados en el sitio de Montevideo, terminan fuera de la patria, como prisioneros de los españoles y

obligados a guerrear a nombre de éstos en Inglaterra, España y Francia, en horizontes ajenísimos y sin ocupaciones, ni causas, propias. Lanzoni imagina el reencuentro de un soldado a la fuerza y su esposa, ahora casada con un próspero comerciante español en Buenos Aires. La ficción intra-histórica rellena los vacíos, pregunta por lo que nadie puede contestar y arriesga una respuesta.

La historia nacional bajo ojos marplatenses

La faena (Marán dramaturgia, Viviana Ruiz conducción) se mueve en la dimensión simbólica y no en la real, aunque el resultado es el mismo. La ficción completa el cír-culo abierto por el tiempo, o mejor, abierto *en* el tiempo documentalmente conocido. Aquí, explica el programa de mano, "el encuentro fantástico, en el más allá, entre Dor-rego fusilado[8], Arbolito muerto y Rauch decapitado, interpretado por tres actores que faenan cartas, documentos y libros de historia". Y el corolario o lección que pretende incitar a la reflexión: "la imposibilidad de un país partido al medio que se desangra, como una res, sin poder imaginar su destino". El paratexto visual —programa y afi-che—se integra metafóricamente: una media res sobre un mapa carretero del interior, con los nombres publicitados (autor, directora, domicilio de la sala *El Séptimo Fuego*, horario) como *localidades* inscriptas alrededor del costillar y la carne.

La pieza principia mostrando a tres matarifes de delantal blanco manchado de sangre, en carritos de madera rechinante, que *seccionan* libros forrados y enuncian en un su-surro las *dico-tomías* nacionales, "unitarios", "federales", "Boca", "River", sin discri-minar jerarquías, método ingenuo y simplificador pero válido para escenificar la discor-dia eterna. El desarrollo ciertamen-te se resiente por la limitada acción dramática, ceñi-da a parlamentos de los personajes, que interactúan de manera fragmentaria. De nuevo, los intérpretes cruzan papeles, y los tres carniceros de la cultura se convierten en el trío del reparto, amén de manipularse muñecos-marionetas que duplican la presencia de las siluetas históricas. Como en *La Revolución*, la mutabilidad de los actores, en este caso de hombres comunes a próceres en los mismos cuerpos, esquiva el maniqueísmo y la condena lineal, explayándose en la argumentación de cada cual y dejando el juicio definitivo en la recepción razonada del auditorio.

La razón de las bestias proviene del grupo *Teatrantes*, que a la sazón celebró sus veinte años de vida en el 2009 y que, especializado en teatro para niños, empezó a incursionar en el adulto. Cualquiera sea la trama, consolidan una concepción funda-mentada en teatralismo, interpelación al público, relato y autorreflexión, trastos escénicos de uso múltiple, autodominio de un espacio acotado, expresión corporal junto a las modulaciones de la voz. Cecilia Martín, Leo Rizzi y

Marcos Moyano —los dos primeros cofundadores del *team*, el tercero invitado—escriben, dirigen y actúan en la estética de la creación colectiva, praxis en la que insisten desde su nacimiento.

Acaba de suceder la batalla de Cepeda (1820), prolegómeno de la larga sangría que llenará un cuarto de siglo, y se declaran siete días de armisticio ambiguo en el cual con-frontan vencedor y vencido, el caudillo federal Francisco *Pancho* Ramírez (Moyano) y el general unitario José Rondeau (Rizzi), en virtud del tópico *Keyserling,* la paz como continuación de la guerra por otros derroteros. Todavía la balanza no se inclinó, políti-camente, a favor de Buenos Aires o las provincias. El dédalo íntimo, ese que escapa a las crónicas de manual, incluye a un tercero, mejor una tercera, la *Delfina* (Martín), amante de Pancho y mujer independiente, sanguínea y decidida, que juega su propia lucha, mediando y seduciendo a ambas partes, suerte de encarnación de la Historia misma, o de la Argentina en ciernes, tironeada entre fidelidades, todavía salvaje e irra-cional pero segura de lo que quiere y espera. *La razón* no se declara abiertamente en pro de nadie,expone lo callado, humaniza. Desde el título subraya la convivencia de opuestos.

En consecuencia tampoco prefiere la tragedia o el drama sino que plantea una *comedia histórica*, (e histriónica), atenta a abrir el juego a los perfiles proscriptos de los perso-najes, a sus intereses suprapersonales equívocamente mixturados con sus pasiones, donde el destino de un suceso de resonancia pública puede nacer, obtuso, de una frus-tración personal, una disputa de machos o una imposición circunstancial poco menos que anecdótica. Un mueble portátil, mientras tanto, trae los objetos y la indumentaria; una proclama, la de Ramírez, vuela de mano en mano, y sobre todo, los agentes circulan entre dos filas de espectadores, en el medio, al ras de la gente, con-fundiéndose, prestos a burlar, y también a mimar, la identidad del otro. Del mismo modo, las psicologías impiden la toma de partido. La *Delfina* se elastiza entre la astucia hechiceril y la hembra enamoradiza, *Rondeau* pasa de la risa a la crueldad, de cobarde a cizañero y calculador en su proverbial torpeza. La máscara de Moyano-*Ramírez*, y sus atendibles sueños auto-nomistas, de pronto es capaz de volverse la de un líder feroz e impiadoso[9].

Conclusiones: el pasado, relato inconcluso

No hemos de pormenorizar las discusiones teóricas en torno a la *ficcionalidad* de la Historia en tanto relato, que ocupó los foros de la ciencia social en los últimos años[10]; nuestros teatristas no *cuestionan* la existencia factual sino la *completan* mediante la ficción verosímil, imaginando en el rito escénico lo que la narrativa histórica no puede reponer: la evocación, las pesadillas, la

emotividad pasional, las psicologías. Nada se inventa, todo se presupone *alrededor* de lo hechológico comprobado.

Algunas reflexiones finales provoca esta *poética histórica* a partir de las puestas marplatenses:

1) Discípulos voluntarios del revisionismo, adhieren a una *tradición selectiva* (Williams, 1980: 137-9) o selección de significados no menos arbitraria que la Historia *oficial*, pero invirtiendo el balance apologético, reinstalando al pueblo en el eje del acaecer o resucitando personajes hasta ahora ignorados o de según-do orden. Más que una *Historia* se procura una genealogía: "una forma de histo-ria que da cuenta de los saberes, de los discursos, de los dominios de objeto" (Foucault, 1980: 181), no una búsqueda de los orígenes en el sentido de identi-dades sino de lo accidental, diferente y heterogéneo" (íd., 7-29)[11];
2) Dado el perímetro temporal determinado (1810-1853) no es un ejercicio de *memoria colectiva*, como puede serlo el también histórico *Teatro x la Identidad*, para mencionar un ciclo de consecuente trayectoria en la ciudad. Los hechos fueron ya *leídos* en los manuales escolares, y si se los elidió en ellos por atribuir-les poca o nula importancia, se los suele *presentar* en los programas de mano y luego de desarrolla la *ficción verosímil*. La sorpresa de la intriga, que en cual-quier otra ficción es constitutiva del *plot* teatral, aquí pasa del *qué* al *cómo*. Inútil esperar un *desenlace* dramático, previsible de suyo y normalmente no existe uno: la Historia se ha vuelto *dramática* y en cuanto tal carece de *final*;
3) Teatro *posmoderno* que habla de nuestro problemático acceso a la *modernidad* como país-pueblo. Utilización de múltiples códigos, ritualidad, actuación deíc-tica, intertextualidad y fusión de materiales diversos, intervención contra el dis-curso hegemónico, antirrealismo, "combinación feliz entre arte y compromiso, teatralidad y mensaje" (De Toro, 1992: 158). Se tiene plena conciencia de la *Historia* como *puesta en escena*, tanto como del teatro como registro alternativo de la Historia[12]. Fragmentarismo, movilidad del signo, ruptura del tabicamiento epocal merced a saltos en el tiempo y ambigüedad de vestuario, quiebre de la cuarta pared.
4) Son textos operativos a nivel recepción, pero siempre desde el distanciamiento —un pretérito remoto, personajes ajenos a la experiencia—y evitando toda iden-tificación asociativa. Un teatro didáctico sin moraleja que pretende enseñar *otra* posibilidad, no aleccionar. O *reenseñar* lo ya aprendido. Apela a la reflexión del espectador y no a sus sentimientos.

Telón.

[1] Programa de mano de *El Teatro y la Historia (1810-1853): hacia el Bicentenario,* 2009. La página web del Instituto Cultural de la provincia (IC) relata la historia de la *Comedia*, fundada el 25 de septiembre de 1958, primer teatro oficial de prosa y que, a través de su carácter itinerante, tiene la misión de llegar a todo el territorio bonaerense. Entre sus funciones también se destacan las de amparar, impulsar y estimular la actividad teatral". Es en la década del 70 cuando llega al *Auditorium* de Mar del Plata, el Nacional Cervantes, el de Luz y Fuerza y el Argentino de La Plata, amén de "teatros de pueblitos, villas y asentamientos, también galpones, colegios y cualquier lugar en donde el personal logrará levantar el escenario para la realización de la función" y al cumplir sus primeros treinta años, visita "150 pueblos y ciudades, estrenando ocho obras y realizando más de 400 funciones. En estos años se lleva adelante el primer Festival Provincial de Teatro, encuentro que ya es una tradición y resurge la emisión de los radioteatros". Cf. www.comediadelaprovincia.ic.gba.gov.ar.

[2] Vale recordar, si no es ocioso, a Bartolomé Mitre como creador y patrono de esta tradición, según la cual "el curso histórico orgánico y gradual en el que las elites —herederas de la tradición republicana originada en la colonización—aportaron la "razón reflexiva" a la "razón espontánea" de las masas" fue la clave para concebir la "historia nacional" (Devoto/Pagano: 2010, 47). En rigor, el triunfo de esta versión *oficial* fue más educativo que historiográfico, ya que desde temprano existe una corriente reivindicativa de los personajes marginados por su enfoque: Ángel Carranza y Mariano Pelliza (sendos *Dorrego* de 1879 y 1886), Ramón Lassaga (Estanislao López, 1881), Ramón Cárcano y David Peña (Facundo Quiroga, 1882 y 1903 respectivamente), Clemente Fragueiro (Artigas, 1886) y por fin Adolfo Saldías (primer tomo de su *Rosas,* 1881). Cf. Devoto/Pagano: íd, 55-6).

[3] Galdós: *El equipaje del rey José* (1875). En *Episodios Nacionales*, I: 1005. Se cita a continuación el tomo de los *EENN* de editorial Aguilar (1941) y la página correspondiente.

[4] El parentesco es relevado por Francisco Ayala (1974) y Jenaro Artiles (1977). Artiles cita al filósofo vasco, que se expresa con términos semejantes a los galdosianos: "Historia, la auténtica, la que vivió y formó carne y espíritu de los españoles, no es la oficial, la historia al uso, sino la que se escapa a los historiadores" (1977: 203) y Ayala destaca, también glosando a Unamuno "los microscópicos sucesos" que hacen de la Historia "un diestro ensamblaje de despreciables minucias" (1974: 138).

[5] Sus principales corifeos, Ernesto Palacio, Raúl Scalabrini Ortiz, los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta, Carlos Ibarguren, José María Rosa (h.), Vicente Sierra, entre otros de menor influencia, amén de sus precursores (cf. *nota* 2).

[6] Nos referimos a trabajos reconstructivos de la trayectoria vital de los *sin historia*, emprendidos por diversos historiadores: R. Merzario (*Il paese stretto: strategie matrimoniale nella diocesi di Como, secoli XVI-XVII*: 1984); F. Ramella (*Terra e telai: sistema di parentela e manifatura nel Biellese dell´Ottocento:* 1984) y sobre todo Giovanni Levi (*L´ereditá immaterial: carriera di un esorcista nel Piemonte dei Seicento:* 1985) y Robert Darnton (*The Great Cat Massacre and others Episodes in French Cultural History*: 1984). En 1987, Jurgen Häbermas participó en el foro *Historikerstreit* donde se debatía el significado de la incorporación de Alemania Occidental al mundo liberal-democrático de la segunda posguerra. Intelectuales como Mikael Stürmer, asesor del canciller de derecha Helmut Köhl, consideró que "en un país sin historia, el que logra dar contenido a la memoria, define los con-ceptos e interpreta el pasado, gana el futuro" (Torpey: 1989, 15). Häbermas denuncia que esto presupone que el cientista social, "nuevo clérigo" al servicio de la difusión de una *versión* de la Historia, se convierte no en un analista objetivo sino en "planificador de ideología" y "dador de sentido" (*Sinnstifter,* p. 19). Así, se movilizarían aquellos aspectos del pasado "respecto de los cuales se pueda actuar afirmativamente", mientras se perpetra "la nautralización moral de otros pasados que podrían provocar sólo crítica y rechazo" (p. 18). La problemática central planteada por Häbermas es la del historiador en función del poder hegemónico, y la manipulación de su discurso incluso fuera de los canónes investigativos, para volverse estrella oficial de los *media.*

[7] La obra hace hincapié en un dato no menor: los *jacobinos* de Mayo pretendían que su *revolución* no fuese sólo política sino también económica, procediendo a implementar una reforma agraria que repartiría los latifundios entre los desheredados, lo cual explica la oposición de la clase terrateniente lugareña, en este caso, del Noroeste del ex virreinato, y las arengas incendiarias de las autoridades eclesiásticas, fieles defensoras del *status quo* colonial. Véase Andrés Lizarraga: *Tres jueces para un largo silencio* (CEAL: 1982). Mencionemos asimismo que la ironía trágica que aquejó a Castelli, el orador de la Revolución que murió de cáncer de lengua, inspiró al novelista Andrés Rivera (*La revolución es un sueño eterno*). La ficha artístico-técnica de *La revolución silenciada* se completa son Pablo Milei (Castelli), Pablo Gil Villafañe (Alvarado, Balcarce) y Marcelo Goñi (su Monteagudo le valió la nominación al *Estrella* 2008); la banda de sonido a cargo de Darío Ponce de León, el diseño de luces de José Barrera y el entrenamiento corporal y coreográfico de Marta Sol Bendahan.

[8] *Dorrego* es, dado su destino injusto, un emblema para los neorrevisionistas, y como personaje trágico, un predilecto de los teatristas, naturalmente enlazado en la escenificación histórica con su ejecutor, Juan *Lavalle*. En 2008, *El Teatro y la Historia* estrena dos obras: *La espada y la cabeza*, que imagina las últimas noches de Lavalle y su amante Damasita Boedo, y *Sangre en la tierra de Navarro*, sobre el fusilamiento y los diálogos previos a él. Finalmente, *Teatrantes* compuso *Noche en vela* (2011), que conjetura acerca de la última noche de Lavalle, perseguido por los federales y asaltado por los fantasmas de su pasado. En el *Ciclo* 2011 los dos tradicionales enemigos regresan: *Artecon*, de Duilio Lanzoni exhibe *La pasión según Dorrego* (de Augusto Denis): "tres directores, tres interpretaciones, tres maneras distintas de pensar, sentir y encarnar la vida y muerte del Coronel Manuel Dorrego. Cada personaje, cada texto, cada posible puesta en escena será defendida, rechazada o negociada en una búsqueda teatral marcada por las luchas públicas y privadas" (cf. www.comediadelaprovincia.ic.gba.gov.ar.

[9] La *proclama* se reparte entre la concurrencia y a la vez queda esparcida por el piso del escenario, para quien quiera llevarla o discutirla: "elegid ya sin recelo el gobierno provisorio que os convenga separando antes de vosotros el influjo venenoso de aquellos que han sostenido a la expirante administración contra vuestros intereses. Vosotros conocéis bien a los criminales y a los que secretamente comprometidos con ellos aparentan sentimientos contrarios para allanar obstáculos en los casos difíciles o peligrosos. Marchamos sobre vuestra ciudad, no para talar vuestra campana, multar vuestrar personas, ni para mezclarnos en vuestras deliberaciones. Sí para castigar a los tiranos cuando fueran tan necios que pretendan el mando". El lenguaje pinta entero al caudillo: tolerante y amenazador a un tiempo. El texto, verdadero anticipo de los volantes y panfletos impresos que arrojarán los aviones aliados y nazis sobre las ciudades europeas durante la segunda guerra, fue entregado por las tropas de Ramírez a la población porteña luego de la victoria. En el *Ciclo* 2011 el grupo *El Cultivo* de Mariano Aufranc estrenó *La Delfina* (autor: José M. Ithurrart), en la que una mujer de pueblo, en una pulpería de Tandil, rebate las argumentaciones de un Juez de Paz en defensa del *progreso* según la utopía sarmientino-unitaria. Obviamente, no es casual la elección del *nombre* de la heroína.

[10] "Si también la historia es producto de la selección del material, de la manera como se la interpreta, de la teoría que condiciona sus obras, no será también ella una forma de ficción?" se pregunta Costa Lima (1986: 234). Añade Samuel: "La selección de temas, sean descriptivos o analíticos, corresponde al historiador, y lo mismo ocurre con las selectividades o exclusiones…. mientras que la elección de la problemática se ajusta en mayor o menor grado a lo que quepa en el marco de referencia. Los documentos no sólo corroboran, sino que también falsifican, sustituyendo estructura y proceso por toda una serie de fragmentos separados e introduciéndonos no en el mundo real del pasado sino únicamente en su sistema de representaciones. Así pues, los historiadores no reflejan el pasado sino que lo significan y construyen" (1984: 54). El mismo Toynbee se pronuncia: "la mera selección, disposición y presentación de hechos constituye una técnica que pertenece al campo de la ficción" (1985: I, 47). Carr cree que el historiador mismo es parte de la historia que estudia, porque ella "es la experiencia del historiador" (1984: 30), recomendando con Collingwood *estudiarlo a él*, ya que a su vez reproduce "lo que han ido discutiendo sus *dramatis personae"* (31), porque "no sólo fluyen los acontecimientos: fluye el propio historiador" (56). Nos atenemos a citar algunos autores que teorizaron al respecto: Danto, Barthes, Rama, Ensenzberger, De Certeau, Jitrik, Burdiel y Romeo (cf. *bibliografía)*

[11] Comenta Marc Poster: "El término *genealogía* implica la función política en la cual la historia es la inversión en una relación de fuerzas. El historiador puede socavar el orden actual mediante la inversión de sus imágenes del pasado" (1987: 127). En rigor podríamos afirmar que es, en lenguaje foucaultiano, una *arqueología:* no un *documento* (que enseña, educa o muestra: la Historia se conoce, pero no es punto de vista) sino *monumento* (recuerda, avisa y advierte). Cf. Foucault, 1983: 100.

[12] Los caracteres nombrados asimismo los enumera De Toro (1992: 159). También cabe la calificación de *teatro de posvanguardia*: "experimenta estéticas que privilegien la escritura lúdica, autorreferencial y desacralizadora", que Pereira Poza explicita como una de las direcciones del teatro latinoamericano actual (1999: 155), si bien el autor no habla estrictamente del teatro histórico. Pellettieri (2003) lo llama *teatro de intertexto posmoderno.*

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Lizarraga, Andrés; *Tres jueces para un largo silencio.* Buenos Aires: CEAL, 1982.

Pérez Galdós, Benito: *Epìsodios nacionales.* Madrid: Aguilar, 1941. 3 tomos.

Programa de mano *El Teatro y la Historia (1810-1853): hacia el Bicentenario.* Comedia de la Provincia de Buenos Aires/ Instituto Cultural: 2009.

Programa de mano *La faena, un país partido al medio,* de Marcelo Marán. Sala *Séptimo Fuego:* temporada 2009.

Programa de mano *La razón de las bestias*. Grupo Teatrantes. Sala *Séptimo Fuego:* temporada 2009.

Proclama del general Francisco Ramírez. *Print.* Grupo Teatrantes. Sala *Séptimo Fuego:* temporada 2009.

Programa de mano *La revolución silenciada*, de Andrés Lizarraga. Adaptación de Luis Sirimarco y Eduardo Rodríguez Lozano. Teatro Municipal Colón: 2008.

www.comediadelaprovincia.ic.gba.gov.ar.

Fuentes secundarias

Artiles, Jenaro: "La *intrahistoria:* de Galdós a Unamuno". En *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular: 1977, 201-219.

Ayala, Francisco: *La novela: Galdós y Unamuno.* Barcelona: Seix Barral, 1974.

Barthes, Roland: "El discurso de la Historia". En AA.VV.: *Ensayos estructuralistas.* Buenos Aires: CEAL, 1971 [1968]

Burdiel, Isabel & Romeo, María Cruz: "Historia y lenguaje: la vuelta al relato dos décadas después". En *Hispania*, LVI/ I, 192: 1996, 333-346.

Carr, Edward H.: *¿Qué es la historia?* Barcelona: Planeta/De Agostini, 1984.

Costa Lima, Luiz: *Sociedade e discurso ficcional.* Río de Janeiro: Guanabara, 1986.

Danto, Arthur C.: *Historia y narración.* Barcelona: Paídós Iberia, 1989 [1975]

De Certeau, Michel: *La escritura de la Historia.* Álvaro Obregón D. F.: Universidad Iberoamericana, 1993 [1978]

De Toro, Alfonso: "Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos". En Roster, Peter & Rojas, Mario: *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano.* Buenos Aires. Galerna/ Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (IITCTL), 1992, 157-176.

Devoto, Fernando & Pagano, Nora: *Historia de la historiografía argentina.* Buenos Aires: Sudamericana, 2010. 2ª edición [2009]

Enzensberger, Hans Magnus: "La literatura en cuanto historia" En *Eco,* 201: 1978, 937-946.

Foucault, Michel: *Microfísica del poder.* Madrid: La Piqueta, 1980.

----------*El discurso del poder.* México/Buenos Aires: Folios, 1983.

Jitrik, Noé: *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género.* Buenos Aires: Biblos, 1995.

Levi, Giovanni: *Sobre microhistoria.* Buenos Aires: Biblos, 1993.

Pellettieri, Osvaldo: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires.* Tomo V: *El teatro actual (1976-1998).*Buenos Aires. Galerna, 2003.

Pereira Poza, Sergio: "Principales direcciones del teatro latinoamericano actual". En Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad.* Buenos Aires. Galerna, 1999: 151-162.

Pérez Galdós, Benito: *Episodios Nacionales.* Madrid: Aguilar, 1941. 3 vols.

Poster, Marc: *Foucault, el marxismo y la historia.* Buenos Aires: Paidós, 1987.

Rama, Carlos: *La historia y la novela.* Buenos Aires: Nova, 1970.

Samuel, Raphael: *Historia popular y teoría socialista.* Barcelona: Crítica, 1984.

Torpey, John: "Habermas y los historiadores". En *Punto de vista,*XII, 36: 1989, 14-21.

Toynbee, Arnold: *Estudio de la Historia.* Barcelona: Planeta/De Agostini, 1985. Tomo I.

Williams, Raymond: *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península, 1980.

Hombres-amoblados, olvido y modernidad. Reflexiones en torno a Franz Kafka y Walter Benjamin

Cecilia Cappannini

UNLP

Kafka y Benjamin indagan la modernidad como laberinto en el cual lo nuevo aparece en el contexto de lo que *siempre ha estado ahí*. El proceso de K, siempre nuevo, siempre el mismo va demarcando las dimensiones de este laberinto que presenta una arquitectura inesperada, con rincones de esperanza, buhardillas, registros, demasiadas puertas y escaleras que constituye al decir de Benjamin la realización por la burguesía de un viejo sueño humano.

En sus fronteras, como en el proceso de K, no solo los deseos de los hombres se cosifican y en lugar de satisfacer los sueños los generan, sino que el intercambio capitalista produce la rigidez y la petrificación de las relaciones sociales. Entonces, las cosas toman el lugar de los hombres, y el olvido se instaura como figura fundamental.

Para eso se analizará la novela *El proceso* de Franz Kafka y las lecturas de Walter Benjamin sobre esa obra, fundamentalmente en los textos referidos al autor y los Convolutos N y S del *Libro de los Pasajes*.

El objetivo de este trabajo es analizar el concepto benjaminiano de olvido destacando dos dimensiones fundamentales en su definición: la deformación que produce en los hombres y en la historia. Esto lleva a la constitución de los hombres-amoblados en el marco de la deshumanización propia de un sistema que ya no sólo deja de necesitar al hombre sino que lo sitúa como *objeto* en el teatro de la representación.

I

La modernidad, a pesar del proceso de secularización y racionalización que instala, no está signada según Benjamin por la desmitificación y el desencantamiento de los ritos y mitos tradicionales sino que con el desarrollo del capitalismo "un espeso sueño se expandió sobre Europa"[i] y por debajo de una superficie racional progresiva, el mundo ha sido reencantado en un nivel onírico inconsciente.

Es por esto que la conciencia moderna está dividida entre el sueño y la vigilia. Si el primero está directamente vinculado con el inconsciente y la teoría sobre la infancia que desarrolla el autor[ii], en la vigilia encontramos la rigidez y la petrificación que generan las relaciones sociales de producción capitalista en el pensamiento, en los objetos y en los sujetos. El autor, analiza la realidad cotidiana por analogía con el mundo de los sueños como conducto de proyecciones inconscientes, para revelar no la clave de conflictos individuales sino el médium que expresa la relación sujeto-objeto.

En este sentido, "nuestro existir de la vigilia viene a ser una tierra donde, por huecos casi imperceptibles, se puede descender a ese submundo, donde se abren espacios por los cuales desembocan los sueños. Pasamos ante ellos diariamente sin sospechar siquiera su existencia mas, al llegar el sueño, en seguida tratamos de atraparlos dando apresurados manotazos, hasta que finalmente nos perdemos entre sus oscuros corredores."[iii]

El mudo de las relaciones sociales petrificadas en el que se produce el quid pro quo: "las mercancías parecen dotadas de vida propia, entidades autónomas en relación unas con otras y con los hombres"[iv], es el mundo cotidiano que instauran los relatos kafkianos. Como laberinto de pesadilla, el proceso de K… se presenta como algo eterno e imposible de superar, tal como lo hace la burocracia con su crecimiento metódico de la *distancia*, que se profundiza indefinidamente mediante la transformación de la meta en obstáculos y de los obstáculos en intermediarios que conducen a la meta. Cuando Joseph K… camina hacia su primer interrogatorio, todas las construcciones tienen fachadas demasiado similares como para poder identificar con facilidad la oficina a la que debe dirigirse, la búsqueda se hace larga hay demasiadas escaleras, demasiadas puertas, ángulos, rincones. En los límites del laberinto están las relaciones sociales que se dan en el proceso, son como muros que se interponen, que dividen el espacio, que lo vuelven rincón o recoveco, que lo anudan.

Pero el laberinto es no sólo la dificultad para llegar a la meta sino la ciudad misma. En tanto realización de un viejo sueño humano, reactiva según Benjamin las fuerzas míticas que se manifiestan en sus calles a pesar de la planificación urbana (racional) correspondiente a la conformación de las ciudades modernas. Las calles se presentan a la vez como el interior familiar y amoblado por el que transita la multitud; y como laberinto de las mercancías donde se desarrolla el mecanismo de seguridad y alerta constante en los transeúntes. Esto lleva a una liquidación de las formas de experiencia y la alteración del ritmo de la percepción, que se entretejen con lo que Silvestri denomina *la irrupción de los modos de producción capitalista en la estructura de la morfología urbana*.[v] La mercancía se vuelve entonces una forma de deleite

artístico que determina las características de la ciudad como ámbito del comportamiento automatizado.

Aquí la experiencia del shock consiste en la aniquilación de la capacidad de tener experiencia justamente porque altera la sensibilidad: *moverse a través del tránsito y del laberinto significa para el individuo una serie de shocks y de colisiones*. No solamente se fragmenta la percepción del tiempo sino que esto produce un estado de alerta constante a nivel de la conciencia, en el que se generan vivencias más que experiencias: mientras la vivencia aísla los estímulos recibidos tal como lo hace el confort con los hombres construyendo así el perfil del individuo burgués; la experiencia (*Erfahurung*) está vinculada a la tradición y a la construcción cultural que deja huellas a nivel inconsciente. En la vivencia se precipita según Benjamin la creciente autoalienación del hombre, que hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor. Entonces la vivencia toma la forma de la experiencia ya difunta, o al menos de un tipo de experiencia que no puede ser reconsiderada desde la propia tradición cultural sino que se revela como principio de la deshumanización causada por el desarrollo desmedido de las fuerzas de producción y por la distancia metódica que hace patente el proceso de K…

Pero la relación hombre-técnica no se presenta solamente en el recorrido de los transeúntes por las calles de la ciudad, que en algunos instantes se asemejará al deambular del flaneur; sino fundamentalmente en el desarrollo industrial de las guerras. La expansión de los objetos mecánicos desde la guerra a la vida cotidiana en el siglo XX, lleva a una *configuración de la vida por la técnica* cuyo *botín e*s la capacidad de experiencia[vi] y a un crecimiento del mundo maquínico que se despliega en los derroteros de la burocracia, como podemos observar en la novela de Kafka.

En 1933 Benjamin escribe aludiendo a la Primera guerra mundial, sobre el impacto que sufrió aquella generación aún no familiarizada con la técnica "que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos" y de repente experimentó el aspecto más destructivo del desarrollo técnico: "en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano."[vii]

La autodestrucción del hombre surge ligada a la noción de una modernidad como infierno-laberinto en tanto lo nuevo aparece en el contexto de lo que siempre ha estado ahí. *Eso nuevo* aparece para K… en los hechos de la vida cotidiana que se vuelven absurdos en un mundo sin leyes. El proceso se presenta como realidad inevitable y no como construcción: "Ya no tenía la elección de aceptar o de rechazar el proceso, se encontraba de lleno en él y era preciso defenderse."[viii] Allí reside la profunda ambigüedad que caracteriza al proceso laberíntico. Si el efecto de lo que se considera nuevo en el seno de la modernidad burguesa y capitalista se

plantea como algo que sin embargo ya estaba presente, es esa profunda ambigüedad la que lo presenta a la vez tan implacable como quebradizo.

Tomamos aquí lo que Michael Löwy desarrolla en *Franz Kafka, soñador insumiso* acerca de concebir a este escritor en la tarea de representar estética y políticamente la barbarie social enlazada con un capitalismo tardío cuyo funcionamiento se trata de *iluminar* críticamente. Löwy llama la atención sobre la sutil ambigüedad de la conocida afirmación kafkiana según la cual las cadenas de la humanidad están hechas de papel de oficina. Poniendo de manifiesto tanto el carácter opresivo del aparato burocrático que somete a K… como la fragilidad de unas cadenas de papel que pueden ser destruidas por los hombres. Allí reside precisamente la posibilidad de redención que tanto Kafka como Benjamin indagan: solamente cuando se muestra cómo funciona el mecanismo, es posible la redención de lo olvidado.

II: Olvido y catástrofe

> Que todo siga 'así' *es* la catástrofe. Ésta no es lo inminente cada vez, sino que es lo cada vez ya dado. Pensamiento de Strindberg: el infierno no es nada que nos aceche aún, sino que es *esta vida aquí*.[ix]

En el *Libro de los Pasajes*, lo nuevo aparece asociado al fragmento de los cuadros de landa que Titorelli le vende a K… Los cuadros exhiben siempre los mismos paisajes de páramos grises y monótonos, "no se podía observar la más mínima diferencia con el primero: los mismos árboles, la misma hierba, la misma puesta del sol. Pero a K... no le importaba. Son bonitos paisajes, dijo, le compro los dos y los colgaré en mi oficina.

Parece que le gusta el motivo, dijo el pintor, tomando un tercer cuadro, qué casualidad que aun tengo aquí uno parecido."[x]

En esa visión se interpenetran lo siempre igual y lo efímero, K... duda si es la igualdad o la intrigante semejanza de una pluralidad lo que está en juego al mirar los cuadros, y aunque Titorelli sea el pintor oficial de la Justicia, también los retratos de los jueces se parecen enormemente.

En este sentido, Benjamin anota: Para el motivo de los cuadros de las landas en *El proceso* de Kafka: en la era del Infierno, lo nuevo (es decir, lo que acompaña) es siempre, ya, (lo) eternamente igual.[xi]

Lo nuevo no se altera, permanece eterno como si no hubiera en realidad nada nuevo. Lejos de remitir a aquello que marca el desarrollo de la moda capitalista: el eterno retorno de siempre-lo-mismo, o de implicar una simple repetición; lo nuevo siempre sigue siendo lo mismo en cada una de sus partes, pero no constituye aquí ningún cambio, ninguna modificación, ni mucho menos un retorno. Eso es precisamente la eternidad propia del infierno, por eso para Benjamin la modernidad *es* el tiempo del infierno.

El proceso mismo es así, dado que todo en él implica un continuo presente, el estado de las cosas en un preciso instante en el que todo depende del contacto, de las posiciones, y K… se mueve obsesivamente, lo que lo convierte en un condenado de antemano. Todo su pensamiento está dado en esos desarrollos minuciosos, en los que mira atentamente los gestos de cada persona que encuentra a su paso, describe los espacios, las sensaciones que tiene y luego se interrumpe bruscamente como si ya no hubiera nada que decir, pero no es carencia sino imposibilidad, de salir del laberinto, de la existencia común, de la soledad, "la imposibilidad de atenerse a estas imposibilidades."[xii]

La atmósfera pesada que envuelve los corredores por los que K... transita va consumiendo sus fuerzas, ni siquiera puede mantenerse en pie por momentos, casi no escucha o no puede diferenciar las voces a su alrededor sino como ruidos y murmullos. La sensación de estar alejado del aire, de no poder llenar sus pulmones, lo hace desesperarse, y entonces necesita una y otra vez salir del laberinto, pero eso es imposible.

Los gestos de las figuras kafkianas son demasiado contundentes para el entorno habitual, Kafka los retira de sus soportes tradicionales para eternizados en los personajes tal como los instantes, los días que dura este proceso y convertirlos en objetos de reflexión interminable. Por eso y siguiendo en esto a Adorno, el instante es aquí parábola de la eternidad. Entonces la representación adopta las mismas vistas, los mismos gestos como movimientos particulares que se asemejan a los movimientos de las máquinas que ponen en marcha el engranaje del proceso kafkiano. La banalidad de sus leyes también se da como presencia de un eterno infierno en el cual "Todo sigue siendo en realidad apariencia; los interrogatorios (…) si no tiene tiempo o deseo de acudir a ellos, uno puede excusarse algunas veces, o arreglar con algunos jueces el empleo del tiempo, no se trataba en el fondo más que de presentarse de vez en cuando al magistrado para cumplir con el deber de acusado"[xiii]

En *Onirokistch*, Benjamin plantea que es justamente la banalidad[xiv] la contracara del desarrollo de la técnica, que hace que los objetos rápidamente se vuelvan obsoletos al igual que los hombres en la novela de Kafka. Ambos autores trabajan con los desechos de la sociedad industrial, con objetos y personajes que han sido oprimidos por el relato histórico lineal y progresivo; pero a su vez con la figura de la deformación que no solamente está presente en el jorobadito en el cual Benjamin detiene su mirada cuando lee a Kafka, sino en todos los seres despreciables, autómatas y con características animales que habitan la densa atmósfera de sus relatos. En este sentido, Odradek el jorobadito es descrito en "Preocupaciones de un jefe de familia": A primera vista se asemeja a un carrete de hilo, chato y en forma de estrella, y en efecto, también parece que tuviera hilos arrollados (…) son solo trozos de hilos viejos y rotos. (…). Uno se siente inducido a creer que esta criatura tuvo en otro tiempo alguna espacie de forma inteligible y ahora está rota."[xv]

"Odradek es la forma adoptada por las cosas en el olvido"[xvi] dice Benjamin. Este personaje-objeto aparentemente roto o en desuso está emparentado en términos de Esther Cohen con la familia de los despojos benjaminianos, es decir con todo aquello que la historia tiene de fallido, de fracasado y que ha sido oprimido por la idea de un progreso perfectible. De este modo, tomando aportes de la teología judía y la línea del marxismo hegeliano que retoma la Escuela de Frankfurt, Benjamin postula que concebir el progreso como infinito e incesante implica concebir la *historia* como tiempo vacío y homogéneo en la que una masa de hechos concatenados dejan caer en el *olvido* todo lo que ésta tiene de fallido, de destiempo o de sufrimiento. El olvido implica una catástrofe, ya que "no es nunca algo exclusivamente individual sino que cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente y le acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son origen siempre de nuevos engendros."[xvii] Tal como sucede con todos los acusados que están en proceso y que demarca de algún modo para Benjamin el funcionamiento de ese capitalismo tardío que Kafka indaga. El olvido tiene entonces una dimensión histórica y la catástrofe es negativa, por lo que la salvación implica "adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro": el peligro de no llegar a vislumbrar que la catástrofe es *esta vida aquí*, o de no comprender en términos kafkianos que las *cadenas están hechas de papel.* Por eso cuando los demás personajes tienen algo que decirle a K…, lo hacen como si éste debiera ya saberlo desde hace mucho tiempo. Es como si no hubiera nada nuevo, como si apenas inadvertida se le planteara al protagonista la exigencia de recordar aquello que ha olvidado.

La deformación en la construcción y transmisión de la historia que el filósofo alemán analiza, en este caso en la imagen de Odradek, es la deformación del hombre en su propio olvido, la deformación del hombre en objeto inútil. Esto nos conduce a una lectura particular de uno de los gestos más presente en los diferentes escritos kafkianos: la relación entre la mirada *deformante* del proceso de K... y el cuerpo deforme (jorobadito) de los acusados.

III.

Es la misma banalidad la que recubre las relaciones cotidianas del proceso con una "capa gris de polvo" la que provoca la sensación de la imposibilidad de salir del laberinto. Todo allí se cosifica, el acusado se vuelve objeto de la mirada en proceso, de la mirada de los jueces, de los interrogatorios. En el intercambio de miradas, aparece sin embargo la figura del deseo, por eso la esperanza ha sido dada solo para quienes ya la han perdido según Benjamin. Si el aplazamiento es la esperanza del acusado, subsiste allí un margen ínfimo del que no se sabe si reserva la esperanza o al contrario la descarta para siempre. No porque la esperanza esté condenada sino porque no logra ser condenada.

Cuando el ujier camina junto a K… por el corredor de las oficinas de la justicia y archivos, las puertas están ubicadas regularmente y el público espera a ser atendido: son los acusados. Detrás del pasillo los empleados miran a la gente que pasa por allí, Joseph K… se sabe observado, se sabe objeto de la mirada de los otros, se reconoce en proceso. Algunas puertas entreabiertas invitan a observar el interior de las oficinas, en sus umbrales se acumulan deseos y tentaciones.

Sin embargo el deseo también está reificado en el proceso y guarda entonces ciertas características de un determinado tipo de auraticidad que se produce en la distancia metódica que el sistema burocrático despliega. No se trata aquí solamente de una experiencia estética que supone un intercambio de miradas entre el espectador y la obra de arte aurática en el cual el sujeto que mira, le "*presta*" el poder de la mirada a lo mirado (la cosa). Así, según Benjamin:

> (…) la experiencia del aura reposa sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.[xviii]

Al interior del proceso, este mecanismo del aura produce además una refracción de la mirada: el acusado no sólo pierde su dominio en la representación, y queda él mismo objetivado, desdoblado; sino que debe sesgar su propia mirada para esquivar la mirada implacable del proceso, que se filtra por la borradura de su subjetividad.

Zizëk[xix] retoma la figura de la anamorfosis para analizar la mirada distorsionada por el deseo y por la distancia, y plantea que el aura presenta el objeto ladeado, torcido, obliga a una posición sesgada a fin de que se pueda percibir lo que no existe para la mirada frontal y objetiva. El ojo en proceso se acomoda no sólo a la repetición, a la semejanza de lo nuevo sino a ese intercambio de miradas que produce la deformación, lo torcido en el marco de la deshumanización propia de un sistema que ya no sólo deja de necesitar al hombre sino que lo sitúa como *objeto* en el teatro de la representación.

La mirada *es* el proceso, pero no es una sola, varios espectadores la ejercen.

Según Benjamin el mundo de Kafka es un teatro del mundo, en sus escritos el ser humano se encuentra de salida sobre la escena, el elemento visual se coloca en primera línea como predominio del gesto. K…concibe el mundo como representación, y a las personas como espectadores, parece estar siempre en escena o justo detrás de ella, dispuesto a mirar o no, dado que a veces se aleja de lo que ha visto como si ningún ojo pudiera soportar su visión, y sobrevivir. Lo que ve K… cuando abre la puerta del cuarto en el cual el día anterior fueron azotados sus guardianes, y vuelve a encontrar fielmente la escena, incluso con la voz que lo llama a él mismo; es una experiencia que no tiene velo, por eso no la puede soportar: "K… cerró en seguida y de golpe la puerta, y la golpeó con los puños como si así quedara mejor cerrada". Por eso debe sesgar su mirada. Solo le resulta posible pensar a partir de lo visible, de aquello que percibe, mientras al mismo tiempo lo visible se enajena totalmente de la imagen.

¿Son ustedes los enviados?, pregunta Joseph K… a los señores que vienen a buscarlo al final de la novela. Ellos contestan que sí con la cabeza.

Mientras se preparan para salir, K… se vuelve hacia los hombres que han venido a condenarlo y les pregunta:

- ¿En qué teatro representan ustedes?

- ¿Teatro? - dijo uno de los señores, pidiendo consejo al otro con la mirada.

En *América*, Kafka describe el teatro natural de Oklahoma, para todos hay lugar en este teatro, a los aspirantes no se les exige ninguna otra cosa que actuarse. Que en última instancia puedan ser efectivamente lo que declaran, es algo que escapa según Benjamin a la dimensión de lo posible.

No hay entonces dominio de la imagen sino de la *maquinaria*. El individuo no está aquí reprimido o amputado por el orden social, sino que es fabricado por él de acuerdo con toda una táctica de las fuerzas y de los cuerpos. Joseph K… se transforma en máquina. Pero no hay necesariamente una sustitución del hombre por la maquina[xx] sino un intercambio para mostrar "cómo el hombre forma una pieza con la máquina, o forma pieza con cualquier otra cosa para construir una máquina."[xxi] Esas otras cosa pueden ser según Gerald Raung, animales, herramientas, personas, frases, deseos. K… es un engranaje en la máquina que al mismo tiempo funciona para la máquina en un mecanismo capaz de "reproducir" la realidad sin la intervención del hombre (como sujeto), lo que potencia exponencialmente el fetichismo, entrañando la domesticación del aura, es decir la domesticación del deseo de los acusados.

IV.

Así cómo K… se transforma en máquina, por eso el principal atributo del acusado es olvidarse de sí mismo, así para Benjamin aparecen los hombres-amoblados.

Tal como sucede en el primer interrogatorio al que asiste: la "habitación tenía dos ventanas y alrededor de ella corría a pequeña distancia del techo, una galería llena de gente, en la que los espectadores no podían mantenerse sino encorvados, con la cabeza y la espalda pegando con el techo."[xxii] Esos hombres doblados, que no entran en el espacio, parecen cargar todo el peso del techo en su espalda. Hombres apretados, torcidos, incómodos, agrupados en cada habitación. No se amoldan las paredes a las personas sino las personas a las paredes, y así aparecen los hombres-amoblados. Las paredes están tan cerca que el espacio se cierra y se cierne sobre el hombre, el cuerpo toma la forma del espacio y es también laberinto, en su andar, en su forma, en su vestimenta. Y es también mercancía, entonces nuestros propios cuerpos son la otredad olvidada, según Benjamin.

Los hombres-amoblados son por un lado, el paradigma del kitsch decimonónico. Un siglo soñador del *mal gusto* por completo *amoblado de sueños*, que amontona y decora mezclando estilos propios de los interiores Napoleón III (gótico, persa, renacimiento), en los que la burguesía construye un determinado tipo de espacio habitable: *el interior;* y dispone los objetos separados de su valor de uso bajo la apariencia de una naturaleza inmutable, sustraída al tiempo.

Una época que como el hombre mecanizado y maquínico, ha adoptado los movimientos/gestos del taylorismo. Sin embargo no se trata aquí del Chaplin de *Tiempos Modernos*, sino de hombres- mueble, objetos fetiche del interior burgués.

En este sentido, "El público (los acusados) tenía un aspecto muy modesto y estaba repartido casi regularmente a cada lado del corredor (…) como no había perchas habían depositado sus sombreros sobre los bancos, al venir K… y el ujier, los primeros hombres se levantaron y todos se vieron en la obligación de hacerlo, pero ninguno de ellos se enderezó por completo, permanecieron con el dorso inclinado y las rodillas dobladas"[xxiii], como si prolongaran la forma de la silla en sus cuerpos.[xxiv] Estos hombres que se levantan como autómatas, también están en el proceso interminable y encarnan para Benjamin la figura del olvido que concierne siempre lo mejor ya que se refiere a la posibilidad de redención.

Debido a esto los hombres-amoblados constituyen por otro lado, un modo de detectar en el propio kitsch ornamental la reactivación de las fuerzas míticas en la sociedad moderna, que no solo aflora en los diagramas urbanos o en el laberinto. Los hombres-objeto despojados de su valor de uso, son las notas recordatorias de aquellos objetos sobre los cuales, en otro tiempo se ha posado el deseo. Justamente por eso, son el paradigma del hombre nuevo que construirá la revolución política y social capaz de tomar las energías del pasado, de todo aquello que ha sido oprimido o ha permanecido en el olvido, para producir una humanidad nueva, convirtiendo la mercancía en imagen dialéctica. Una imagen capaz de mostrarnos que la catástrofe es *esta vida aquí*. Una imagen que como condensación de todas las destrucciones es capaz de detener el pensamiento y poner de manifiesto su construcción: el mecanismo de la maquinaria.

Aquí radica la posibilidad de redención que no consiste en reconstruir el relato histórico a partir de lo oprimido, sino redimir lo olvidado.

Y siguiendo a Löwy nuevamente, la redención mesiánica/revolucionaria es una tarea que nos atribuyeron las generaciones pasadas. Por lo cual la humanidad oprimida/olvidada o deformada es la que puede redimirse.

La forma del espacio se repite en el laberinto, en la mecanización de la percepción y la maquinización de los hombres en proceso reaparece el automatismo, la crueldad de una modernidad burguesa y capitalista que se nos presenta como un infierno infranqueable. En el proceso, la maquinaria parece imponer límites inamovibles, los cuerpos se amoldan al espacio, tal como sucede con los hombres-amoblados en el kitsch burgués. Sus formas también se repiten, la representación se repite, pero es y no es igual, porque en lo continuo de la espera, está lo discontinuo de la comunicación, de las frases y pensamientos entrecortados, palabras y

acciones disociadas, los malentendidos, los olvidos que encarnan la posibilidad de redención: de la historia y de los hombres oprimidos por la historia.

Bibliografía

Albérès, R.M. (1969) "El universo mutilado: de Kafka a Beckett" en: Colección Perfiles. Kafka. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez S.A.

Benjamin, Walter. "Franz Kafka", en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. España: Taurus.

----------. (2007) "Nota del editor", "París, capital del siglo XIX" y "Apuntes y materiales. Convolutos N y S", en Benjamin, W. Libro de los pasajes, Madrid: Akal Ediciones.

----------. (2012) "Parque central", en Benjamin, W. El París de Baudelaire. Argentina: Eterna Cadencia.

Blanchot, Maurice. (1993) *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Cohen, Esther. (2007) "Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano." Revista Acta Poética n º 28 1-2. Centro de Poética, Instituto de Investigaciones filológicas, UNAM.

Ibarlucia, Ricardo. (1998) Onirokistch. Walter Benjamin y el surrealismo, Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Kafka, Franz (1966) *El proceso*. Buenos Aires: Losada.

Löwy, Michael. (2007) Franz Kafka, soñador insumiso. México: Taurus.

----------. (2002) Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Raunig, Gerald. Algunos fragmentos sobre las máquinas, en: http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/es

Silvestri, Graciela y otros. (1993) "Las metrópolis de Benjamin", en Revista Punto de Vista nº 45. Buenos Aires.

Steiner, George. (1969) "-K", en: Colección Perfiles. Kafka. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez S.A.

Notas

---

[i] Ibarlucia. R. (1998) Onirokistch. Walter Benjamin y el surrealismo, Buenos Aires: Ediciones Manantial, p.66.

[ii] No desarrollaremos aquí la teoría benjaminiana de la infancia por cuestiones que excederían la extensión de este trabajo, pero para este tema se puede consultar: Buck-Morss, S., (2005) Walter Benjamin, escritor revolucionario, Buenos Aires: Interzona.

[iii] Benjamin, W. (2007) Libro de los pasajes, Madrid: Akal Ediciones, C 1 a, 2.

[iv] Jennings, M. (2010) "Walter Benjamin y la vanguardia europea", en Uslenghi, A, Comp, Walter Benjamin: Culturas de la imagen, Argentina: Eterna Cadencia. , Op. Cit. p. 38.

[v] Cfr. Silvestri, Graciela y otros. (1993) "Las metrópolis de Benjamin", en Revista Punto de Vista nº 45. Buenos Aires

[vi] Esto produce según el autor la incapacidad de comunicarnos pero también al goce con la contemplación de las imágenes que nos muestran la autodestrucción del hombre. "Si lo foto y el cine llevan a las masas elementos que se hurtaban antes a su consumo, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es (…) en renovarlo según la moda". Este tipo de uso busca captar la belleza y seducir, su lema es: el mundo es bello.

[vii] Cfr. Benjamin, Walter. (1990). "Experiencia y Pobreza" en: *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. España.

[viii] Kafka, Franz (1966) *El proceso*. Buenos Aires, Losada, p.95.

[ix] Benjamin, W. (2012) "Parque central", en Benjamin, W. El París de Baudelaire. Argentina: Eterna Cadencia, p.276.

[x] Banjamin, W. (2007) Op. Cit, p.558.

[xi] Benjamin, W. (2007) Op. Cit, S 2 a, 3.

[xii] Blanchot, M. (1993) *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, p.87.

[xiii] Kafka, Franz, Op Cit, p.120.
[xiv] En *Onirokistch*, Benjamin asocia el imaginario onírico surrealista al kitsch de la cultura de masas, planteando que lo cotidiano es el cristal del acontecer histórico. *Ya nadie sueña con una flor azul*, el sueño ya no está relacionado a una lejanía sublime sino que "Se ha vuelto gris. La gris capa de polvo sobre las cosas es su mejor componente. Los sueños son ahora un camino directo a la banalidad"[xiv], y es justamente la banalidad la contracara del desarrollo de la técnica, que hace que los objetos rápidamente se vuelvan obsoletos. Cfr. Ibarlucia. R. (1998) Onirokistch. Walter Benjamin y el surrealismo, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
[xv] Benjamin, W. "Franz Kafka", en: Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV, Taurus, p.155.
[xvi] Cohen, Esther. (2007) "Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano." Revista Acta Poética n º 28 1-2. Centro de Poética, Instituto de Investigaciones filológicas, UNAM, p.59
[xvii] Benjamin, W. Op. Cit, p.155.
[xviii] Walter Benjamin. (2001) "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Ensayos* escogidos, p. 36.
[xix] Cfr. Ticio Escobar (2005) La irrepetible aparición de la distancia. Una defensa política del aura, en: Pablo Oyarzún y otros. (2005) Arte y política. Santiago de Chile: Consejo nacional de la Cultura y las Artes, Universidad Arcis.
[xx] El concepto de máquina designa tanto el uso militar y la innovación técnica como el significado de truco, artificio o engaño en cuanto maquina teatral.
[xxi] Raunig, Gerald. Algunos fragmentos sobre las máquinas, en: http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/es, p.229.

[xxii] Kafka, Franz. OP Cit. p.33
[xxiii] Kafka Franz, OP CIT. p.51
[xxiv] Una metamorfosis similar presenta el poema "Los sentados" de Rimbaud.

La crítica de la estética de la negatividad a la hermenéutica entorno a la soberanía de la obra de arte

Leandro Catoggio

Conicet-UNMdP

I.

Christoph Menke, en su texto *La soberanía del arte*, presenta dos tesis tradicionales, modernas, sobre la estética como disciplina del pensamiento dirigido al arte: la estética autónoma y la estética soberana (1997: 13-14). En la primera la tesis teórica se puede reducir al concepto de "autonomía" a partir de entender la experiencia de la obra de arte como uno de los diferentes modos que puede experimentar el hombre en el mundo. Es decir, es un tipo de experiencia particular independiente de otros tipos de experiencia que tiene su propia autorregulación y posee, por ende, una validez relativa específicamente al valor estético de lo bello. Los principales representantes de esta teoría son Kant y Weber. Por otro lado, la teoría basada en la soberanía de la experiencia estética comprende que la experiencia que se tiene de la obra de arte es capaz de subvertir el concepto mismo de "experiencia" en toda su amplitud. Es decir, la experiencia estética posee una validez absoluta y no se reduce a ser una mera facultad del espíritu humano. De esta forma, la estética soberana tiene, si se quiere, una finalidad mayor aún a la autónoma o una pretensión mucho más audaz. Esto se observa en cuanto la comprensión soberana del arte implica que la experiencia estética, en última instancia, o en una primera, resulta una crítica a la razón en su conjunto. Así lo entendieron, por ejemplo, el romanticismo y la vanguardia surrealista. Esta contraposición entre autonomía y soberanía es la que Menke retoma de lo que Adorno llama "antinomia de la apariencia estética" en su obra *Teoría estética*.

Situándose en teoría adorniana, entonces, Menke comienza su análisis ya que es, justamente, en Adorno donde encuentra un intento de respuesta sintética a dicha antinomia. Sin embargo, para Menke, la solución adorniana no resulta convincente. No sólo porque las premisas de las que parte resultan no muy claras sino también porque la noción central de su teoría estética, la negatividad, es suficientemente imprecisa para convencer al lector de su tesis. La idea de Menke, por tanto, radica en retomar la idea central de negatividad e intentar, por un lado, aclarar su funcionamiento al definirla de manera más rigurosa, y por otro lado, explicar con

una mayor profundidad analítica cómo la autonomía del discurso estético es susceptible de integrarse a una crítica de la razón en un sentido amplio. Es decir, la tesis de Menke no deja de ser la misma que la de Adorno: la estética al mismo tiempo que es un discurso autónomo, un discurso que versa sobre un tipo de experiencia particular, se presenta también como una "subversión soberana de la razón de todos los discursos" (1997: 17). Según esto, el problema central de esta estética de la negatividad radica en cómo poder articular el aspecto autónomo de la experiencia de la obra de arte con su aspecto soberano.

Para ello Menke utiliza a Derrida como apoyo para intentar resolver la postura original de Adorno. La deconstrucción le ofrece a la estética negativa un proceso de semiotización del discurso estético que posibilita plantear el problema de la identificación del objeto estético como el de la identificación del significante estético. A un nivel discursivo, entonces, la cuestión radica en la identificación del significante estético. Esta identificación permite tanto caracterizar la autonomía del discurso estético como criticar la teoría polisémica del sentido estético que termina por desautorizar todo rasgo autónomo de la experiencia de la obra de arte. Dicho de un modo más sencillo, la estética de la negatividad apoyada en Adorno y Derrida critica toda teoría que hace depender el sentido estético de un sentido extraestético. Es a partir de esta crítica que Menke se confronta a la hermenéutica de corte ontológico como contramodelo de la estética de la negatividad. En lo que sigue mi interés radica en mostrar cuáles son las críticas específicas al modelo hermenéutico de la experiencia estética y, en segundo lugar, responder a ellas desde la teoría estética gadameriana.

II.

Según el autor la propuesta adorniana se diferencia de la gadameriana por el hecho de que ésta última se mantiene dentro del esquema moderno de la identidad del concepto. En términos derrideanos se podría decir que la hermenéutica aún se encuentra dentro del paradigma del libro y no del texto. Esto significa que la hermenéutica, específicamente la gadameriana, reduce la experiencia estética a la transmisión de sentido que opera al modo de estatuto precomprensivo, es decir, toda comprensión de una obra de arte se encuentra enmarcada dentro de sedimentación semántica amplia que al mismo tiempo que incluye el ámbito estético lo excede. La hermenéutica, de esta manera, se presentaría a partir de una preminencia del significado sobre el significante. El sentido de la experiencia estética estaría subsumido a una semántica histórica desde la cual el significante en sí mismo carecería de interés y, por ende, cualquiera sea su modo de ser estaría subsumido a una preestructura significante. Esto lleva a que, en la división adorniana entre espíritu y letra, la hermenéutica

debería ubicarse dentro del campo del espíritu subsumiendo, de esta forma, el campo de la letra. La diferencia entre espíritu y letra, que puede adquirir otros modos antinómicos como alma y cuerpo o idea y particularidad o, desde una postura deconstructiva, significado y significante, es comprendida por Adorno a través de la preeminencia de la letra. El espíritu, entonces, es identificado con el concepto, es decir, con la comprensión cabal donde la experiencia estética es subsumida al horizonte de comprensión vigente, a un complejo semántico previo y ajeno al dominio de lo estético. Para Adorno la letra es el vehículo central de la experiencia estética en un proceso comprensivo irresuelto que, a diferencia de la focalización del espíritu, fracasa en la intención comprensiva cabal del objeto artístico.

Es verdad, como indica Menke, que Adorno, de esta forma, se expone al malentendido de interpretarlo como un positivista que reduce la obra de arte a su coseidad (1997: 39). Pero la idea de Adorno radica en centralizar la experiencia estética en el proceso comprensivo de la letra. En la actividad procedimental en que la identificación del objeto estético intenta aprehenderse desde su especificidad. Esto se entiende a partir de la consideración de la letra no como un lugar de mediación, al modo hermenéutico, sino un lugar de liberación donde el significante es liberado de su espíritu y tiene como consecuencia la fragmentación del horizonte de comprensión. El lugar de la letra, de esta manera, es el lugar utópico de la liberación que rompe el código vigente de interpretación. Mientras que en la hermenéutica la letra, según Menke, tiene una función mediadora donde el espíritu es integrado a la letra por la fusión de horizontes produciendo un lenguaje común entre la comprensión previa y la presente en Adorno el significante opera como el lugar de liberación donde se desintegra la fusión de horizontes produciendo un lenguaje fragmentado, improductivo en vistas a la identificación conceptual. Para Menke esto indica, por un lado, el carácter autónomo de la comprensión estética, y por otro lado, el carácter soberano de la misma en cuanto la experiencia de la obra de arte subvierte el horizonte de comprensión vigente. De esta forma la experiencia estética pensada desde Adorno se caracteriza por ser negativa: niega la identificación en la interpretación concreta de la obra de arte y, al mismo tiempo, niega el procedimiento identitario del horizonte de comprensión rompiendo el horizonte de la racionalidad tradicional.

Esto lleva a Menke a señalar que "en la comprensión estética no comprendemos *otra cosa*, sino de *otro modo*" (1997: 55). La experiencia estética lleva a pensar de otro modo en tanto niega la soberanía de un tipo de racionalidad identificadora que pretende reconocer en cada acto interpretativo su propia identidad. El reconocimiento efectuado por el horizonte de comprensión vigente, en la estética negativa, es anulado por un proceso interpretativo que produce más bien desconocimiento. El reconocimiento del concepto es observado por Menke mediante su

procedimiento correspondiente: “la repetición automática” (1997: 53). En este sentido la estética negativa a partir de Adorno efectúa una “desautomatización” que termina por quebrar el esquema racional primigenio. Seguido de esto Menke efectúa el pasaje de la terminología adorniana a la terminología semiótica. Se puede decir que semiotiza a Adorno. Este proceso de semiotización guiado por la deconstrucción lleva a comprender la noción adorniana de “letra” como la función significante en la producción de significado estético. Según esto la negatividad estética opera rompiendo la soberanía del código vigente que asocia a los significantes significados adecuados. El código no es más que un conjunto de reglas que tiene la función de asignar a los significantes significados correspondientes según un reconocimiento previo. El problema en que se sumerge Menke es en la relación entre significantes y materialidad. Dado que el significante se reconoce siempre en función a un significado previo asignado, la selección de significantes que representan la materialidad resulta la cuestión central. Es a partir de la selección de los significantes representativos de la materialidad que se produce el pasaje de mera materialidad a significante estético. Sólo desde la selección el material pierde su cualidad positiva y se convierte en un “valor” (Menke, 1997: 57).

Sin duda, el problema aquí reside en cómo se produce el pasaje de la letra en un sentido lato a “letra estética”. El problema incluso parece agravarse teniendo en cuenta que Menke rechaza la precomprensión hermenéutica desligando el reconocimiento estético de todo reconocimiento previo, es decir, desligando el campo estético del campo histórico. La cuestión, entonces, podría formularse de la siguiente manera: ¿qué tipo de operación selectiva se realiza para comprender una materia dada como significante estético? La hermenéutica respondería que cada ente siempre es percibido *como algo*, es decir, en un marco interpretativo que posibilita reconocer esa materia como significante estético. Nunca percibimos nada en vacío. Menke observa bien que en casos de significantes no estéticos muchas veces lo presentado se resuelve mediante la referencia contextual (1997: 76). Algo no entendido inmediatamente puede subsanarse mediante el contexto enunciativo, y de allí, podemos reconstruir el enunciado de modo inteligible. Ahora bien, en el caso de la comprensión estética esto se dificulta ya que, como dice el autor, “los signos estéticos no tienen contexto” (1997: 77). En este caso la experiencia estética debería producir un determinado mecanismo de compensación que posibilite entender esa materia como significante estético. Es decir, en la medida en que opera un mecanismo particular de comprensión desligado de la sedimentación semántica del horizonte de pertenencia, lo que genera un discurso estético autónomo, se provoca una ruptura con la precomprensión, generando así un discurso soberano. De esta manera, Menke postula en la estética de la negatividad que la obra de arte exige un tipo de discurso innovador y fragmentario.

Al mismo tiempo que el significante estético provoca la exigencia de un discurso diferente a lo sedimentado fragmenta el horizonte vigente. De allí que el autor cite estas palabras de Adorno: "La extrañeza del mundo es un momento del arte; el que percibe el arte de modo no extraño, no lo percibe" (1997: 83; Adorno, 2004: 245).

III.

Entonces, dado que la estética de la negatividad desconoce el reconocimiento semántico extraestético la cuestión que se torna imprescindible es cómo ella puede identificar lo estético y cómo se puede construir un discurso autónomo a partir de dicha identificación. Aquí es donde, preferentemente, hace su aparición la figura de lo enigmático (Menke, 1997: 122-123). El enigma que plantea la obra de arte es el producto de la extrañeza que ella provoca. Extraña el horizonte de comprensión al mismo tiempo que exige un desarrollo discursivo autónomo. El punto aquí es que Menke no explica cómo podemos distinguir el significante extraño de manera estética, es decir, no explica cómo el significante presentado se presenta como significante estético y no como algo no estético. Si no hay hipótesis contextuales, entonces, ¿cómo podemos distinguir que el significante sea de índole estético y no ético o político? El procedimiento al que apela Menke es al del fenómeno de la cita. Esto se entiende como la renuncia las hipótesis contextuales en tanto adecuación directa, unívoca, y su remplazo por situaciones variables donde la obra de arte pueda inscribirse como significante estético de una u otra manera. Es decir, no hay algo previo unívoco, el concepto, que determine la experiencia de la obra de arte. La intención de Menke de desactivar la ambigüedad de Adorno que, según él, oscila entre la estética de la negatividad y la hermenéutica lo lleva al extremo de entender la experiencia estética del extrañamiento mediante la ausencia total de un momento histórico previo (1997: 97). La lectura derrideana de Adorno, y también de la hermenéutica, hace que su enfoque interpretativo no sea convincente por las siguientes razones:

1) El estatuto precomprensivo del horizonte que plantea la hermenéutica en ningún momento se comprende según el modelo de la *techne* sino de la *phrónesis*. Esto significa que la preestructura de la comprensión no es una teoría o un conjunto de reglas susceptibles de aplicación. La noción de aplicación en el sentido hermenéutico, *subtilitas aplicandi*, se entiende como el proceso del comprender orientado por el horizonte presente, eminentemente práctico. Para la hermenéutica no existe la distinción entre forma y contenido, o, en su versión semiótica, entre significado y significante. Justamente hacia eso apunta la noción vertebral de *Darstellung* (presentación). Este término puede comprenderse en las páginas finales de *Verdad y Método* donde Gadamer toma el concepto de belleza platónico para entenderlo no desde su idea sino

desde su presentación, es decir, desde la forma misma que adquiere en la sensibilidad. Si hay algo a lo que la hermenéutica es sensible es a la forma en que se presenta la cosa. Ella dicta el contenido como su reconocimiento. Que este último aparezca como desconocimiento por la extrañeza del significante no implica más que la confirmación de la dinámica hermenéutica de la historicidad y la finitud del comprender. El mismo Gadamer va en esa dirección a través de sus trabajos de poesía, como los ligados a Celan o a Rilke.

2) Lo que sí parece más ajustado a una crítica a la hermenéutica es la interpretación de Adorno que realiza Fredric Jameson en su texto *Marxismo tardío*. Habría que hacer de un modo exhaustivo una comparación entre la interpretación de Menke y la de Jameson. Aquí me referiré sólo a un punto. Jameson a diferencia de Menke entiende a Adorno desligado completamente del discurso postestructuralista (2010: 28-31). Es más, lo contrapone. Y parte de esta contraposición puede observarse en la ambigüedad que señala Menke en referencia a la categoría de totalidad previa. Jameson hace el movimiento inverso y resalta el universal como parte del proceso de la experiencia estética. Cito sus palabras: "La atención sistemáticamente dirigida a lo particular, al texto o al fenómeno que hay que interpretar –y para el cual el *interpretandum* es la totalidad presupuesta convocada al campo visual periférico- encuentra que lo que ha sido dicho, en un modo inesperado, se dirige a la totalidad misma y la modifica, no a lo particular que constituyó el pretexto para su existencia" (2010: 61). Como se puede ver, la totalidad no desaparece nunca, al contrario, está en el reconocimiento de lo particular como el desconocimiento que éste provoca transformándola. Lo importante para el caso es que el *interpretandum* no es lo particular en sí mismo sino la totalidad presupuesta. Lo que entra en juego es la denuncia del horizonte en la particularidad pero no de un modo ahistórico o, para decirlo con palabras de Menke, de un modo autónomo. El carácter soberano del discurso estético no se produce en vacío sino en el mismo horizonte denunciado.

Es a través del reconocimiento que el reconocimiento se denuncia. Hay desconocimiento en la medida en que el reconocimiento se transforma en *interpretandum*, no lo particular. Éste último es el lugar del universal, por eso, como menciona Jameson, el particular es objeto de crítica en tanto universal disfrazado (2010: 62). El objeto estético, de esta manera, es capaz de ser soberano en la medida en que, en el círculo hermenéutico, fragmenta la preestructura de la comprensión transformando el sistema en una totalidad reconfigurada.

Bibliografía:

Adorno, Th. (2004). *Teoría estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal.

Gadamer, H.-G. (1977). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.

Jameson, F. (2010). *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Bs. As.: FCE.

Menke, C. (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.

El Bosco en *TERRA NOSTRA* de Carlos Fuentes

María Coira
UNMdP – CELEHIS

El denso trabajo de reescritura, el palimpsesto que es *Terra nostra*, hace intertexto con todo un universo de imágenes: frescos, trípticos hechos con óleo sobre tablas, cuadros "de caballete", textos al fin, que son, de diferentes maneras, sugeridos, referenciados, leídos, escuchados e interpretados, es decir, reescritos. Nuevamente, una ficción de exhaustividad sería inconducente; sin embargo, es imposible no convocar a Tiziano, a Velázquez y al Greco, cuando menos, al leer las descripciones de los reyes de la casa de Austria, que tanto hincapié hacen en los rasgos característicos de los Habsburgo (el archisabido prognatismo, por ejemplo), así como las de las ropas, joyas, posturas y utensilios de las épocas imperiales y monárquicas.[1]

Las referencias a la obra del pintor flamenco del siglo XV conocido como El Bosco, siempre en *Terra Nostra*, ameritan especial tratamiento.[2] Por empezar, el propio Bosco ha sido

---

[1] Nos referimos, en especial, a *El emperador Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548) de Tiziano (hacia 1485-1576); los retratos de Felipe II y de su última esposa, Margarita de Austria, así como los de Felipe III, como príncipe y como rey, del artista cortesano Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608); el *Sueño de Felipe II* (1576-1577) y *El entierro del conde Orgaz* (1586) de El Greco (1541-1625); los numerosos retratos de miembros de la familia real, cortesanos y bufones, de los que destacamos los retratos ecuestres del conde-Duque de Olivares, el de Felipe IV y el conocido *El infante Baltasar Carlos* (1645), *El enano Mora* (1636), *El bobo de Coria* (1639), así como el célebre *Las meninas* (1656) de Velázquez (1599-1660) y el *Carlos II* (1683) de Claudio Coello (1621-1693). La mayoría de estos cuadros se encuentra en los museos del Prado, en Madrid, y del Escorial.

[2] Jerónimo van Aken, llamado El Bosco, nació hacia 1450 y murió en 1516. A diferencia de otros, como Alberto Durero, el Bosco no dejó diarios o cartas. Lo poco que se sabe de su vida y de su actividad artística debe ser recogido principalmente de las breves referencias que aparecen en los archivos municipales de Hertogenbosch y en especial en los libros de cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora, de la que él y su familia eran miembros. El Bosco vivió y trabajó en Hertogenbosch, ciudad holandesa ubicada cerca de la actual frontera belga, a la que el pintor debe su nombre. En tiempos del Bosco, Hertogenbosch era una de las cuatro ciudades principales del ducado de Brabante, que formaba parte de los dominios de los duques de Borgoña. Las demás ciudades brabanzonas más importantes, Bruselas, Amberes y Lovaina, están situadas en el sur, en lo que es ahora Bélgica; Hertogenbosch está en el norte, geográficamente cerca de las provincias de Holanda y Utrech, y de los ríos Rin y Mosa. En las postrimerías de la Edad Media, era un centro comercial con amplias conexiones mercantiles tanto con el norte de Europa como con Italia. La vida religiosa parece haber tenido un florecimiento particular; en la ciudad y sus alrededores existía gran número de conventos y monasterios. Alrededor de 1526, diez años después de la muerte del Bosco, una de cada diecinueve personas de Hertogenbosch pertenecía a una orden religiosa, una proporción mucho más elevada de lo que se puede encontrar en otras ciudades neerlandesas de la época. La presencia de tantos claustros y la competencia económica que existía entre éstos parecen haber desencadenado una considerable hostilidad en la gente del pueblo, actitud que algunos críticos ven representada en el arte del Bosco. Hay coincidencia en considerar a la colección del Museo del Prado de Madrid como la mejor posibilidad de estudiar

objeto de interpretaciones diversas: en el pasado, estaba difundida la idea de que sus escenas diabólicas tenían meramente la intención de divertir; más recientemente, se lo ha visto como a una especie de surrealista del siglo quince (frecuentemente asociado con Salvador Dalí); se ha buscado la motivación de su obra en las prácticas esotéricas de la Edad Media (alquimia, astrología o brujería); se lo ha relacionado con herejías religiosas tales como la de los adamitas o aun pintando bajo el efecto de drogas alucinógenas.[3] Según los expertos, lo más probable es que el Bosco fuera un cristiano ortodoxo que intentaba transmitir ciertas verdades morales y espirituales mediante imágenes que tenían un significado preciso y premeditado, con frecuencia traducciones visuales de juegos de palabras y alegorías. Precisamente, este último aspecto es uno de los que nos interesa resaltar: en el óleo sobre tabla *Ecce homo* se ve a Jesús coronado de espinas y azotado, junto a Pilatos y delante de la turba enfurecida. Ahora bien, el conocido diálogo entre Pilatos y la multitud aparece en el cuadro mediante inscripciones góticas: de la boca de Pilatos surgen las palabras "Ecce Homo" (He aquí el hombre) y representando el clamor de la gente leemos "Crucifige Eum" (Crucificadlo); una tercera inscripción "Salve nos Christe Redemptor" (Sálvanos Cristo Redentor) provenía en el pasado de dos donantes ubicados en el ángulo inferior izquierdo, pero sus figuras han sido sobrepintadas. Por una parte, el cuadro es "reescritura" de las escenas de la Pasión que aparecen en los manuscritos holandeses de la segunda mitad del siglo quince, en los que encontramos tipos físicos similares; por la otra, hay "letra escrita" inserta en la pintura, complementando el significado de las imágenes. A su vez, escenas pictóricas del Bosco son traducidas a lenguaje escrito en el contexto de la novela *Terra nostra*. Todo un caso ejemplificador del incesante proceso de escritura, lectura, reescritura, préstamos, intertextualidad y traducción que caracteriza a esta novela. Asimismo, las construcciones propias del período gótico tardío que aparecen en la escena, así como, hacia el

---

el extraño mundo del pintor. Entre ellas, todas en óleo sobre tabla, destacamos: *Tablero de los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías*; *La extracción de la piedra*; *Cabeza de un ballestero*; y los trípticos *El carro de heno* del que se tiene una copia en El Escorial, también; *El jardín de las delicias*; *La adoración de los Reyes Magos* y *Las tentaciones de San Antonio*. Para nuestro acercamiento al pintor, consideramos también el tríptico *El juicio final*, actualmente en Viena y el óleo *Ecce Homo*, conservado en Frankfurt. Cf. Walter Bosing, *El Bosco*, Germany, Benedikt Taschen Verlag, 1994.

[3] Por ejemplo, dice Aniela Jaffé "Entre las numerosas sectas y los movimientos que surgieron hacia el año 1000 d. C., los alquimistas desempeñaron un papel muy importante. Exaltaron los misterios de la materia y los equipararon a los del espíritu "celestial" del cristianismo. Lo que buscaban era la totalidad del hombre abarcando la mente y el cuerpo e inventaron un millar de nombres y símbolos para ello. Uno de sus símbolos centrales fue la quadratura círculi que no es más que el verdadero mandala. Los alquimistas no sólo recogieron su labor en sus escritos; crearon un rico acervo de pinturas de sus sueños y visiones; pinturas simbólicas que son tan profundas como engañosas. Estaban inspiradas por el lado oscuro de la naturaleza: el mal, los sueños, el espíritu de la tierra. La forma de expresión era siempre fabulosa, onírica e irreal, tanto en palabra como en pintura. El gran pintor flamenco del siglo XV Hieronymus Bosch puede considerarse como el representante de mayor importancia de esa clase de arte imaginativo." (p. 247). Cf. Aniela Jaffé, "El simbolismo en las artes visuales", en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1977.

fondo, la plaza de una ciudad con bandera turca en una asociación entre los enemigos del Jesús histórico y la amenaza que el Islam representa para la cristiandad moderna son sencilla muestra de anacronismos deliberados y referencias culturales que releen el pasado en función del presente, procedimiento que también hemos observado en las novelas históricas recientes.

En *Terra nostra*, las imágenes del Bosco son sugeridas y descriptas en varias oportunidades, a lo largo de su desarrollo. Podemos diferenciar las referencias que, en *collage*, condensan, en el cuadro de la capilla, escenas bíblicas que el pintor plasmó en cuadros diferentes, como la *Epifanía (la adoración de los Reyes)*, el nombrado *Ecce Homo*, *Cristo cargando la cruz, Las bodas de Canaán, Cristo entre los doctores* y *Cristo con la mujer adúltera* de la otra entrada referencial que se centra en *El jardín de las delicias*. En realidad, respecto del primer grupo, no solamente estos cuadros del Bosco están sugeridos, sino que la asociación se abre a la amplia pinacoteca europea con motivos religiosos, en especial acerca de la vida de Jesús: escenas de la Anunciación, del pesebre, de la huída a Egipto, del bautismo de Jesús en el Jordán, del calvario y de la crucifixión. Estas referencias se concentran en "Todos mis pecados" (pp. 89-104), "Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil" (pp. 154-162), "Miradas" (pp. 340-354) y "La restauración" (pp. 717-739). La descripción de un Cristo sin aura, que en lugar de mirar hacia el cielo se dirige a sus oyentes (y por extensión a los posibles "lectores" del cuadro), su posición descentrada y la desnudez de quienes lo escuchan forman parte del universo barroco en que tanto insiste *Terra nostra*. Sigamos, además, su entramado en el hilo de la historia: se dice que el cuadro ha sido traído de Orvieto, pero luego se revela que es obra del pintor-fraile Julián; el cuadro es trasladado a México donde será restaurado por el guerrillero contemporáneo hacia el final de la novela; los restauradores observan que el cuadro ha sido sobrepintado y descubren debajo una suma de imágenes sobre la corte española; el futuro guerrillero se reconoce como uno de los personajes pintados, y así siguiendo. Este tratamiento abre procesos de metaforización respecto del tema del autor, acerca de la reescritura, sobre los procesos de *collage* y montaje, entre otros.[4]

El jardín de las delicias, tal vez la obra más conocida del Bosco, hace intertexto en "Hertogenbosch" (pp. 580-581), "Séptima jornada" (pp. 623-633) y "La rebelión" (pp. 633-656). Por una parte, encontramos una descripción minuciosa del cuadro, por otra, interpretaciones y

[4] En "La restauración" se tematiza la unión de dos series de intertualidad respecto del mundo de imágenes: la de las bíblicas referidas a la vida de Jesús con la de de los cuadros de la corte española mediante el recurso de presentar a la primera sobrepintada a la segunda. La ficción de un cuadro que reuna todas las cortes, "siglos reunidos en una sola galería de piedra gris, bajo una bóveda de tormentosas sombras", recupera un espectro de imágenes que van desde Juana la Loca hasta los Borbones, desde artistas de la talla de Velázquez y Goya hasta pintores cortesanos menores. En cuanto a la corte borbona, es clara la referencia a la obra *La familia real de Carlos IV* (1800), donde la armonía pictórica del lienzo contrasta con la vulgaridad plasmada en los retratos, del célebre Goya (1746-1825).

datos del pintor (incluido un fascímil de su firma, en letras góticas). La descripción minuciosa se halla en "Séptima jornada": primero, el volante de la izquierda con la representación de la perdida promesa del paraíso terrestre; después, la del espacio central del tríptico con su jardín, sus fresas, sus fuentes y su universo de pequeñas figuras humanas; en tercer término, el último y tercer volante que muestra el infierno y la conflagración. Por último, la calma de la creación en la parte externa de los postigos. Podemos leer la descripción con una reproducción del cuadro al lado del libro y reconocer, una a una, las imágenes detalladamente presentadas en la novela. Ahora bien; por momentos, la descripción fiel sobreimprime los personajes de *Terra nostra* a los pintados en el cuadro. Así, las tres figuras del volante izquierdo, cuyo primer plano muestra el momento de la creación en que Dios entrega la mujer al hombre, son presentadas de manera tal que Adán es el Peregrino del Nuevo Mundo, Eva tiene el rostro de la joven Celestina y, entre ambos, "él, el Señor, con el pelo más largo, los mismos labios gruesos, la misma mandíbula prógnata escondida por la misma barba, los mismos ojos de serena locura, la misma calvicie incipiente, que toma a la mujer con una mano y se la ofrece al hombre" (p. 629). Siguiendo el mismo procedimiento, en la parte central Felipe ve a su esposa Isabel en amores con un negro; a las monjas de su capilla desnudas, acariciándose y coronadas con cerezas; se ve a él mismo de rodillas, con flores en el ano introducidas por Ludovico, y así va ubicando en el cuadro a la Dama Loca, a Barbarica, a Guzmán, a Inés con Don Juan, al Bobo y, nuevamente, al Peregrino. De igual manera opera con la descripción de las imágenes del tercer volante, donde, entre los otros personajes de la novela, el Señor aparece como un monstruo, como "una liebre humana, coronado por una caldera de cobre, sentado en un retrete de madera, devorando a los hombres, uno tras otro" (p. 632).

En cuanto a las interpretaciones, las que ofrece la novela no siguen la mirada de los expertos, que en la escena erótica central leen una moralizante condena a la sensualidad y al mundo de las engañosas apariencias, sino aquéllas que, menos prestigiadas pero atractivas, ven en el *Jardín de las delicias* una puesta en imágenes del ideario de los adamitas, cuya secta se supone que practicaba la promiscuidad sexual como parte de sus ritos religiosos, a través de los que intentaba recuperar el estado de inocencia previa a la Caída: "Se rumoreó: Hertogenbosch, bosque maldito donde las sectas adamitas han celebrado sus orgías eucarísticas, transformando a cada cuerpo en altar de Cristo y cada acoplamiento carnal en comunión salvadora" (p. 93).

El objeto "tríptico" en sí, además, metaforiza el objeto libro, con sus postigos que se abren y cierran, permitiendo ver, ya las pinturas de las tapas, ya las del interior. El tríptico que en la novela es leído de izquierda a derecha, pasando por el centro, operación sintagmática occidental canónica a la que debemos sumar la lectura paradigmática o vertical en la convención

de la época que, sobre una misma superficie, permite captar las diferentes instancias cronológicas de una historia yendo de los primeros a los últimos planos. Como, por ejemplo, ocurre en los postigos izquierdos de los trípticos *El carro de heno* y *El juicio final* que, en sus tres planos verticales, narran el encuentro de Adán y Eva recién creados e inocentes, el triunfo de la tentación demoníaca al comer ambos del árbol del bien y del mal, y, por último, su expulsión del paraíso terrenal a cargo de un ángel implacable.

En síntesis, la novela nos abisma en el juego de narrar ciertas obras plásticas y, a su vez, hacer que veamos cuadros que narran.

BIBLIOGRAFÍA

Ainsa, Fernando, "Presentación" y "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos de cuadernos* 1 (1991), pp. 11-12 y 13-31.

Bosing, Walter, *El Bosco*, Germany, Benedik Taschen Verlag, 1994.

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1992].

Jaffé, Aniela, "El simbolismo en las artes visuales", en Carlo G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1977.

La captación estética: precisiones mínimas sobre la teoría del *aparecer*

Romina Conti
Conicet - UNMdP

La presente ponencia tiene una intención extremadamente modesta. Se propone presentar para la discusión, algunos conceptos básicos de la *Estética del aparecer* de Martin Seel, publicada originalmente en alemán en 2003 y traducida al español hace escasos dos años. El móvil de esta presentación lo constituye el hecho de que la propuesta de Seel enfoca varios de los problemas más profundos de la estética como disciplina filosófica y propone para su resolución la conjugación de diversos elementos que conforman una teoría sumamente interesante para pensar las diferentes aristas de la experiencia estética.

En esta ocasión particular, el problema que me interesa abordar tiene que ver con las particularidades de la captación estética, entendida como un modo singular de relación del hombre con el mundo. Este es sin duda uno de los asuntos que se presentan como un desafío para el pensamiento estético en tanto encarna la pregunta acerca de ¿qué es lo que hace que un determinado objeto o situación sea captado estéticamente?, o incluso más: ¿qué cuestiones están implicadas en el momento de una captación estética? o ¿cómo se diferencia esa particular percepción –que llamo aquí captación solo para distinguirla de otras acepciones-, de la percepción determinada conceptualmente?

Creo que esa es definitivamente la cuestión clave – y por demás compleja- de la estética, y esto no solo porque ya desde Kant es el problema de la determinabilidad-indeterminabilidad la que caracteriza a la experiencia estética, y porque objeto estético y percepción estética son reconocidos allí como conceptos interdependientes, sino también porque es precisamente su independencia de la esfera cognitiva la que le otorga la condición por la cuál hablamos de otro tipo de experiencia, una experiencia *estética*.

Desde esta perspectiva, la cuestión sigue siendo comprender qué es lo que "convierte", por así decirlo, a un objeto o situación en un objeto estético. Para responder a esta pregunta, Seel elabora su teoría teniendo en cuenta esa interdependencia entre objeto y percepción estéticos, y también varios conceptos de la estética de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Valéry

Heidegger y Adorno. Desde luego no será posible detenernos aquí en cada una de estas resignificaciones, pero confío en que aparecerán algunas a lo largo de la exposición mínima de esta *teoría del aparecer*.

Para entrar de lleno en el problema, comenzaré diciendo que Seel considera que la estética podría cubrir su propio anhelo teórico, tanto si consiguiera responder a la cuestión de qué sea la percepción estética, como a la de qué son los objetos estéticos. De este modo retoma esa interrelación kantiana entre ambos elementos. "Los objetos estéticos son objetos *en* una situación particular de la percepción, o *para* una situación semejante; son ocasiones u oportunidades para una forma determinada de la percepción sensible" (Seel, 2010:42). Más precisamente: "los objetos estéticos son aquellos objetos que en su aparecer se desprenden, e manera más o menos radical, de su aspecto –visual y acústico, táctil y gustativo- conceptualmente fijable" (Seel, 2010:43).

Para analizar los condicionamientos concretos de la experiencia estética que Seel liga a ese *aparecer*[1], comienza distinguiendo tres dimensiones de la percepción. La primera tiene que ver con la facultad, que posee todo ser viviente capaz de percibir, de tener *percepción-de* algo. La segunda y la tercera de las dimensiones, se da solo en aquellos seres dotados de conocimiento conceptual. Se trata de la capacidad de *percibir-que*, que solo existe con la capacidad de percibir-como. Para aclararlo con un ejemplo del mismo Seel, el perro que le ladra al gato del árbol ve, huele y tal vez escucha al gato, pero no percibe *que* el gato esta en el árbol. Para hacerlo, necesitaría conceptos que le permitieran clasificar ambos términos de la relación. Tendría que disponer de una percepción de algo *como* algo, árbol como refugio o resguardo del gato, por ejemplo. Somos los seres humanos los que contamos con estas últimas posibilidades. Sin embargo, contar con esas capacidades no implica utilizarlas necesariamente, y en esto radica para Seel ese rasgo que caracteriza a la estética desde Baumgarten hasta Adorno -al menos-, que es la "suspensión" de la determinación conceptual como condición de la captación estética.

> "La percepción estética presupone entonces la capacidad de percibir algo *conceptualmente determinado*, pues solo un ser capaz de percibir algo determinado puede prescindir de esta determinación, o más exactamente: puede prescindir de la *fijación* de determinar. La percepción de algo *como* algo es una condición para poder percibir algo

[1] Pese a que no sea posible abordarlo aquí, vale señalar que para el autor, aquello que denomina "aparecer" es un elemento constitutivo de todas las formas de percepción y producción estéticas, lo que implica desde luego que los objetos pueden mostrarse en distintos tipos de aparecer. De estas posibilidades extrae entonces tres conceptos ligados a esa idea: aquel que llama *simple* aparecer, el parecer *atmosférico* y el aparecer *artístico*.

> en la plenitud de sus aspectos, en una presencia no sometida a algunas determinaciones. Solo entonces algo que eso que aparece de tal o cual forma, algo que puede ser determinado como esto o aquello, es percibido sin fijarlo en una de sus determinaciones posibles" (Seel, 2010:48)

Ambas posibilidades están presentes porque se requieren mutuamente. Otra vez Kant puede intervenir en la cuestión, ya que aquello que se presenta ante el *libre juego de las facultades* generando un *placer sin concepto*, no elimina la posibilidad de observarlo conceptualmente, sino que señala que esa captación estética, ese tipo particular de percepción no está interesada en la percepción mediante conceptos, no está interesada en ese tipo de comprensión. Citando una vez más a Seel: "podemos captar un objeto en uno de sus aspectos determinados o podemos dejar que salga al encuentro en su aparecer".

Uno de los aportes más interesantes de este autor, se encuentra –según se me ocurre en estas primeras aproximaciones-, en que no reniega de los aspectos determinantes o conceptuales que pueden formar parte de toda percepción, sino que, si bien asume que la captación estética de un objeto o situación cualquiera puede estar "cargada de aspectos", no son ellos los que configuran la percepción, o, de otra forma, la contemplación estética no esta "atada" a esos aspectos. La percepción estética excede la percepción conceptual o comprensiva, no solamente porque se refiere a cualidades difícilmente determinables por medio de conceptos, sino en cuanto capta una diversidad inagotable de caracteres del objeto.

Que la captación estética se refiera al aparecer de un objeto, indica que no pretende captar las cualidades o características aisladas de un objeto, sino que capta diversos aspectos del objeto simultánea y momentáneamente. A esto es a lo que Seel denomina "atender al *conjunto* [de cualidades] *en su juego* que acaece aquí y ahora (bajo esta luz, desde esta perspectiva)". De ese modo, el concepto que el autor denomina "germinal" de la percepción estética tiene que ver con ese aparecer, en el cual atendemos simultáneamente a la plenitud fenoménica de un objeto.

Para el autor de esta teoría, a diferencia de lo que pueda aparecer en teorizaciones por lo demás cercanas, como la de Cristoph Menke [2] entre otros, la cuestión es la de analizar de qué forma se comporta la percepción estética respecto de la percepción que se articula conceptualmente. No se trata, entonces, de analizarla como una realidad anterior a una supuesta "intervención de la razón" ni de poner en tela de juicio una estructura precomprensiva, ya que –

---

[1]Autor de *La soberanía del arte,* y *Estética y Negatividad*, entre otros textos de estética contemporánea.

como sostiene el propio Seel-, esto implicaría la "ficción filosófica fundamentalista" que sostiene la posibilidad de un trato inmediato con los elementos de la realidad. Se trata de identificar y distinguir la captación estética "en medio de las disposiciones conceptuales humanas" (Seel, 2010:47).

Este es el modo en que Seel se permite recuperar la tradición de la estética filosófica. Desde su interpretación, la idea de Valéry de que los objetos se dan a la percepción estética con una atención que intensifica lo que hay de indeterminable en ellos se explica en virtud de que la indeterminabilidad va necesariamente de la mano de la determinabilidad. La distinción esta dada porque a la captación estética se da en torno a un *fin* distinto que el del comportamiento teórico. A ella no le interesa averiguar o definir la constitución del mundo, sino que quiere "exponerse" sostiene Seel, a su presente, a su aparecer, a las particularidades sensibles de su ser-así y ahora. "Percibir, a pesar de no querer determinar: la conciencia estética vive de esa posibilidad" (Seel, 2010: 91).

Un análisis completo de esta teoría del *aparecer* de Seel, requeriría precisar la distinción que hace el autor entre aparecer y apariencia, sus distintas relaciones por ejemplo con la imaginación, el problema de la representación en general, y en particular de la representación estética, la necesaria sinestesia de la captación estética, las particularidades del aparecer artístico y, en relación con ellas, la configuración del arte y su lugar en la captación estética; así como con otros numerosos conceptos y problemas que hacen de su teoría una elaboración digna de considerar por los que nos abocamos al pensamiento filosófico sobre estos asuntos.

Esta mínima presentación, ha querido señalar brevemente de qué modo la consideración de Seel de la captación estética permite observar la esterilidad de ciertos cuestionamientos que centran sus planteos en la presencia de lo conceptual en el campo estético y que pretenden derivar de esa presencia, una impugnación de algunas de las consideraciones que permiten identificar una percepción distinta de la cognitiva en la esfera de la percepción estética, entre ellas, la relación con lo indeterminado, la atención a lo particular, su relación con la libertad.

En ese sentido preciso en que Seel plantea la relación de esta captación estética con la determinación conceptual, y en el sentido en que la primera no se interesa por la definición del mundo, es que puede ser comprendida la afirmación adorniana, que podríamos ampliar a otros objetos, desde el autor abordado aquí: "en toda obra genuina aparece algo que no existe" (Adorno, 1980:120).-

BIBLIOGRAFÍA

Seel, Martin (2010) *Estética del aparecer*, Trad. de Pereira Restrepo. Buenos Aires: Katz.

Adorno, Theodor W. (1980) *Teoría estética*. Trad. Riaza y Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus.

El teatro de Mar del Plata y *Mataderos*, de Guillermo Yanícola

Eduardo Chiaramonte
GIE – UNMdP

La temporada de los grupos teatrales de Mar del Plata durante el verano 2011/2012 ofreció una vez más la muestra de una vitalidad que se sostiene a través de los años desde la recuperación de la democracia en 1983. Como consignáramos en otros trabajos, la conjunción de libertad de expresión, apoyo de organismos estatales (municipales, provinciales, nacionales) y el activismo de una comunidad teatral creciente posibilitaron una presencia continuada y en un volumen cada vez más cuantioso en un lapso del año hasta entonces casi monopolizado por el teatro profesional de Buenos Aires.

Durante el período que abarca desde aquel año hasta finales del siglo, las obras montadas por los elencos locales respondieron, en su gran mayoría, al canon dominante en el teatro porteño: el realismo reflexivo. La presencia del teatro que había emergido en la capital a mediados de los ochenta (el llamado a grandes rasgos "under" o posmoderno) fue escasa y recién a finales de los noventa y en los primeros años del presente siglo surgieron con fuerza nuevos teatristas y grupos que transitaron otras poéticas, más arriesgadas, alejadas del naturalismo, cercanas al humor, al erotismo, a la danza y a la música, más autoconscientes de los artificios y procedimientos teatrales, conviviendo con poéticas remanentes.

En estos casi treinta años, las propuestas teatrales de los grupos de la ciudad proliferan en los veranos y ocupan los variados espacios del circuito alternativo a las grandes salas ocupadas por los elencos del teatro comercial porteño. Incluso, en los últimos años algunos de estos espacios, como El Séptimo Fuego o El Galpón de las Artes han servido de escenario a conjuntos provenientes de distintos lugares del país, y aun a elencos mixtos en los que se integran teatristas marplatenses o aquellos que iniciados en la ciudad luego completaron su formación y se desarrollaron en otras ciudades. Abarcando todas estas variantes, el último verano en El Séptimo se pudo ver *Simón,* del venezolano Isaac Chocrón, dirigida por Marcelo Mangone, que alude a Simón Rodríguez, el mentor de Simón Bolívar, o *Magdalena,* de Mauro Molina, con dirección del autor, sobre el estrecho mundo femenino de hace apenas medio siglo. El mismo

Molina, marplatense quien emigró hace años y es asiduo ocupante de la escena veraniega, dirigió *Muñecas rotas,* de Patricia Suárez, y *La herencia maldita*, de Augusto Boal. *La dueña del mar*, de Paola Belfiore y Adrián Canale, dirigida por los autores, vio la luz en otro espacio emblemático del teatro marplatense de la última década, El club del teatro. En el Teatro Colón, Graciela Spinelli puso en escena *Stéfano*, de Discépolo, actuada por Hilda Marcó y Juan Carlos Cabello, intérpretes que encarnan la historia viva del teatro local desde mediados del siglo pasado y que, junto a Ana Juárez y Marcelo Bentivoglio en el elenco representan, como dice Gabriel Cabrejas, todas las generaciones del teatro marplatense. Asimismo *Línea de tres*, de Marcelo Marán, dirigida por Viviana Ruiz y Marcos Moyano, repuso al dramaturgo local más prolífico del período postdictadura, en tanto que una nueva versión de *Rotos de amor*, de Rafael Bruzza, puesta por Jorge Paccini, retomó una obra de gran convocatoria en las tres últimas temporadas estivales. *Amalfi*, de Enrique Papatino, con dirección de Olivia Diab, trajo un texto premiado y a un autor nuevo, de aires pirandellianos. La reposición, una vez más, de *El vestidor*, de Ronald Harwood, con Antonio Mónaco y Lalo Alías, dirigidos por Pedro Benítez, respondió a un éxito de público desde hace tres años. Teatrantes, sólido grupo teatral con más de veinte años de actividad, presentó *Titanic*, en la sala Nachman del Auditórium.

Estas y otras obras muestran aquella vitalidad señalada del teatro local y ponen en evidencia tanto logros como carencias de una actividad que, no obstante, debe celebrarse por su saludable renovación y continuidad. Entre los logros vale contar la existencia de directores/as de gran talento y creatividad y actores y actrices sólidos y versátiles. Las carencias vienen por el lado de los discursos verbales, ya se trate de textos dramáticos o enunciados elaborados a partir de dramaturgias de director, actorales o creaciones colectivas. Recurrimos nuevamente a Gabriel Cabrejas, el crítico e investigador más atento al desarrollo del teatro marplatense, quien señala esta separación entre la concreción de espectáculos con vuelo escénico, idoneidad actoral, y espacios y escenografías resueltas con adecuadas soluciones dramáticas, coexistiendo con la inadecuación o la precariedad de las palabras y de las tramas dramáticas. Así, en un análisis de algunas de las obras mencionadas, en particular aquellas que además de la dirección la responsabilidad autoral recae sobre teatristas locales, señala cómo la puesta casi alucinante en la disposición y funcionalidad de los objetos (el placard, la alfombra) que diseñan la acción en *La dueña del mar.* tornan inaudible el discurso de la actriz (Paula Belfiore), En el caso de *Titanic*, se repite casi el mismo bache: la agilidad de la puesta, su dinamismo con el uso de bailes, maniquíes y maqueta, desconcentra de los diálogos de un texto complicado para su brevedad. *Línea de tres*, funcionalmente creativa en lo escenográfico y con sólidas actuaciones, se desbalancea por una estructura dramática desequilibrada y un final demasiado explícito en la

denuncia, tal vez pagando el estar pegado a su candente época de estreno, una década antes. *Leghorn,* de Alfonsi, dirigida por Claudio García, capaz de un montaje audaz y plástico se malogra por la extensión de un texto repetitivo y confuso. *Usurpados*, de Alejandro Gómez, apuesta a un mensaje de clara intención social que abusa de subrayados e incoherencias.

En este contexto, con obras que exhiben tramas explícita o implicitamente políticas, Guillermo Yanícola, autor y director que ya nos ocupó en un trabajo anterior, presentó *Mataderos*, versión teatral de *El matadero*, de Esteban Echeverría, con el que encara el abordaje del texto de más connotaciones histórico- políticas de su trayectoria. Yanícola se vale del enunciado de Echeverría "La escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita" (puesta como epígrafe en el programa de mano) y convierte uno de los textos fundacionales de la literatura argentina en una puesta teatral. Para ello apela a los cuerpos de cinco actrices jóvenes, vestidas de negro y blanco, que trazan una coreografía de movimientos grupales, de lucha y violencia, y crean un vértigo de acciones. Sutiles en las transiciones y los cambios de ritmo, con voces de timbres claros, las mujeres encarnan algunos de los personajes y dicen los pasajes descriptivos y narrativos del texto echeverriano, insertando además breves escenas que refieren al comportamiento guarango de adolescentes escolares y al desborde de las hinchadas de fútbol. El mundo masculino de *El matadero* actuado por mujeres. La perturbadora asimetría de mujeres que dominan y someten y cuerpos femeninos sometidos a la brutalidad.

Entrelazados, remedando perfiles vacunos, reptando como un único animal de innúmeras patas, o sometiendo al unitario en agónica lucha, en una fusión de teatro y danza, la potente presencia corporal satura el escenario de una palpable violencia

La cámara negra, las tenues luces de la escena, el vestuario, el tapiz oscuro que simula barro son los signos ominosos de un montaje que, en su estructura dramática, no se aparta demasiado de la cronología de la narración original. Es válido conjeturar que Yanícola fue atraído por el desafío de transmitir la corporeidad de ese mundo poblado de reses y de hombres que se mimetizan con él, portadores de las destrezas y de la rudeza esperables. Lo sorprendente es que lo haya encarado con un elenco femenino y, por otra parte, pareció no importarle la presumible lectura política de *ese* texto en esta puntual sincronía de la historia argentina.

Yanícola sostiene que trabaja con una poética particular para cada obra porque cada trabajo "se dice" a su manera, la poética es el resultado de los materiales que el trabajo propone, entendiendo por trabajo "al grupo de actores, al texto previo, si lo hay, el espacio, las ganas, etc". En este caso agrega un texto propio que categoriza el conflicto en oposiciones enfrentadas a partir de la dicotomía central de unitarios/federales y multiplica y universaliza los opuestos. En la

didascalia de su partitura dice que "la metáfora basal de la obra de Echeverría, el matadero como una patria en pequeño será utilizada de un modo más abarcador: el Matadero es la Brutalidad y lo que le ocurre al país es brutal, lo que le ocurre a la humanidad es brutal". Por lo tanto el conflicto unitarios/federales será tomado como una metáfora "de otras dualidades confrontadas" y propone esta lista: Civilización/Barbarie; Unidos/Dominados; Estómagos/Conciencias; Negros/Blancos; Arios/Judíos; Católicos/Herejes; Ríver/Boca; y concluye: "Dualidades opuestas generadoras de conflicto. La Brutalidad, la brutalidad de la guerra, de la miseria, de la ignorancia".

Exigirle a un hombre de teatro, a un artista, propuestas , identificaciones, o respuestas, se sabe, no es pertinente. Un artista muestra, recorta, plantea y a través de estos procedimientos fija posiciones, aun cuando no fuera su móvil principal. También responde a las interpelaciones de su tiempo, de su contexto histórico regional, nacional, mundial, eligiendo los materiales con los que va a modelar su obra. En puestas anteriores de Yanícola que hemos analizado, la elección parecía ser la respuesta a momentos históricos de decadencia y desesperanza encuadrados en un tono de actuación y puesta marcadamente clownescos (*Floresta,* 2003); miradas sobre comportamientos sociales cuestionables expuestos con un discurso de absurdo a lo Ionesco (*Disparate,* 2004); o reflexiones sobre procedimientos y poéticas trasladando el texto de Jarry a una descontrolada fiesta de alta burguesía (*Ubú Rey*, 2007), que revelaban como denominador común una mirada pesimista sobre la historia y la acción de los seres humanos. Estos trabajos cobran valor en el repaso retrospectivo porque se abstenían de proponer significados que no surgieran de la misma representación, es decir, como elaboraciones intelectuales que se propusieran justificar la praxis poética más allá de sí misma.

El primer plano alcanzado en estos últimos años por conflictos políticos, sociales, económicos que pueblan las noticias en los medios de comunicación e involucran el espacio nacional, regional y mundial, parecieran haber obrado como disparador en este caso. Aunque no vamos a descartar –nunca lo haríamos- los impulsos y los desafíos que provienen del propio medio expresivo, del teatro, y más aun en este caso al abordar un texto canónico de la literatura argentina.

Los bandos enfrentados políticamente es el tema de gran parte de la literatura argentina desde Echeverría y la poesía gauchesca hasta que con Sarmiento en *Facundo* se amplía y cristaliza en la fórmula "civilización y barbarie". Más tarde, esta antinomia alcanza, tal vez, la cumbre poética con "Sur" y "Poema conjetural", de Borges. Estos dos últimos serían los modelos de cómo el arte literario alude a un conflicto que ciertamente ha existido y puede seguir

existiendo. Lo que parece más objetable es que a la trasposición poética se le adose un mensaje que pareciera no tomar explícito partido en razón de la pretendida universalización del enfoque. Esta decisión pasa por alto que la elección de un texto de indudable voltaje político inserto en un particular momento histórico que –salvando las distancias- pareciera remedar aquél en el que naciera, enturbia o invalida toda lectura universalista. No se produce el salto interpretativo desde la concreción poética que es la representación escénica al nivel de representación alegórica con que se pretende debe ser leída. Con palabras de Umberto Eco, la "intentio operis" no habilita ese pasaje, no hay indicios que operen en esa dirección, más allá de algunas palabras agregadas por Yanícola. Algunas metáforas visuales como la máquina de escribir de Esteban que al final de la obra reposa sobre una líquida mancha de sangre junto con la frase "la pluma se convierte en cuchillo" –que la explicita- parece reforzar una interpretación ceñida al espacio nacional. Entonces la pretención ecuménica de reflejar conflictos universales se revela como un apéndice exógeno a la obra.

Antes decíamos que exigirle a un artista respuestas o identificaciones no es el planteo desde el cual debe partir la crítica. Pero una vez hecha la elección, y propuestas, como en este caso, las identificaciones de las que pueden inferirse respuestas, es válido hacer notar el acuerdo o no con ellas. Por ello, apuntamos que las antinomias suelen ser simplificadoras y la que funciona como matriz de otras (civilización/barbarie engloba a unitarios/federales, estómagos/conciencias y católicos/herejes hasta llegar a unidos/dominados) puede ser tomada como lo que ha sido desde que fuera formulada: una fórmula que tuvo éxito en ser acogida como iluminadora del conflicto más aparente de la Argentina y aun de América hispana toda, pero a la vez oclusiva o reductora del análisis y del debate. Sería redundante utilizarla como disparadora de otras "dualidades confrontadas" tan reduccionistas como aquélla. La imagen civilización o barbarie no es más una clave explicativa general; ha sido cuestionada al igual que otras representaciones binarias de la historia, pero queda como un mecanismo de descalificación política y como una representación que resurge en períodos de grandes crisis (Svampa: 2006). Las representaciones binarias arriesgan la caída en el maniqueísmo y con ello se elude la posibilidad de plantear matices, ambigu□edades, intercambios u oposiciones que precisen más abiertamente las luchas reales dentro de períodos concretos de la historia y en espacios también más concretamente delimitados.

En suma, Yanícola y su elenco logran una puesta escénica de gran potencia teatral, con la homogénea solidez de las actrices y como resultado del evidente compromiso e intercambio creativo entre las partes. Estas concretan un espectáculo que impacta los sentidos del espectador. La puesta alcanza una atmósfera que sin proponerse replicar la sordidez del original, transmite la lobreguez de la amenaza y la violencia sinrazón. Esta resolución eminentemente teatral que reafirma el pulso resolutivo y la inquietud del director por encarar riesgos poéticos que renueven y estimulen la escena marplatense, no se opaca por la elección de adosarle un mensaje que aparece como forzado y que se disocia, en su intención amplificadora, de los concretos resultados que obtiene con su poética teatral.

Memoria y preservación patrimonial. El caso platense.

Laura de Leão Dornelles
UNLP

1) Introducción

La discusión acerca de la temática de la preservación del patrimonio cultural-material[1] en el área histórica es relativamente reciente. Hasta muy poco tiempo, los estudios sobre esa cuestión se concentraban en las facultades de arquitectura y urbanismo. Sin embargo, al estarse hablando de *espacios de memoria* es innegable que el papel del historiador sea imprescindible en esas investigaciones, visto que la memoria es objeto *sine qua non* del hacer historiográfico. Todavía, los espacios preservados van además del concreto y del estilo arquitectónico al cual pertenecen. Esos son en sí mismos sitios de memoria, que conllevan una fuerte carga simbólica al representar materialmente, en el presente, el pasado que se fue.

De esa manera, la presente investigación se inserta en la reciente preocupación de la academia histórica en estudiar la preservación patrimonial y tiene por objetivo analizar al *proceso* de preservación del patrimonio cultural-material de la ciudad de La Plata y a las acciones tendientes a su protección, conservación, valoración y, eventualmente, restauración, entre 1982 y 2008. Para tal, se utilizarán como fuentes las legislaciones en nivel municipal, provincial y nacional, el proyecto de candidatura de La Plata como Patrimonio Cultural da La Humanidad[2], revistas, como la "47 al Fondo"[3] y fuentes orales[4].

---

[1] En la presente investigación, el termino patrimonio cultural material hace referencia al patrimonio histórico, urbano y arquitectónico, como edificaciones, monumentos, diseño urbano y zonas de convivencia, tales como parques y plazas. La terminología patrimonio cultural-material se inscribe en la *definición* elaborada por la XXV Conferencia de la UNESCO (Paris/1989), la cual remite al concepto de patrimonio cultural como *material* (monumentos históricos, diseño urbanístico, etc.) o *inmaterial* (costumbres, danzas tradicionales, comidas típicas, etc.).

[2] FUNDACIÓN CEPA; MUNICIPALIDAD DE LA PLATA. *La Plata, Patrimonio Cultural de la Humanidad:* proyecto de candidatura. La Plata, 1997.

[3] Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (FAU/UNLP), que está en actividad y tuvo inicio en 1997.

[4] La previsión es de entrevistar personas con ligación al proceso de preservación del patrimonio cultural-material de La Plata, tanto de los órganos públicos como de las ONGs involucradas, como la Fundación CEPA, Asociación Civil Hoja de Tilo, Fundación Biosfera e Nuevo Ambiente, entre otras.

2) El caso platense

En La Plata, el comienzo de la preocupación sobre a preservación patrimonial surge cuando se incendia el Teatro Argentino, en 1978. Un año después, en el momento en que se decide por destruirlo, es llamado un concurso para una construcción nueva. La década de 1980 empieza con un clima proclive a la consideración de la dimensión del patrimonio cultural-material de la urbe. Eso se intensifica con la proximidad del centenario de su fundación, en 1982, cuando fue creada la primera norma general[5], referente a los edificios anteriores a 1930, es decir, relativa a su prevención ante demoliciones, ampliaciones, cambio de uso parcial o total y de modificar las características principales de esos bienes inmuebles, sin el cumplimiento de la Comisión del Patrimonio Arquitectónico, Monumental y Urbanístico de La Plata (CPAMU). Esa Comisión también nació en el año 1982, con la función de gestionar todos los asuntos relacionados con la preservación del patrimonio cultural-material de la ciudad. Fue remplazada por el establecimiento de las direcciones de Arquitectura e Infraestructura Urbana y la de Obras Particulares y Planeamiento, el 1985. Los impedimentos se extendieron a las propiedades municipales, parques, plazas y bulevares en el año 1983.

En fines de la década de 1990, la Fundación Centro de Estudios y Proyectos del Ambiente (CEPA) propuso la candidatura de La Plata para el puesto de Patrimonio Cultural de la Humanidad, que fue aplazada por la UNESCO, debido, entre otras cuestiones, a los grandes cambios de arquitectura y paisaje que el área platense sufrió en las últimas décadas, además del notado descaso acerca de sus espacios patrimoniales. Sin embargo, la redacción de esta propuesta "[...] contribuyó a instalar un clima de debate acerca de las relaciones posibles entre preservación del patrimonio construido, desarrollo urbano y calidad de vida".[6] En ese clima, en 2001 surgió el primer Código de Planeamiento Urbano (COU) del municipio y en 2004 fue creada la Dirección de Preservación del Patrimonio Urbanístico de La Plata (DPPU). Como establecido por el COU, se creó la Comisión del Sitio (CODESI), con el fin de gestionar la planificación municipal, centrada en la preservación del patrimonio cultural-material. Conjuntamente, se formó la Comisión de Ordenamiento Urbano y Territorial (COUT), centrada en estudios del impacto urbano. Sin embargo, ambas comisiones fueron disueltas tras la asunción del Intendente Bruera, el 2008. Aún, la DPPU quedó sin liderazgo del 2007 hasta 2010.

---

[5] Es decir, la Ordenanza Municipal nº. 5338/82.

[6] LIENUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina:* estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades. Buenos Aires: Clarín, 2004. p.56.

3) La memoria y el patrimonio

Peter Burke señala que cuando se utilizan términos como "memoria social", existe el riesgo de comprender como concretos a conceptos abstractos. Pero, "[...] si nos negamos a utilizar estos términos, existe el peligro de no darse cuenta de las diferentes formas en que los pensamientos de las personas son influenciados por los grupos a los que pertenecen".[7] Jacques Le Goff destaca que el historiador debe tratar de entender las "voces" de los diferentes actores históricos del periodo estudiado.[8] Le Goff advierte que "[...] la memoria colectiva no sólo es un logro, es también un instrumento y un objetivo de poder".[9] Para Michael Pollak, la dominación y el privilegio de una concepción del tiempo sobre otras supone los conflictos, las disputas, las ganancias y pérdidas, que afectan directamente a la dinámica del recuerdo y del olvido.[10]

Desde la vista de Maurice Halbwachs, el hecho de que el recuerdo se entrelaza con la memoria de varias personas, acaba por generar un carácter directamente colectivo de la memoria. El concepto de una memoria social fuertemente colectiva no impidió a Halbwachs de percibir que, mismo pasando por experiencias similares, la memoria de cada individuo estará compuesta por un punto de vista particular sobre la memoria colectiva.[11] Pierre Nora está de acuerdo con Halbwachs en que "[...] hay tantas memorias como grupos existen: ella es, por naturaleza, múltiple y desacelerada, colectiva, plural e individualizada [enraizase], en el concreto, en el espacio, en el gesto, en la imagen, en el objeto".[12] Nora observa que la aceleración del cambio en la historia ha generado una mayor preocupación por los "lugares donde la memoria se cristaliza", teniendo en cuenta la disolución de las identidades que se produce debido a lo que llama la globalización, la masificación, la democratización o la 'mediatización'".[13] Pronto, él cree que "Si todavía viviésemos nuestra memoria, no tendríamos necesidad de dedicarle lugares"[14], es decir, que se conserva para mantener "viva" la memoria a punto de perderse.[15] En consecuencia, el concepto de *lugares de memoria* es algo negativo para Nora, visto que esos

---

[7] BURKE, Peter. *Variedades da História Cultural.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.72.
LE GOFF, Jacques. Memória. In.: *Enciclopédia Einaudi.* Vol. 1. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p.46.
[8] LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Campinas: Ed. UNICAMP, 1990. p.535.
[9] LE GOFF. Memória. Op. Cit. p.46.
[10] POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In.: *Estudos Históricos*. Vol. 2, nº.: 3. Rio de Janeiro, 1989.
[11] HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. p.69.
[12] NORA, Pierre. "Entre Memória e História: a problemática dos lugares". In: *Projeto História*. Nº. 10. São Paulo: PUC, dezembro de 1993. p.09.
[13] Ibid. p.07-08.
[14] Ibid. p.08.
[15] Ibid. p.13. Ver también: RICOEUR, Paul. *La mémoire saisie par l'histoire.* Revista de Letras. Vol. 43, nº.: 2. Universidade Estadual Paulista, jul/dez 2003. p. 15-28.

serían "[...] en primer lugar, restos. La forma extrema donde subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la llama, porque ella la ignora".[16]

En última instancia, surge la pregunta ¿por qué preservar? Simplemente porque no se limita a mantener meros edificios y lugares de convivencia de cemento, vidrio o bronce. Es que esos lugares son representaciones de la memoria colectiva. Se puede afirmar que la validez real de la importancia de los elementos patrimoniales sea exactamente "[…] su *carácter simbólico, su capacidad de representar simbólicamente una identidad*"[17], como escribió Llorenç Prats. De manera muy relevante, Ruben Oliven señala que: "Las identidades son construcciones sociales creadas a partir de diferencias reales o inventadas que operan como signos diacríticos, es decir, señales que le confieren una marca de distinción".[18] Es importante estar consciente de que existen procesos de invención de identidades. Pero, según Prats, la *invención* y la construcción no son antagónicas, y sí fases del mismo proceso que se complementan.[19] En el caso del patrimonio colectivo, la invención debe alcanzar un cierto nivel de consenso para fijarse como bien patrimonial de aquella comunidad.

La elección de aquellos patrimonios culturales-materiales que serán preservados a expensas de los demás, es algo complicado. El carácter "colectivo" lleva consigo la necesidad de que esos espacios tengan un significado importante para la memoria de su comunidad, que a su vez se compone de una amplia variedad de grupos, con múltiples intereses y, a veces, en conflicto. Incluso, no se puede olvidar que estos grupos y sus interrelaciones cambian constantemente. Para Gilberto Velho, la compleja heterogeneidad de la sociedad moderna, que es visible en las ciudades, muestra los límites y dificultades del proceso de preservarse un patrimonio.[20]

4) Consideraciones finales

José Frota, reflexionando sobre la función del arquitecto en la preservación y en los proyectos de arquitectura actuales, destaca que el papel de ese profesional sólo es válido, en el contexto histórico, si logra rescatar el contacto con el pasado en el diálogo con la

---

[16] NORA. Op. Cit. p.12-13.
[17] Destacado en el original. PRATS, Llorenç. *Antropología y patrimonio.* 2ª Edición. Barcelona: Ariel Antropología. 2004. p.22.
[18] OLIVEN, Ruben George. Nação e Memória. In.: FRANÇA, Mª. Cristina C. de C.; LOPES, Cicero Galeno; BERN, Zilá; ADOLFO, Luiz Gonzaga; BRISOLARA, Valéria. *Memória e Cultura:* Perspectivas Transdisciplinares. Série Memória e Patrimônio UNILASALLE 1. Canoas: Salles, 2009. p.112.
[19] PRATS. Op. Cit. p.20-21.
[20] VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In.: *Mana:* estudos de antropologia social. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p.246.

contemporaneidad.[21] En la visión de Paul Ricoeur, "[...] la gloria de la arquitectura es tornar presente no aquello que ya no existe, sino aquello que fue y ya no está".[22] La arquitectura expresa el aura de una época y se relaciona directamente con el imaginario colectivo, en que el:

> [...] espacio receptivo y activo implica una relectura cuidadosa del ambiente urbano, un nuevo re aprender continuo de la superposición de los estilos y, por lo tanto, también de las historias de vida, de las cuales todos los edificios y monumentos llevan los rasgos. Hacer con que estos *rasgos* no sean sólo los residuos, sino testimonios reactualizados del pasado que ya no existe, pero que fue, hacer con que haber existido en el pasado sea salvo además de su no-ser-más, esto es lo que puede la 'piedra' que dura.[23]

Para juzgar la importancia de preservar esas *piedras que duran* es indispensable reflexionar sobre el ambiente y el vivir urbano. Son en los *espacios de vida* que se desarrollan las *historias de vida*. Así, el espacio urbano exhibe una serie de significados, que "[...] alternan la gloria y la humillación, la vida y la muerte, los eventos fundadores más violentos y la dulzura de la vida".[24] La urbe contiene muchos lugares construidos en diferentes épocas, que están llenos de significados que simbolizan y representan el vivir. No sólo la colectividad, pero cada uno lleva un sello distintivo de estos espacios. Esos lugares coexisten y representan significados particulares de aquella comunidad. Entonces, como dijo Marisa Barda, "Una ciudad no es nunca igual a otra. Las ciudades son el resultado de una multitud de diferencias geográficas o de la tradición"[25], siendo documentos de la propia historia citadina, "[...] en la cual la lectura debe descifrar los significados de las marcas impresas en el espacio urbano, como un lenguaje para ser descifrado y, siempre que posible, enriquecido".[26] Por último, cabe señalar que la preservación no "congela bienes", ya que ocurre una *reelaboración simbólica*, en articulación entre el lenguaje pasado y contemporáneo, visando albergar las prácticas sociales actuales.[27]

---

[21] FROTA, José Artur D'Aló. Re-arquiteturas: o passado no presente: um caminho para preservação e contemporaneidade. In: *III Seminário Internacional Patrimônio e Cidade Contemporânea:* políticas, práticas e novos protagonistas. [Trabalhos apresentados]. Salvador, 2002. p.02.
[22] RICOEUR, Paul. Arquitetura e Narratividade. In.: *Urbanisme*. Nº.: 303, Nov/dez 1998. p.44.
[23] Destacado en el original. Ibid. p.52.
[24] Ibid. p.47.
[25] BARDA, Marisa. Porque Conservar? Ações de restauro e revitalização não devem se limitar a monumentos e edifícios históricos. Construções vernaculares e instalações industriais e de serviços que servem de referência para a cidade também devem ser preservadas. In.: *Revista AU.*
http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/163/imprime63526.asp
[26] MELO, Denise Madsen. Patrimônio e Planejamento Urbano. In.: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Vol. 6, n. 6. Belo Horizonte: PUC/MG, dez. 1998. p.38.
[27] Ibid. p. 33.

BIBLIOGRAFÍA

BARDA, Marisa. Porque Conservar? Ações de restauro e revitalização não devem se limitar a monumentos e edifícios históricos. Construções vernaculares e instalações industriais e de serviços que servem de referência para a cidade também devem ser preservadas. In.: *Revista AU.*
http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/163/imprime63526.asp

BURKE, Peter. *Variedades da História Cultural.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FROTA, José Artur D'Aló. Re-arquiteturas: o passado no presente: um caminho para preservação e contemporaneidade. In: *III Seminário Internacional Patrimônio e Cidade Contemporânea:* políticas, práticas e novos protagonistas. [Trabalhos apresentados]. Salvador, 2002.

FUNDACIÓN CEPA; MUNICIPALIDAD DE LA PLATA. *La Plata, Patrimonio Cultural de la Humanidad:* proyecto de candidatura. La Plata, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. Memória. In.: *Enciclopédia Einaudi.* Vol. 1. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

LIENUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina:* estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades. Buenos Aires: Clarín, 2004.

MELO, Denise Madsen. Patrimônio e Planejamento Urbano. In.: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Vol. 6, n. 6. Belo Horizonte: PUC/MG, dez. 1998.

NORA, Pierre. "Entre Memória e História: a problemática dos lugares". In: *Projeto História*. Nº. 10. São Paulo: PUC, dezembro de 1993.

OLIVEN, Ruben George. Nação e Memória. In.: FRANÇA, Mª. Cristina C. de C.; LOPES, Cicero Galeno; BERN, Zilá; ADOLFO, Luiz Gonzaga; BRISOLARA, Valéria. *Memória e Cultura:* Perspectivas Transdisciplinares. Série Memória e Patrimônio UNILASALLE 1. Canoas: Salles, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In.: *Estudos Históricos*. Vol. 2, nº.: 3. Rio de Janeiro, 1989.

PRATS, Llorenç. *Antropología y patrimonio.* 2ª Edición. Barcelona: Ariel Antropología. 2004.

RICOEUR, Paul. Arquitetura e Narratividade. In.: *Urbanisme*. Nº.: 303, Nov/dez 1998.

RICOEUR, Paul. *La mémoire saisie par l'histoire.* Revista de Letras. Vol. 43, nº.: 2. Universidade Estadual Paulista, jul/dez 2003.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In.: *Mana:* estudos de antropologia social. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

El lenguaje imposible. Sobre *"Magritte y lo imposible"* de John Berger

Estefanía Di Meglio
UNMdP

Un ojo y un fragmento de cielo son los elementos principales del cuadro: el ojo refleja en su interior ese cielo con nubes. *El falso espejo* es el nombre de la pintura. Confeccionada en 1928 por René Magritte, el lenguaje visual y el lingüístico del título se complementan en ella, postulándose el planteo de una realidad observada a partir de una lente que nos devuelve no las cosas en sí mismas, sino un reflejo aproximado de ellas. El carácter ficticio de esa realidad, en tanto se manifiesta reconstruida por medio de una mirada deformadora, se yergue como premisa que subyace a gran parte de las obras del artista belga. A propósito de esto, John Berger señala un lenguaje imposible respecto de la realidad.

Una realidad ilusoria: quiebres, fisuras y puestas en cuestión

En su libro *Mirar* de 1980, Berger emprende una compilación de artículos publicados en diarios y revistas entre 1966 y 1979. El texto en su conjunto está hilado por una idea que subyace a casi todos los artículos y que estriba en la no correspondencia entre las imágenes -ya sean pictóricas, ya fotográficas, y las realidades que éstas pretenden devolver ante nuestra mirada. El lenguaje visual aparece así homologado a aquél constituido por signos lingüísticos, en el que las palabras son sólo representación de la cosa evocada. El lenguaje es mediación, por lo que sus productos se reducirán a una reconstrucción imperfecta y aproximada de lo que intenta presentar. El abismo insalvable que se crea ya en el mismo acto de emisión se profundiza, o mejor, se potencia, en el momento en el que el mensaje es interpretado por un receptor. La instancia mediadora del lenguaje se ve multiplicada por el hecho de que cada individuo percibe, asimila o rechaza, estructura e interpreta según su propia subjetividad.

Pensar las especificidades del lenguaje escrito y hablado permite hacer lo propio con otros lenguajes, como es el caso del visual. Por otra parte, no es lícito olvidar las marcas de época del contexto de producción de los artículos y de publicación del texto de Berger. Se trata

de décadas de cambios y fisuras en diferentes aspectos. Los ’80 ven producirse el quiebre del paradigma epistemológico que da motivo a que los grandes relatos explicativos del pasado y del presente sean puestos en cuestión. El clima imperante reduce su nota distintiva al descrédito por lo que anteriormente significaban certezas, con lo que la puesta en cuestión y la deconstrucción de lo dado hasta el momento se destacan como signos que se imprimen sobre los diferentes ámbitos del conocimiento en particular y de la sociedad en general.

Partiendo ya de la base de que el lenguaje es mediación, queda postulada como premisa que cada uno de sus productos será un constructo en el que, al igual que tiene lugar lo dicho, imperan los silencios. En el terreno de la filosofía del lenguaje, Michel Foucault plantea por la década de los ‘60 que lo visto no reside jamás en lo que se dice, que las palabras no se asemejan a las cosas que nombran, que el lenguaje porta en sí mismo el principio de proliferación y que todo discurso lleva consigo silencios (1966: 27, 54, 58, 313). A pesar de todo ello sostiene de manera contundente la posibilidad de que el conocimiento tenga lugar por medio del lenguaje, en tanto que, si bien con mediaciones, estos dos se entrecruzan inexorablemente (1966: 104). Todo discurso no es más que una copia, una imitación, de un fragmento de realidad, atravesado por miradas que responden a perspectivas parciales y subjetivas. Múltiples son los factores que hacen que la referencialidad no pueda ser sino trunca y opaca. La representación acabada no es posible si se acepta que no existe una relación directa, transparente y unívoca entre las palabras y las cosas. Un hiato imposible de zanjar se abre en medio de ambos elementos, una disociación entre el discurso y lo representado, así como entre el lenguaje visual y su referencia.

Como se afirmó, esta disociación entre el lenguaje y la realidad representada resurge con ímpetu desde los ’80, inmersa en un contexto de pérdida de certezas que ve su mayor cristalización en el quiebre de las formas de apropiación del conocimiento, como corolario de un clima de inestabilidad marcado en el terreno político por la crisis de los estados nacionales. Pero la conciencia de la disociación entre las palabras y sus designaciones se remonta ya a los tempranos ’20, momento en que el arte amerita el epíteto de pionera respecto del tema. Las vanguardias históricas no dejaron de subrayar el cisma que existe entre las palabras y lo que ellas designan. Hay un vínculo con las reflexiones teóricas de Foucault y tal planteo no es osado puesto que se sabe que las formaciones teóricas francesas de 1960, donde se sitúa este pensador, guardaban estrechas relaciones con las vanguardias (Huyssen: 234). John Berger hace extensible los planteos formulados en torno al lenguaje de signos lingüísticos a otro lenguaje como lo es el visual: lo percibido por el ojo es inversión y deformación de los objetos y conceptos. Las pinturas y las fotografías no son plausibles de ser consideradas referenciales, a

pesar de cierto halo de referencialidad que parece que les fuera inherente, sobre todo a la última. Pero esto no es más que una ilusión.

De escisiones y disrupciones: lenguaje y realidad

La convicción de una opacidad del lenguaje que vela la realidad en sí misma queda insinuada de diferentes formas y en reiteradas oportunidades en las manifestaciones vanguardistas. Objetos, paisajes, seres, realidades, relaciones, perspectivas y hechos incoherentes e imposibles para nuestra dimensión quedan retratados en los cuadros de Magritte y de tantos otros vanguardistas. El perseguido "efecto de shock", ese que termina por cristalizarse y perderse en su reiteración mecánica o en una segunda lectura en la que el espectador/receptor ya conoce el artificio, emerge figura como complemento idóneo de tal conciencia. Precisamente porque se busca dar a conocer una realidad diferente de la cotidiana, establecida y aceptada, el resultado a partir del lenguaje utilizado pone en jaque el mismo código. La desautomatización no es sólo un objetivo per se al momento de la exhibición de la obra de arte, sino que en su mismo interior porta el germen de ella. Se trata de mostrar que la realidad, que lo que conocemos por medio de nuestra percepción o, en última instancia, lo que creemos entender por ella, es tan sólo una parte de la realidad, o más aún, que esa realidad es tan sólo aparente, mediada, reconstruida y deformada por percepciones engañosas, por "falsos espejos", como lo sugiere la pintura de la que hablábamos al comienzo. Cosas imposibles que nos muestran el engaño de los sentidos, o el engaño de las cosas ante nuestros sentidos. Una realidad que ante nuestra percepción, o por ella misma, se transforma en una ilusión.

Si recientemente señalábamos un vínculo entre las formaciones teóricas de los años 60 y los movimientos de vanguardia, antes, el mismo Foucault, establecía la referencia en su ensayo sobre Magritte, *Esto no es una pipa*, de 1973. Su interés por el vínculo entre las palabras y las cosas queda plasmado en este texto, al tiempo que marca una filiación para el problema teórico y permite seguir pensando sobre el tema. El famoso cuadro de 1928 del que Foucault toma el nombre para su libro y que da materia a sus lucubraciones, muestra el dibujo de una pipa y debajo de él, la inscripción que reza: "esto no es una pipa". Como lo señala Berger, los dos lenguajes, el visual y el verbal, se anulan mutuamente (198). Consecuente con todo lo planteado con anterioridad, parece claro y visible el supuesto que subyace a la pintura: las imágenes son sólo una representación de las cosas, y no éstas en sí mismas. Por otra parte, la apelación de Berger a los dos lenguajes en el cuadro, el visual y el lingüístico, permite establecer la homología entre ellos: lo que en uno significa la construcción de la cosa y no la materialización

de ella, en el otro se presenta de manera análoga. No debe dejar de tenerse en cuenta que esta pintura está reunida bajo la serie constituida entre 1928 y 1929, denominada *La perfidia de las imágenes*. Sin llegar a decir que el título es completamente referencial –pues esto sería contradecir rotundamente lo que venimos sosteniendo, sí podemos afirmar que lo es en gran medida. Es denotativo de las pinturas que abarca así como de la concepción que opera de sustrato en la poética de Magritte, resumida en más de una de sus obras, comenzando por *El falso espejo*. Similar procedimiento se lleva a cabo en *La llave de los sueños*, título, si los hay, sugestivo de los procedimientos y técnicas surrealistas así como de una realidad otra, referida en esta poética de un lenguaje imposible. Particularmente en estas pinturas se lleva a cabo una disociación intencionada entre la imagen y el rótulo o epígrafe que aparece debajo de cada una de ellas. El recurso parece responder a la insistencia en señalar la no coincidencia o no correspondencia entre las palabras, esto es, el lenguaje, por un lado, y lo que con ellas designamos, por el otro. Asimismo, las imágenes son construcciones de la percepción, de una percepción que las deforma, las nombra y oblitera, por oposición a la realidad externa y objetiva en la creemos que se hallan inamovibles. Al igual que las perceptuales, las categorías del pensamiento son puestas en entredicho en tanto que el instrumento primordial que empleamos para construir la realidad, esto es, el lenguaje (del tipo que sea) muestra quiebras y fisuras. *La condición humana*, obra de Magritte de 1935, dimensiona el carácter de constructo al que responde la realidad que observamos. Un caballete situado delante de una ventana contiene un lienzo sin marco, en el que se encuentra pintado el mismo paisaje que observamos por la ventana, sin interrupciones, sin cortes, sino como continuidad de ese paisaje. La representación dentro de la representación parece coincidir perfectamente con el paisaje retratado. Pero si esto es así no es tanto un signo de que diseñamos representaciones perfectas de las cosas, sino es más bien sintomático de que la realidad misma es un constructo de parte de nuestras percepciones que llevan a cabo determinadas representaciones de ella. Desde otro ángulo, es posible una interpretación diferente, aunque parecida. Estriba en que por más similar que la designación de la realidad sea a ella, no deja de ser una construcción de carácter artificial.

Ahora bien, "la paradoja del arte de Magritte y de sus ideas era que para destruir la experiencia conocida necesitaba utilizar un lenguaje familiar" (99). En realidad esta aporía era común más de un artista de las vanguardias. Pero lejos de ser un escollo insalvable, se trata de un obstáculo que resulta productivo, en cuanto que el mérito radica en cómo, a partir de lo conocido, se logra una aproximación de esas otras realidades o, más bien, se exhiben esas grietas en la realidad que nos rodea. Ante la falta de otra opción, la deconstrucción es operada desde el mismo lenguaje. Así y todo, el lenguaje con el que se deconstruye, "la materia prima",

es el mismo que el deconstruido, por lo que comparte sus características. Esto nos lleva a concluir en que así como el lenguaje primero no es transparente, este segundo tampoco manifiesta una relación directa entre sus modos de decir y sus designaciones, con lo que cae, al fin y al cabo, en la misma trampa. Una paradoja, una aporía, de un lenguaje imposible, que así y todo lo hace productivo.

No puede dictaminarse que la realidad que percibimos en la vida cotidiana sea más verdadera o más falsa que la que nos da a conocer la pintura vanguardista. Tal vez sea que nuestro ojo, automatizado y limitado a una única visión, no puede ver aquellas otras realidades que se esconden detrás de la establecida por medio de nuestro automatismo e institucionalizada por quienes siniestra y falazmente desean mostrarnos que existe una realidad plana y unívoca. En este sentido, existen manipulaciones inherentes del lenguaje, irrevocables por su mismo carácter, pero también las hay otras intencionadas que responden a miradas, visiones y versiones particulares. La obliteración se ve así reduplicada y potenciada. Sea como fuere, siempre existirá la mediación de un código que desplaza la cosa misma para instalar en su lugar una representación inacabada y teñida de opacidades. El arte permite reflexionar sobre problemas teóricos que hacen a diferentes disciplinas, incluso a ella misma. Este caso particular, a saber, la poética de Magritte, permite a Berger irradiar luz sobre una cuestión candente a lo largo de su texto: la imposible y quimérica correspondencia entre el lenguaje y lo que él designa.

BIBLIOGRAFÍA

Berger, John (2005) [1980]: *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Burger, Peter (1987) [1974]: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Enzensberger, Hans Magnus (1963): “Las aporías de la vanguardia”. En *Sur*, nº 285 (Nov.-Dic.): 1-23.

Foucault, Michel (1985): *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Huyssen, Andreas (2001): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE.

Sanguinetti, Eduardo (1972): “Sociología de la vanguardia” en Barthes, Roland y otros. *Literatura y sociedad*. Barcelona: Martínez Roca. Pp. 82-98.

El Cine en la Educación, la Educación en el Cine

Carlos A. Ferraro

Durante muchas décadas, el cine ha sido un espectáculo de evasión que se disfrutaba en las salas construidas para tal fin. El cine tenía la principal función de distraer a las masas .

En algunos casos ha servido, sin embargo como instrumento de toma de conciencia y de crítica a ciertos problemas sociales.

El cine ha ido evolucionando desde un espectáculo de evasión a un producto de amplia difusión que encarna determinados valores o mensajes de una época. Con la aparición de la tecnología televisiva y de reproducción de imágenes el cine se ha acomodado en la pantalla chica.

El cine de la pequeña pantalla y también de la grande, es una realidad que no pueden ignorar los educadores. De los relatos fílmicos podemos aprender para la formación de su carácter dinámico, la forma en que codifican sus mensajes para hacerlos mas atractivos, el modo en que implica al espectador, el carácter emotivo que raramente falta.

En suma en el cine, el educador tiene un caudal de recursos que pueden contribuir a mejorar, enriquecer y encaminar la práctica docente hacia 1a transformación pedagógica.

Fundamentación:

En los procesos pedagógicos actuales, a partir de una categorización que se hace de los lenguajes, no solo por su uso en el aula, sino por una concepción del lenguaje que tienen los docentes no hay una percepción del uso de la imagen, y mas concretamente del cine como una tecnología que pueda producir pautas de percepción , lectura, inteligibilidad y complejización de los problemas que se discuten , de manera tal de ser no solo un instrumento válido de enseñanza, sino incluso parte del proceso de de aprendizaje.

Esta relación que se crea entre pedagogía y tecnología nos acerca a entender el aprendizaje como la apropiación de las posibilidades de la cultura y de uno mismo.

En el tema que nos ocupa, hablamos de apropiación de las posibilidades de la tecnología en su vertiente de productos y de procesos, de recursos y de medios, de información y técnicas de lectura en profundidad.

En la práctica elegida se da una condición cultural compartida con respecto al consumo del objeto cultural tanto, docentes como alumnos, en términos de sujetos culturales, comparten la inteligibilidad de la producción simbólica en tanto espectadores cinematográficos.

Esto nos lleva a indagar en el campo teórico a fin de descubrir cómo opera en el imaginario docente el concepto de comunicación mediática y su relación con lo educativo, históricamente enseñado y aprendido desde el esquema clásico emisor-mensaje - receptor, que se mantiene en forma generalizada en casi todas las áreas del conocimiento y que recorta la posibilidad de ver al cine más allá del consumo en el campo del entretenimiento cultural en clave de espectáculo.

La propuesta pedagógica se orienta a proponer nuevas formas de uso y aplicación del cine que permitan al docente con el uso de las artes audiovisuales acceder a los contenidos insertos en el mensaje cinematográfico y al mismo tiempo darles una proyección en el campo áulico desde la práctica en términos de mediación pedagógica

Se trata concretamente de evaluar "El uso del cine como material pedagógico en el aula"

La experiencia didáctica radica en tratar de que al cine se lo perciba como un lenguaje cercano, de fácil acceso y que permita de este modo un uso pedagógico en la práctica docente, orientada principalmente al campo de las Ciencias Sociales pero al mismo tiempo sensibilizando con la dimensión estética de la obra cinematográfica

Pero la importancia de esta actividad no reside solo en lo señalado. Creemos que toda esta aplicación y esfuerzo debe orientarse finalmente a destacar valores humanos y sociales que estén presentes en las historias genuinamente analizadas.

La sociedad se construye desde una conciencia social robustecida en valores esenciales como la justicia, la solidaridad, el reconocimiento de la dignidad del otro, los derechos humanos, la aceptación de la diversidad, la paz, etc , valores lamentablemente poco presentes en la mayoría de las producciones de la industria cultural.

El imaginario barroco: los animales fabulosos en la poética de Quevedo

Elsa Graciela Fiadino
UNMDP

Si bien la crítica sobre la poesía barroca española se ocupó durante años de la confrontación entre culteranismo y conceptismo, hubo especialistas como Alexander Parker y Fernando Lázaro Carreter que, ya en la década del 60, acercaron estas dos maneras expresivas hasta llegar a encontrar en ellas importantes coincidencias como la oscuridad y la preocupación por el poder creador de la palabra. Si bien la utilización de la lengua como herramienta expresiva alcanzó entre los escritores del siglo XVII español niveles extraordinarios nunca superados, aparecen en ellos además otros puntos de contacto: el gusto por la poesía popular tradicional que se manifiesta en el cultivo del romance artístico por todos los grandes poetas del período; la transgresión de los límites estrictos que la preceptiva clásica establecía para los géneros; el abandono de la teoría de los estilos, que permitió mezclar lo sublime con lo humilde y aún lo despreciable, lo escatológico y lo obsceno y la utilización de la literatura como parodia de la literatura, practicada por Lope, Góngora, Quevedo y otros autores menores que reescribieron bajo esa clave y en distintas formas la epopeya clásica, las fábulas mitológicas y los poemas caballerescos italianos.

Estos dos últimos aspectos dieron lugar al florecimiento de la gran literatura cómica que, en clave paródica y privilegiando la función lúdica, produjo obras notables como *La Gatomaquia* de Lope de Vega, la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Luis de Góngora y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Francisco de Quevedo. Según Celina Sabor de Cortázar [1], esta obra quevediana es "la que se adentra más en el campo de la parodia y la que ofrece tanto en el lenguaje como en el estilo un grado mayor de estilización y virtuosismo".

Se ha señalado repetidamente que el arte de Quevedo es fuertemente intelectual y que responde a su visión deformante y degradadora del hombre y del mundo, un arte que no imita la naturaleza y que, por consiguiente, su contacto con la realidad es débil y de esta relación frágil nace el efecto sorprendente y grotesco, que se manifiesta en buena parte de su obra satírica, tanto en verso como en prosa. El concepto de *grotesco* resulta pertinente para caracterizar muchos aspectos de la poética de Quevedo, pues dicha estética – cuyas normas fueron acuñadas por la crítica de arte mucho

1 En su estudio "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo", *Para una relectura...,* pp.77- 121

después – permite dar cuenta de los efectos de lectura que provoca una parte sustancial de su obra, que manifiesta con claridad los rasgos señalados por Sabor:

Lo fundamental en el grotesco es la creación de monstruos de naturalezas mixtas, híbridas, logradas mediante mezclas extravagantes de cosas que en sí mismas no tienen relación alguna, de elementos que provienen de campos totalmente distintos. El mundo del grotesco es peculiar y se rige por normas estéticas peculiares, que nada tienen que ver con los cánones de la belleza, y que tienden a la degradación y a la parodia. En este mundo, degradado y paródico, la figura animal se mezcla con la humana, lo vivo con lo inorgánico e inerte. (p. 81).

En cuanto a los procedimientos escriturarios empleados, debemos mencionar en primer lugar y debido a su recurrencia, a la reescritura, esencial para comprender la urdimbre de los textos de Quevedo, sobre todo en la etapa final de su producción. El crítico Fernández Mosquera[2] , al caracterizar las formas de realización de la reescritura, sostiene que la más quevediana es la autorrescritura, a la cual denomina también reescritura intergenérica y halla el ejemplo más evidente de este procedimiento en el romance dedicado a la figura del fénix, que lleva el número 700 en la edición de Blecua, "porque el tema, el tratamiento y el significado pasan de un romance burlesco a un tratado ascético o un comentario bíblico como *La constancia y paciencia del Santo Job* y ese cambio se hace sin traicionar el significado del mito y aprovechando los valores simbólicos de la metáfora". (p. 74)

En la colección de poesía quevediana de *El Parnaso Español*, publicada por José González de Salas (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648) se incluyen cuatro curiosos romances en los que se ironiza sobre ciertas creencias zoológicas y animales fabulosos, que se habían extendido por toda Europa desde la antigüedad en bestiarios escritos, pintados o esculpidos y que abrevan en las fuentes clásicas de Plinio el Viejo, Eliano o Solino y en sus continuadores medievales. Es un conjunto de poemas relacionado con los bestiarios fabulosos, pero que sustituye la técnica de las aplicaciones alegóricas morales y religiosas por la burla sistemática, finalidad que el mismo autor explicita en las coplas de dedicación que preceden a los romances: "Bien sé que desmiento a muchos / que muy crédulos las cuentan, / mas si ellos citan a Plinio / yo citaré a las despensas".

El conjunto está constituido por la epístola dedicatoria "Remitiendo a un perlado..." y cuatro romances dedicados respectivamente al ave fénix, el pelícano, el basilisco y el unicornio, y fueron enviados en 1624 junto con una carta a Don Juan de la Sal, obispo de Bona y residente en Sevilla. Dicha carta ha sido transcripta por Eugenio Asensio [3]:

Esas dos aves, tan introducidas en todo género de escriptores, y esos dos animales soñados,

2 El estudioso español ha dedicado un amplio artículo a este aspecto, titulado "La hora de la reescritura en Quevedo", en el cual analiza el empleo de este procedimiento en múltiples obras, tanto en prosa como en verso.

3 El texto fue incluido en el estudio sobre las *Silvas* de Quevedo que el crítico incluyó en su conocido volumen dedicado a la poesía española renacentista y barroca. Fernández Mosquera también cita esta carta en su artículo sobre la reescritura quevediana, tomándola de la edición de la poesía de Quevedo realizada por J. M. Blecua bajo el título *Poesía original completa*, Planeta, Barcelona,1981, p. 823.

que andan emboscándose las unas y los otros en los púlpitos y libros y de concepto en concepto, invío a vueseñoría para que divierta alguna ociosidad de las siestas. Enfadarme con mentiras tan autorizadas, crédito es y algo tienen de severo esas burlas. Vayan adelante, que yo volveré por mi melancolía en las *Silvas*, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo en mí. Y tenga vueseñoría larga vida con buena salud. Madrid, a 17 de junio de 1624. (p.151)

El propósito de Quevedo queda así explicitado: es censurar la frecuencia, que raya el abuso, de las menciones a estos animales en obras de la época, sobre todo en el caso del pelícano, ave que - pese a ser el único animal de existencia concreta de este *minibestiario* - era más conocida a través de la literatura emblemática y de la retórica sagrada que de la realidad. Valentina Nider [4] afirma que, con este poemario, Quevedo toma posición en una polémica que divide, a lo largo del siglo, a comentaristas de las Escrituras y predicadores de los científicos y naturalistas acerca de la utilización de lugares comunes fundados en fábulas y supersticiones.Se advierten también ecos de esta controversia en la prosa y la poesía de la época, no obstante la amplia utilización en la literatura profana de un mito como el del ave fénix, al que habían aludido clásicos ilustres como Claudiano, pasando por Garcilaso, Herrera y muchos otros hasta llegar a Góngora. Los detractores centran sus argumentos en su utilización como símil en la poesía amorosa, criticando la falta de verosimilitud y atacando así el código literario petrarquista y sobre todo a Góngora y sus seguidores. Menciona Nider que, en el caso de Gracián, de la polémica literaria se pasa a la crítica de la superstición, dado que este autor observa que los poetas, mencionando en sus obras animales fabulosos, autorizan el ilícito comercio que algunos buhoneros hacen de partes y remedios supuestamente sacados del cuerpo de dichos animales.

Todas las características maravillosas y simbologías atribuidas a estos animales, a saber: la renovación eterna del fénix, la vista mortal del basilisco, el cuerno maravilloso del unicornio y la práctica del pelícano de alimentar con sangre de su pecho a los hijuelos resultan deconstruidas por Francisco de Quevedo al transformarlas en figuras grotescas. Ignacio Arellano [5] señala las claves risibles más gruesas, así

"la fénix es ave del yermo que vive "tres suegras en retahíla", ave duende, nunca vista, cuyo abolorio remata en chamusquinas, como los de los quemados por la Inquisición; el pelícano que sangra su pecho puede llamarse "barbero" de sí mismo (por la tarea de sangradores que desempeñaban los barberos), o fábula de la piedad (por las comparaciones que hacen los predicadores con Cristo), y hace "buen esdrújulo" pero no buen caldo; el basilisco mira para la salud "con médicos y

4 La crítica ha realizado un análisis integral de este romance, donde además menciona el aprovechamiento que Quevedo realiza del fénix como tópico no sólo en su poesía burlesca, sino también -como ha destacado Arellano - en su poesía amorosa de raigambre pretarquista, en su poesía heroica y fúnebre y en la poesía moral. Nider subraya en su estudio las complejas relaciones textuales que se ponen en juego en el texto de Quevedo, entre ellas las que remiten a distintos géneros tradicionalmente relacionado con el mito del fénix: el poema mitológico, la poesía amorosa y el enigma.

5 Dedica un extenso trabajo al estudio de la presencia de los animales en la poesía de Quevedo, en el cual dedica este párrafo a los romances burlescos dedicados a los animales fabulosos.

boticas", y la virtudes del cuerno del unicornio no le impresionan, pues más han de ser las de tantos cornudos ("muchicuernos") como se ven cada día: "Calvo estará, si él pretende / andar al uso del tiempo, / mas puede comprar un moño / de peinaduras de yernos". (p.20)

Son variados los recursos de la poética conceptista que le permiten al poeta sustituir la técnica de las aplicaciones alegóricas morales y religiosas propias de la tradición medieval que se siguen manteniendo hasta los comienzos del siglo XVII, por la burla sistemática y desmitificadora que da cuenta de un cambio de mentalidad que encuentra su expresión en la poesía satírica del barroco español.

El primer procedimiento que se puede apreciar es el rebajamiento satírico, que se produce por la contaminación del código elevado del léxico preciosista y culto con las referencias a la vida cotidiana y prosaica, recurso que Celina Sabor denominó "de aplebeyamiento lingüístico". En estos romances, las características y la simbología de los animales se convierten en elementos de burla sistemática a través de la mención de tipos sociales de la época, recurso habitual en la poesía satírica de Quevedo. Así, se nombran los *habladores* (Fénix,v.5), los *pesados* (F., v.6), los *entremetidos* (F.,v. 7), los *embestidores* (F., v. 8), los *médicos* (F., v. 34 y B., v.4), el *clérigo (*F., v. 59), el *mercader* (F., v.60), el *barbero* (P., v. 5), los *judíos* (P., v.24), los *ministros* (P., v. 29), los *figones* (P., v. 43), los *contadores* (U., v. 1), los *muchicuernos* (U., v. 28), los *maridos* (U., v.33). También aparece la sátira contra los viejos en la alusión a la costumbre de teñirse las canas ("tú, que te tiñes las canas / con las centellas que atizas," (F., vv.49-50), pero el tipo satírico al que más frecuentemente alude Quevedo en *La Fénix* es el de la mujer, destacando sobre todo sus distintos papeles en las relaciones de parentesco (esposa, madre, hija, suegra) y su característica de ser inaccesible, como se puede notar en la apóstrofe burlesca que constituye el eje de la primera parte del poema dedicado al fénix (vv.1-67), reforzada por las repeticiones anafóricas del sustantivo *ave* y del vocativo *tú.* Las recurrencias en los otros romances son escasas, pero significativas de una visión degradante de la mujer: las *cejijuntas* y *bizcas* (B., v.46), las *tías* (B., v.48), las *busconas* (P., v. 65), "Doncellas diz que le rinden, / mas agora en nuestro pueblo, / a falta de las doncellas / casadas harán lo mesmo" (U. vv45-49).

Otra forma del rebajamiento burlesco se produce cuando el poeta entremezcla metáforas lexicalizadas propias del retrato de la dama en la poesía culta de tema amoroso con términos del lenguaje vulgar, como cuando al describir el alimento del fénix contrapone "beber aljófar " y "puras perlas" con "hartas las tripas" (vv. 21-24). El quiebre del discurso lírico se agudiza por la inclusión de términos vulgares escatológicos, como la mención a "las almorranas" como sujeto de la acción de pedir los polluelos del pelícano para que les sirvan de sanguijuelas (vv.16-20) o la contraposición del cultismo "abolorios" con el vulgar "chamusquina" para aludir al fuego en que se inmola el fénix (vv.87-88). También opera como rebajamiento el uso del despectivo "avechucho" que aplica tanto al pelícano (v. 10) como al fénix (v. 25) o la subversión de la tradición caballeresca que se opera cuando se sustituye – o se corrige,

para ponerlo a tono con la época - el dicho "A más moros, más ganancias" que el poeta atribuye al Cid y Bernardo del Carpio por el prosaico "A más cuernos más ganancia" que pone en boca de "los casamenteros" (U., vv. 29-33)

Un procedimiento de probada eficacia cómica en la literatura del Siglo de Oro es la inclusión de refranes, proverbios, dichos populares y frases hechas que, en el caso de estos romances, se prestan al juego verbal que propone Quevedo mediante la interacción coloquial entre la voz autoral, el animal fabuloso y, en ocasiones, el lector que pretende divertir. Así, la fénix es presentada "más sola y más escondida / que clérigo que no presta / y mercader que no fía" (vv. 58-60), el basilisco sólo podrá ser curado – tanto en sentido literal como figurado - por "busconas" que "te sacarán los ojos / por cualquier niñería" (vv.67-68) y la descripción del unicornio es validada como auténtica porque "Aquesto es de pe a pa / lo que nos dicen los griegos" (vv.49-50).

También aparecen enlaces imprevistos y sorpresivos de elementos nominales, como cuando el fénix es caracterizada como "ave duende" (v. 61), "eres madre y hija" (v. 20) y más adelante "suegra y yerno en una pieza" (v. 53). Una de las figuras retóricas más utilizadas por Quevedo fue la paronomasia, de la que se puede detectar en el poemario sólo una recurrencia "tálamo y túmulo junto" (F., 19). También aparece la creación lingüística, a través del "muchicuernos", (U., 28) que juega por contraste con el nombre del animal y en línea con la alusión picaresca a doncellas y casadas (vv. 45-49).

Este análisis no exhaustivo de algunos de los procedimientos empleados en estos romances burlescos por el gran poeta satírico del Siglo de Oro nos permite apreciar cómo, al esmerilar las características y la simbología de los animales, expone las incongruencias y excesos de comentaristas y predicadores que andan emboscados, como sus criaturas fabulosas, "en los púlpitos y libros".

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ignacio. *Un minibestiario poético de Quevedo.* Pliegos volanderos del GRISO, N° I, junio, 2002.

Arellano, Ignacio. "Los animales en la poesía de Quevedo" en *Rostros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo.* Edición de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Eunsa, Pamplona, 1999, pp.13-50.

Asensio, Eugenio. "Un Quevedo incógnito. Las *Silvas*", en *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre Retórica, Poética y Humanismo. E*diciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, pp.149-188.

Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita. *El libro de los Seres Imaginarios.* Buenos Aires, Emecé, 2009.

Fernández Mosquera, Santiago. "La hora de la reescritura en Quevedo" en CRITICÓN, N° 79, 2000, pp. 65-86.

Insúa, M. y Rodrigues Vianna Peres, L. "Breve visita al zoológico literario del Siglo de Oro", extractado del libro *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica,* Madrid, Iberoamericana, 2009. Posteado en http://jardindelosclasicos.blogspot.com.ar/2010/12.

Molero, José Antonio. "El basilisco en la tradición popular" en *Gibralfaro,* N° 69, noviembre-diciembre 2010, Revista de Creación literaria y Humanidades de la Universidad de Málaga, edición digital.

Nider, Valentina. "La Fénix" en *La Perinola,* N° 6, 2002, pp. 161-180.

Sabor de Cortázar, Celina. "Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo", en p*ara una relectura de los clásicos españoles.* Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 77- 121.

La fotografía como ruptura del relato autobiográfico en *Roland Barthes por Roland Barthes*

Virginia P. Forace
CONICET- UNMdP

1. Barthes y la fotografía

Nuestra percepción de lo que nos rodea nunca nos permite la captación absoluta y simultánea del mundo; cuando la mirada se posa sobre un objeto o espacio, siempre fija su atención en alguno de sus aspectos: el mundo se divide en estratos que el ojo integra y disgrega alternativamente a su antojo. El sujeto detrás de la cámara fotográfica, de igual forma, selecciona algo de su entorno, lo "captura", integrándolo en una secuencia o diseccionándolo en fragmentos de sí según lo decida el foco o el encuadre, y lo atrapa para siempre en el instante detenido por el disparo de aparato. Sujeto que selecciona y capta, objeto creado por el acto y tiempo interrumpido artificialmente fueron algunas de las preocupaciones que reveló Roland Barthes en sus reflexiones sobre la Fotografía. Ni arte ni ciencia, Barthes la eligió como objeto de análisis semiológico –en artículos como "El mensaje fotográfico" de 1961 y "La retórica de la imagen" de 1964— y también como objeto de deseo y goce –*La cámara lúcida*, 1980—. Entre ambas elecciones, se produce el giro de la Semiología al Texto, y, tal vez, de la ciencia al sujeto; el movimiento hacia una "ciencia del sujeto", como lo afirma en éste último libro.

Antes de estas afirmaciones –sólo en apariencia paradójicas –, otro libro de Barthes ve la luz en 1975, *Roland Barthes por Roland Barthes*, y también allí los protagonistas serán la fotografía y el sujeto; sin embargo, ésta no será estudiada semiológicamente, sino que se convertirá en soporte de escritura. El texto, clasificado en su indefinición genérica generalmente como "autobiografía", se estructura en dos partes claramente diferenciables: la primera, constituida por una secuencia de fotografías de familiares, amigos, paisajes y del propio Barthes, alternadas con algunas reproducciones de reportes escolares, informes médicos, y otros textos; la segunda parte, formada por breves textos autónomos y titulados, independientes entre sí -ya que no muestran una ordenación temática y/o nominal-, que funcionan como *fichas*: registran, catalogan o señalan mecanismos, estructuras, soportes de reflexiones que Barthes reconoce en

sus textos anteriores luego de releerlos y que anota de forma aislada. Estas fichas, por su fragmentariedad y ordenación aleatoria, pueden ser consideradas como *figuras*:

> Se puede llamar a estos retazos de discurso *figuras*. La palabra no debe entenderse en el sentido retórico, sino más bien en el sentido gimnástico o coreográfico. […] Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscripta (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). (1977: 13)

Las figuras, definidas así por Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, funcionan de forma similar en *Barthes por Barthes* como instrumento "…para desalentar la tentación de sentido…" (1977: 16) y obligan a que el lector deba reconstruir una *escritura*[1] para acceder al objeto Barthes.

En trabajos anteriores hemos analizado cómo la escritura de este texto a partir de fichas cuestiona la definición tradicional de autobiografía –al rechazar la forma del relato y postular formas alternativas para su construcción— y manifiesta una problemática más amplia relacionada con la materia misma de su expresión: el lenguaje.[2] En el presente análisis abordaremos estos ejes desde el otro soporte que lo crea: la imagen, la fotográfica y la que la mano va trazando.

2. Categorías barthesianas: *Operator*, *Spectator* y *Spectrum*

En *La cámara lúcida* Barthes se distancia de las formas semiológicas propuestas en sus primeros artículos para analizar la fotografía e inicia una exploración diferente respecto del objeto, pues intenta "…*argumentar sus sensaciones y ofrendar su individualidad a una «ciencia del sujeto», cuya relación con otras ciencias se diluye a medida que el sujeto se hace consistente…"* (1980: 12). Por lo tanto, no esbozará sistematizaciones o clasificaciones, sino que reflexionará sobre la imagen, el tiempo, la muerte, y también el lenguaje que sobre éstas se produce, tendiendo a la subjetivización.

---

[1] Utilizo este término en el sentido dado por Barthes: "Pero toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete." (Barthes, R., *El grado cero de la escritura,* op. cít, p. 21.)

[2] Véanse Forace, V., "Roland Barthes: cuerpo, objeto y nombre propio en el relato autobiográfico", Actas del IV CONGRESO INTERNACIONAL DE LETRAS "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario". Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, actas electrónicas; y "La destrucción del relato: ruptura y atemporalidad en *Roland Barthes por Roland Barthes*", Actas del *XIV JORNADAS MARPLATENSES Y ARGENTINAS DE TEATRO E IDENTIDAD: estética y poética de la fiesta*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, p. 143-148.

La propuesta sigue rumbos absolutamente personales, explorando los efectos que la Fotografía le produce, e intentado develar, de alguna forma, cuál es su fascinación con ella; sin embargo, construye algunas categorías básicas para organizar su exposición:

> Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidôlon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía…" (1980: 35)

La fotografía, entonces, no es clasificada de acuerdo a categorías empíricas (profesionales/ aficionados), estéticas (Realismo/ Pictorismo) o retóricas (paisajes/ objetos/ retratos/ desnudos), sino que se abandona la sistematización que podría ser expansiva a otros análisis para referirse simplemente a las prácticas que pueden desarrollarse en relación a ella. Lejos de ser una teoría de la fotografía, Barthes propone una forma particular de relacionarse con cada imagen.

Debido a que en *Barthes por Barthes*, el escritor no es responsable por ninguna de las fotografía (así se deja claro en el Índice de ilustraciones), sólo ocupa dos espacios respecto de la selección de imágenes que presenta el libro: como sujeto que mira –al espacio y a los otros, es decir, *Spectator,* — y como objeto mirado –devenido él mismo otro—, *Spectrum*. Por limitaciones de tiempo y espacio relativas al marco de nuestro encuentro, en esta ocasión sólo me concentraré en el primer aspecto, dejando la construcción del *Spectrum* para desarrollos posteriores.

3. El camino del *Spectator*

Como *Spectator*, Barthes selecciona paisajes –Bayona y su casa de infancia—, fotografías de familiares y amigos, y documentos[3] –cartas, reportes escolares, etc.—; cada imagen está acompañada por una inscripción, en general breve, que se relaciona semánticamente con la fotografía y funciona como epígrafe.

Los paisajes construyen una topografía pública y privada de la vida de Barthes: abundan las imágenes de Bayona –sus estrechas calles enmarcadas por edificios que se alzan como paredes; las dos torres de la Catedral de Santa María como telón de fondo que reaparece en varias de ellas; los característicos caminos de ingreso a las puertas de la ciudad amurallada; el

[3] Aquí el "documento" es entendido como un testimonio material de un hecho o acto realizado en el ejercicio de sus funciones por instituciones o personas físicas, jurídicas, públicas o privadas, registrado en una unidad de información en cualquier tipo de soporte (papel, cintas, discos magnéticos, fotografías, etc.) en lengua natural o convencional. Es el testimonio de una actividad humana fijada en un soporte.

malecón marino, etc.— así como de su casa de infancia –los jardines, el frente— y las habitaciones dónde trabaja de adulto –tanto en la ciudad como el campo—.

En cuanto a las fotografías de sus familiares y amigos, éstas no siguen un orden cronológico en su encadenamiento: su madre adulta, es seguida por su tía fotografiada en la niñez; sus abuelos, jóvenes a veces, niños otras, son seguidos por su hermano adulto, luego infante, etc. Esto impide que se reconstruya un relato lineal, el origen no tiene que ver con una noción temporal –primero mis abuelos, luego mis padres, por último, yo—; por el contrario, el relato familiar que construye es ajeno a la causalidad generacional e incluso las herencias –biológicas y culturales—, son enunciadas en los epígrafes sólo para cuestionarlas.

Por último, los documentos que presenta esta primera parte son de diferente orden: un reconocimiento de deuda de Léon Barthes (su abuelo) a su tío; una tarea escolar del liceo con sus correcciones, y la hoja con los seguimientos de su temperatura corporal realizada en una de sus estadías en el sanatorio de los estudiantes. En la segunda parte se incorporarán dibujos, caricaturas, cuadros, etc. que alternarán con las figuras antes mencionadas. Lo relevante de los documentos que acompañan a las fotografías es que en todos ellos se registra la escritura, la letra que la mano traza sobre la hoja. La primera imagen del libro, antes incluso que la de su madre, reproduce una frase de una de las fichas copiada por su puño "Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela". Las letras blancas sobre el fondo negro le dan la apariencia de una radiografía, como una fotografía de lo interior, aunque ya no del cuerpo físico, sino del cuerpo de reflexiones que se cohesionan en el libro. Advertencia irónica para un lector descuidado, el mensaje no sólo es el lingüístico (con sus connotaciones asociadas), sino también el icónico: la propia imagen de la letra de Barthes, imagen que muestra palabras, palabras que se vuelven dibujo.

En conjunto, y dentro de una biografía tradicional, esta selección de fotografías y documentos que inaugura el libro podría considerarse como un "álbum de recuerdos"; sin embargo, estas imágenes establecen otro tipo de lectura porque, como afirma el propio Barthes en uno de sus ensayos, coexisten en ellas tres mensajes: el mensaje lingüístico –la escritura, que es doble: de denotación y de connotación—; el mensaje icónico codificado de naturaleza simbólica (la imagen connotada); y el mensaje icónico no codificado o imagen denotada (los objetos reales de la escena).[4] Esta triada semántica se funda en la polisemia de la imagen: "…toda imagen es polisémicas (sic), toda imagen implica, subyacente a sus significados, una *cadena flotante de significados*, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e

[4] Para un desarrollo completo, véase Barthes, R.: "Retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986 (1964).

ignorar todos los demás." (1964: 35) Por lo tanto, la lectura denotada de las imágenes es expandida a partir de la constelación de sentidos que en cada lector genera la connotación icónica, la cual depende de sus determinaciones culturales[5] y de los sentidos atribuidos a cada una de las inscripciones que las acompañan.

De acuerdo con esto, la correlación entre imagen y texto lingüístico produce tres tipos de relaciones de interpretación en *Barthes por Barthes*: tautológica, de anclaje o de reformulación. El primer caso se produce cuando el texto de alguna forma duplica a la imagen, la describe o define identidades; por ejemplo, la fotografía que muestra a tres jóvenes, entre ellos Barthes, que salen del liceo y la inscripción simplemente aclara esta situación.[6] El segundo, cuando el epígrafe sirve para fijar o *anclar* una de las connotaciones posibles de la imagen:

> En el nivel del mensaje 'simbólico', el mensaje lingüístico pasa de ser guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen), bien hacia valores disfóricos…" (1964: 36)

Este tipo de relación se establece en algunas fotografías, como la que muestra a un pequeño Barthes en brazos de su madre y el epígrafe reza "La exigencia de amor." La imagen permite efectivamente reflexionar sobre ese niño que se aferra posesivamente a su madre como una exigencia de afecto, pero también podríamos interpretar en ella la debilidad del niño que mira desconfiadamente hacia la cámara, o concentrarnos en sus vestidos y analizarlos semiológicamente.; por lo tanto, la fotografía posee inherentemente esa "cadena flotante de significados" y el texto que la acompaña sirve en este caso para concentrar la atención en uno solo.

Por último, la relación de reformulación, que es la que elige predominantemente Barthes: el texto lingüístico aporta connotaciones que no están presenten en la imagen, inventa nuevas relaciones semánticas;[7] gracias a ella, el movimiento de interpretación, a diferencia de los anteriores, es doble: el lector parte de la imagen y llega a la inscripción sólo para que ésta obligue a la interpretación a regresar nuevamente a la imagen y reinterpretarla, releerla bajo una

---

[5] Barthes afirma al respecto en uno de sus artículos: "…el código de la connotación no es, verosímilmente ni 'natural' ni 'artificial', sino histórico, o, si así lo preferimos; 'cultural'; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad…" (1961: 23)
[6] Cfr. p. 35.

[7] En "El mensaje fotográfico, Barthes afirma que es imposible que el texto lingüístico duplique a la imagen y agrega: "Parece que constituyen [los significados segundos] una explicación, es decir, un énfasis, hasta cierto punto; en efecto, la mayoría de las veces el texto no hace sino amplificar un conjunto de connotaciones que ya estaban incluidas en la fotografía; pero, también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella…". Barthes, R.: "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986 (1961), p. 23.

nueva consigna que la resignifica. El texto lingüístico funciona como un cristal que *refracta*, de esta forma, el sentido.

Esta tercera función de reformulación entre imagen e inscripción se establece en la mayoría de los pares; en el denominado "Los tres jardines", la fotografía muestra el frente de una casa, con una presencia clara de vegetación que la enmarca; el texto que la acompaña –uno de los más extensos de esta selección— describe la casa de su infancia: primero la vivienda propiamente dicha, luego los jardines. La primera se animiza por la elección de verbos ("plantada a un lado del jardín") y también se desrealiza por el uso de comparaciones "parecía un juguete-maqueta…", "…como un castillo de novela." (10). Cuando describe el jardín (el cual no está representado en la fotografía) lo divide en tres a partir de la funcionalidad del espacio y, de esta forma, ingresan los hábitos y la clase social de su familia de forma indirecta: "…era el jardín mundano por donde se acompañaba hasta la salida a las damas bayonesas, caminando despacio y haciendo largas pausas." (10). La descripción presenta pequeñas escenas cotidianas que caracterizan el espacio delimitándolo a partir de hábitos y que permiten el ingreso de cierto relato social. El segundo jardín, por ejemplo, está ubicado frente a la casa, "…donde, en el verano, las damas B., impávidas ante los mosquitos, se instalaban en sillas bajas a tejer…" (10). Nuevamente aparecen las damas bayonesas, ¿quiénes son ellas? Deberían ser no sólo los conocidos que visitan la casa, sino también su propia abuela y madre. La fotografía, de esta forma, funciona como disparador de una anécdota mínima (apenas unas frases) que se presentan por medio del epígrafe (y no de la imagen) y que permite el ingreso de uno de los elementos que más se reiteran en la mirada de Barthes como *Spectator*: la pertenencia a una clase social, la burguesía. La escena rememorada habilita también una reflexión o interpretación por parte de Barthes: "El mundano, el casero, el salvaje: ¿no es ésta justamente la triple división del deseo social? De este jardín de Bayona paso sin asombros a los espacios novelescos y utópicos, de Jules Verne y de Fourier." (10)

Las fotografía agrupadas bajo los títulos "Los dos abuelos" y "Las dos abuelas" funcionan de la misma manera: los retratos de los abuelos se enmarcan con sendos epígrafes que anuncian que "no sostenía ningún discurso" (15), mientras que las fotografías de ellas, se unifican bajo una inscripción que explica el intenso sentido del relato social que ambas sentían y que aclara "En las familias de mis abuelos maternos y paternos el discurso pertenecía a las mujeres." (16). Las cuatro fotografías establecen de esta forma una serie: el contenido semántico de "sostener un discurso" se define no sólo en los epígrafes como una práctica, sino también en los roles sociales que la sustentan; asimismo, ingresa en el ámbito de la filosofía, entendiendo discurso como un sistema de discursos, como un sistema social de pensamientos o de ideas.

Los discursos sociales, como la literatura, la filosofía, la historia, etc., ingresan, además, en estos epígrafes como referencia de interpretación: en el ya mencionado, "Los tres jardines", Julio Verne y Charles Fourier; en "Las dos abuelas", una anécdota que refiere su placer por el chisme mundano termina con la frase "la continuación en Proust", señalando una continuación entre prácticas sociales de una clase y la literatura que las representa; la fotografía de Bayona que inaugura las primeras páginas está enmarcada por un epígrafe que la describe en base a referencias (históricas, culturales literarias, etc.):

> Bayona, Bayona, ciudad perfecta: fluvial, aireada de contornos sonoros (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), y sin embargo, ciudad encerrada, ciudad novelesca: Proust, Balzac, Plassans. Imaginario primordial de la infancia: la provincia como espectáculo, la historia como olor, la burguesía como discurso. (8)

Los discursos sociales se constituyen así como los referentes de construcción de su *imaginario*; pero al reconocerlos, al jugar irónicamente con ellos, Barthes logra deconstruirlos.

Gracias a esas referencias, estas fotografías permiten la construcción de diferentes series semánticas a partir de las relaciones que establecen: la pertenencia a una clase social, contenido que reaparece en muchas de ellas, y la correlación de su lectura de los espacios y las relaciones sociales con sus lecturas (literarias, filosóficas, históricas, etc.), por ejemplo. Se afirma sólo que lo "permiten" porque no obligan a ello: las series significativas no están delimitadas u ordenadas lógicamente, cada lector elige qué elementos seleccionar e integrar en un nivel semántico superior; ahora bien, este "nivel" no es ineludible, no está diseñado previamente a la lectura, se construye en ella: los sentidos adjudicados no son más que eso, una declaración o apropiación del lector, no un plan del escritor. Por lo tanto, la apuesta de Barthes no se reduce a la lectura de la imagen, es decir, a una lectura denotativa que identifique ciertos espacios o personas como referencias de su infancia; por el contrario, construye una unidad significativa entre cada fotografía y su epígrafe, entre la secuencia de fotografías en su sucesión y en su alternancia, y entre la secuencia de epígrafes que de alguna forma se llaman unos a otros.

4. Reflexiones finales

Las secuencias de fotografía que hemos identificado son caminos de lectura posibles: cada lector elegirá qué tipo de acercamiento establecerá con la serie, ya sea un recorrido atado a la secuencia ordenada, o una alternancia e interrelación de imágenes y epígrafes de manera anagramática. Hay que advertir que la linealidad en las fotografías responde más a exigencias por el formato impreso que a un plan del escritor. Como hemos mencionado, Barthes utiliza una serie de mecanismos para producir la disrupción de esa linealidad: en primer lugar, la elección

misma de los materiales: la interpretación de la imagen, a diferencia de la lengua, no está obligada a la captación sucesiva de sus elementos; por el contrario, la simultaneidad de sus signos es uno de sus rasgos. En segundo lugar, el trabajo con los epígrafes que reformulan la imagen: Barthes construye predominantemente textos lingüísticos que permiten la apertura de la interpretación, que expanden la imagen permitiendo vislumbrar lo que queda fuera de foco. Asimismo, se rompe la linealidad ya que obliga al lector a volver a la imagen y a establecer redes de significación con otras fotografías y epígrafes.

Ambos recursos manifiestan una preocupación de Barthes por la solidificación del sentido: *Barthes por Barthes* plantea en su primera parte un cuestionamiento fundamental a la inmovilización de la interpretación por la reducción de sus formas a una forma; lo que se busca es una manera alternativa de lectura e interpretación que dote al texto de movilidad, de inestabilidad, de convulsión. Por lo tanto, podemos afirmar, que, al igual que las fichas de la segunda parte, las fotografías también se constituyen como *figuras*, unidades autónomas que a la vez pueden funcionar en serie:

> Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía o se repite, hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato; son Erinias; se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquito. (1977 15)

Esta forma de construcción e interpretación tiene directa relación con la manera de acercarse a la fotografía que Barthes planteará posteriormente en *La cámara lúcida*: la subjetivización de su análisis en 1980 ya está anticipada en la subjetivización del tratamiento de las imágenes en *Barthes por Barthes*. Este texto facilita la observación del giro barthesiano desde los métodos semiológicos propuestos en sus primeros artículos (que apuntaban a la sistematización), hacia la búsqueda de lo particular e inestable, de los efectos sobre el sujeto, de sus goces, placeres y fisuras.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R. ([1953] 1973). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

— ([1957] 1997). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

— ([1961] 1986). "El mensaje fotográfico" en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

— ([1964] 1986). "Retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

— ([1970] 1986). *S/Z*. México: Siglo XXI.

— ([1973] 1980). *El placer del texto* seguido de *La lección inaugural*. México: Siglo XXI.

— (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes.* Caracas: Monte Ávila Editores.

— ([1977] 1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.

— ([1980] 1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

BOURDIEU, P. ([1994] 1997). "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

DERRIDA, J. (1984). "Políticas del nombre propio". En *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica.

FORACE, V. (2010). "Roland Barthes: cuerpo, objeto y nombre propio en el relato autobiográfico". Actas del IV CONGRESO INTERNACIONAL DE LETRAS "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario". Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, actas electrónicas.

— (2011) "La destrucción del relato: ruptura y atemporalidad en *Roland Barthes por Roland Barthes*". En Fabiani, Nicolás (comp.). *Actas del XIV JORNADAS MARPLATENSES Y ARGENTINAS DE TEATRO E IDENTIDAD. Estéticas y poéticas de la fiesta*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, p. 143-148.

FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.

Patrimonio teatral en Provincia: lo tangible-lo intangible, los edificios-la actuación Investigación y Activación del Patrimonio teatral en Provincia.

Teresita María Victoria Fuentes
UNCPBA

Introducción

Los estudios acerca del teatro en provincia, se han tornado un tema cada vez más convocante y, de modo paulatino, se han constituido en un objeto de estudio complejo. Numerosos investigadores de todo el país inicialmente atraídos por el entusiasmo y la novedad de un teatro poco visitado y escasísimamente recuperado en los trayectos académicos, se hicieron cargo de él. De modo que el teatro en provincia comenzó a visualizarse en un variado abanico constituido unas veces: por dramaturgos, y muchas otras por actores, directores, escenógrafos, vestuaristas, productores entre otros. En una misma paleta apareció el teatro que guardan poblaciones de más de cien, doscientos o trescientos años junto al que nació con la fundación de las ciudades y poblados más jóvenes del país.

En rigor, al mismo tiempo que se reconstruía la historia del teatro en cada provincia, las acciones de los equipos de investigación fueron creando alternativas de 'activación patrimonial', en ámbitos relacionados con sus estudios. Por tanto, el presente trabajo se propone plantear este proceso que implicó apropiaciones y relecturas metodológicas, y una novedosa manera de pensar al teatro: en íntima vinculación con la construcción del patrimonio teatral inmaterial y material de cada comunidad. El estudio de caso de la 'puesta en valor' de la producción dramática de la actriz Marilena Rivero y el director teatral Atilio Abálsamo en el Teatro de la Confraternidad.

El patrimonio necesita ser corporizado

El siete de junio de dos mil siete, se reabrió el Teatro de la Confraternidad –que había sido fundado en 1928- declarándoselo patrimonio histórico social y cultural de la ciudad. El edificio entregado en comodato a la Municipalidad desde diciembre de 2006 fue readecuado como sala teatral, animando culturalmente al barrio de la estación del ferrocarril (Claudia Castro; 2010). Durante ese acto se impuso el nombre de Atilio Abálsamo a la sala del teatro y el de Marilena Rivero al escenario[1]. Así, varios años después de su desaparición, los artistas Abàlsamo y Rivero volvían al teatro y a las tablas dándole, respectivamente, su nombre a la sala y al escenario del Teatro de la Confraternidad del Municipio de Tandil, en la provincia de Buenos Aires.

La actriz Marilena Rivero y el director teatral Atilio Abálsamo (1909-1964) durante la década de mil novecientos cincuenta fueron -junto a otros artistas independientes- protagonistas de la primera reactivación de la sala de la Confraternidad y Fraternidad Ferroviaria. En esta oportunidad, ambos luego de aglutinar a numerosos grupos vocacionales que funcionaban en la ciudad con el objetivo de lograr un espacio propio, reinauguraron este espacio denominándolo 'El Teatrillo'. Allí, se proponían realizar funciones semanalmente, incorporar profesores de actuación, historia del teatro, dicción, mímica, gimnasia rítmica y otras disciplinas para aportar a la formación de los elencos independientes. Pero, si bien consiguieron reactivar la actividad teatral en la sala entre 1958 y 1962, la formación teatral no se concretaría en Tandil hasta la década siguiente. Sin embargo, 'El teatrillo' permitió la puesta en escena de numerosas obras de elencos independientes que en la época que veían desplazados de las salas céntricas o de clubes sociales, entre otras causas por el éxito de la empresa cinematográfica.

Sin duda, en la actualidad ni la recuperación del espacio de la Confraternidad ni el reconocimiento a estos artistas son hechos aislados. Pues los dos constituyen acciones[2] que desde el estado se han desarrollado en las últimas décadas en torno de la conservación y recuperación del 'patrimonio cultural material e inmaterial'. (García Canclini, 1999, UNESCO, 2003). Posiblemente estas gestiones se correspondan a nivel macrosocial con el proceso de la mundialización/ globalización, que paradójicamente encuentra su límite en un 'ascenso de la imagen de lo local' (Castro, I.: 1998). Porque lejos de quedar desdibujada por aluviones de información, la

[1] El Eco de Tandil, 07-06-2007
[2] Recuperación del Teatro Municipal del Fuerte, la adecuación del Anfiteatro Municipal Martín Fierro, entre otras.

subjetividad que se recupera en la historia cotidiana, en las vivencias locales y personales advierten acerca de la 'diferencia' en lo comunitario como aporte ineludible para la construcción de identidad. De este modo, el un aparente contexto hegemónico global, la identificación del patrimonio cultural local, su puesta en valor, su activación se presentan como estrategias compensadoras del desequilibrio que construyen las pautas culturales dominantes.

En este sentido el patrimonio se encuentra fuertemente asociado a la identidad, a la evocación, a la memoria de una comunidad. Valga la siguiente anécdota, tomada de una entrevista a la actriz tandilense Gladys Carnevale en 2010, como disparador para el análisis:

> *"Hoy volvimos a ver a Marilena en el escenario, me dijeron, cuando represente mi personaje. Ya no necesité nada más. Ninguna cosa que nadie me dijera podría ser mejor halago. Después en el Teatro de La Confraternidad, cuando recité La Guaja de Vicente Neira, muchos espectadores me saludaron, me vieron y la vieron, me escucharon y la escucharon."*[3]

La identificación con Marilena Rivero, aparece en la entrevistada como un calificativo notable. Pero a su vez, esta aseveración arrastra la 'memoria' de los espectadores que califican el trabajo de Carnevale igualándolo al de la actriz anterior. Se suman también las observaciones de algunos asistentes al teatro, contemporáneos de una y otra, que corroboran la identificación. Pero, en este punto se presenta el frecuente cuestionamiento sobre lo que 'realmente ocurrió, pues toda entrevista incluye dimensiones subjetivas de los agentes sociales, y suma a su vez procesos interpretativos, de construcción y selección de 'datos'. Pero, lejos de detenernos en este punto, proponemos con Elizabeth Jelin que "*ni la historia se diluye en la memoria –como afirman las posturas idealistas, subjetivistas y constructivistas extremas- ni la memoria debe ser descartada como dato por su volatilidad o falta de "objetividad". En la tensión entre una y otra es donde se plantean las preguntas más sugerentes, creativas y productivas para la indagación y la reflexión*." (Jelin, Elizabeth, 2001)

---

[3] Entrevista de la autora, noviembre de 2010, sin publicar.

En la afirmación que aporta Gladys Carnevale, se suma la referencia al espectáculo *La Guaja*, monólogo melodramático de Vicente Neiras que consagrara –como ha sido ampliamente estudiado[4]- a Marilena Rivero como actriz independiente, en la década de 1950. Evidentemente, el modelo de madre abnegada, sufriente y siempre dispuesta al sacrificio por el hijo -que sostenía el texto- generaba en el público empatía y éste hacia suyo el contenido evocando a sus ancestros femeninos. De este modo la figura materna, ícono identitario por excelencia de la persona, de la comunidad y de la patria, en la literatura y en el teatro, fue fácilmente apropiada por los espectadores que frecuentaban el teatro de La Confraternidad, por ejemplo, a través de la identificación de la actriz con el personaje del poema narrativo y por carácter transitivo con ellos mismos.

Pero como es sabido si la memoria popular depende de las personas es corta, breve. Sin embargo, la trascendencia puede estar dada por el reconocimiento comunitario y la integración de este espectáculo por ejemplo al ámbito del patrimonio inmaterial. Esta obra, muy posiblemente, representativa de los sentimientos comunitarios, ha sido apropiada por cierto colectivo del público tandilense que reconoce a la actriz y a su texto efectivizando democráticamente para sí el rescate de ellos para el patrimonio teatral inmaterial local.

Este patrimonio es reformulados como algo dinámico, que apela todavía hoy. Pero que necesita de la resignificación de los acontecimientos del pasado, pues es erróneo suponer que se establece de una vez para siempre, para mantenerse constante e inmutable. Por tanto las acciones de activación patrimonial se constituyen en estrategias democráticas de consenso en comunidades que encuentran en ellas modos de identificación, conservación y recreación de sus contenidos identitarios.

En este sentido se propuso en el mismo Teatro de La Confraternidad en 2010 la puesta en valor patrimonial de algunas de las fotografía del álbum familiar-artístico de la producción actoral de Marilena Rivero y de los pocos textos teatrales pertenecientes a la biblioteca personal de esta actriz que aún se conservan. En una sala dedicada a la lectura, ubicada a la derecha del foyer se

---

[4] Fuentes, Teresita (2011) *Marilena Rivero: de la intuición a la profesionalización. Una actriz en provincia,* Tesis de Maestria presentada en la FFyL – UBA. (En evaluación)

referenció una selección de fotos que pertenecen hoy por hoy a la muestra permanente que allí se ubica, de los principales espectáculos en los que participó Marilena y un grupo de los textos que contienen las marcas personales y colectivas del modo de hacer teatro en las décadas de los cincuenta y sesenta en Tandil.

Así, el patrimonio vivo, intangible portado en los relatos personales y colectivos encuentra anclajes materiales que lo sostienen y recrean; al mismo tiempo que le confieren a cada uno de sus depositarios un sentimiento de identidad y de continuidad, puesto que lo apropian y lo regeneran constantemente para sí. De este modo se consolida el cuidado por ciertas marcas identitarias de la comunidad del barrio de la estación del ferrocarril y del teatro de La Confraternidad evidenciando que el patrimonio es un núcleo clave para la producción del valor, la identidad y la distinción de los sectores hegemónicos modernos.

Así, el imaginario social de los ferroviarios, su sindicato como espacio de sociabilidad y la tarea teatral se recuperó con La sala de Confraternidad y la relectura de los artistas que por allí pasaron. Porque es necesario recordar que en estos últimos años el interés de los estudios académicos viró su mirada, hacia los sujetos '*normales*' pues ha reconocido que ellos no solo seguían "*itinerarios sociales trazados*" sino que a su vez "*protagonizaban negociaciones, trasgresiones y variantes*" (Sarlo; 2007).

Cabe entonces preguntarse si se puede pensar al patrimonio material inconexo con el inmaterial, lo tangible con lo intangible a los edificios sin la actuación. Evidentemente uno se nutre del otro. Y posiblemente todos los esfuerzos que se prevean en pos de lo material si no contiene su correlato en la certera y consensuada activación de las trayectorias del hecho teatral en si mismo, corren el riesgo de vaciarse de contenido y sepultar el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor (2005)(comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades.* Buenos Aires, Prometeo Libros.

Baczko Bronislaw (1991) *Los imaginarios sociales.* Buenos Aires, Nueva Visión.

Castro Nogueira Luis (1998) 'El espacio / tiempo social: fragmentos de ontología política' en Dossier 'De espacios y lugares: preocupaciones y ocupaciones' en *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, N° 34-35, inv., Barcelona, pp. 40-46.

Chartier Roger (…) *El mundo como representación.* Barcelona, Gedisa.

García Canclini Néstor (1999) *Imaginarios urbanos.* Buenos Aires, Eudeba.

Hobsbawm Eric (1995) *Historia del siglo XX.* Barcelona, Crítica.

Iriondo L.–Fuentes T.M.V.(2005) "Historia del teatro en Tandil", en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias.* Buenos Aires, Galerna–INT, Vol 1.

(2007) "Historia del teatro en Tandil", en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias.* Buenos Aires, Galerna – INT, Vol 2.

(2009) "Historia del teatro en Tandil", en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias.* Buenos Aires, Galerna – INT, Vol 3, en prensa.

Jelin, Elizabeth, Los trabajos de la memoria, Siglo XXI, Madrid.

Mengascini Hugo (2005) *El Salón de la Confraternidad Ferroviaria.* AATConfraternidad – UNCPBA.

UNESCO (2003) *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, en *unesdoc.**unesco**.org/images/0013/001325/132540s.pd.(Fecha de consulta: septiembre 2012)*

Reflexiones en torno a la música: *la más pura y espiritual de las artes*.

Lucía Soledad Gandolfi

UNMdP - Grupo *Estudios de Teoría Literaria*

Tremendas concentraciones de riqueza monetaria han hecho posible que unas pocas personas o instituciones dotaran a ciertas expresiones de la alegría humana de una inapropiada y por lo tanto angustiosa seriedad. Pienso no sólo en los monigotes artísticos, sino también en los juegos infantiles: correr, saltar, tirar, coger.
O bailar.
O cantar canciones.
Kurt Vonnegut, *Barbazul.*

Ensayo sociológico riguroso sobre el *Criterio y bases sociales del gusto*, *La distinción* de Pierre Bourdieu es una obra monumental que por momentos amenaza con sepultar al lector bajo su temible juego de determinaciones. No obstante, la escritura esboza sus propios límites. Por un lado, la tensión entre el sujeto y los *habitus* que lo conforman y, en cuanto a la obra de arte, enuncia una cierta cualidad "inefable" (Bourdieu, 1998: 78) que la sustrae de toda interpretación. En efecto, el presente trabajo parte de esta imposibilidad, cuyo ejemplo paradigmático es la música.

Desde las formulaciones de Boecio, en el siglo VI, la música se ha ubicado por encima de las otras artes, ligadas a la artesanía, a la materia, al trabajo manual. Ella, en cambio, carece de presencia material o, mejor dicho, posee una intangible, que no ocupa un plano en el espacio sino que es "percibida única y exclusivamente en el tiempo" (Schopenhauer: 315). La música, además, se distingue por su incapacidad de representar objetos, por su indeterminación temática o de «asunto». La cuestión, históricamente controvertida, de la semanticidad de las obras de arte se torna aún más compleja en la música debido a estas especificidades.

El problema ha sido afrontado desde dos perspectivas. Por un lado, la tentativa de interpretación, que le confiere un volumen, una dimensión "interior" (1998: 16), una cierta

profundidad. A partir de esta concepción del signo saussereano como metáfora tópica, la crítica procura sacar a flote o a la luz su significado, oculto dentro de un significante que lo contiene, accesorio, material.

Por otro lado, definida más o menos conscientemente en oposición a la actitud anterior, está el goce o la contemplación estética. La música no dice ni debe decir nada, constituye la expresión "más radical, más absoluta, de la negación del mundo" (1998: 16). En tal sentido expresa Schopenhauer: "independiente del mundo fenoménico, [la música] lo ignora y en cierta medida podría subsistir" (305) sin él. Situada en una esfera superior, "más allá de las palabras" (Bourdieu, 2000: 155), la música se define como el arte "puro" (1998: 78) por antonomasia.

Cabe preguntarse en este punto cómo puede ser que la más "espiritual" de las artes "espiritual" (1998: 78) se constituya como pura forma, es decir, en su materialidad, en su aspecto más concreto y accesible. En efecto, la música, o nuestra audición en general, es la que nos afecta de manera más "inmediatamente sensible" (Schopenhauer: 236), la que "recibe el máximo de impresiones" (Barthes: 246) que, incluso, a veces se nos imponen. No en vano ha prosperado la idea de la música como una suerte de "lenguaje universal" (Schopenhauer: 303) cuya comprensión es "inmediata" (304).

En este contexto, se torna preciso vigilar -como se viene haciendo de Kant en adelante- la frontera entre el gusto «puro» y el placer, arraigado en lo primitivo, en la animalidad, en los sentidos. La forma, componente secundario, accesorio, del signo, deviene en lujo, en don privativo de una minoría selecta. Esta "ideología carismática" (1998: 78) afirma la diferencia como un rasgo natural, inscripto en las personas, procura disimular la importancia de los modos de adquisición y experiencia de unos bienes simbólicos que, en principio, son accesibles a cualquiera.

Tal vez, la música no esté más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y movimientos del cuerpo, en los ritmos, en las tensiones y en las calmas. "Sin duda" –observa Bourdieu- "esto es lo que hace tan difícil hablar de música de otra manera que no sea mediante adjetivos o exclamaciones", es decir, citando a Cassirer, mediante "expresiones de arrebato" (2000: 200). La música cautiva, arrebata, mueve y conmueve, posee cierta cualidad inefable que la sustrae de toda interpretación, pero no por exceso ni por profundidad de significado, sino en virtud de una definición que ensaya Bourdieu, -y que me gusta, tal vez por ser la más tosca- de la obra ya no como signo sino como "cosa corporal" (1998: 16). Así, la música, la más pura y espiritual de las artes, quizás sea, sencillamente, la más corporal y primitiva de todas.

BIBLIOGRAFÍA:

Barthes, Roland (1986): “El cuerpo de la música”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, Pierre (1998): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. España: Taurus.

Bourdieu, P. (2000): “El origen y la evolución de las especies de melómanos”. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.

Schopenhauer, Arthur [1844] (2003): *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Editorial Trotta.

Vonnegut, Kurt (1994): *Barbazul*. Barcelona: Plaza y Janes Editores.

El Arte, Memoria de la Historia

Mabel Gondín

UNMdP – GIE

Es objetivo de este trabajo, reivindicar las funciones históricas del Arte y del artista en la memoria de los pueblos.

Esas funciones son sostenidas por la díada que conforman los valores estéticos y los valores éticos. El Arte, desde el color, el sonido, el gesto corporal, la línea, el espacio y el tiempo, cuestiona, revulsiona, testifica, narra, reclama, moviliza la imaginación, diversiona al sujeto. Los murales pintaron la revolución mexicana; el coliseo dibujó las huellas de Nerón y Espartaco; el ágora escribió el discurso de la polis; las pirámides egipcias romantizaron los amores de Cleopatra; los graffitis del Mayo francés sentenciaron la caída del racionalismo y el advenimiento de la posmodernidad.

En nuestro país, la escultura testificó la heroicidad de los patricios cuando plasmó sus figuras en la piedra o el bronce de las estatuas: allí están San Martín, Belgrano, Sarmiento, Mitre, Urquiza, Avellaneda, Brown, Perón (la memoria oficial de la historia).

El Arte marplatense, por ser el más próximo a mi biografía, será l espacio en el que más me detendré y el que me brinda más material del tiempo anterior al advenimiento de la democracia (1983) y el que corrió desde entonces hasta ahora.

Considero que 1983 es la bisagra que marca dos tiempos en el Arte, que memora la historia de sucesos y protagonistas, de inflexibilidades y transformaciones, de linealidades y cortes abruptos, de invisibilidades y evidencias rotundas. Será 1983 en Argentina, en Mar del Plata, que como bisagra une y separa, el tiempo revulsivo de las tradiciones y las novedades. Viejo y nuevo no serán antagónicos, sino los elementos antitéticos que procesarán en la relación dialéctica una etapa superadora.

¿Qué cuenta el Arte de este primer tiempo?

Memora la llegada adoctrinadora de la oligarquía argentina. Las iglesias nos hablan de ello: la Capilla de Santa Cecilia (1873), creada por el Fundador de Mar del Plata, Patricio Peralta Ramos en memoria de su esposa Cecilia Robles. La Catedral (1905) fundada por un grupo de señoras de clase alta para facilitar con el cumplimiento del culto, el católico. La Iglesia Stella Maris fue pensada por un grupo de vecinos cuyas casas fueron construidas próximas al mar de la Bristol. Dentro de ese grupo estaba Ana Elía de Ortiz Basualdo, propietaria del edificio que hoy ocupa el Museo Castagnino (1910). El estilo de estas construcciones es el neo-gótico, y digo neo, porque es un reveival del gótico en el final del siglo XIX. Los porteños de la clase alta mirando siempre a Europa y al medioevo, para justificar el poder del linaje, como si éste se remontara hasta Dios.

Las casas, eran albergues suntuosos como si fueran castillos normandos, en el que la servidumbre estaba relegada a lo más apartado e interno de la construcción: la separación de los espacios, señalaba la constitución clasista de la sociedad.

La Arquitectura, habló hasta ahora. La escultura es el Arte de este tiempo, veamos qué dice, qué relata, qué testifica. Los materiales ya señalan la preocupación por la inmortalidad, por la durabilidad del poder, por la eternidad de los modelos. Las estatuas son de mármol y bronce; el mármol es la fantasía del para siempre, el bronce es el brillo de la fama. La piedra, en esta zona, remplazó al mármol.

Las esculturas de Mar del Plata están ubicadas en lugares abiertos: los paseos, las plazas. Las estatuas abordan generalmente el tema de la representación de los próceres, de una historia que en la actualidad ha sido revisada y sometida a crítica. Pueblan nuestras plazas: Colón, Juan Martín de Pueyrredón, Brown, San Martín, Mitre, Coelho de Meyrelles (primer explotador de la riqueza de la zona, fundador del saladero) Peralta Ramos (el fundador de Mar del Plata, el que se hizo de la propiedad de la tierra, y desde su generosidad propietaria, algunos pedazos los dio a sus conocidos). La estatuaria de este tiempo incluye figuras de la mitología griega, como en el caso de "Hero y Leandro" y "El juicio de Paris"; y figuras de la mitología romana "La loba". Muy difundido el culto a los héroes mitológicos como así también a los históricos (operan como modelos socio-culturales idealizados).

El Monumento al gaucho de 1960; la composición estatuaria dedicada a Cervantes de 1977; la efigie de San Salvador de 1980 en la escollera sur; van marcando un cambio en la temática escultórica. Los próceres, las construcciones monumentales, le van dejando paso a los intereses

populares: la tradición, los santos y los personajes del imaginario Popular, para el cual Cervantes es el Quijote.

El primer tiempo estatuario, en el que arquitectura y escultura lo estetizan, se dará la mano con el segundo tiempo, a través de la bisagra que es el año 1983, año del "Nunca más".

Empieza el periodo de popularización del arte. Se abren las puertas del encierro elitista de los museos. Llega el arte a las clases suburbanas: llega el Bus de Jorge Luis Laureti a los barrios con espectáculos teatrales. El Arte como el País inicia su proceso de democratización. Las paredes de comercios y calles se pueblan de colores. Los murales celebran la caída de la dictadura. No hay un sitio donde no se cuelgue un cuadro: los motivos son diversos, pero tienen que ver con la vida transformada. La ciudad se va poblando de talleres que funcionan en sociedades de fomento, clubes barriales o creados por el gobierno municipal. La voz acallada durante la dictadura se escucha ahora en los talleres y escuelas de arte dramático, en los grupos corales, en los conjuntos musicales. El teatro narra, los coros y la música testifican: las mujeres y los hombres bailan.

Y el arte de la Cerámica, considerado un arte menor durante la monumentalidad burguesa, pasa a ocupar un espacio relevante, cada pieza tiene la firma de su autor, pasa a ser como todo el arte de la época, Cerámica de autor.

El Muralismo tuvo en Mar del Plata, un maestro de fama internacional: don Italo Grassi, docente de los muchos muralistas con los que cuenta nuestra ciudad. El trabajo del mural es de orden grupal. Esta característica es trasladada a los graffitis. Las paredes escritas con un discurso plástico y simbólico, nos narran la historia de la juventud posmoderna, la que quiere el voto voluntario a los 16 años, la que reclama porque quiere protagonizar su vida.

Después de este paseo artístico-memorioso, bien puedo afirmar: LA HISTORIA DEL HOMBRE PUEDE LEERSE EN LA MEMORIA DEL ARTE.

BIBLIOGRAFÍA

MARENGO, Natalio. 2007. *Guía de otra Mar del Plata,* Editorial Martín, Mar del Plata.

Entrevistas realizadas a los artistas plásticos y muralistas: Soledad Slaiman Baricik y Guillermo Roura.

Proyecto Upa

Gabriela Hillar*

Proyecto UPA es la primera compañía de Teatro para Bebés en Argentina y Latinoamérica. Desde 1995 crea y desarrolla propuestas artísticas para bebés y niños pequeños desde 8 meses hasta 3 años. Alrededor de 700.000 personas en el país ya disfrutaron de las obras de teatro, eventos artísticos, talleres educativos y material didáctico.

Proyecto UPA es declarado de Interés Educativo y Cultural por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Dirección General de Escuelas de la Provincia de buenos Aires.

Youtube: http://www.youtube.com/proyecto upa
Facebook: http://www.facebook.com/proyectoupa

La idea surge a partir de inquietudes que se fueron generando en mi trayectoria como docente y psicopedagoga, también en mis sensaciones como amante del teatro y del arte en general. Me encontraba con familias que buscaban propuestas artísticas para compartir con sus niños pequeños y no siempre encontraban algo apropiado para ellos. Elegí entonces temáticas cotidianas que todo niño vive en sus primeros años de vida, elegí también diferentes lenguajes artísticos para componer cada una de nuestras propuestas e intentar en cada función crear una obra de arte. El por qué empecé tiene que ver con una vocación muy profunda hacia la primera infancia y hacia el vínculo de los más pequeños con aquello que nos salva en todo momento: la Belleza.

En 2010 en el Teatro Taller el Ángel -Mario Bravo 1239, Palermo- creamos junto a Patricia Palmer la primera sala del país acondicionada especialmente para bebés en la cúal se recrea un ambiente agradable, seguro y apropiado para que los pequeños puedan interactuar y disfrutar de esta nueva experiencia.

Los chicos tienen todo tipo de respuestas, siempre inmediatas: se ríen, aplauden, zapatean, cantan, bailan o se quedan paraditos al borde del escenario simplemente mirando. Siempre hay algún grito gozoso y algún abrazo y beso entre ellos aunque recién se conozcan. Esto gracias a diversos estímulos. Nosotros utilizamos algunos objetos desestructurados como por ejemplo telas de colores con texturas intencionalmente pensadas, y otros más

convencionales como pelotas, osos de peluche, espejos, sonajeros y títeres. También buscamos resignificar los usos habituales de los objetos, dándoles a los mismos nuevas tareas relacionadas con el juego y con una mirada artística de la realidad. La iluminación también es un estímulo muy interesante, ya que logramos ir a distintos mundos, estando en el mismo lugar. En ese sentido el oscurecimiento parcial y no total de la sala también cumple un papel fundamental.

Desde los 8 meses en adelante los bebés ya empiezan a conectarse, a poder mirar lo que sucede alrededor manteniendo la atención, distinguen la música de los colores, las palabras de la mirada sostenida de la actriz. Este último es un estímulo fundamental, el diálogo que las actrices mantienen a través de la mirada con este público tan peculiar es una experiencia que las artistas no descubren en otros ámbitos teatrales. La mirada contemplativa de niños tan pequeños tiene una significación muy particular. Para ellos es importantísimo tener la experiencia de contemplar y reflejarse en nuevos ojos, más allá de los de mamá y papá que también están presentes y dan su aprobación a los niños ante estas miradas que se cruzan con tanta carga de belleza. Entonces los niños descubren a través del amor este maravilloso mundo que es el teatro.

La propuesta los invita a experimentar un momento de familia a través del arte, desde un espacio de percepción total, con todos los sentidos.

Hay tres fenómenos que se producen en la platea: por un lado los bebés disfrutan del espectáculo e interactúan ante cada propuesta. Por otro, los adultos disfrutan al contemplar el gozo de sus bebés, y por último los bebés disfrutan del encuentro con otros bebés: intercambian ositos, comparten a veces galletitas, se hacen cómplices para reírse y bailar cerca del escenario, se dan muestras de afecto.

Ha sucedido que un bebé entró al espectáculo con su chupete en la boca, y al salir se lo dejó de regalo a una actriz porque aprendió a dejar el chupete al escuchar el tema “Dejando de a poco”, otros niños lloran porque terminó y se paran frente al escenario o lo señalan diciendo *“más”, “otra vez”.* Los niños que caminan salen bailando o imitando algunos de los juegos corporales que tiene la obra y desde hace 15 años los papás salen cantando el estribillo de “la pelela”.

El Arte no tiene barreras de edades, apunta a la sensibilidad y eso es lo importante.

Para ser canal de amor entre las personas y un hecho estético es necesario disfrutar de lo que se quiere contagiar, es necesario sentir, dejarse atravesar por el juego del que jugó con palabras, colores, formas, movimientos, sonidos y nos dio a todos la oportunidad de vivir la fiesta que significa la creación artística.

Hoy el teatro, el cine, el circo, la danza, la música, todas las manifestaciones artísticas de nuestra cultura, son espacios para compartir con los niños desde su nacimiento, son espacios posibles para criar y crecer.

Los niños pequeños tienen derecho a contactar con el legado cultural de la humanidad y los padres, los maestros y los artistas somos responsables de acercarlos al mundo del arte, somos los generadores de escenarios donde ellos formarán los recuerdos que les permitirán desplegar su sensibilidad artística. Quien se eduque apreciando las manifestaciones artísticas será una persona flexible, abierta, creativa, solidaria, viva.

Nuestras propuestas artísticas

El niño desde que nace es por naturaleza explorador del mundo que lo rodea. Cuanto más rico en estímulos sea ese espacio y más libertad tenga para explorarlo podrá en cada nueva oportunidad, desarrollar más profundamente sus capacidades.

canciones a upa
... y arriba el telón

Chupetes, mamaderas, pelelas y juegos en un recorrido musical por el mundo de los más pequeños

• Un recorrido musical por la vida de los más pequeños fue presenciada por más de 500.000 espectadores en 15 años. es una pieza teatral en la que los estímulos sonoros, visuales y táctiles son lo principal. Dos actrices trabajan sumando su performance la música, el baile y el color. Se da cuenta de las diferentes situaciones que le toca atravesar a un bebé (dejar el chupete, aprender a compartir, la llegada de un hermanito entre otras realidades) y se genera un vínculo lúdico con los objetos de la primera infancia. Para cerrar se hace un epílogo que da cuenta de los momentos claves de la obra.

Duración: 35 minutos

Ficha artística,

Música: Jorge Soldera / Marcelo Morales

Dirección: Estela Rufaldi

Libro: María Mangone

Idea Original: Gabriela Hillar

Un circo para armar entre todos

- Tres colwns juegan a crear un circo. Con un lenguaje de miradas, silencios y humor, se preparan, se presentan y comienzan las proezas. Cada uno será protagonista de una, en donde desarrollará una temática en particular dando lugar al descubrimiento del juego, El sueño y no me puedo dormir, La dificultad de vestirse, y por último El desafío en la acrobacia y los malabares. Una invitación a disfrutar de la magia fascinante del circo.

Duración: 35 minutos

Ficha artística,

Música: Jorge Soldera

Libro y Dirección: Gabriela Hillar /Ana Barletta

Elenco: Ramiro Sureda, Roxana Adet, Verónica Bonino

Idea Original: Gabriela Hillar

Tut, una libélula sensible y traviesa junto a Andrés, un escarabajo tímido y dulce protagonizan una historia de amor para la cual deciden transformarse al mundo de las personas y vivir una aventura danzada en un mundo fantástico de colores y formas. A través de la Coroformografía, la danza y el movimiento se acercan a los mas pequeños de la familia para presentarles por primera vez el mundo del arte en una forma armónica e interactiva llena de magia, dulzura y emoción.

Duración: 35 minutos

Ficha artística,

Música: Jorge Soldera

Dirección, coreografía y puesta: Marisa Quintela

Diseño y realización de objetos y vestuario: Marisa Quintela

Elenco: Jesica Josiowicz ,Santiago Vercelli Sacaba

Idea Original: Gabriela Hillar

***Gabriela Hillar: Fundadora de Proyecto UPA y pionera en teatro para bebés**

Es Licenciada en Psicopedagogía y autora de cuentos y canciones para niños. Como fruto de sus dos vocaciones, la educación de niños y el teatro, realizó las primeras obras de teatro para bebés en el país. Especialista en la creación, dirección y puesta en marcha de Proyectos de Arte para bebés y niños pequeños. Se desempeñó como docente de nivel inicial, en diversas instituciones de la ciudad de Buenos Aires e integra desde el año 2000, el Equipo Técnico del Programa Nacional Educación Solidaria, en el Ministerio de Educación, de la Nación, como Coordinadora del Area de Instituciones Educativas Solidarias del Programa Nacional Educación Solidaria.

Asimismo, como Asesora Pedagógica diseñó y ejecutó proyectos de innovaciones educativas para escuelas y niños en riesgo socioeducativo. Como Directora General de "Proyecto UPA", en su vocación docente, desarrolló un equipo interdisciplinario de profesionales de la salud y la educación que se dedica a capacitar docentes, padres e instituciones con bebés y niños pequeños. Y desde el año 1995 acompaña y asesora a Madres y Padres de niños/as (0 a 6 años) en temas de Crianza y Educación, con la realización de Talleres a nivel nacional, en el que participaron más de 15.000 personas.

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y su aplicación a la enseñanza del teatro

Susana Lazzaris, Marcelo Bentivoglio y Cecilia Martin
Escuela Municipal Angelina Pagano

1. Introducción

Es indudable que los medios de comunicación y las tecnologías digitales de la información tienen un impacto en la configuración del entorno material y simbólico de quienes transitamos el nuevo siglo. Las TIC intervienen tanto en la producción de bienes y servicios como en los procesos de socialización. Su importancia radica en el poder para mediar en la formación de opiniones, valores, expectativas sociales, modos de sentir, pensar y actuar sobre el mundo.

La constitución de la sociedad de redes presenta una serie de transformaciones sin precedentes en los modos de relación y en las experiencias de intercambio y comunicación. A la tradicional forma de sociabilidad encarnada en la familia, barrio y localidad se le suman los intercambios surgidos de la red, "selectivos [1]"y "desterritorializados[2]"

Lo interesante son las combinaciones posibles entre los nuevos vínculos que facilita la sociedad- red, mientras que al mismo tiempo pueden establecerse relaciones de corte comunitario y local, que podrían transformarse y adquirir dimensiones y dinámicas originales a partir de la existencia de las nuevas tecnologías.

[1] Es importante relativizar esta idea de selección. Siempre se selecciona según un contexto Elegimos dentro de marcos que nos son dados, dentro de pautas de referencia que nos proporciona nuestro medio, nuestra familia y nuestra cultura; además, los usos que realizan los sujetos están dentro de ciertos parámetros relativamente similares para su educación, su edad y sus ingresos, que configuran ciertos modelos y prácticas reconocibles y generalizables.
[2] En el sentido que no es necesario compartir espacio geográfico sino espacio virtual.

Podría decirse, entonces, que las nuevas tecnologías, las computadoras, la telefonía digital, internet, pero también los medios de comunicación "especializados" (los canales de deportes o de cocina, o los periódicos y publicaciones especializadas), proporcionan el soporte material para los nuevos formatos de relaciones sociales, para la sociedad-red. Incorporamos a nuestra subjetividad cambios en las nociones geográficas y temporales y esto como analizaremos más adelante permite la ampliación de nuestra acción educativa.

El ámbito escolar sigue siendo un espacio privilegiado para el conocimiento e intervención sobre los fenómenos complejos necesarios para la convivencia y el cambio social. Es por ello que el ingreso de las tics a la escuela se vincula con la alfabetización en los nuevos lenguajes; el contacto con nuevos saberes y la respuesta a ciertas demandas del mundo del trabajo.

Las instituciones educativas se posicionan frente al desafío de preparar a niñas, niños y jóvenes para un contexto cambiante cuyos paradigmas no son los que estructuraron nuestras sociedades en décadas pasadas.

La pregunta que nos debemos como educadores a la hora de pretender utilizar las tics con sentido educativo es:¿para qué las usan los niños y adolescentes?, El orden de prioridades de uso parece ser diferente del de los adultos. Entre ellos, el chat y los juegos en red parecen ser los usos más habituales, mientras que para los adultos prima el carácter instrumental.[3]

Otra cuestión relacionada es la posibilidad de corroborar la distancia que se observa entre los aprendizajes formales y las estrategias de aprendizaje espontáneo que surgen de las interacciones de los jóvenes con la variedad de medios de comunicación existentes en la actualidad. Si bien este aprendizaje espontáneo o no escolarizado muestra habilidades y competencias interesantes para el campo educativo, en sí mismo se encuentra atrapado en la lógica de los bienes de consumo y no del conocimiento. Para Benbenaste (2004) la valorización de los bienes de conocimiento no puede eludir la impronta del mercado y sus excitaciones sobre los sujetos. De allí que postulemos que no se trata como muchos han intentado señalar de una cuestión de analfabetismo Informático, con sus requeridas capacitaciones sino de un conocimiento instrumental acorde a una lógica de mercado. Es un observable que docentes y alumnos realizan prácticas

[3] En primer lugar, para trabajar o estudiar; en segundo lugar para mantener contactos con familiares o amigos distantes; y en tercer lugar para la vida cotidiana (por ejemplo, comprar algo, o buscar información). Detrás de estos ítems aparece la comunicación con otros no conocidos, incluida la participación en comunidades virtuales; y el juego, con sus variantes

tecnológicas en el ámbito privado pero no pueden ser desplegadas del mismo modo en el marco de las prácticas educativas.

"¿Es posible pensar estrategias didácticas que incluyan las prácticas de la gente o continuaremos en la escisión entre aprendizajes oficiales y una zona de desarrollo y conexión de los colectivos humanos conectados generándose espontáneamente?"(Neri -Fernández Zalazar: 2008).

Autores como Cristóbal Cobo (2009) señalan que los aprendizajes invisibles que se despliegan en el medio digital donde las habilidades, estrategias y competencias pocas veces tienen una transferencia al mundo escolar o académico; son explicadas por diversos autores a partir del marco teórico de la cognición situada. "Mientras que los analistas y teóricos sugieren que el juego de roles puede estar aumentando el pensamiento crítico de niños o las habilidades para resolver problemas, la investigación sobre la transferencia dan pocas razones para creer que los jugadores están desarrollando habilidades que son útiles en cualquier contexto.

El mismo autor introduce el tema de las e-competence como aquellas que deben ser desarrolladas por los sujetos en la actualidad, para poder garantizar su inserción en el mundo tanto educativo como laboral.[4]

Es interesante resaltar que en esta definición se alude a que dichas competencias van más allá del uso específico de las TIC, ya que lo que importa en este mundo con contextos cambiantes y datos producidos a gran velocidad, es la capacidad para poder asimilar, elaborar, procesar y dar un salto cualitativo que vaya desde los datos hacia la producción del conocimiento. Si bien el conocimiento se presenta cada vez como más provisorio y problemático, de lo que se tratará entonces es de poder desarrollar capacidades acordes al manejo adecuado de grandes flujos de información, en una sociedad hiperconectada y con mayores niveles de trabajo interdisciplinario y colaborativo. Tenemos entonces por un lado las prácticas propias del mundo digital y por otro las estrategias o aprendizajes en contextos formales disociados de las e-competencias.

La provisión de una computadora portátil para cada alumno y para los docentes de las escuelas secundarias (a partir del programa Conectar Igualdad) lleva implícito el desafío de formar

[4] : "Las e-competencias son un conjunto de capacidades, destrezas y habilidades para explotar el conocimiento tácito y explícito, reforzado por la utilización de las tecnologías digitales y la utilización estratégica de la información. Las E-competencias van más allá de la utilización específica de las TIC, incluyen el uso eficiente de la información y la aplicación de los conocimientos para trabajar individualmente y en colaboración en contextos cambiantes." (Cristóbal Cobo: 2009).

adecuadamente a los jóvenes sobre la base de las exigencias del mundo productivo y laboral actual, como así también en relación a las capacidades críticas y reflexivas referidas a su rol ciudadano.

En este sentido, pensar la integración pedagógica de las TIC desde sus dimensiones sociales, culturales y simbólicas, articulando a su vez en un mismo dispositivo los saberes específicos de las escuelas secundarias, se transforma en la oportunidad de redimensionar las prácticas de enseñanza y aprendizaje.

Es en este marco, donde la incorporación de tecnologías con computadoras portátiles supondrá revisiones y cambios en las estrategias de enseñanza, y la apertura al desarrollo de habilidades cognitivas que permitan otras destrezas y habilidades, propiciando un aprendizaje en red y colaborativo que deberá ser orientado por el docente.

Estas líneas pretenden simplemente acercarnos a la reflexión, en torno a las relaciones entre la tecnología, las TIC y la educación, como así también específicamente sobre la implementación de proyectos con computadoras portátiles basados fundamentalmente en la necesidad de crear contextos de aprendizajes significativos en nuestra disciplina teatral**.**

2. Las nuevas tecnologías y su aplicación en contextos escolares

Enseñar con tecnología.Es finalidad de la educación formar ciudadanos críticos que puedan objetivar y organizar la información y los conocimientos a los que acceden, problematizar sus fuentes, abordar discursos, y trabajos fruto de diversas disciplinas y entornos culturales; y en este contexto, ser capaces de elaborar productos socialmente significativos.

En principio las net llegaron a las escuelas. Llegaron antes de las capacitaciones con docentes arraigados en otras prácticas , con docentes "inmigrantes"[5] de estas culturas y desde los equipos de gestión se exige su uso. Existe el imperativo de enseñar mediante la tecnología. pero para qué?

Para clarificar esto recurrimos a la clasificación que Barberá y Badía 2003 realiza distinguiendo las siguientes finalidades:

1. **Finalidad socializadora**. Propone insertar al alumno en la sociedad de la información y en el desarrollo de la propia cultura. Evitar la exclusión.

[5] Interesante la diferenciación entre nativos e inmigrantes de la cultura tecnológica.

2. **Finalidad Responsabilizadora**. Involucra el estudiante en su propio aprendizaje .Apela al compromiso personal.

3. **Finalidad informativa**. Prioriza la búsqueda y consulta de informaciones variadas, contrastadas y provenientes de diversas fuentes.

4. **Finalidad comunicativa**. expresar los propios conocimientos, experiencias y opiniones en un contexto comunicativo real y en poco tiempo recibir respuesta.

5. **Finalidad formativa y formadora**. Se centra en la construcción de conocimiento personal y asistido por el profesor y los compañeros.

6. **Finalidad motivadora**. Está guiada por la ampliación de de los conocimientos siguiendo itinerarios personales, mediante la exploración libre u orientada. alumno es el motor.

7. **Finalidad evaluadora**. Plasmación pública del aprendizaje realizado.

8. **Finalidad organizadora**. permite codificar y sistematizar el trabajo

9. **Finalidad analítica**: involucra procesos de observación, clasificación, análisis y comparación de datos.

10. **Finalidad innovadora.**

11. **Finalidad investigadora**. Supone la puesta en marcha de procesos basados en el método científico.

Muchas de las finalidades se relacionan entre sí y se dan simultáneamente. Cada una de ellas pondera una relación de la tríada educativa.[6]

Es importante dejar claro que la tecnología representada por la net. Es un medio, en este caso educativo, y como otros medios que se han introducido en la escuela en otros momentos históricos (tv, videos) no desarrollan finalidad en sí mismo sino en el contexto educativo.

Se trata de herramientas al servicio del desarrollo de los contenidos curriculares de las diferentes áreas. Considerando las particularidades propias de cada disciplina, las TIC permiten el acceso desde otra perspectiva en tanto presentan los contenidos de manera más atractiva para alumnas y alumnos, no solamente desde lo visual, sino desde la propia propuesta de trabajo que resulta más convocante en relación con las estrategias más habituales o rutinarias.

[6] Marta Souto relación entre el docente-conocimiento - alumno.

De todos modos, la idea del trabajo en red apunta no solamente a la conformación de redes virtuales, sino también a la configuración de redes humanas en las que el intercambio de experiencias se constituye en el principal potencial para llevar adelante la tarea. La posibilidad de insertarse en redes donde se valore la diversidad y la situación local de sus integrantes potencia las posibilidades de intercambio fructífero entre los participantes, en tanto hace posible compartir y diseñar recursos en función de distintas realidades. Las TIC introducen la idea de conocimiento red y de aprendizaje en red. Vistas de este modo son coherentes con las definiciones constructivistas del aprendizaje y la enseñanza.

Es importante que la introducción de nuevas tecnologías no sea un mero cambio de soporte de la información sino que implique un rediseño de las prácticas de enseñanza y aprendizaje. Tal vez por eso la resistencia de los docentes que debemos abandonar algunas de nuestras certidumbres y enfrentarnos a nuevos desafíos. Incorporar las tics en el aula exige:

- desde una perspectiva pedagógica didáctica :

  la instrumentación de recursos alternativos, el replanteo de objetivos, contenidos, inventar nuevas actividades, la creación de nuevos dispositivos que impliquen renovadas secuencias , en definitivas mucho más trabajo.

- desde una perspectiva psicológica: dejar de lado la omnipotencia del saber la asunción del rol docente no como alguien que tiene todas las respuestas, admitir su debilidad, su condición de "inferioridad" frente al uso tecnológico. El "miedo" a la perdida de "control" de la clase a que con la máquina transiten en facebook, en sitios peligrosos, se sumerjan en el campo de los "jueguitos".[7]

- desde el uso del poder: más horizontalidad en las relaciones-poder compartido, aprendizaje en red, colaboración con el otro par.

Un problema que se advierte y se reitera entre los docentes consultados es el problema derivado de las plataformas tecnológicas incompletas, esto es la real conectividad. A respecto Barberá define aula virtualizada como "aquella clase que incorpora a su actividad educativa la presencia de cualquier tipo de elementos virtuales, fruto de uso de la tecnología de la información y

[7] Lejos de asustarnos implica una posibilidad única la de valernos de sus consumos culturales para los proyectos teatrales .Por ejemplo trabajar sobre la recreación y creación de juegos de computadora pero "actuados", crear recorridos, acciones , trabajar los personajes , su caracterización y movilidad, la situaciones inspiradas en sus juegos favoritos. Siempre orientando a los objetivos y contenidos que el docente desee trabajar como se verá en los próximos apartados.

la comunicación, integrando de manera normalizada la presencia del ordenador en el aula" (Barberá 2004) De acuerdo a esta aplicación se amplía la clase tradicional en cuatro dimensiones:

- Temporal : el tiempo educativo no se debe ceñir a la hora de clase
- Geográfico: se ensancha el radio de la acción educativa.
- Cognitiva: atiende a las habilidades que docentes y estudiantes pueden desarrollar de manera diferente con el uso de procesos facilitados por la tecnología.
- En relación a los recursos: se amplían las fuentes documentales de todo tipo.

En algunas escuelas, incluso de arte, no se libera internet para los estudiantes. En este sentido debemos aclarar que la presencia de la tecnología en la clase tiene grados de implementación desde un nivel básico donde se puede pedir a los alumnos tareas realizadas fuera de la escuela disponiendo de sus propios recursos o aportados por el docente en un dispositivo extraíble, hasta la configuración del trabajo áulico cada uno con su computadora personal haciendo uso de internet.

Todo esto muy lindo pero para qué cómo se integra estas nuevas posibilidades a la enseñanza del teatro?

3. La particularidad de la disciplina "TEATRO"

Teatro se define específicamente como encuentro, como acontecimiento convivial que exige presencia. El teatro es, dentro de la cultura viviente, un acontecimiento de singularidad que como dice Grotowski "no puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual directa y viva"[8].El treatro acontece históricamente en las coordenadas espacio-temporales de la empiria cotidiana, pero su medio expresivo son las acciones corporales físicas o físicoverbales, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa percibe esas acciones en presencia de él. Cuerpo y percepción .Estas acciones no son naturales dentro de la vida cotidiana

[8] Grotowski "Hacia un teatro pobre" 2000-

son generadas por artificio, son artísticas "Parten del plano histórico cotidiano para excederlo y derivar en una zona de alteridad, una desterritorialización…" [9]

El arte teatral y lo digital se han encontrado ya hace tiempo .Los vínculos se agrandan y como espectadores hemos visto puestas en escena donde se incorporan internet, video, televisión y múltiple tecnología.

Pero la gran incógnita es su aplicación en el contexto educativo. ¿Cómo apropiarse de la tecnología sin perder la naturaleza de la disciplina? Y sobre todo lo que nos preocupa es la enseñanza de la disciplina teatral en contextos como la educación primaria y específicamente la secundaria que es donde se han insertado fuertemente las máquinas. ¿Qué aportes genera el uso de la máquina? ¿Con qué objetivos? ¿Para qué contenidos? ¿En qué momentos del proceso pedagógico? Son algunos de los interrogantes que aparecen y sobre los que reflexionaremos sin pretender dar respuestas cerradas.

En principio existen algunos **puntos en común** entre el modo de aprender la tecnología y el modo de aprender teatro:

- el aprendizaje colaborativo, el trabajo realmente grupal, la naturaleza comunicativa.
- El desarrollo del pensamiento divergente: muchas formas de acceso, variadas fuentes de entrada. No existe un único camino en la resolución de las actividades.
- El desarrollo de búsquedas personalizadas (individuales o grupales)
- El carácter lúdico .
- Juego simbólico. La posibilidad de construir otras identidades alternativas a las reales, tales como las identidades virtuales y las proyectivas, propias de la interacción en los espacios de internet y en juegos virtuales. teatro como ensayo.[10]

---

[9] Dubatti Filosofía del teatro I .2007

[10] Por ejemplo, de acuerdo con el pedagogo y lingüista James Paul Gee, "los videojuegos inducen a asumir identidades y estimulan de formas claras y poderosas el trabajo sobre la identidad y la reflexión sobre las identidades" (2004: 64). Este experto, que ha estudiado las posibilidades que algunos videojuegos (los que él considera más recomendables) ofrecen para comprender el aprendizaje y la alfabetización en las escuelas, explica que en un típico videojuego de rol (en el que la persona que juega se convierte en el protagonista, a través de algunos de los personajes posibles) se ponen en juego a la vez, tres identidades. Denomina a estas tres identidades "real" (la persona que juega un juego); "virtual" (el personaje del mundo virtual que uno elige manejar); y "proyectiva" (los valores y deseos de la persona real que se ponen en juego al manejar a un personaje virtual). En este sentido, propone que los videojuegos crean, en quienes los juegan, una especie de "moratoria psicosocial": la persona, durante el juego, puede asumir identidades con riesgos, sin tener que soportar las consecuencias posibles en el mundo real. Lo mismo sucede en nuestra disciplina.

Estas aproximaciones hacen que si bien la naturaleza de cada disciplina es diferente existen cuestiones metodológicas comunes y que en muchos aspectos rompen las líneas del aprendizaje tradicional. Aportan en conjunto al desplazamiento del instruccionismo a la real acción educativa centrada en la construcción del estudiante, en la búsqueda de sus propios derroteros.

Los medios y recursos para la enseñanza del teatro distan de ser los convencionales: encarnados en el pizarrón y la tiza. Disponemos de grabador, múltiples objetos (pelotas, telas, elementos de utilería), vestuario, luces, hemos incorporado naturalmente el video a nuestras prácticas. Ahora bien, la incorporación de computadoras portátiles no niegan el desarrollo de los saberes básicos, ni inhabilitan la utilización de otras estrategias y recursos tradicionales, por el contrario deberían potenciar.

La incorporación de la máquina permite crear una nueva relación entre el sujeto, el conocimiento y el docente, donde posibilita como vimos en el apartado anterior una nueva dinámica de la configuración áulica, con menos presión del tiempo.

La propia organización de la relación profesor alumno se modifica ya que la comunicación se torna más fluida .La experiencia de organizar el grupo clase como grupo cerrado de facebook crea condiciones de consultas permanentes donde las respuestas no devienen solo del profesor sino de los propios compañeros, destacándose el carácter colaboracionista y horizontal. La creación de un grupo específico es sumamente útil se produce la llamada “ampliación de la clase” Se puede desarrollar un trabajo de tutorías. Específicamente en la disciplina se dan consignas para los trabajos, se sugieren correcciones a partir de lo observado en la clase, las crónicas también pasan a tener formatos digitales, se publican y no se pierden, esto facilita la circulación de la información .Se pueden linkear sitios a los que consultar, se hacen descargas de material bibliográfico y de obras específicas a través de bibliotecas virtuales. Socializar la información es de suma importancia para el trabajo teatral dentro y fuera de la escuela.

En el ámbito educativo teatral encontramos posible incorporar lo tecnológico en principio desde dos lugares diferentes : por un lado como recurso didáctico, vinculado a los procesos de aprendizaje de los contenidos, incluidos en los ejes planteados en la curricula, la máquina mediando para la accesibilidad de contenidos específicamente teatrales.

Por otro lado como recurso estético, de uso en las producciones de los estudiantes, ligado al estudio y experimentación con las propuestas contemporáneas de investigación plástico visual. Esto permite correrno de la exclusividad de la poética realista con que muchas veces se trabaja y abrir el juego al arte contemporáneo.

¿Cuáles son los programas que ofrecen las net que están a disposición de los estudiantes? Son útiles para la enseñanza del teatro? ¿Cuáles aspectos y contenidos se pueden trabajar desde lo virtual?

En todo caso de lo que se trata es de encontrar un sentido a su implementación, que no sea simplemente una moda, o una obligación. Partir del uso cotidiano de los jóvenes para transgredirlo y explorar nuevas posibilidades.

Podemos acordar que la finalidad formadora y responsabilizadora de la que hablamos direccionarían el trabajo con la tecnología en el aula. Que los estudiantes puedan concretar producciones teatrales autónomas, dotadas de sentido, comprometidos desde lo emocional y lo intelectual, que los satisfagan, que puedan dar conceptualmente cuenta de las elecciones estéticas involucradas son parte de las expectativas que como docentes ponderamos en la praxis áulica.

Los diseños curriculares son el marco formal en este proceso de enseñanza teatral autónoma dentro de la educación secundaria, no perderlos de vista al momento de planificar la tarea es fundamental con cualquier grado de inclusión del aula virtualizada. Al igual que ocurre con las actividades planificadas de modo tradicional, la actividad en sí misma contiene potencialmente un sinnúmero de posibles contenidos y objetivos por eso es imprescindible pensar primero para qué y qué es lo que se va a enseñar y recién en segunda instancia elaborar el dispositivo es decir la secuencia de actividades didácticas que permita al estudiante experimentar, apropiarse y construir desde su subjetividad conocimiento. Muchas veces se observa en las prácticas áulicas actividades interesantes o creativas que se pierden en sí mismas, sueltas, sin contextualización, ni desarrollos posteriores. La tentación del uso de lo virtual es mucha y debemos alertar en este sentido.

Si pensamos en los ejes aportados por Elliot Eisner[11] y plasmados en los diseños curriculares, en todos ellos tiene cabida el trabajo con las tics. Los ejes no separan contenidos por tema, sino que constituyen formas de aproximarse al contenido, formas de problematizarlos. Se trabajan simultáneamente teniendo en cuenta que cada contenido se relaciona con un elemento del lenguaje, con las formas de producir con las formas en que se percibe e interpreta y con el entorno

[11] Fue él quien trabajó la necesidad de hablar de alfabetización estética y organizó los contenidos en los ejes que tomo el diseño actual. Elliot Eisner ("Educar la visión artística)

en que una manifestación estética circula. Así podemos plantear de acuerdo a estos algunas aplicaciones que lejos de agotar son disparadores de nuevas propuestas.

Lenguaje: se refiere a la estructura dramática como organizador del discurso teatral relacionando aspectos conceptuales, con énfasis en las características expresivas y en el aspecto comunicativo del discurso estético teatral.

La máquina posibilita un sinnúmero de búsquedas teóricas. Se potencia la incorporación de material de cátedra. Se puede trabajar lo conceptual de una forma dinámica con desarrollo de mapas conceptuales aplicando el programa Cmap Tuls (que darían cuenta de los conceptos trabajados y la relación entre los mismos) o incluso la elaboración de presentaciones diversas a través del uso del Power Point (que trabaja la síntesis y permite la inclusión de imágenes). Este abordaje es viable tanto en actividades de presentación, explicativas o de evaluación, poniendo a consideración las diferentes configuraciones logradas por los estudiantes. Posibilita tanto el trabajo individual como en equipo. También permite ampliar el aula. Una de los problemas que afectan al desarrollo de la disciplina es el escaso tiempo dedicado a la misma y su falta de continuidad, razón por la cual se observa que el trabajo de conceptualización propio del lenguaje específico siempre es escaso .El uso de la máquina potencia el trabajo "en casa" pudiendo ser tutorado.

Producción: atiende a los procesos de producción considerando la selección organización de los elementos del lenguaje para la composición del discurso teatral.

Es importante tener presente no correr de eje lo teatral, que el formato video debe estar subordinado a los contenidos teatrales, basados en lo convivial.

Los programas de editores de sonido o de video como el Audacity y el Movie Maker son sumamente útiles para planificar secuencias didácticas trabajando contenidos de producción. Lo grabado o filmado no tiene un fin en sí mismo sino para ser retrabajado en lo vincular, reelaborado y pasado de formato: de lo real a lo virtual, de lo virtual vuelta a lo concreto, a lo vivencial, con las transformaciones del propio proceso.

Los videos y grabaciones se constituyen en disparadores para la reelaboración de los propios materiales. La posibilidad de proyectar en vivo y jugar con lo mediado y lo real, con los tamaños, con las partes y el todo, con el espacio , con juegos simultáneos entre cuerpos e

imágenes filmadas para la construcción de ficciones, son fuertemente atractivos para trabajar con los adolescentes.[12]

En cuanto la experimentación además de proponer imágenes o textos variados como disparadores de diversos trabajos, la cámara incorporada en las máquinas da la posibilidad de explorar generando imágenes propias, intercambiando con los compañeros, o utilizando imágenes externas aportadas por el docente o los estudiantes.

Desde el eje de producción se permite además:

- Juegos diversos con el programa web Cam Toy, que deforma las imágenes. Permite la imitación, el trabajo con los opuestos, el reconocimiento de las posibilidades expresivas, contenidos relacionados a lo gestual.
- Experimentación desde los juegos de palabras y cadáveres exquisitos para la construcción de textos.
- Exploración vocal: los programas de grabación de la voz permite mediatización y favorece en caso de dificultades de exposición. Se puede experimentar con la creación de voces, la imitación, la creación de paisajes sonoros (construidos con sonidos provenientes de la boca creados por los estudiantes[13] o grabados del medio) Estos formatos los puede re- trabajar el mismo grupo u aportarlos como material a los compañeros desde diferentes dinámicas lúdicas.

La implementación de la máquina estimula por la novedad y si bien se puede hacer con otros recursos, la net simplifica, ya que sintetiza diversas posibilidades. Un simple cable permite la proyección a todo. Todos estos juegos y ejercitaciones a partir de imágenes o palabras de índole colaborativa, permiten la mediación de la máquina en el proceso de apropiación del conocimiento pero esto no significa que se corra el eje del contacto vital, del intercambio presencial, se juega con comunicación mediada y comunicación cara a cara.

Desde su uso como r**ecurso estético** permiten seleccionar y crear música , compaginar bandas sonoras, incorporar la voz en off, ambientar con diferentes fondos figurativos o no

[12] Los recursos tecnológicos se han puesto en valor y en este momento se da la paradoja que muchas escuelas poseen deficiencias edilicias importantes , pero poseen cañon y pantalla apropiadas.

[13] Muchos adolescentes practican beatbox (cran música bocal con complejidad de rítmos) es importante anclar en estas prácticas culturales para formalizar proyectos que les sean significativos y nos permitan incorporar sus saberes en dinámicas placenteras.

figurativos los entornos a trabajar, usar imágenes predeterminadas ,o dibujos, bocetos ,escritos y pinturas de los propios estudiantes como escenografía.

Recepción: se centra en la formación de procedimientos de análisis e interpretación de los discursos teatrales, dirigidos estos, hacia la reflexión crítica de estas producciones identificando los recursos escénicos que posibilitan su valoración.

La máquina a partir del programa Web Cam genera posibilidad de captar la fugacidad de la experiencia para tener si bien no la experiencia en sí , por esencia efímera, un reflejo, un registro de imagen ,sonoro, impreso que sumado al registro sensorial que puedan elaborar con palabras en un archivo de texto permite recuperar la experiencia. A modo de tener registros observables para la evaluación del proceso.

El registro de los ejercicios y producciones de clase permite hacer un análisis más distanciado aunque no sustituye la devolución de la clase. Permite rever en el pleno sentido del término. Pensando sobre todo que una de las características propias del teatro es su carácter efímero. Poder observarse a sí mismo (no solo desde la percepción interna), también es útil a la hora de profundizar la autoevaluación y los procesos evaluativos en general.

El docente conjuntamente con los alumnos podrán elaborar criterios de observación de las producciones en cada uno de los tramos educativos y formalizar una guía de análisis de sus producciones que podrá circular .Los análisis y diferentes resoluciones pueden fácilmente hacerse públicas "subiéndolas al grupo de facebook" o reenviándolas por correo electrónico a modo de compartir las devoluciones, las valoraciones realizadas y las conclusiones de los aprendizajes.

El carácter de las crónicas se puede trabajar con fotos de las clases que se incorporan a su informe semanal.

La circulación de producciones contemporáneas en youtube posibilitan tareas de análisis con "aislamiento de diferentes sistemas de signos" .El docente puede seleccionar los elementos que configuran el discurso teatral, que interesen trabajar y mostrar diversas posibilidades de su utilización. El recurso puede aplicarse tanto al uso de muñecos, objetos, tratamiento de la luz o uso de espacios convencionales o no convencionales hasta cuestiones relativas a procedimientos constructivos, ejemplo de apartes, distanciamientos, repetición etc. Se pueden realizar análisis comparativos entre diferentes propuestas (internacionales, nacionales y locales) y también con sus propias producciones.

Contexto: contempla los discursos teatrales en relación con las variables del contexto social, económico, cultural y político de referencia, el cual contribuye de manera significativa para su comprensión.

El docente acercará material para el análisis histórico y sociocultural del proyecto a realizar o las corrientes estéticas que se aborden en la producción .Al mismo tiempo impulsará indagaciones históricas de los propios estudiantes sugiriendo sitios de búsqueda. También las sugerencias de materiales soportes para las construcciones de clase (poemas, variedad de textos en riqueza de formatos) La difusión de videos de teatro contemporáneo, ya sean trabajos realistas o de tipo experimental en youtube. Difusión de sus propios trabajos. Pensemos que en el eje contexto se trabajan las realizaciones históricas consagradas y el aspecto sociocultural presente en las realizaciones contemporáneas internacionales, nacionales y locales. Se pueden diseñar entrevistas a artistas locales, concretarlas y filmarlas para socializarlas. Con dinámicas grupales se pueden trabajar diferentes manifestaciones del teatro local.

- También atendiendo a los momentos de los procesos de trabajo se puede recurrir como recurso didáctico tanto en la exploración como en la producción, apreciación y evaluación de contenidos abordados en los diferentes proyectos.

En cuanto a la **gestión** investigar los espacios posibles de presentación, conexión con centros culturales. Si la actividad es en la propia escuela solicitar los permisos por medio de notas al directivo, elaborar y diseñar el programa de mano y afiche, el material de divulgación gacetillas de prensa y hacer la propia difusión desde los medios disponibles (correos, facebook, twiter)

El tema de la **evaluación** requiere un pequeño apartado. Como se establece en los diseños *"la evaluación del proceso de trabajo con el teatro permite saber de qué manera los estudiantes se han apropiado de los conceptos, habilidades y actitudes que se pretenden desarrollar en esta asignatura"*. Se evalúan aspectos como la apropiación de procedimientos teatrales con sentido pleno , la actitud ante el trabajo, el aporte a la dinámica grupal, la comprensión y realización de las consignas, es decir logros de aprendizaje donde se integran lo cognitivo, lo afectivo y lo volitivo. Para poder valorar dichos aspectos el docente cuenta con un instrumento fundamental que es la observación. Los registros de las clases y de las producciones representan un material importante para su terea docente.

Pero también es fundamental para la propia actividad evaluativa del estudiante. Contar con imágenes y registros vocales posibilita la comparación entre la idea y la realización , muchas veces se acuerda intelectualmente y se supone que "la realización" es simplemente transportar la idea a la acción , poder distanciar lo comunicado, la identificación de los errores y la posibilidad de revisar, modificar, complementar, aunar criterios y reconvenir direccionalidades del trabajo. También dejar plasmado los logros y dificultades de una determinada parte del trabajo. "Lo que determinado grupo pudo hacer con este material y en este tiempo". En este sentido es fundamental que los estudiantes logren por medio de las devoluciones o a través de estos registros concientizar y obtener una impresión de lo que significa transformar sus propias ideas, imágenes y sentimientos en forma teatral.

La presentación de los registros de crónicas y trabajos prácticos por medio de la máquina es una alternativa al cuaderno tradicional. Facilita la corrección y permite la circulación de la información, erradicando la idea de copia.

Eisner hablando de resultados especialmente importantes para la educación artística señala sobre los resultados actitudinales: *"la voluntad de imaginar posibilidades que hoy no existen pero que podrían existir; el deseo de explorar la ambigüedad, de estar dispuesto a evitar la conclusión prematura en la búsqueda de resoluciones, y la capacidad de reconocer y aceptar las múltiples perspectivas y resoluciones que celebra el trabajo en las artes." Eisner. 2002*

A modo de reflexión final.

Estamos en una encrucijada, una oportunidad única para aprovechar, con diseños que enmarcan la tarea e intentan con todas las discusiones que aún nos debemos formalizar la disciplina ,con una mirada sobre la inclusión y lo diverso que se ajustan a los marcos teóricos de nuestra práxis . Con la tecnología a mano. Es cierto la falta o lentitud de las capacitaciones, de la instalación los soportes tecnológicos, de las miradas más anquilosadas, de la burocratización y falta de acción de equipos de gestión, pero ,¿nos vamos a asustar de las dificultades?, ¿nos vamos a amedrentar nosotros, que siempre estuvimos empujando la puerta para entrar, colándonos por las ventanas para ser escuchados, sosteniendo la necesidad de lo artístico teatral en su especificidad aunque trabajamos en el cuarto de las escobas o en medio de un pasillo? Aún así con todas las dificultades, es un buen momento para replantearnos la praxis, utilizar los recursos disponibles para resolver nuevos desafíos o incluso renovar lo que nos daba resultado, redescubrir junto con los

alumnos este mundo nuevo, diferente al que nos educamos, veloz y cambiante y aprovechar las herramientas disponibles para la construcción de una educación alternativa.

BIBLIOGRAFÍA

Akoschky, Judith y otros*, (2006) Artes y escuela, Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística.* BuenosAires, Paidos.

Barberá, Elena . *La educación en la red. Actividades virtuales de enseñanza y aprendizaje.* Barcelona Paidós. 2004

Chapato Maria Elsa, Di matteo Cristina (2201) "*Significatividad, integralidad, y contextualización como ejes de aproximación a la actividad artística: la experiencia teatral en Educación General Básica y Polimodal*" En La escalera Anuario de la Escuela Superior de Teatro. N 11.

Cobo Romaní, Cristóbal; Moravec, John W. (2011). Aprendizaje Invisible. Hacia una nueva ecología de la educación. Col·lecció Transmedia XXI. Laboratori de Mitjans Interactius / Publicacions i Edicions de la Universit de Barcelona. BarceloneBook de acceso de pago hasta cubrir costes de producción, y luego de acceso gratuito. Versión 0.1 / Abril 2011.ISBN de la edición electrónica: 978-84-475-3517-0

Diseños curriculares.(2008) Dirección General de Cultura y educación. Provincia de Buenos Aires

Eisner, Elliot. (1995) *"Educar la visión artística". E*d. Paidós. Buenos Aires.

(2002) La escuela que necesitamos. Amorrutu Editores.ba As

González de Díaz Araujo y otros, *Teatro Adolescencia y Escuela, Fundamentos y Práctica Docente.* BuenosAires, Aique, 1998.

Neri Carlos – Zalazar *Telarañas del conocimiento. Educación en tiempos de la Web 2.0* Bs As Libros & Bytes . 1er edición 2008

Neri, C y col. (2007) Videojuegos: ¿Tecnologías lúdicas, Tecnologías del aprendizaje?Jornadas de Investigación en Psicología, Tomo III pp. 491

Palamidessi Mariano (comp) (2006)La escuela en la sociedad de redes. Una introducción a las tecnologías de la informática en la educación. Buenos Aires Fondo de Cultura económica.

Souto Marta. (1993) *Hacia una didáctica de lo grupal*

Experiencias teatrales destinadas a los obreros en la primera mitad del siglo XX

Yanina Andrea Leonardi

CONICET- UBA

A lo largo de la primera mitad del siglo XX se desarrollaron en nuestro país una serie de experiencias artístico-educativas destinadas a los obreros, donde el teatro ocupaba un rol central. Dichas prácticas, llevadas a cabo por agrupaciones de izquierda, se establecían como vías para implementar formas de sociabilidad entre los sujetos, pautas para la recreación durante el tiempo libre, al mismo tiempo que se impartía una instrucción y se practicaba un adoctrinamiento ideológico. En este contexto, el teatro -en tanto disciplina artística– era sumamente efectivo como herramienta pedagógica por su carácter comunitario y asociativo, y también porque permitía establecer un canal de comunicación directa con el público. Es así como estas agrupaciones políticas desde el arte establecían otras de vías de intervención en el mundo del trabajo que complementaba la labor de la militancia, teniendo siempre como objetivo la lucha por alcanzar una sociedad alternativa. Estas prácticas conformaron parte de una cultura obrera desarrollada en las primeras décadas del siglo XX, manteniendo siempre un lugar periférico y un carácter alternativo a la cultura oficial.

Durante el primer peronismo, estás experiencias teatrales para los obreros fueron retomadas y resignificadas no sólo porque en esta oportunidad eran planificadas y concretadas por el Estado, perdiendo así su carácter alternativo, sino también por las modificaciones presentes en sus fundamentos, contenidos y objetivos. En ambos casos, se trataba de ámbitos donde comulgaban la educación con el esparcimiento, el trabajo colectivo con el arte y las ideas políticas. Nos proponemos en este trabajo analizar comparativamente el rol desempeñado por el teatro en ambas experiencias, considerando su incidencia en la construcción de una cultura e identidad obreras.

La llegada de las ideas libertarias, socialistas y comunistas fue una de las consecuencias directas y no deseadas de las políticas migratorias implementadas por el proyecto liberal desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Los anarquistas desarrollaron un proyecto cultural cuyo objetivo central era alcanzar la superación de los individuos conjuntamente con la educación y concientización de los mismos. Sus prácticas culturales vehiculizaban los componentes centrales de la moral anarquista, es decir, la solidaridad –valor presente en la base de su doctrina- era una de las herramientas para combatir a la opresión de la sociedad capitalista. El círculo era el ámbito que albergaba dichas prácticas, que comprendían desde charlas, folletos, conferencias, publicaciones, hasta experiencias artísticas como el teatro.

La actividad teatral comenzó a formar parte de las actividades anarquistas en los últimos años del siglo XIX, integrándose así a las ofertas para el uso del tiempo libre, junto con las veladas, fiestas y pic-nic. El teatro era concebido como una herramienta propagandística de las ideas que se vinculaba con la concepción del arte social, "en franca oposición al arte por el arte" (Suriano, 2001: 162). Se crearon pequeñas compañías teatrales, que en sus inicios representaban autores extranjeros, pero ya en los inicios del XX surgieron los primeros dramaturgos locales (González Pacheco, Florencio Sánchez, Alberto Ghiraldo, entre otros). Estos elencos estaban integrados por aficionados carentes de toda formación artística, trabajadores-militantes que se nucleaban en esta tarea que consistía en ofrecer un espectáculo educativo para sus pares. Los textos representados –previamente leídos y discutidos- tenían una estructura simple, un claro mensaje, una apelación a lo sentimental por medio del uso de procedimientos melodramáticos y un carácter netamemente internacionalista, en desmedro de toda referencia a una identidad nacional.

Las experiencias teatrales anarquistas fueron llevadas a cabo simultáneamente a la conformación del teatro nacional y de nuestro campo teatral (1902) a partir del establecimiento de la compañía de los hermanos Podestá en Buenos Aires y su representación de *Juan Moreira* de Gutiérrez. El circuito popular profesional desarrollado rápidamente en el ámbito porteño, por medio de la presencia de grandes compañías nucleadas en torno a la figura del capocómico que presentaban un repertorio nacional, conformó parte del tiempo recreativo de los sectores populares por aquellos años, y, consecuentemente, recibió la condena de los militantes anarquistas, al igual que otras manifestaciones de la cultura popular, como el carnaval.

Este descrédito hacia el teatro popular y sus figuras fue un posicionamiento retomado por varias agrupaciones políticas de izquierda. Tanto las formaciones vocacionales de las bibliotecas socialistas como las experiencias teatrales que integraron el proyecto cultural del partido comunista consideraron a las manifestaciones populares como mercancías, carentes de valores estéticos y morales.

En 1930 Leónidas Barletta retomará varios de estos postulados para fundar el Teatro de Pueblo, formación que tuvo como objetivo poner al teatro argentino en contacto con el mundo, concretando de este modo la primera modernización de nuestro sistema teatral. Tomando como modelos a referentes europeos, el Teatro del Pueblo complejizó las estructuras de los proyectos culturales de las agrupaciones de izquierda anteriormente mencionadas, postulando la consolidación de un teatro de arte, fundado en una concepción liberal de la cultura. Si bien su propósito era educar a los sectores populares –y en particular a los obreros-, su público quedó mayormente restringido en los sectores medios afines a la izquierda, creando así el perfil del público del teatro independiente. En el marco de los convulsionados años treinta, esta formación sufrió fraccionamientos por cuestionamientos ideológicos. Tal es el caso del Teatro Proletario dirigido por Ricardo Passano, sector radicalizado que se escindió en 1932 y funcionó hasta 1935- que postulaba la creación de un teatro militante afín a la revolución (Saítta, 2000). Los intengrantes del Teatro Proletario instaban por un teatro político y social –en oposición al teatro burgués-, la defensa de la Unión Soviética, la participación en las luchas del proletariado, contra el fascismo y el socialfascismo.

A grandes rasgos, estas son algunas de las características generales de las formaciones teatrales destinadas a los obreros en los inicios del siglo XX desde las agrupaciones de izquierda, presentándose entre ellas varios puntos de coincidencia.

El teatro como herramienta de inclusión social

En el marco de las políticas culturales del primer peronismo, el teatro fue posicionado en un espacio de relevancia debido al carácter pedagógico que éste ofrecía. Más allá de ser una actividad recreativa, se trataba de un canal de comunicación directa con el público, que lo constituía en un medio ideal para la difusión del ideario peronista. Es decir, el entretenimiento era un aporte, a la vez que, la representación escénica se convertía en un núcleo difusor que se sumaba al aparato de propaganda del Estado como herramienta altamente efectiva. Por otra

parte, no sólo se explotaba el carácter didáctico y propagandístico de la práctica teatral, sino también el asociativo, ya que al tratarse de una creación colectiva -posibilitando la intervención de una gran cantidad de sujetos- se establecían nuevas formas de sociabilidad para sus participantes y asistentes. De este modo, el teatro funcionaba como una herramienta de inclusión social.

Desde esta función, se planificaron una cantidad de actividades que tenían a los sectores populares como principales destinatarios, con el propósito de contrarrestar el elitismo de la cultura preexistente. Asimismo, la planificación cultural incluía la construcción y remodelación de edificios teatrales, la creación de elencos vocacionales a nivel nacional, la programación de un repertorio específico para las salas oficiales, la creación de experiencias teatrales educativas -como el Teatro Obrero Argentino de la Confederación General del Trabajo y el proyecto "Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina"-, la organización de concursos de obras dramáticas, el dictado de conferencias sobre historia del teatro nacional y de seminarios dramáticos, la creación de organismos teatrales como el Museo de Teatro Argentino y la producción de obras dramáticas que respondían al ideario peronista. En suma, la política cultural teatral fue un proyecto de gran complejidad donde intervinieron una gran cantidad de agentes, que no se restringió a personalidades de la "alta cultura", sino también de la cultura popular.

Nos centraremos concretamente en la formación destinada exclusivamente a los obreros para poder establecer vinculaciones con las experiencias preexistentes. En el Teatro Obrero Argentino de la CGT convergían una serie de factores relevantes a la "democratización del bienestar" instaurada por el gobierno. La construcción de un proyecto que reunía a los obreros, la educación, el esparcimiento y los sindicatos como elementos centrales concretaría el inicio de un proceso de modernización cultural que se sustentaba en este ingreso masivo de nuevos agentes culturales, que modificaría notablemente la estructura social de la Argentina.

Creado en 1948, fue dirigido por el escritor, poeta, director cinematográfico y guionista santafesino José María Fernández Unsaín, y codirigido por el dramaturgo César Jaimes. El funcionamiento del elenco residía en la reunión de obreros pertenecientes a distintos gremios, que después de su jornada laboral concurrían a los ensayos y clases formativas que estaban a cargo de las autoridades del grupo. El estreno de sus producciones se realizaba generalmente en el Teatro Nacional Cervantes, con la presencia de autoridades gubernamentales. Posteriormente, el elenco iniciaba una gira que comprendía la realización de funciones en las salas barriales de la Capital Federal y el conurbano, al igual que en los teatros más

representativos de las provincias. En algunas ocasiones, se brindaron representaciones en el Teatro Colón.

En una segunda etapa de labor de este proyecto, coincidente con la mayor centralidad que le otorgaba al teatro el "Segundo Plan Quinquenal", se formaron nuevos elencos obreros en el país que adoptaban la misma metodología de funcionamiento que el grupo inicial. Estos elencos obreros provinciales emprenderían giras nacionales, que incluían funciones en los teatros oficiales provinciales y también de la Capital Federal, como el Nacional Cervantes y el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

El repertorio interpretado por el Teatro Obrero Argentino de la CGT respondía a los lineamientos de las políticas culturales del gobierno peronista: se recuperaban estéticas populares como el nativismo y el sainete y se seleccionaban textos representativos del teatro universal, que pretendían por medio de esta disciplina artística, establecer un contacto entre el pueblo y la cultural universal.

Es así como el Teatro Obrero de la CGT -tanto el grupo inicial como las formaciones provinciales posteriores- representó piezas nativistas como *Hacia las cumbres* y *Cuando muere el día*, ambas de Belisario Roldán, *La emoción de la tierra*, de Porfirio Zappa, *La isla de don Quijote* y *Se dio vuelta la casa*, ambas de Claudio Martínez Payva, *Madre tierra* y *La nueva fuerza*, las dos de Alejandro Berruti, y sainetes como *Mateo*, de Armando Discépolo, al igual que clásicos universales como el *Médico a palos*, de Molière, en versión de Pedro Escudero.

Asimismo, se incluyeron piezas escritas especialmente para el elenco, afines al ideario peronista, sumándose al teatro de propaganda, que realzaban el carácter nacional del corpus. Precisamente, *El hombre y su pueblo,* de César Jaimes, pieza elegida para el debut del elenco, realizaba una lectura revisionista de la historia argentina, donde se emulaban distintos hechos significativos de la misma, como la Revolución de Mayo de 1810 o la declaración de la Independencia en 1916, con el surgimiento del peronismo y los sucesos del 17 de octubre de 1945. Otro de los títulos escritos especialmente para el elenco fue *Octubre heroico,* también de César Jaimes, que respondía al mismo carácter épico-histórico de la pieza anterior, que pretendía celebrar el 17 de octubre en tanto fecha fundacional del peronismo.

Esta vinculación con la historia argentina también estaba presente en piezas como *Hacia las cumbres*, de Belisario Roldán y el *Sainete de la acción de Maipú*, representadas en 1950 con motivo del "Año del Libertador Gral. San Martín". Esta permanencia de lo histórico en el

repertorio respondía a la intención didáctica de las políticas culturales, a la vez que al propósito del peronismo de reinventar su propia historia, recuperando selectiva y voluntariamente héroes y sucesos del pasado, que en este caso en particular, se remitía a la figura de José de San Martín.

Por otra parte, con estas piezas dramáticas, se integraba a los obreros en un proceso de producción de representaciones y de una memoria colectiva donde se seleccionaban y recuperaban momentos del pasado, que contribuían a la construcción de la identidad presente. Es decir, la identidad obrera sufría un proceso de resignificación que se realizaba en el marco de la concreción de las políticas culturales ideadas por el Estado, cuyo parámetro central era la historia nacional, dejando de lado los referentes internacionales que habían definido las identidades obreras anarquistas y comunistas. Del mismo modo, este carácter nacional del repertorio, también se vio reforzado por la presencia de los textos nativistas, que tuvieron una notable participación.

La planificación realizada por la CGT para 1952 pretendía destacar el carácter popular del Teatro Obrero, no sólo a través de los títulos que integraban su repertorio. Con ese propósito, se convocó a distintas figuras populares -como Lola Membrives, Luis Sandrini, o Iris Marga, entre otras-, que se hicieron cargo de la dirección de las puestas en escena del elenco. Las piezas representadas seguirían siendo las mismas, con la diferencia de que intervenían algunos de estos artistas en el rol de la dirección. El peronismo consideró como agentes culturales de su gobierno a una cantidad importante de estas figuras, -quienes contaban con una gran aceptación entre las clases medias y bajas-, que funcionaban como estrategias de inclusión e identificación con respecto a las masas.

Una de las características que distingue al Teatro Obrero de la CGT de los demás proyectos culturales teatrales llevados a cabo por el peronismo, es que los obreros no sólo ejercían el rol de espectadores sino también el de productores culturales. Es decir, no era una actividad que se limitara exclusivamente al consumo. En efecto, participaban preferentemente en calidad de actores, aunque en algunas oportunidades lo hicieron como dramaturgos.

El proyecto del Teatro Obrero de la CGT no puede ser considerado como una experiencia ideada exclusivamente por las políticas culturales peronistas, ya que la misma retomaba características pertenecientes a otras tradiciones centradas en la cultura obrera -que incluyeron al teatro entre sus actividades-, que fueron llevadas a cabo en nuestro país en épocas anteriores, por agrupaciones que respondían a otras ideologías. Los anarquistas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, utilizaron al teatro como una actividad de propaganda a la que le

adjudicaron un carácter didáctico. Consideraban al teatro como una herramienta propagandística de las ideas que se vincula con la concepción de arte social. Esta disciplina funcionaba como un medio de comunicación directa con el público a la vez que se constituía como un acto de creación colectiva.

Si bien los grupos de teatro obrero peronistas retoman estas características, al igual que otras como el orden binario que regía las obras dramáticas o el lugar que debía ocupar el teatro en el tiempo libre de los obreros en tanto actividad educativa y recreativa, hay otras que los distancian notablemente de la experiencia anarquista. Mientras que, el teatro libertario presentaba un carácter internacionalista, el peronista se empeñaba en otorgarle a su repertorio un carácter nacional. Por otra parte, en lo que respecta al circuito comercial profesional, el teatro anarquista pretendía romper lazos con éste, ya que la obra adquiría en ese ámbito "el valor de una mercancía", y el propósito del teatro anarquista "no era el lucro sino la difusión de ideas" (Suriano, 2001: 162).

Además se despreciaban todos los elementos que provenían de la cultura popular, entre ellos, el carnaval. Si bien las experiencias teatrales peronistas pretendían nuclear obreros y difundir por medio de estas disciplinas el dogma peronista, no existía una incompatibilidad con el teatro comercial ni la cultura popular, al contrario, muchas de las figuras más representativas del teatro comercial popular fueron invitadas a formar parte de esta experiencia, tal como señalamos anteriormente.

Otra de las tradiciones de las que la experiencia peronista retoma y reformula algunos elementos, es de la cultura obrera comunista desarrollada en nuestro país y cuyo momento de auge fue durante el periodo comprendido entre los años 1920 y 1935.Con el fin de constituir una cultura alternativa, el comunismo planificaría una serie de actividades que funcionaban como espacios de sociabilidad -entre las cuales el teatro ocupaba un lugar relevante-, de carácter educativo y recreativo. Todas ellas se sustentaban en postulados antipopulares, internacionalistas, anticlericales, opuestos al arte comercial. La alternatividad buscada por el comunismo se fijaba en oposición a la cultura impulsada por las clases dominantes.

La cultura obrera peronista se distancia de la comunista y la anarquista no sólo por los fundamentos que la movilizaban, sino también porque su diseño y planificación era llevado a cabo por el Estado. Es decir, se educa y entretiene a los obreros desde el Estado, incluyendo y acentuando la cultura popular nacional.

A su vez, la cultura obrera peronista no presentaba una especificidad en si misma que la definiese tal como ocurría con las anteriores, es decir, no se constituía como una cultura alternativa a la dominante. En todo caso, su alternatividad no residía en la oposición a la cultura de las clases dominantes, sino en el gesto de brindarle una mayor difusión, democratización y consumo de los contenidos de una cultura ya existente, que esas clases consideraban como patrimonio exclusivo. Por otra parte, los contenidos difundidos por la cultura obrera peronista respondían a parámetros nacionales, occidentales y cristianos, a diferencia de las otras experiencias.

El peronismo adoptó de los modelos anteriores las formas organizativas y de funcionamiento, a la vez que una concepción del teatro basada en la comunicación, que le permitía construir y difundir representaciones e imaginarios sociales distintos a los formulados por los comunistas y anarquistas. En este sentido, se produjo un proceso de resignificación de la cultura obrera vigente por estos años y en consecuencia de la identidad obrera.

A través de los imaginarios sociales difundidos por el peronismo, se redefinió esa identidad obrera, en tanto identidad colectiva, centrando sus parámetros determinantes dentro de la situación de la clase obrera en la historia argentina y no en el plano internacional, como ocurría anteriormente. La apropiación de los bienes culturales, a la vez que el acceso a determinadas prácticas sociales y culturales por parte de los sectores obreros, es decir, la oposición "pasado-presente", sería uno de los factores fundamentales que operarían en la definición de la identidad obrera peronista por estos años.

BIBLIOGRAFÍA

Camarero, Hernán, 2007. *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Leonardi, Yanina, 2012. "Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, puesto en línea el 11 de julio de 2012, consultado el 20 de septiembre del 2012.

Pellettieri, Osvaldo (dir.), 2006. *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Somigliana.

Saítta, Sylvia, 2002. "Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta", en *Teatro XXI*, Año VIII, nº14: 12-16.

Suriano, Juan, 2008. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires*. 1890-1910. Buenos Aires, Manantial.

Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza, 2002. "La democratización del bienestar", en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 257-312.

Williams, Raymond, 1981. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós.

Mirar y ser mirado en la *Villa de los Porteños*: la fotografía en la construcción del balneario marplatense

Clarisa López Galarza y Romina Rastelli
UNLP/FBA

La constitución de la clase veraneante

A partir del gobierno de Juárez Celman, en 1886, se asistió en Argentina a un proceso de acumulación de riquezas, configurándose así una nueva clase social que detentaba el poder económico, pero no poseía el abolengo necesario para legitimarse, en el plano simbólico, como clase dominante. De esta manera, este grupo selecto buscó afianzarse en el poder, explorando en la constitución de espacios de sociabilidad y entornos materiales y arquitectónicos que construyan y refuercen su status social.

Con la asunción del vicepresidente Carlos Pellegrini, nos encontramos frente el ingreso de las grandes oleadas inmigratorias y las urbes se pueblan de trabajadores. Este período se caracterizó por su gran actividad económica: se fundó el Banco de la Nación, se instalaron frigoríficos, y otras industrias, y se expandieron las vías de ferrocarril.

Esta élite en plena formación se sumerge en la búsqueda de símbolos que la identifiquen como tal. Desarrolla una cultura del ocio basada en el consumo y el lujo, y el sobrante en sus riquezas se hace notar impulsando una tendencia al gasto. Como apunta Sebreli, "el burgués argentino de la *belle époque* se sentía muy seguro, no temía por el mañana y podía dedicarse a disfrutar del presente"1. Asimismo, el crecimiento de la ciudad de Buenos Aires hizo que este círculo privilegiado buscara nuevos sitios para poder mantenerse alejado de las clases medias y bajas que se instalaban en la urbe.

La constitución de Mar del Plata como ciudad balnearia

En el marco de estos procesos, Mar del Plata comienza a encaminarse como el lugar de veraneo privilegiado para las clases acomodadas. La llegada del ferrocarril en 1886 le da un giro inesperado a la ciudad, haciendo que la actividad balnearia comience a explotarse conjuntamente con las ya existentes.

---

1 Sebreli, Juan José, Mar del Plata, el ocio represivo, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p.34.

Pedro Luro, su fundador, fue el emprendedor de este centro balneario por excelencia, y con el apoyo de grandes figuras políticas -entre las que contamos a Dardo Rocha, principal impulsor de la llegada del ferrocarril, y Pellegrini, entusiasta y promotor de la villa balnearia- revistió la ciudad de plazas, paseos, explanadas, ramblas y hoteles de lujo. El 26 de septiembre de 1886 se realiza el primer viaje en ferrocarril hasta la ciudad balnearia, llegando así la primer gran oleada de turistas. Por este año las casillas de madera a la orilla del mar comienzan a unirse para formar una primitiva rambla de madera. Luego se fundaría el Bristol Hotel, que contribuyó a la fama del balneario. Junto con otros edificios de prestigio, implantó en la villa balnearia una clara diferenciación de espacios, relacionados con la jerarquía social de sus veraneantes.

Así,Mar del Plata comenzó a constituirse como la villa balnearia por excelencia, en el marco de una "vuelta al campo"[2] como contrapartida de los cambios en las urbes.

Espacios de sociabilidad en la *Villa de los Porteños*

La llegada de los veraneantes impulsó la conformación de espacios que se diferenciaban de los espacios propios de los residentes permanentes. La *Villa de los porteños*, en palabras de R. Cova[3], con marcadas referencias a los balnearios europeos más renombrados, adquirió características muy distintas al *Pueblo de los marplatenses*. La *Biarritz argentina* se configuró como el reducto de la clase dirigente; espacio de afirmación del poder y el status social a través de prácticas sociales específicas y excluyentes. De esta manera, se generaron espacios de sociabilidad diferenciales que marcaron itinerarios y actividades específicas de acuerdo al círculo de pertenencia social. Podemos afirmar que los *ritos* sociales que tienen lugar en la villa balnearia se caracterizan por su complejidad: una apretada agenda social establece una variedad de actividades, comportamientos e indumentarias a lo largo del día. Así, las diferencias sociales cobran *forma visible* a partir de la posesión de objetos y atuendos; a la vez que se *hacen cuerpo* en modales, posturas y proxemias.

Resulta posible señalar que Mar del Plata se constituye como un *escenario* donde se concurre, principalmente a *mirar* y *ser mirado*. El balneario posee un carácter eminentemente social e urbano: la Naturaleza -la arena y el mar- está subordinada a los encuentros sociales que tienen lugar en las cercanías de la playa. Los clubs, los hoteles y la rambla son los espacios de una clase privilegiada que dedica sus días a una variedad de actividades que hacen foco en la sociabilidad. Como señala Jules Huret,

> "llegar al balneario no significa conectarse con el mar ni con el juego de las

---

[2] Sebreli, Juan José, *Mar del Plata, el ocio represivo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

[3] Cova, Roberto, *El Biarritz Argentino (1907-1919)*, Revista de Arquitectura, Año 3 Nº6, Asociación de Arquitectura de Mar del Plata.

olas, ni con la apreciación de un atardecer o la salida de la luna, sino que el día transcurría según una sinceridad desestructurante en la que la gente daba la espalda al Océano, y sólo mirada a los paseantes. Se viene a mostrarse a uno mismo, y sus riquezas (...)"[4]

Por lo expuesto hasta aquí, consideramos que el proceso de constitución de la villa balnearia está dotado de un carácter predominantemente *visual*: las actividades tienen como principal finalidad la construcción de una imagen personal que pueda exponerse a la mirada de los otros. Esta imagen de uno mismo está modulada por objetos, vestimentas, gestos y actitudes que definen a ese *otro,* miembros de una clase social de la que se es parte o se quiere ser parte. En la misma dirección, los emprendimientos arquitectónicos que tendrán lugar durante este período estarán vinculados a la creación de estructuras en las que se desarrollen las actividades sociales. Asistimos, así, a la construcción de grandes obras arquitectónicas que se convertirán, en un mismo movimiento, en espacios que alberguen las actividades sociales, y en estructuras que se erijan como hitos en el paisaje, asegurando y reforzando el *status* de sus comitentes. Como ejemplos podríamos citar grandes viviendas[5], el Club Mar del Plata y, finalmente, la Rambla Bristol, todas ellas con marcadas influencias europeas, ya sean italianas, inglesas, nórdicas o francesas.

Mirar y ser mirado: la lente de la cámara como mirada de los otros

La primacía de la mirada -esta dinámica que instituye al *mirar* y *ser mirado* como actividad fundamental de veraneo- coloca al dispositivo fotográfico en una posición privilegiada. Al decir de Priamo, lo fotográfico contiene a l*o social* de un modo casi ontológico, en otras palabras, la lente de la cámara representa la mirada de los otros[6]. La imagen resultante es, entonces, aquella que queremos proyectar de nosotros mismos, *cómo* queremos ser vistos. Un retrato fotográfico podría constituirse, así, en un punto de intersección entre lo privado -la individualidad irreductible de cada uno de nosotros- y lo público -la imagen que mostramos a los demás-.

Consideramos que el análisis de fotografías tomadas en Mar del Plata pueden enriquecer el análisis de construcción de su identidad como la ciudad balnearia por excelencia en la Argentina, a la vez que la ciudad construye, en el imaginario argentino, una cierta posición social privilegiada.

---

4 Huret, Jules, en Zuppa, Graciela, *Prácticas de sociabilidad de la villa balnearia. Mar del Plata y el acceso al siglo XX*, en Zuppa, Graciela (ed), Prácticas de sociabilidad en un escenario Argentino: Mar del Plata 1870-1970, Mar del Plata, UNMdP, 2004, p. 68.

5 Entre ellas, a modo de ejemplo, podemos nombrar a Villa Duggan, construida por Sackman en 1902 y a Villa Cristophersen, construida hacia 1910, entre tantas otras.

6 Priamo, Luis, "Fotografía y vida privada*" (1870-1930)*, en Devoto, F y Madero, M (ed.), *Historia de la Vida Privada en Argentina, la Argentina plural (1870-1930)*, Taurus, Madrid, 1999, p. 279.

Desarrollaremos a continuación un análisis del álbum titulado *Recuerdos de Mar del Plata*, editado por la Casa Piccardo & Cía en el año 1912. Esta conocida compañía de cigarrillos se valió de imágenes de los personalidades prestigiosas y de los eventos sociales más relevantes con el fin de promocionar sus cigarrillos 4370. Presentaremos a continuación una selección de fotografías con la intención de adentrarnos en los espacios de sociabilidad más emblemáticos de la villa y en esta particular dinámica del *ser mirado*.

En primer lugar, nos detendremos en la fotografía tomada en el Club Mar del Plata [fig. 1]. En ella nos encontramos con un grupo de hombres y de mujeres. Los primeros, ubicados hacia los extremos de la fotografía, se encuentran vestidos de esmoquin. Entre ellos, se encuentran la mayoría de las damas, dispuestas simétricamente. Llamativamente, cuatro de ellas están vestidas de igual manera, en idéntica pose. Su vestimenta se compone por un saco entallado en la cintura, una pollera de tubo larga y una faja que ciñe la cintura. Podemos señalar que la indumentaria idéntica evidencia un poder adquisitivo, ya que se manifiesta la posibilidad de contar un un atuendo especialmente concebido para la ocasión. La mujer de en medio, ataviada con un vestido que contrasta con los de los personajes contiguos, toma del brazo a las dos muchachas que están a su lado. En los extremos de la fotografía se encuentran dos mujeres, vestidas de modo similar, que parecen no pertenecer al grupo descripto. Su presencia desvía nuestra mirada hacia el resto del salón y sus asistentes. El entorno arquitectónico se caracteriza por la opulencia, grandes aventanamientos y luminarias, y pisos brillantes aptos para el baile.

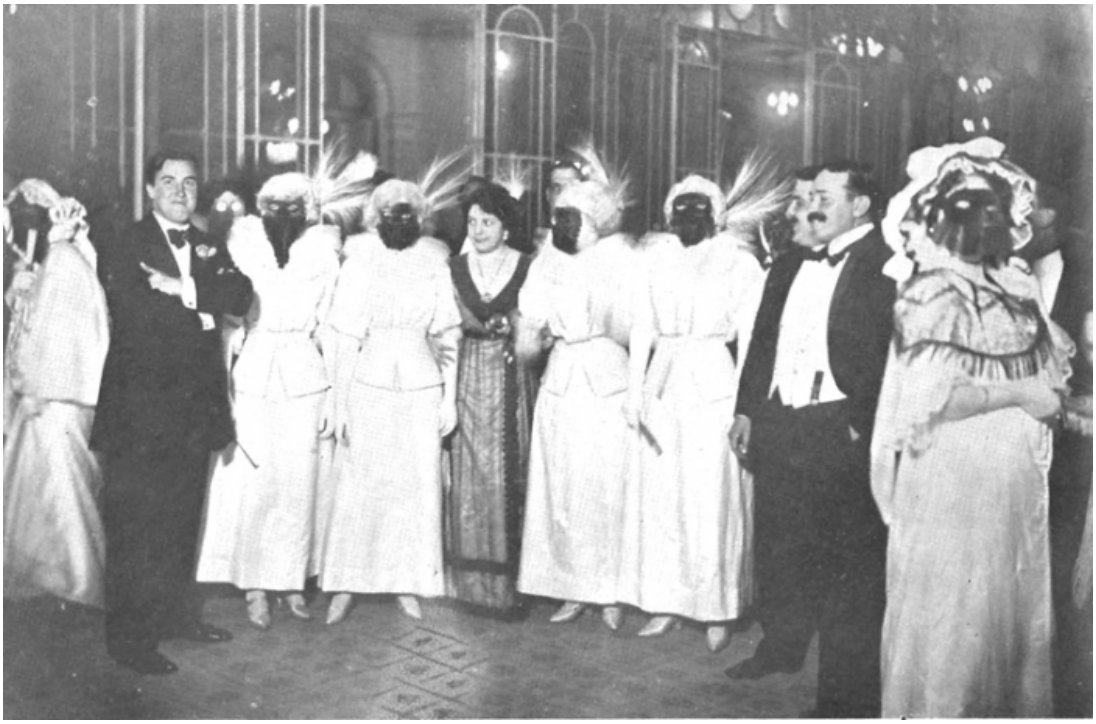


Fig.1 “Baile de disfraz en el Club Mar del Plata", perteneciente al álbum “Recuerdo de Mar del Plata”, editado por Casa Piccardo & Cía, 1912

A nuestro entender, es relevante rescatar varias cuestiones que se desprenden de esta fotografía. Por un lado, la envergadura del Club Mar del Plata como uno de los espacios de sociabilidad más emblemáticos de la ciudad. Su fundación, en el año 1911, está auspiciada por la élite porteña y su acción estará especialmente dedicada a los trámites necesarios para la construcción de la Rambla Bristol o Rambla Francesa.

El Club se conforma como un espacio de legitimación, no exento de luchas y conflictos de poder entre la élite ya constituida -aunque aún joven- y un grupo de *nuevos ricos* que intentan integrarse a los *ritos balnearios*[7]. Se hace visible la trascendencia de esta institución dentro del proceso incipiente de masificación de la villa, que llegaría a su apogeo con la llegada de Perón a la presidencia. El Club Mar del Plata se consolida como un escenario de exhibición de la riqueza, la opulencia y el poder de los grandes personajes de la élite porteña, ávidos por *ser mirados*. En otras palabras, podría entenderse como una *vidriera,* en la que se da carácter público a sus actividades. De allí, la importancia de figurar entre su lista de socios. La fotografía que hemos analizado es una instancia de testimonio a la vez que de construcción de uno de los rituales de la clase alta; conforma el imaginario social de sus actividades y pasatiempos. Con esto queremos decir que esta imagen muestra y demuestra, a ellos y a los otros, los ritos propios.

En este sentido, destacamos la acción de la columna "El día social", perteneciente al diario *La Prensa*, que diariamente ofrecía una descripción minuciosa de las actividades, los asistentes, sus acompañantes y sus vestimentas[8]. Puede sostenerse que esta columna periodística constituía una instancia de visualización -paradójicamente, no anclada en el dispositivo fotográfico, sino en una descripción escrita- que contribuye a establecer una idea sobre el balneario y sus veraneantes.

Las restantes imágenes que hemos seleccionado contribuyen también a legitimar, a través

---

[7] La incorporación de nuevos socios motiva a la creación del Ocean Club, fundada, precisamente en 1912, a tan sólo un año de la apertura del Club Mar del Plata.

[8] Como ejemplo podemos citar el artículo periodistico titulado "Las grandes fiestas sociales. El baile de anoche en el Club. Soberbia y elegante reunión" perteneciente al día 6 de febrero de 1911, que ocupa casi una página entera. Extraemos a continuación algunas frases que nos permitan entender la dimensión de su relato: "(...) Recordamos que decíamos que en Mar del Plata contaba desde ese día con uno de los más importantes círculos sociales, el que sería el punto de recreo en las grandes temporadas veraniegas y el centro de reunión de mayor actividad, en el cual se realizarían muchas y hermosas fiestas (…) Se justificó entonces la necesidad de la existencia de ese centro de vida animada y atrayente que hoy brinda el Club Mar del Plata, porque después del clásico Bristol y las salas de los demás hoteles (…) la sociabilidad y las reuniones no tenían mayor expansión ni bastaban esos salones para dar campo a la vida inquieta y agitada de un vasto círculo que reside aquí, más para diversiones que para descanso (...)" Más adelante, se describen los distintos espacios del Club: "la portada de la entrada principal del Club estaba adornada con flores y plantas (…) el salón de baile es de estilo Luis XIV. Todo irradiaba esplendor en medio de la propia riqueza de esculturas y obras de arte que adornan el palacio (…)". Porteriormente, se detallan las distintas actividades realizadas por los invitados: "(...)Se formaron dos ruedas, la de señoritas en el centro y la de caballeros en la parte exterior (...)". Finalmente, se consigna la lista de invitados y se describen uno a uno los atuendos de las damas: "(...) Delia de Alvear de Ocampo, de tul negro bordeado de azabache, *aigrette* negro, collar de brillantes; Saturna de Olazábal de Ocampo, de gasa celeste, *saxe* con bordado al realce, *aigrette* del mismo color, collar de perlas (...)". Fuente: La Prensa, Lunes 6 de febrero de 1911, p. 10-11.

de ciertas vestimentas, gestos, relaciones interpersonales y convenciones fotográficas, la posición social de estas clases acaudaladas.

Fig. 2 Según el epígrafe original, "Grupo de simpáticas y distinguidas veraneantes, en pose para este Album". Album *Recuerdo de Mar del Plata*, Casa Piccardo & Cía, 1912.

En la fotografía que corresponde a la figura 2 nos encontramos con seis personajes femeninos, que se encuentran dispuestos en línea recta, entrelazando sus brazos entre sí, aunque manteniendo una distancia entre todas ellas.

Realizaremos a continuación un pequeño análisis de la indumentaria de estas figuras. La mujer situada a la izquierda de la fotografía se encuentra vestida con una pollera hasta la cintura y una blusa clara; en su brazo derecho sostiene un saco. Su sombrero es de tamaño algo menor que el de sus compañeras.

El segundo y el cuarto personaje se encuentran vestidos de manera muy similar entre sí: un traje de dos piezas con ribetes y vivos en color contrastante, talle a la cintura y saco corto que pareciera cerrarse con un adorno floral. Ambas llevan guantes y sombrero de ala ancha, aunque la segunda lleva un collar y una cartera, mientras que la primera lleva guantes y paraguas.

Por otro lado, la tercera y quinta figura también están vestidas de modo semejante, con un vestido largo de color claro, aunque con diferencias en el tamaño de sus sombreros y en el color de sus fajas. La última dama está ataviada con un saco a la cadera, con detalles en el cuello y mangas, una blusa blanca, y una pollera haciendo juego en color y textura con el saco. Su sombrero es de ala corta y decoración con plumas en la copa. En sus manos lleva el paraguas y la

cartera. Por la posición del cuerpo y las diferencias en la indumentaria se distingue notoriamente del resto de las figuras.

Fig. 3 Su epígrafe reza "Señoras Sara Moreno de Gowlan y Guillermina Bunge de Moreno", Album *Recuerdo de Mar del Plata*, Casa Piccardo & Cía, 1912.

En la fotografía tomada en la Rambla Lasalle, el centro de atención son las dos mujeres que pasean por el sitio, distinguidos personajes de la élite. Ambas visten trajes sastre, aunque con algunas diferencias entre sí, principalmente en su color. Completan ambos atuendos faldas largas y blusas de cuello alto. El sombrero del personaje situado hacia la izquierda es de alas ensanchadas en la parte de atrás,con una decoración en plumas, a la vez, en su mano izquierda lleva una sombrilla cerrada oscura, una pequeña cartera y guantes. Su compañera calza zapatos bicolor, cerrados y con moño, y en sus manos sostiene una sombrilla y un bouquet de flores. Su sombrero, accesorio infaltable para las señoras distinguidas, es una capelina de alas anchas con plumas en otro tono.

En los dos grupos las mujeres no dejan de lado los accesorios, elemento de distinción para esta clase como son los sombreros y paraguas.

Esta fotografía está enmarcada por una ornamentación que refiere a los baños de mar, que hace alusión a la vestimenta femenina que se utilizaba en esa época para esa actividad. En el sector superior encontramos el título del álbum, con tipografía de líneas curvas en referencia

directa al estilo Art Nouveau.

En el sector inferior se encuadra la leyenda "Obsequío de la Casa Piccardo y Cía., Cigarrillos 43", explicitando la empresa y el producto en cuestión que se buscaba promocionar.

Si bien todos estos personajes parecen encontrarse en relación de complicidad, hablando entre ellas o sonriendo hacia la cámara, aún así se mantienen las formas; sus posturas son rígidas y erguidas, conformándose como una imagen para los otros.

Ambas fotografías están tomadas en entornos al aire libre próximos al mar. En el caso de la figura 3, se trata de la Rambla, espacio obligado de los paseos de la tarde marplatense. Las distintas ramblas que se sucedieron en Mar del Plata se convirtieron en un sitio de visita obligada, que acompaña al carácter social y visual del balneario. La relevancia de este espacio de sociabilidad se hace patente en la creación de un mote que designa la actividad que en ella se lleva adelante: *ramblear*, recorrer sus negocios y cafés en compañía de personas afines. La rambla, en este caso, la Rambla Lasalle, es el punto de encuentro marplatense por antonomasia.

La fotografía de las señoritas en la playa también da cuenta de los usos de los espacios cercanos al mar. Detrás de ellas despuntan las edificaciones de madera de la rambla Lasalle. Podríamos sostener que la playa funciona como una extensión de su estructura, ya que los encuentros que en ella se produjeran debían hacerse con ropa de calle. Como señala Zuppa, los comportamientos y vestimentas permitidos estaban estrictamente regulados a partir de un código que imponía severos castigos en caso de incumplimiento[9].

Estamos en condiciones de afirmar que la rambla y la playa funcionan como escenarios que enmarcan a las retratadas, se constituyen como un testimonio de "haber estado allí" en este determinado momento, de formar parte de un círculo social. Las fotografías no registran actitudes espontáneas, sino que desencadenan posturas *fabricadas* pensadas para proyectar una imagen intencionada de la propia persona.

El álbum de la Casa Piccardo deja entrever, así, la existencia de ciertas convenciones fotográficas: encuadres de cuerpo entero, cuerpos estáticos, y relaciones interpersonales que se definen a partir de la proximidad a la vez que por la ausencia de un contacto físico. Sus cuerpos son cuerpos disciplinados, con una postura rígida y erguida dispuesta por el uso del corsé.

La actitud alegre de los personajes fotografiados también forma parte de esta pose, de esta conformación del rito social de la clase alta; es parte constitutiva del imaginario instituye a la playa, la rambla y el club como referencias ineludibles que moldean la experiencia estival. Se busca dar visibilidad a cada uno de los individuos que conforman la foto, a partir de planos de cuerpo entero, disposiciones en líneas rectas o semicirculares, en los que se establece una relación *escenográfica* con el entorno natural y arquitectónico. Las fotografías hacen foco,

[9] Zuppa, Graciela, op.cit. p. 64.

precisamente, en las relaciones sociales, en la pertenencia y cohesión de un refinado estrato social.

Consideraciones finales

El álbum fotográfico resulta de especial relevancia, en primer lugar, por su fecha de edición. Podríamos decir, en cierto sentido, que el año 1912 condensa el espíritu de la *Biarritz argentina*, reducto exclusivo y opulento, de influencias europeas: en esta temporada se termina de gestar la construcción de la Rambla Bristol, inaugurada en 1913, símbolo de la *Belle Époque* marplatense. El estatuto de la imagen fotográfica nos indica, por un lado, la presencia de algo de existencia efectivamente real que ha sido colocado frente a la cámara -de allí, el "valor de objetividad" al que refiere Barthes en *La cámara lúcida*[10]-. Y, a la vez, el encuadre, recorte artificial de *la realidad*, es inherente a toda fotografía, poniendo en relevancia la presencia de un cierto punto de vista, de una visión particular, de una subjetividad que construye la imagen.

Podríamos referirnos, entonces, a la categoría de lo *técnicamente visible*: la fotografía es un dispositivo que construye imágenes y, fundamentalmente, lecturas de la realidad, sentidos posibles sobre ella. En resumen, podríamos decir que el acto fotográfico posee una naturaleza dual, dada por los valores de objetividad y fidelidad que se ponen en juego, a la vez que se evidencia su carácter ritual -proceso de construcción de una imagen regulada por convenciones sociales- que pone en funcionamiento la toma.

Por otro lado, la intención de ligar el consumo de cigarrillos a Mar del Plata vuelve visible la existencia de una identidad propia del balneario, espacio de afirmación del poder y status de la clase dirigente, a través de prácticas sociales específicas y excluyentes. A la vez, el álbum se constituye como un dispositivo que colabora a construir y reforzar la identidad marplatense como la referencia balnearia ineludible en el imaginario argentino.

Rescatamos, así, las palabras de Barthes:

> "la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente."[11]

Las fotografías analizadas pueden, por tanto, considerarse como una instancia en la que se tornan visibles los ritos sociales de las clases privilegiadas, que construyen y legitiman su identidad y la identidad de Mar del Plata a través de la dinámica de *mirar y ser mirado*.

---

[10] Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, 1996, Paidós, Buenos Aires, p. 29.
[11] Barthes, Roland, op.cit., p.150.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, Diamante histórico y periodistico, 75º Aniversario, La Capital de Mar del Plata, 25 de mayo 1905-1998.

AAVV, Imágenes de una Mar del Plata desconocida, Mar del Plata, Ente de cultura, 1999.

AAVV, Mar del Plata de ayer, Buenos Aires, Maori, 2007.

AAVV, *Las viejas ramblas*, Buenos Aires, Fundación Banco de Bostón, 1990.

AAVV, *Mar del Plata, visiones y utopías*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, 1989.

COVA, Roberto, *El Biarritz Argentino (1907-1919)*, Revista de Arquitectura, Año 3 Nº6, Asociación de Arquitectura de Mar del Plata.

DEVOTO, Fernando (ed), *Historia de la vida privada en Argentina*, Madrid, Taurus, 1999

GUTIERREZ, Ramón, (ed), *Arquitecturas Ausentes: Obras notable demolidas en la Ciudad de Mar del Plata*, Buenos Aires, El Artenauta, 2009.

LIERNUR, Jorge, et. al., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografias, instituciones, ciudades. Buenos Aires*, Clarín/ Arquitectura, 2004. Art. Pintoresquismo.

LOPEZ GALARZA, Clarisa, "El Pintoresquismo en Mar del Plata: la casa Zardini. Un ejemplo Arquitectonico inmerso en un proceso de larga duración", inédito, 2010.

PASTORIZA, Elisa, *Las puertas al mar. Consumo, ocio y política, en Mar del Plata, Montevideo y Viña del Mar*, Mar del Plata, Biblos, 2002.

REBOIRAS, Leandro, *Mar del Plata, Memorias Fotográficas*, Buenos Aires, Docencia, 2002.

SEBRELI, Juan José, *Mar del Plata, el ocio represivo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970

ZUPPA, Graciela, "Prácticas de sociabilidad de la villa balnearia. Mar del Plata y el acceso al siglo XX", en Zuppa, Graciela (ed), *Prácticas de sociabilidad en un escenario Argentino: Mar del Plata 1870-1970,* Mar del Plata UNMdP, 2004.

DIARIOS:

La Prensa, Enero, 1910.

La Prensa, Enero, Febrero y Marzo, 1911.

PÁGINAS WEB:

www.fotosdefamilia.lacapitalmdp.com

El teatro como instrumento
para el desarrollo de la apreciación crítica en los niños

Susana Lhaí

GETEA

El presente trabajo analizará la importancia de la labor docente en uno de los mayores logros a los que puede aspirar una institución educativa: desarrollar en los niños y jóvenes la apreciación crítica, como recurso fundamental para alcanzar la apropiación simbólica en el momento en que comienza la inserción de los sujetos en la vida cultural.

Dice María Elsa Chapato: "En un momento histórico signado por profundas transformaciones políticas, económicas, sociales y estéticas, que afectan fuertemente las subjetividades individuales y colectivas, en que la producción cultural ha sido convertida en un asunto más de las lógicas de consumo, resulta necesario revisar el papel de las instituciones educativas y las acciones docentes en cuanto a su posibilidad de intervenir en el diseño de oportunidades para la participación activa y democrática de los sujetos en la creación de nuevos significados"(Chapato,2005:61)

Todos sabemos que la escuela es todavía, y más que nunca, un espacio de democratización del conocimiento, el más democrático de todos. La escuela puede acortar la brecha entre los niños que provienen de hogares donde hay espacio para la discusión y el intercambio de ideas y de los que no tienen esa posibilidad.

La escuela debe producir el espacio adecuado para el autoconocimiento y el encuentro con el pensamiento del "otro". El docente debe favorecer y si es necesario, provocar el clima para que cada uno busque en sí mismo la idea revulsiva, eso que habita en nosotros cuando buceamos en nuestra interioridad. Más aún, en el niño y en el joven, es donde juega la frescura y espontaneidad del pensamiento; en consecuencia, donde se genera con originalidad, sin prejuicios, el pensamiento nuevo, con auténtica creatividad.

Cuando hablamos de apreciación, estamos hablando de una categoría actitudinal que predispone para que el sujeto se relacione y se comporte de una determinada manera con el objeto.

Y si hablamos de *apreciación crítica* como una forma deseable en el acercamiento del niño hacia el arte es porque esperamos que la relación que establezca con la disciplina artística esté teñida por un juicio de valor. En primera instancia, de aceptación o de rechazo, no sería bueno que le gustara todo; el "me gusta" o "no me gusta" depende de una natural e íntima apreciación personal.

Pero no olvidemos que al hablar de valores entramos en un tema muy discutido desde los mismos orígenes de la filosofía: ¿de qué hablamos?¿De una posición subjetivista donde el "valor" depende de la relación que el sujeto establece con el objeto? Y aquí, por supuesto, es donde intervienen los criterios culturales, aquellos que internalizamos a partir de lo que nos brindó el marco de nuestra vida cotidiana: desde los objetos que habitaban en nuestro hogar hasta los que constituían nuestra forma de relacionarnos con el mundo, como por ejemplo, las formas de esparcimiento. ¿O hablamos de la posición objetivista que considera que el "valor" es un rasgo inherente al objeto?

Siguiendo a Pierre Bourdieu podemos decir que no se trata solamente de cómo nos apropiamos de los objetos sino también del criterio con que los seleccionamos, cómo entramos en contacto con ellos, de qué manera los organizamos y frecuentamos en nuestra vida cotidiana. El entramado de contenidos que surge de este uso "familiar" de los objetos, constituye el "habitus", es decir, la apropiación inconsciente de experiencias y de categorías de apreciación y percepción, naturalizadas y consideradas como específicas de una clase.

Ahora bien, en la vida del niño es fundamental el proceso de socialización primaria (la que realiza en el seno familiar) y secundaria (la que desarrolla en el contacto con el afuera, con las instituciones sociales). De este proceso el niño manifiesta el bagaje cultural propio y adquirido que le permitirá ser agente de transformación o de conservación del medio social en el que actúe. En ese proceso de socialización secundaria es el momento en que interviene la escuela, la escuela como espacio mediador del que hoy nos ocupamos. Volvemos al concepto que enunciamos al comienzo: la escuela como el mayor, primero y más importante espacio de democratización, donde todos los niños podrán acceder a una obra de arte, en este caso el teatro para niños.

No podemos ser tan ciegos como para ignorar que, más allá de contar con los recursos económicos que posibilitan acceder a la obra de arte (ya que estos elementos los brinda la escuela), el niño necesita disponer también de un sustrato cultural adecuado para poder interiorizarlos. La forma en que el niño se vincule con la obra de arte, en este caso con el teatro, dependerá del grupo social al que pertenezca y por consiguiente de las expectativas que tenga, no sólo él sino su familia

también, de esto ya hablamos en un párrafo anterior. He aquí la responsabilidad de la escuela. Ahora bien, cada niño responderá de diferente manera a este objetivo de la escuela: formar la apreciación crítica. Todo influye pero a pesar de las condiciones sociales y económicas, a veces muy diversas, a pesar de pertenecer a un mismo establecimiento o a un establecimiento de otro entorno socio económico, los docentes recibimos sorpresas. El estímulo, el buen estímulo, despierta capacidades en muchos casos no imaginadas.

Indudablemente, por todo lo enunciado, la apreciación crítica no depende del objeto de arte en sí, de su valor intrínseco, ni surge espontáneamente de esa sumatoria que indicamos en un párrafo anterior, que atiende a lo que el niño incorpora en su socialización primaria, más la socialización secundaria. Es decir, llegar a la apreciación del arte y más aún, a la apreciación crítica de la obra de arte, implica un cierto camino muy parecido al de todo "aprendizaje".

¿Qué es el arte?

El arte moviliza elementos de orden cognitivo y afectivo, en consecuencia, es portador y generador de significados, precisamente, por esa interacción que se produce entre el objeto y el sujeto que recibe. Es un medio de comunicación con lenguaje propio, el arte dice lo que no puede decir la lengua. Posibilita la comprensión de la vida social. El objeto artístico, cuando llega a un terreno propicio y se produce ese cruce maravilloso, casi mágico, entre experiencia, conocimiento, expectativas y contexto, estalla en múltiples lecturas. Aquí es donde adquiere un papel relevante la teoría de la recepción, es decir, el papel activo y creador del receptor. El receptor llena los lugares de indeterminación de la obra con los sentidos "otro" que él aporta y que, precisamente, no fueron imaginados por el artista sino que éstos ya forman parte de la "apreciación artística" del espectador.

La apreciación artística no es una habilidad natural sino que parte de los conocimientos y experiencias perceptivas adquiridas. De acuerdo a todo esto, a la familiaridad del niño con el objeto artístico y a todo lo que haya aportado la socialización en los diferentes momentos de su temprana experiencia será sobre lo que tendrá que trabajar la escuela parta ampliar el marco contextual y su competencia interpretativa que responderá a los conocimientos adquiridos que, sumado a su sensibilidad e imaginación, le permitan una mayor y mejor comprensión de la vida social.

Una propuesta para trabajar el tema.

El circuito de Teatro para Niños en la Ciudad de Buenos Aires presentó en esta temporada un rico repertorio de obras que, con alto grado de simbolización, planteaban problemáticas donde se cuestionaba el abuso de poder, la discriminación, la violencia verbal y física, temas candentes en este momento social. Tomaremos para trabajar la apreciación artística y crítica, la pieza de Cristian Vélez *El pueblo de la memoria perdida.*

Para ello, tendremos en cuenta la ubicación de la pieza en el eje diacrónico: evolución del Teatro para Niños, ubicación del género en el campo, evolución de la producción del autor. Y el eje sincrónico: relación de la obra con otras obras, con las del circuito comercial y con las de producción independiente. Repercusión en la crítica.

En lo que respecta a lo intrínseco de la obra, consideraremos el aspecto afectivo: cómo impacta emocionalmente la pieza en el niño. Y por supuesto, la estructura del texto espectacular, con que procedimientos se construyó (los niños no distinguirán poéticas pero sí, los diferentes procedimientos). El aspecto temático, cuál es el tema, a qué planteos sociales e históricos responde esa elección. Y por último, el plano simbólico.

La evolución del Teatro para Niños, desde lo que señalamos como su nacimiento (1) hasta la actualidad, es inabarcable para el niño. Por eso, resulta una experiencia muy interesante desde el punto de vista práctico, leerles a los chicos un texto de autores que escribieron para el género a comienzas del siglo XX, como Clemente B. Greppi o Ricardo Moner Sanz y luego, leer una pieza de un autor actual. Inmediatamente, los niños marcarán las diferencias: el carácter pedagógico del primero, cómo primaba el aspecto normativo, el escaso juego escénico, la carencia del aspecto lúdico y, sobre todo, el lenguaje directo, realista sin planos de simbolización. De la obra actual surgirá el cruce de procedimientos (marcarán los elementos de distintas poéticas que se mezclan para estructuras la pieza), señalarán lo que les divierte, lo que los conmueve, inventarán música para las canciones y sin darse cuenta, marcarán el "qué significa". En este punto será tarea del docente mencionar esa diferencia sustancial: en los primeros textos dramáticos había un mensaje explícito, verbalizado, casi "recitado", en las piezas actuales, por lo general, ese contenido lo tiene que deducir el niño espectador. En los alumnos de los grados superiores la diferencia surgirá espontáneamente.

Luego, y como producto de esa evolución que ellos mismos marcaron, el docente podrá mencionar cómo fue cambiando la posición del género en el campo cultural, cuáles son los teatristas

más importantes del momento y, en especial, recordar las puestas a las que asistieron dentro y fuera de la escuela. Luego, se presentará al nuevo autor, en este caso, Cristian Vélez. En todas las oportunidades se debe trabajar contando con la asistencia al teatro, primero asistir a la puesta, luego, resulta interesante leer el texto y por supuesto, hacer una lectura de la recepción (crítica periodística). En este aspecto, veremos que la pieza no tuvo demasiado eco en la crítica, sobre la propuesta del año anterior, *La increíble historia de Victor Frankenstein*, un crítico como Juan Garf ("La Nación") no tuvo una opinión favorable (aunque la pieza recibió premios), este año esa crítica estuvo ausente. Por nuestra parte, observamos redundancia en los signos escénicos, agregaríamos que hay un cierto "barroquismo", tampoco abunda la comicidad pero tiene muy buen ritmo y esa repetición que indicamos no afecta a la semántica de la pieza. Este aspecto, que el niño logre darse cuenta de esto, resulta muy interesante en la apreciación crítica de los valores intrínsecos de la obra de arte.

Cristian Vélez, El autor

En el año 2004, Cristian Vélez crea el grupo "La pared invisible", con la estrecha colaboración del músico Marcelo Fandiño. El proyecto del grupo apuntata a producir espectáculos para los niños y adultos, teatro para la familia. El primer espectáculo fue *La tierra de Rucribentián* (2005), pieza que une el teatro de actores con el teatro de objetos. Al año siguiente se presenta *Rucribentián 2.0, el encuentro con el dragón*, que cubrió dos temporadas 2006 y 2007. Al año siguiente, el grupo presentó *La leyenda del Rey Arturo*, que abarcó las temporadas 2008 y 2009. En 2010, estrenó *La sorprendente historia de Víctor Frankenstein* que también se presentó en la temporada 2011.

"La pared invisible" ha presentado todas sus piezas en la sala "Carlos Carella" del Centro Cultural Cátulo Castillo, que pertenece a la Secretaría de Cultural y Educación del Sindicato de Empleados de Comercio. El grupo no se inserta en el circuito comercial sino en el de Teatro Independiente. En este espacio, tal como lo indica su director, Cristián Vélez, el grupo nunca tuvo ningún tipo de condicionamientos y pudo expresarse con total libertad.

La historia

Un pueblo se da cuenta que ha perdido su memoria. El único que la mantiene es el Anciano contador de relatos, a quien ya nadie escucha. En el histórico café donde se reúne semanalmente el Consejo integrado por una maestra, un albañil y una poetisa, que se destacan, por poseer sólidos

valores éticos y morales como la honestidad, la humildad, la austeridad y la equidad, se discute cómo encontrar un joven honesto e inteligente que pueda ir hasta el monte de los recuerdos a recuperar la memoria perdida. Finalmente eligen a Luis, un cartonero joven, inteligente y humilde, que aún conserva su memoria porque nunca dejó de escuchar al anciano contador de historias. Luis se atreve a enfrentar a Faustino, personaje cruel que aspira a adueñarse de todos los recuerdo para de esa manera, manejar el mundo: "- Faustino: (Mirándose al espejo) Si olvidan sus recuerdos, si pierden la memoria, puedo hacer lo que desee con ellos, haré que hagan lo que yo quiera, puedo transformarlos en serviles esclavos, comprarán lo que les venda, consumirán lo que les ofrezca, serán zombis que creerán tan solo en mí, será el fin de la identidad, de la identidades humanas." (Pag.10). Luis es engañado por Faustino, éste le entrega otra memoria, la de todos los males de la humanidad. La gente del pueblo se vuelve agresiva, entonces, Luis decide regresar al monte de los recuerdos para rescatar la verdadera memoria, en el forcejeo con Faustino, la memoria estalla en mil pedazos y los recuerdos se pierden. Luis regresa frustrado al pueblo, alienta a la gente para que todos juntos acudan a escuchar las historias del Anciano, éste se siente muy feliz pero ya es tarde para él, muere en brazos de Luis. Como un milagro, el pueblo recupera la memoria. En ese momento, en el que con humildad pudieron reconocer el valor de quienes transmiten la historia de los pueblos y los valores que aporta la tradición, recuperaron la memoria.

Aspecto intrínseco de la obra

En la estructura de la pieza, observamos en primer lugar, la presencia de elementos opuestos que caracterizan al universo infantil: lo bueno-lo malo, lo justo –lo injusto y en medio de todo esto, la presencia del héroe. Si bien la pieza está destinada a una franja etaria muy amplia: los niños y sus acompañantes, esta bipolaridad facilita la comprensión de los más pequeños, la búsqueda de la verdad. A estos, se suman otros elementos del melodrama: el Anciano olvidado por el pueblo, Luís, engañado por Faustino, la memoria de un pueblo que estalla en mil pedazos. Son aspecto que apelan ampliamente a la sensibilidad del niño, y lo conmocionan: el personaje de Faustino es repudiable pero como todo personaje malo irradia fuerza y seducción. Los chicos sienten esa doble corriente de empatía y rechazo, lo aplauden y lo abuchean. Queda claro en la pieza, que la maldad necesita de inteligencia y Faustino la tiene. Pero claro, Luis también posee inteligencia, bondad y es astuto cuando se necesita serlo.

En el plano de la intriga, Cristián Vélez combina cantables –procedimientos propios de la comedia musical-que a su vez, amplifican la semántica de la pieza, algunos personajes son antropomórficos y otros están representados por títeres del tamaño de una persona. Es decir, personajes, lugares y situaciones no pertenecen a la estética realista –el personaje de Faustino y los otros representados por títeres, el monte de la memoria perdida, el hecho de perder y recuperar algo tan intangible como "la memoria", son elementos que pertenecen al plano de lo simbólico. El único elemento realista lo constituye el personaje de Luis, su aspecto y su discurso. Lo mismo sucede con las formas de actuación: la ampulosidad necesaria en los títeres también está presente en la actuación de Faustino, no así en Luis. Luis es ejemplo de cordura, de quien obra respetando y valorando al "otro", con generosidad y prudencia.

Con relación a la elección del tema el autor nos dijo lo siguiente: "(…) este material intenta reflexionar acerca de los perjuicios que genera el olvido. Un pueblo sin memoria es un pueblo que no puede aprender de sus errores y no logra valorar sus aciertos" (Programa de mano).

Conclusiones

Por qué elegí esta pieza para trabajar la apreciación artística?, porque temáticamente rescata un tema candente: el valor de la memoria colectiva, toda sociedad tiene una historia, es lo que la define y le confiere identidad.

En cuanto a valores morales, porque el malvado posee una personalidad atractiva, es seductor y eso es necesario destacarlo; lo negativo puede venir envuelto de la mejor manera, hay que poder y saber desenvolverlo. Aparece con claridad el valor de la solidaridad y de la lucha conjunta para oponerse al abuso de poder. Porque la puesta plantea estos temas, la eterna oposición de lo correcto y lo incorrecto con una hermosa estructura dramática.

Es decir, la pieza posibilita un muy buen análisis facilitando la apreciación crítica con amplitud. Abarcando aspectos artísticos y sociales, variando la complejidad de análisis según los niveles de escolaridad.

Finalmente, siempre, cuando en la escuela se quieran trabajar estos valores, hay que recurrir a puestas que los sustenten con calidad artística, no improvisar. El docente de teatro puede ser muy creativo pero no es dramaturgo (salvo honrosas excepciones). El Teatro para Niños transitó un largo y difícil camino para alcanzar el reconocimiento que tiene en la actualidad (que todavía no es todo el que merece), respetémoslo y sepamos utilizarlo productivamente.

NOTAS

1-José Ramos Mejía, en 1913, antes de concluir su mandato como presidente del Consejo Nacional de Educación, solicitó la creación de un Teatro Infantil Municipal. El proyecto finalmente se concretó el 23 de diciembre de 1913 y pasó a depender directamente de la Dirección de Parques y Paseos. El Teatro Infantil Municipal incluyó a niños y adolescentes, en su escuela se brindaba una formación integral que abarcaba el canto, la danza y la declamación.

2- Las puestas del grupo han participado en festivales de teatro en el orden nacional, fue elegido para abrir el "II Congreso de Teatro en la Educación", organizado por el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2007). En dos oportunidades recibió una premiación de ATINA (Asociación de Teatro Independiente para Niños y Adolescentes), premio en el rubro mejor vestuario por *Rucrebentián 2.0, el encuentro con el dragón* (2007) y mejor adaptación del clásico de Mary Shelley, "Frankenstein o el Prometeo moderno" en *La sorprendente historia de Víctor Frankenstein"* (2011).

BIBLIOGRAFÍA

Chapato María Elsa. 2007. "Educar para la apreciación crítica del arte" en Primer Congreso de Teatro en la Escuela, Ediciones del Instituto Nacional de Teatro.

Gardner Howard. 1997. La mente no escolarizada. Cómo piensan los niños y cómo deberían enseñar las escuelas. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Llahí Susana. "Un acercamiento a la historia del Teatro para Niños en Buenos Aires", en *Pensar en grande para chicos*, publicación de *Cuadernos de Picadero*- Instituto Nacional de Teatro, Cuaderno Nº9, abril 2006.

Vélez Cristián. 2012. *El pueblo de la memoria perdida.* (Sin publicar)

La obra de arte como objeto físico.
Una recuperación del análisis de las cualidades estéticas propias del arte.

Mariano O. Martínez Atencio
UNMDP-UBA-Conicet
Esteban Guio Aguilar
UNMDP-UNLP-Conicet

Introducción

No resultaría nada sorprendente si se afirma que en el siglo XX la escena artística presentó las transformaciones más radicales que se hubieran visto a lo largo de la historia del arte. Nunca antes, incluso con la multiplicidad de cambios introducidos por cada disciplina, se había manifestado una discontinuidad semejante en la producción del objeto estético. Aun con las diferentes temáticas en cada época, los diversos modos de representación y ejecución, e incluso teniendo en cuenta cada una de las innovaciones técnicas producidas hasta el siglo pasado, existía una comprensión fundamental del arte que no requería un tratamiento exhaustivo de su definición. Es decir que, a diferencia de lo acontecido con el arte contemporáneo, tanto el teórico y el artista como el público en general, entendían a qué se referían cuando hablaban de arte y sus inquisiciones solían abordar otros aspectos de este fenómeno, como la creación artística y sus poéticas, la contemplación y valoración estética, la función del arte, etc.

Esto sugiere que, hasta la aparición de las vanguardias históricas, la continuidad del desarrollo artístico permitía reconocer algo como arte con relativa facilidad, primordialmente a través de su parecido físico con algún elemento del conjunto de objetos denominados arte. Sin embargo, la radicalidad de las transformaciones producidas en el siglo XX puso fácilmente en crisis este criterio de semejanza y comparación. El arte contemporáneo ha presentado obras completamente disímiles a las habitualmente incluidas dentro de este dominio. Es así como objetos que claramente no

pertenecían a la esfera artística, hoy son perfectamente tenidos en cuenta como obras de arte. En este sentido, las discusiones teóricas en torno al arte han priorizado el problema de su definición en detrimento de cualquier otra cuestión. En efecto, cuando el estatus de obra de arte se independizó absolutamente de la configuración física del objeto, resultó ineludible cierto andamiaje teórico-conceptual que le otorgara algún grado de legitimidad.

Es así como, entre otras cosas, los problemas relacionados a la creación de la obra de arte, su configuración interna y material, sus lenguajes propios y característicos, fueron cada vez menos abordados. Sin embargo, no parece del todo apropiado que la teoría abandone completamente estas instancias de discusión. La obra de arte, en general, aun parece mantener cualidades estéticas fundadas en su configuración física que merecen ser tratadas. En este sentido, el presente trabajo pretende un señalamiento sobre esta cuestión, introduciendo una dirección de análisis de relevancia e interés en la recuperación de ciertas notas propias de lo artístico desde su dimensión material.

Nelson Goodman ha entendido que algo opera como obra de arte en tanto posea cierto funcionamiento simbólico particular.[1] Desde los desarrollos del arte contemporáneo, parece claro que la efectiva realización de tal funcionamiento no depende de las características físicas del objeto. Desde esta perspectiva, algo podría ser considerado como un símbolo en ciertas circunstancias específicas y no en otras. Sin embargo, en la medida que un determinado objeto se desenvuelva como obra de arte, buena parte de su funcionamiento simbólico deberá descansar en sus cualidades materiales. Es decir que, si bien la definición de la obra de arte no parece obedecer a la configuración de su forma física, cuando algo funciona como arte incorpora un valor simbólico que depende en gran medida de su constitución material.

En suma, el análisis de la obra de arte propuesto por Goodman intenta señalar aquellas cualidades estéticas propias del objeto físico que, en virtud de ser parte del funcionamiento simbólico de la obra, son constitutivas del fenómeno y aun susceptibles de cierto tratamiento teórico. Asimismo, si bien parecen no ser esenciales en la determinación de la obra de arte en cuanto tal, resultan sin duda indispensables para cualquier pretensión conceptual en torno a la valoración estética.

[1] N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, p. 99.

Desarrollo

El interés de Goodman por el arte responde al anhelo de ahondar en la dirección del establecimiento de una teoría general de los símbolos. Es el funcionamiento simbólico en todas sus manifestaciones lo que llevará a este autor a enfrentarse con el viejo problema de la definición del arte. Es, pues, en este contexto que convendrá detenerse a fin de recuperar parte del aporte goodmaniano concerniente a ciertas propiedades de las obras de arte como camino a su definición.

Frente al tradicional cuestionamiento por la naturaleza del arte, Goodman propone una modificación sustancial: en lugar de preguntarse ¿qué es el arte? la sugerencia es cuestionar por "¿cuándo hay arte?". Tal cambio no es casual. Goodman cree que la obra de arte, en tanto símbolo particular, establece determinadas conexiones con su entorno conducentes a promover el funcionamiento de sí en tanto tal. De este modo, entonces, la pregunta que cobra relevancia es la que asume una dimensión temporal en su formulación puesto que dicho símbolo es susceptible de promover lecturas diferentes conforme cambian los contextos con los que articula.

Sin asumir el compromiso de una definición esencialista en torno al arte –cosa que sí parece habitual en la tradición histórica de las artes–, Goodman introduce la noción de *síntomas* propios de lo estético a fin de alcanzar una caracterización justa de la obra de arte. Los síntomas pueden acompañar y verse involucrados en determinada obra pero también pueden ausentarse de ella sin por ello afectar el estatuto de la misma. De tal manera, los síntomas se ofrecen como una alternativa de análisis desvinculada de la persecución de definiciones al menos en ésta, su primera instancia. Son algo así como guías en la comprensión y experimentación de las obras de arte y no la fórmula para un criterio sólido de lo estético. En palabras propias de Goodman dichos síntomas no son "ni conjuntivamente suficientes, ni disyuntivamente necesarios".[2] El listado por él propuesto incluye: la *densidad sintáctica*, la *densidad semántica*, la *plenitud relativa*, la *ejemplificación*, y la *referencia múltiple y compleja*.

El primero de éstos, la *densidad sintáctica*, supone que la más mínima diferencia en aspectos puede dar lugar a una diferencia entre símbolos. Siempre, claro, teniendo en cuenta la presencia de dos candidatos a símbolos por muy parecidos que estos sean. En estrecha relación con este síntoma, la *densidad semántica* establece que la más mínima diferencia entre aspectos promueve la asignación de símbolos diferentes. Por su parte, la *plenitud relativa* torna significativos y relevantes muchos (bastantes) aspectos de un símbolo –sobre todo si se trata de un símbolo

[2] N. Goodman, *De la Mente y Otras Materias*, Madrid, Visor Dis., 1995, p. 207.

artístico u obra de arte–. Goodman suele ilustrar este síntoma mediante un ejemplo particular: la idea es hacer contrastar un dibujo en un solo trazo realizado por Hokusai con la forma de una gráfica que evidencia las alteraciones bursátiles. Mientras que para ésta última lo único relevante supone ser la distancia respecto de la abscisa, aquél hace descollar cada rasgo en la forma, grosor de la línea, color, etc.[3]

El cuarto síntoma, la *ejemplificación*, expresa el compromiso de todo símbolo, sea éste denotativo o no, con la simbolización; puesto que el mismo funciona como muestra de las propiedades que posee ya literal, ya metafóricamente. Este síntoma tiene, entre sus particularidades, la de poner en evidencia la relevancia del contexto en la operatividad de toda obra de arte. La idea de que algo pueda ejemplificar determinadas propiedades en un momento y contexto dado y no así en otro, pone al descubierto el proceso comunicativo simbólico sobre el que se asienta el símbolo artístico (obra de arte) en tanto muestra de sus propiedades manifiestas al hacer uso del vehículo de la ejemplificación. Por último, la *referencia múltiple y compleja* sostiene que un símbolo ejerce distintas funciones referenciales interrelacionadas, algunas directas y otras mediadas por otros símbolos. Queda clara aquí la diferencia que puede pensarse respecto de los discursos científicos en donde se intenta promover la singularidad, la no ambigüedad y el rechazo de cadenas referenciales complejas.

Consideraciones finales

Estos cinco síntomas apuntan, pues, en la dirección de un estudio minucioso y detallado acerca del funcionamiento simbólico de las cosas. Por sí solos no determinan la presencia o ausencia de artisticidad, así como no definen lo que el arte es. Sin embargo, el análisis de cada uno ellos y su posterior estudio puede promover una revalorización del arte en sus instancias materiales más básicas. Es decir, puede resignificar el trabajo sobre un material tan descuidado en la escena artística actual. Si por muy parecidos que puedan ser una obra de arte y un electrocardiograma sostienen, no obstante, profundas diferencias, entonces el tratamiento de los lenguajes del arte y de las artes no redundará en una pérdida de tiempo.

---

[3] N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, p. 99. Véase también: N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 232-233. Allí la comparación había vinculado el mismo trazo del dibujo de Hokusai (relieve del monte Fujiyima) con los resultados de un electrocardiograma. Al preguntarse por la diferencia entre los diferentes cuerpos el autor afirma: "La respuesta no está en lo simbolizado; las montañas pueden diagramarse, así como pueden pintarse las pulsaciones cardíacas. La diferencia es sintáctica: los aspectos constitutivos del carácter diagramático comparado con el pictórico son expresa y ceñidamente restringidos."

Tal parece que en la actualidad cualquier cosa puede devenir obra de arte, aunque no sea bueno que esto suceda. Por su parte, se vio cómo la cuestión de la definición tradicionalmente vinculada a la pregunta por la naturaleza de lo artístico puede repensarse desde la conveniencia de un planteo temporal que apunte a captar la situación particular en la que algo puede funcionar como símbolo ejemplar. Este sigue siendo un problema de difícil solución, dado que la misma respuesta que brindan los acercamientos más comprometidos con lecturas socio-institucionales para las obras de arte, habilita su aplicación casi a cualquier producto de naturaleza cultural:

"Decir lo que el arte hace no es definir lo que el arte es, pero sugeriría que lo primero es el objeto de una preocupación originaria y peculiar. La cuestión ulterior de cómo definir una propiedad estable a partir de una función efímera –de cómo plantear el qué a partir del cuándo– no concierne sólo a las artes, sino que es, por el contrario, bastante general, y atañe tanto a cómo definir sillas como a cómo definir objetos de arte."[4]

Es desde la tensión que se experimenta al transitar a través del atestado mundo de la producción y el consumo artísticos que parece razonable una recuperación de aquellas características que devuelvan a la obra su status de valor puramente artístico. A tales fines, la investigación y el desarrollo que se haga respecto de los lenguajes artísticos particulares de cada una de las artes podrá establecer continuidades sólidas y duraderas respecto de la historia del arte entendida como aquello por lo que valen la pena todos los esfuerzos.

BIBLIOGRAFÍA

N. Carroll, *Philosophy of Art, a contemporary introduction*, USA, Routledge, 1999.

E. H. Gombrich, *La Historia del Arte*, 3° edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2007.

N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

_____ *Maneras de Hacer Mundos*, Madrid, Visor, 1990.

_____ *De la Mente y Otras Materias*, Madrid, Visor Dis., 1995.

Lamarque, P. & Stein Haugom Olsen (Ed.) *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition*, Massachusetts, Blackwell Publishing Ltd., 2004.

B. R. Tilghman, *Pero, ¿es esto arte? El valor del arte y la tentación de la teoría*, trad. Salvador Rubio Marco, Universidad de Valencia, 2005.

Valeriano Bozal (Ed.), *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*, Vol. I y II, Madrid, Visor Dis. S.A., 1996.

[4] N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, op. cit., p. 102.

Alejandra Ceriani[1]

Autorretrato Cyborg, cuerpo y dispositivo

Daniela Muttis

Me introduciré sobre los trabajos performáticos de Alejandra Ceriani[i] en las obras HOSEO y SPEAK. Estoy interesada en la observación del lenguaje del cuerpo con la tecnología , pensar el cuerpo performático mediante diferentes abordajes simbólicos bajo la perspectiva del autorretrato de un cuerpo , que en este caso denomino autoretrato cyborg.

Y utilizo esa expresión ya que este cuerpo se organiza a través de una interfaz electrónica que genera una pista de información que en su despliegue modifica la percepción de ese cuerpo y la de los otros, el cuerpo en esas condiciones se despliega en múltiples realidades.

Dice Peter Sloterdijk

"Por lo que respecta al individuo, tendrá que pasar todavía algún tiempo para que su autoafirmación adquiera la legitimidad suficiente para salir de las sobras del pecado y aparecer como el amour-propre en el siglo XVIII, la sagrada búsqueda del yo en el siglo XIX, el narcisismo en el XX, y el autodiseño en el XXI."[2]

La obra de Alejandra Ceriani es la búsqueda de la corporalidad de lo invisible.

Ella se propone prolongar el cuerpo mediatizándolo a través de la utilización de software e instala al cuerpo como dispositivo, obturador de una aparente realidad que atraviesa el límite físico, su intención no es hacernos participar de las implicancias tecnológicas de esta estructura, sino de evidenciar un proceso expresivo donde la tecnología se constituye en cuerpo y reflejo de una topografía que se extiende en el espacio, mediante una proyección.

que , de alguna manera completa la forma de un autoretrato que denomino *Autoretrato Cyborg*.

[I] Alejandra Ceriani es Graduada en la Facultad de Bellas Artes, UNLP, con los títulos de Profesora y Licenciada en Artes Plásticas orientación Pintura y Cerámica. Magíster en Estética y Teoría de las Artes. Docente e Investigadora categorizada III y becada por la UNLP para el estudio de las interrelaciones entre las disciplinas del cuerpo y las nuevas mediaciones tecnológicas. Trabaja en instalaciones interactivas con captura óptica de movimiento, en dos obras: Proyecto Hoseo (05-12) y Proyecto Speak (07-12).Trabajos de Video Danza con el Proyecto Webcamdanza, dicta seminarios y participa de ponencias y publicaciones en diversos medios.

[2] *Peter Sloterdijk , Sobre la mejora de la buena nueva, ed. siruela*

Nunca ha sido tan visible la incidencia de la tecnología en la obra como en estos momentos, en la obra de Alejandra Ceriani el cuerpo ha sido extendido más allá de sus límites y atravesado por lo invisible de su materia.

y mientras percibimos una de sus acciones nos instala la pregunta ¿ella también es ese cuerpo invisible?

Ceriani nos dice en su obra que hay más, hay un registro de lo que no se ve que constituye un sujeto, ella lo demuestra, pone su propio cuerpo y su propia invisibilidad, introduce el límite entre dos vertientes SER Y ESTAR.

Ceriani representa, de alguna manera, el autorretrato contemporáneo surgido de la utilización de los campos de datos informáticos que se procesan para generar una experiencia virtual,

Como menciona Paula Sibila[3] "dispersando la organicidad del cuerpo, la materialidad del espacio y la linealidad del tiempo."

Las obras que ella representa Nos hacen reflexionar acerca de que es el autorretrato en el contexto tecnológico que nos aborda y podemos decir que ya no es el instantáneo resplandor de un disparo fotográfico, ni la mirada de un pintor en un cuadro del siglo XVIII lo que nos da indicios de un ser en particular sino, que para ser narrados ahora, necesitamos establecer una multiplicidad de abordajes y extensiones de diferentes sistemas de captación del cuerpo como son las imágenes médicas, las deducciones numéricas, los parámetros, las coordenadas espaciales, relaciones entre proximidades químicas, etc.

El autorretrato Cyborg es el descubrimiento de la invisibilidad del cuerpo físico. Es una disección donde tenemos la posibilidad de desgranar cada parte física, cada sonido, sustancia, formas, texturas, embalajes de la memoria, cartografías, recorridos, estadísticas de lo que uno es y hace.

Sin embargo el autorretrato que constituyen la obras de Ceriani no pretenden la eternización del sujeto sino la revelación de la inmediatez , la continua pregunta: ¿Qué es el cuerpo? ¿Dónde empieza? ¿Dónde termina?

Ella *es,* en ese instante performático, por la tecnología, sin ella *no es*,

Paul Klee decía: el arte hace visible lo invisible, acá es la tecnología de una computadora y una cámara web la que posibilita la aparición del otro cuerpo,

el que ella rediseña continuamente, el espacio donde sucede la transformación y la resultante de

[3] Paula Sibilia, El hombre postorgánico, cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales Fondo de Cultura Económica, 2010

un cuerpo que desaparece y otro que aparece provocando el instante único e irrepetible.
El software logra abrir el cuerpo, lo disemina en una pantalla, lo incorpora al espacio
Habla de ella pero también de sus vísceras, sus huesos, sus órganos, su reflejo se vuelve lenguaje, movimiento orgánico pixelado. Dibuja el registro del sonido, y el sonido es el movimiento de cuerpo en el espacio.
Tal como menciona Daniel Alvaro[4] ,
" la existencia de un cuerpo está inextricablemente vinculada a la existencia de otros cuerpos, en el sentido de que cada cuerpo siempre está expuesto a una multitud o a una comunidad de cuerpos.
Ceriani se multiplica en el espacio, provoca y crea redes entre su cuerpo biológico y su cuerpo traducido, el que se extiende en una proyección, como menciona Jean Luc Nancy el sentido del mundo de los cuerpos es el sin límites"…
como si la interface originara palabras y construyeran un lenguaje
que será distinto en cada experiencia.
Las preguntas surgen son:
¿que es lo que media entre esos cuerpos?
¿Que se construye en esa invisibilidad que los separa?
En todo caso ¿cuál es la realidad de esos cuerpos?
¿el cuerpo es ese que surge a través de los datos manipulados de la computadora?
¿es un cuerpo que atraviesa los órdenes de una matriz todavía oculta?
Es su cuerpo el dispositivo que conecta al espectador con un nuevo orden donde el cuerpo expulsa la idea de una construcción ficticia de sentidos?
¿De que nos habla Ceriani en su intervención performática?: Del espacio, nos dice estamos de una determinada manera mientras ocupamos un lugar en una trama invisible: El espacio determinado por la zona que enmarca el registro de la cámara web y la luz,
Nos instala dentro de parámetros, nos introduce a la experiencia del tiempo real, al sentido de las coordenadas,
El lenguaje de su cuerpo se traduce en líneas intangibles, líneas que hacen posible su extensión, el cuerpo es un fragmento, un depósito, un guante reversible en continua transformación.
El autorretrato de Alejandra Ceriani es como un guante que tiene dos superficies mediadas por un umbral, ese umbral es la piel, siempre que consideremos que su interior se expande en una proyección (ver imágenes) pero también es el espacio invisible que separa el cuerpo tangible del

[4] un cuerpo, cuerpos… Daniel Alvaro
58 indicios sobre el cuerpo Extensión del alma, Jean Luc Nancy, Ed. La cebra, 2007

cuerpo proyectado. El guante es un lenguaje de signos lumínicos y sonoros que cambian constantemente de forma, trayendo nuevos significados al espectador y provocando un espectador activo y protagónico en el diseño de ese cuerpo nuevo.

El sentido del autorretrato se va modificando en función de la tecnología que lo extrae,

El punto crucial para definir un autorretrato es el sistema que hace referencia o dispositivo que traduce el cuerpo: la interface, el software. Podemos pensar en una entrada y en una salida pero siempre sostenido por una costura que los enlaza: Luz y oscuridad, traducción del cuerpo biológico a un cuerpo numérico.

Surgen más preguntas

¿Es posible un autorretrato que se vislumbre en tiempo real?

¿es posible en este contexto donde la tecnología se incrusta en nuestros cuerpos como prótesis destinadas a extender nuestro cuerpo a nuevas facetas, a corresponder a nuevos conceptos filosóficos, éticos, bioéticos, que ese autorretrato pueda ser detenido y observado? o acaso el autorretrato contemporáneo tiende al movimiento continuo hasta la desaparición?

¿que provoca ese continuo intento de conservar nuestra imagen?

¿Que reglas históricas intervienen para que el autorretrato sea una sumatoria de condiciones estipuladas por la representación de uno o varios dispositivos, extrapolando el sentido de sumisión del cuerpo y la imagen del cuerpo?.

En la actualidad los procesos de cambios tecnológicos dictaminan la morfología de la cultura, el arte se desliza entre mínimas líneas, casi imperceptibles, todos los elementos que conforman el universo audiovisual se orientan hacia una desaparición tangible para ser parte de una cosmovisión etérea, suspendida en un entorno de red visual que se entremezcla, Colocando al dispositivo audiovisual en un simulacro de ser viviente, ya sea instalándose en el cuerpo como prótesis o expulsando al interior de un cuerpo que hasta ahora se consideraba secreto y convirtiendo al autorretrato en la representación de un sujeto que subyace bajo la continua diezmación de la materia.

Por otro lado hablar de las imágenes como si fueran un guante nos indica que hay implícitamente una mediatización, un interior y exterior con puntos de contacto que provocan el espacio ficcional del relato.

El inter-cuerpo que propone Mediarse todo el tiempo.

Ese relato, ese umbral que permite que ese guante se de vuelta y vuelta, también, no deja de representar el concepto de manipulación. Al atravesar el procesador de la computadora la imagen es comprimida es manipulada mediante el software, es procesada, dilatada, se manipula el tiempo y la forma, el sonido, pero aun así es parte del cuerpo original, el cuerpo del performer

que se suscribe a los límites de los sensores que lo capturan y producen la reproducción nuestras imágenes mentales que terminan de gestar el concepto de la obra.

Pero todo esto ha sido posible gracias a la acción interdisciplinaria donde los campos de las ciencias y de las artes han tenido una vinculación extendida. La permeabilidad y el cruce de los conceptos han proporcionado una activación en la creación de dispositivos que establecieron nuevos usos y costumbres hasta volverse interdependientes unos de otros.

La sociedad comenzó a proponer diferentes usos y a ampliar los campos de experimentación de los dispositivos en función a sus propias necesidades narrativas, artísticas, sociales.

Finalmente el arte que también son los medios y la técnica se acondicionan en ese guante extendiendo sus propiedades entre si. Y confluyendo en red por un mundo donde lo visual no escapa de la máquina que lo proporciona sino que la construye a imagen y semejanza.

---

http://danielamuttis.blogspot.com/
http://www.youtube.com/view_play_list?p=CB4448674A99F11B&search_query=daniela+muttis
http://ludion.com.ar/articulos.php?tipo=entrevista
http://touchandgoreality.com

Unidad de los sentidos y afectos de la vitalidad: su relevancia para la comprensión de la experiencia artística

Alicia Nudler
Universidad Nacional de Río Negro

Introducción: dos organizadores tempranos del psiquismo

En este trabajo tomo como punto de partida el trabajo del psicoanalista y psicólogo del desarrollo Daniel Stern, quien dentro de su amplia teoría del desarrollo temprano, postula dos mecanismos o procesos importantes para las primeras formas de organización psíquica: la percepción amodal (o unidad de los sentidos) y las llamadas formas de la vitalidad. En lo que sigue defino y amplío estas nociones a partir del aporte de otros autores, y argumento su importancia para la aprehensión de la experiencia artística.

Haré en primer lugar una breve referencia a la teoría de Stern, en contraposición con las teorías clásicas del desarrollo temprano. Gran parte de los psicólogos evolutivos actuales, entre los que se cuenta Stern, a partir de los nuevos paradigmas de investigación con infantes preverbales hoy disponibles[i], han modificado la imagen que se tenía de la mente temprana: ya no creen que el bebé pase por un período inicial prolongado de confusión o caos, ni siquiera de indiferenciación con respecto a la madre. Por el contrario, postulan que la mente posee un grado importante de organización casi desde el nacimiento. En particular, Stern propone cuatro períodos de desarrollo temprano que determinan cambios del "sí-mismo" y sostiene que dentro del primer período, del "sí mismo emergente" (hasta los dos meses), la mente del bebé experimenta la entrada en la organización, y que esa experiencia de ingresar en una organización mental es tan importante como el orden resultante. Postula, dentro de este primer período, tres mecanismos tempranos que auxilian al bebé en la tarea de organizar el mundo: la percepción amodal, los afectos de la vitalidad y la

percepción fisiognómica. De ellos, tomaré en este trabajo únicamente los primeros dos, por su relevancia para la cuestión del arte.

La percepción amodal: definición y recorrido

En su libro *El mundo interpersonal del infante,* Stern define la percepción amodal como "una capacidad general innata (que tendría el infante) para tomar información recibida en una modalidad sensorial y de algún modo traducirla a otra modalidad sensorial" (1991, pág. 72). Según el autor, esta capacidad le permite al infante integrar experiencias potencialmente diversas del sí-mismo y del otro, y de este modo comenzar a organizar tempranamente las percepciones del mundo que lo rodea.

Este mecanismo es casi idéntico a lo que, fuera del contexto del desarrollo infantil, se conoce como unidad de los sentidos y se estudia en diversos ámbitos: en laboratorios de neurofisiología, en teorías sobre arte, y en la propia experimentación artística, entre otros.

Según Marks (1978), la unidad de los sentidos se revela en una variedad de formas: en procesos sensoriales, donde el comportamiento de los diferentes sentidos muestra marcadas similitudes; en procesos perceptuales, donde los diferentes sentidos proveen información común acerca del mundo; y en procesos cognitivos, donde las metáforas verbales sugieren similitudes entre los fenómenos sensoriales.

Ya los filosófos griegos observaban que los humanos tenían órganos sensoriales separados, pero al mismo tiempo una experiencia única. Esto generaba la pregunta acerca de cómo las experiencias sensoriales se unifican. ¿Cómo pueden los humanos percibir una unidad en la multitud de impresiones sensoriales?

Aristóteles suponía la existencia, por detrás de los sentidos exteriores, de lo que llamaba un sentido común, que percibía la cualidades comunes en los diferentes sentidos. Por ejemplo, percibimos el brillo, el ritmo y la intensidad en imágenes, sonidos, olores, y sensaciones táctiles. Cada órgano es un modo especial de sentir, pero el sentir mismo es algo primariamente unitario. El sentido común o íntimo no era según Aristóteles una síntesis, sino una unidad primaria frente a la cual los órganos serían más bien analizadores de lo sentido.

A finales del siglo XIX, los simbolistas franceses elevaron la equivalencia transmodal de la información a la categoría de principio-guía del proceso poético. Estos poetas utilizaban mecanismos sinestésicos para crear secretas afinidades entre el mundo sensible y espiritual.

Dice Baudelaire: “Lo verdaderamente sorprendente sería descubrir que el sonido no puede sugerir color, que los colores no pueden evocar la idea de una melodía, y que el sonido y el color no fueran aptos para la traducción de ideas, ya que las cosas siempre han encontrado expresión a través de un sistema de analogía recíproca”. [ii]

Rimbaud, por su parte, definía al poeta del futuro como “un ladrón de fuego que busca lo desconocido a través de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”, y sufría personalmente de una condición neurológica rara y fascinante de la que aun hoy no se sabe demasiado: la sinestesia. Se denomina así a la condición específica que ocurre cuando un individuo que recibe un estímulo en una modalidad sensorial simultánea y consistentemente experimenta una sensación en otra. Otros artistas muy importantes también “padecieron” esta condición, entre otros Nabokov, Scriabin y Kandinsky.

En la últimas dos décadas, el tema ha despertado el interés de muchos artistas y científicos; es objeto de estudio en laboratorios de neurociencia, por ser un ejemplo poderoso de integración sensorial que puede ayudar a develar los mecanismos neurales responsables de nuestra experiencia perceptual. La forma más común de sinestesia es la visión inducida por el oído o escucha coloreada, donde los sonidos o las palabras provocan experiencias visuales, pero hay una gran variedad de formas distintas. Aunque las causas de la sinestesia se desconocen todavía, hay cierta evidencia de factores hereditarios, y también hay quienes creen en influencias culturales en el tipo específico de sinestesia.

Sinestesia y arte

Consideremos los siguientes testimonios[iii]:

“Lo que me sorprende es el color de la voz de determinadas personas. (Tal) tiene una voz quebradiza, amarilla, como una llama con puntas que sobresalen. A veces me interesa tanto la voz que no puedo entender lo que me dicen”.

“La menta sabe como columnas altas de vidrio. El limón es una forma puntiaguda, es como colocar mis manos en un colchón de agujas”.

Estas frases, que parecen metáforas, en realidad no lo son: son descripciones de lo que una persona con sinestesia siente y no puede elegir no sentir. Cuando se tiene sinestesia, los sonidos pueden provocar la aparición de colores o imágenes de formas, los sabores pueden generar sensaciones táctiles, la visión de palabras o dígitos puede evocar la percepción de colores

específicos. Estas experiencias suceden sin ser convocadas, y tan ajenas al control conciente como cualquier otra percepción.

Pero más allá del hecho de que la sinestesia no sea una situación elegida por aquel que la "padece", resulta clara la relación entre esta modalidad perceptual intersensorial y variadas formas del arte, especialmente en las metáforas.

Algunos autores (por ej. Heyrman, 2005) llegan a afirmar que toda forma de arte es sinestésica. Aunque por supuesto hay que diferenciar entre sinestesia natural y creada: para un sinestésico, ésta es parte integral de su percepción sensorial (sinestesia natural), mientras que para un artista, es el resultado de una intención artística. (A esta distinción habría que agregar que en la sinestesia natural, las conexiones entre sensaciones son fijas y prácticamente inamovibles a través del tiempo, mientras que en la creada tienen mucha mayor flexibilidad y elección personal).

Volviendo a Stern, este autor sostiene que en el curso del desarrollo, las experiencias previas a la adquisición del lenguaje están profundamente teñidas de transmodalidad, y que la llegada del lenguaje si bien abre posibilidades muy importantes de comunicación interpersonal, también inhabilita otras, dejando todo un mundo de experiencias aislado, alienado. El lenguaje categoriza, obligando a fijar las percepciones en una sola modalidad sensorial para nombrarlas, y de este modo produce una herida en la forma más temprana y transmodal de experimentar el mundo. Y es allí donde Stern rescata la importancia del arte, como posibilidad de expresar esa zona de experiencia que el lenguaje alienó. El arte, por su transmodalidad intrínseca, permitiría expresar esas formas más primarias de experimentar el mundo.[iv]

La sinestesia es entonces, por un lado, una extraña condición neurológica, y por el otro, un efecto buscado por los artistas, en distintas formas: como modo de inspiración, como fuente de metáforas, y también como base para la colaboración entre distintas artes.

La unidad de los sentidos le presta al arte una función fundamental, y a su vez el arte permite revivir y expresar esa transmodalidad que el lenguaje, salvo en sus formas poéticas o metafóricas, no puede abarcar.

Afectos o formas de la vitalidad

Pasaré ahora a esta forma de experiencia, muy ligada a lo anterior, que Stern llamó inicialmente "afectos de la vitalidad" y actualmente "formas de la vitalidad". En "El mundo interpersonal del infante" define los afectos de la vitalidad como "una cualidad de la experiencia que puede surgir

directamente del encuentro con la gente, que envuelve afectos energéticos" (1991, pág.75) . Son "cualidades elusivas", distintas de los sentimientos, aprehendidas por términos dinámicos tales como "agitación", "desvanecimiento progresivo", "explosivo", "crescendo", "decrescendo". Stern postula estas experiencias como otro de los organizadores psíquicos tempranos en el período del sí-mismo emergente, y retoma su importancia en lo que él llama "entonamiento de los afectos".[v] Este entonamiento es la forma en que madre e hijo se comunican de forma prelinguística, a partir del ingreso del bebé en la etapa del "sí mismo subjetivo", cuando ya es capaz de mantener intensos intercambios subjetivos porque "sabe" que los otros, al igual que él, tienen estados internos.[vi]

En un libro de 2010, Stern amplió y profundizó el tema de las formas de la vitalidad en el arte, definiéndolas como "fenómenos subjetivos, psicológicos, que emergen del encuentro con los eventos dinámicos". Los eventos dinámicos son todos aquéllos relacionados con la vitalidad, entendiendo a su vez vitalidad como una gestalt compuesta por movimiento, fuerza, tiempo, espacio y direccionalidad/intencionalidad.

Las formas de la vitalidad son difíciles de captar porque las experimentamos en casi todas las actividades de la vigilia. A veces permanecen ocultas por la calidad de las emociones que las acompañan, o absorbidas dentro del significado cuando acompañan un curso de pensamiento.

Formas de la vitalidad y arte

Sostiene Stern que estas formas de experiencia son un aspecto fundamental en las artes que denomina "basadas en el tiempo": música, danza, teatro y cine, que nos mueven precisamente por las expresiones de vitalidad que hacen resonar en nosotros. También les asigna una importancia central en la colaboración entre las artes: "Las diferentes formas de arte nunca podrían hablar entre sí y colaborar sin las dinámicas de la vitalidad. Ellas son su esperanto" (2010, pág. 21).

Stern se pregunta cómo se traducen al terreno de lo perceptible en cada forma artística, y para investigarlo en el área del teatro, trabajó en colaboración con el artista Robert Wilson. Luego de mantener con él una "entrevista microanalítica" (tipo de entrevista en la cual se desmenuza segundo a segundo la experiencia de un período muy breve sucedida un rato antes), le pidió al director que creara una pieza teatral a partir de este relato. Al hacerlo, obtuvo una descripción de su experiencia subjetiva y su proyección en un escenario y pudo estudiar cómo cada pequeño movimiento, sonido, luz, generaba una dinámica de vitalidad determinada[vii].

En relación a la danza, señala Stern que a medida que ésta se fue alejando del relato de una historia a través de posiciones y movimientos convencionales, se volvió cada vez más un arte de las fuerzas vitales. "La danza le revela al espectador múltiples afectos de la vitalidad y sus variaciones, sin recurrir a una trama ni a señales categorías que sirvan como indicios". En su libro ejemplifica a partir del trabajo de varios coreógrafos modernos, y cita el sistema de notación Laban que incluye indicadores de dinámicas.

Stern reconoce un antecedente de sus ideas en el trabajo de Suzanne Langer. Esta filósofa, en su análisis de la música, decía que no ésta no transmite referencia a objetos concretos ni tampoco sentimientos (como la felicidad o ira del compositor): lo que presenta la música son "las formas de los sentimientos". Plantea que el atractivo de los símbolos artísticos está precisamente en su conocimiento de la vida sensible, especialmente en tanto son capaces de transmitir estas formas del sentimiento como formas genéricas, desprovistas de las contingencias de los episodios particulares. La música y otros productos artísticos se vuelven expresivos al reproducir en su estructura los ritmos de tensión y relajación que caracterizan la vida emocional. Las obras de arte en general son la expresión simbólica del conocimiento del artista sobre el sentimiento, y no una expresión sintomática de sus emociones presentes. "En el estudio de la música como forma de expresión, llegué a la conclusión de que es un símbolo a través del cual entendemos las formas características del sentimiento, porque la estructura simbólica del sonido articula con gran precisión la estructura del sentimiento en su pasaje[viii].

Conclusión

Las ideas aquí descriptas abren a mi juicio numerosas posibilidades de indagación en la intersección entre artes y psicología; surgen preguntas acerca de las formas específicas en que cada arte utiliza o canaliza las formas de la vitalidad y la unión entre los sentidos, y se vuelven posibles y necesarias nuevas colaboraciones entre científicos y artistas en un camino de ida y vuelta donde la ciencia echa luz sobre aspectos de la experiencia artística y el arte permite comprender mecanismos y fenómenos de la vida psíquica.

Por otro lado, estas ideas son, a mi entender, muestra de los cambios de paradigma de las últimas décadas, tanto en ciencia como en arte. Apuntan a un fascinante campo emergente, el de la cognición corpórea, que está cuestionando el dualismo mente-cuerpo a partir de nuevas bases biológicas, psicológicas y neurofisiológicas; y es posible pensar que los notables cambios en los

modos de hacer y pensar el arte de las últimas décadas hayan sido una influencia importante para esta "vuelta a lo corporal" en el terreno de las ciencias.

---

[i] Básicamente dos: el paradigma de preferencia y el paradigma de habituación-deshabituación (ver por ej. Karmiloff-Smith, 1995 o Stern, 1991)

[ii]Baudelaire, C.(1964) The Painter of Modern Life and Other Essays, traducción y edición de Jonathan, Mayne, London: Phaidon, 1964. Tomado de la conferencia "Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience" de Heyrman, H. en el Primer Congreso Internacional sobre Arte y Sinestesia, 2005, España. (http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html).

[iii] Ivry, R. A Review of Synesthesia, Univ. of California. (http://hci.stanford.edu/jheer/files/2000-Synesthesia-Psych127).

[iv] Esto tiene una clara resonancia con las ideas de Winnicot respecto al arte como recreación de la zona transicional.

[v] El concepto de affect atunement es también fascinante, y con muchas implicaciones para la cuestión del arte, pero por razones de espacio no puedo desarrollarlo aquí.

[vi] Lo que se conoce como "teoría de la mente" o capacidad de mentalizar (ver por ejemplo Tomasello, 2007 o Riviére y Núñez, 2008, entre muchos otros).

[vii] "Bob´s breakfast" (Wilson, Stern and Bruschweiler-Stern, 2009) citado en Stern, 2010.

[viii] Langer, S. The principles of creation in art.

BIBLIOGRAFÍA

Heyrman, H. (2005) Art and synesthesia: in search of the synesthetic experience". Primer Congreso Internacional de Arte y Sinestesia. Universidad de Almería, España.

Karmiloff-Smith, A. (1995). Más allá de la modularidad. La ciencia cognitiva desde la perspectiva del desarrollo. Madrid: Ed. Alianza.

Marks, L. (1978). Unity of the senses: interrelations among the modalities. New York: Academic Press.

Riviere, A. y Núñez, M. (2008). La mirada mental. Bs. As.: Aique.

Stern, D. (1991/2005) El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva. Bs. As.: Paidós.

…… (2010) Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development. Oxford University Press.

Tomasello, M. (2007) Los orígenes culturales de la cognición humana. Bs. As.: Amorrortu.

La poética de Lope de Vega: sobre la innovación y la permanencia

Mayra S. Ortiz Rodríguez
UNMdP (G.Li.S.O.) – CONICET

Rafael Sanzio, siendo uno de los pilares del Cinquecento italiano primordialmente a través de su obra pictórica -admirada e imitada durante siglos- y, secundariamente, mediante sus importantes aportes en la arquitectura y en el estudio y conservación de los vestigios grecorromanos, se destacó asimismo por una práctica inusual en la época: fue uno de los primeros artistas preocupados por firmar sus obras, sacando así a la luz un nuevo status del artista. Cien años después, Lope de Vega, pese a ubicarse en un lineamiento estético diferente, es partidario de esta línea de comportamiento frente a la propia producción artística, y la lleva un paso más allá. Se muestra preocupado porque la autoría de sus obras quede de manifiesto y así no ser víctima de apropiaciones, tergiversaciones o falsas adjudicaciones; para ello, organiza y concreta la publicación de varios de sus textos, en una actitud absolutamente innovadora y aún irreverente respecto del canon y del status quo de su contexto histórico y estético. Dentro de este mismo marco de acción es que el poeta y dramaturgo efectúa otro movimiento de creación y renovación: se trata de la génesis y posterior afianzamiento de una preceptiva teatral, que dejaría para siempre su sesgo particular en la historia de la literatura.

Fue a comienzos del año 1609 cuando se produjo la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, esta reveladora preceptiva de Lope de Vega que cabe ser caratulada como una "poética" sobre el teatro. Cabe dirimir entonces a qué se apunta con este concepto y por qué la obra de Lope cuadra dentro del mismo.

A priori se trata de un conjunto de normas o leyes cuyo objeto de estudio y aplicación son las artes en general y las creaciones literarias en particular. Pero no sólo apuntan a esta disciplina estética. En el ámbito de la música, Ígor Stravinski [1977], a través de su obra titulada *Poética musical* de mediados de siglo XX (la cual reúne seis lecciones magistrales que el compositor ruso dictó en la Universidad de Harvard en los años 1939 y 1940) planteó este término como un análisis

planificado de la obra que va a ser efectuada, como una práctica que proporciona orden. Es un estudio que toma como ejemplo a la *Poética* de Aristóteles y que se aplica a la ciencia y a las reglas que determinan una pieza, pero que no se relaciona con su belleza.

Ya en el ámbito de la literatura, según el teórico y crítico Tzvetan Todorov [1973], el concepto "poética" designa a una ciencia que estudia el discurso literario; apunta a una reflexión científica sobre este discurso, y concibe a la obra literaria como una estructura abstracta posible, en la cual existen constantes discursivas que pueden ser estudiadas a través de una ciencia. Así, dentro del discurso literario, la poética como disciplina tiene un objeto propio, la literatura, que desde un plano formal se diferenciará de otros discursos, como el de la lingüística, el de la sociología o el de la estética. El código poético es el que constituye al lenguaje literario y así distingue de otros lenguajes.

De acuerdo con esta perspectiva, una poética implica generalizaciones pero las mismas no deben resultar inflexibles, sino que debe también describir lo específico y lo singular, teorizando pero no imponiendo una metodología estricta.

Siguiendo a la investigadora Anne Ubersfeld (2002: 91), el término "poética" actualmente es empleado de un modo restringido, puesto que no remite a la organización completa del texto teatral sino solamente a su plano propiamente poético, en el sentido al que apunta la función del lenguaje establecida por Roman Jakobson, que se centra en el modo de construir del mensaje. A ello suma el hecho de que existe una poética específica del discurso teatral, esencialmente retórica, reconocible en la organización de los personajes y en los recursos del lenguaje.

En el caso del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, responde a esta premisa de constituirse como una poética referencial a los aspectos formales y a la construcción del discurso teatral, pero de un modo complejo que abarca diversos planos en simultáneo. Por un lado, da cuenta de la aparición de una novedosa manera de escribir teatro y de llevarlo a la práctica; por otro lado, manifiesta ciertas reglas para la aplicación de este nuevo quehacer. De este modo, su preceptiva se conforma como un texto con un perfil normativo pero también con otro descriptivo, que se ve enriquecido claramente por el hecho de que es el propio Lope quien concreta sus premisas una y otra vez -pero enriquecidas con una serie de variaciones detalladas, precisas e innovadoras- a través de sus textos dramáticos. Otra vez, se acerca de algún modo a los genios del Cinquecento: al igual que lo hizo Leonardo Da Vinci desde múltiples ámbitos del arte y de la ciencia, deja plasmado

cómo efectuar su creación en forma paralela a su realización, generando tanto nuevas técnicas como una nueva perspectiva sobre el hecho artístico.

Esta poética dramática se encuentra articulada como una epístola en endecasílabos dirigida a la *Academia de Madrid*. Esta conferencia perfectamente estructurada (más allá de que se la ha acusado, en algunos casos, de confusa o inconexa), conforme a su contenido, presenta un esquema dividido en cinco partes: el exordio, las referencias a la comedia clásica, su justificación, las alusiones a la comedia nueva y el epílogo. En el exordio, Lope de Vega entabla un saludo y plantea el tema que desarrollará, para luego formula una *captatio benevolentiae* con evidente falsa modestia. Se disculpa por no dar continuidad a los preceptos previos, que conocía acabadamente, para adecuarse al gusto popular y los usos de España. Pero, lejos del arrepentimiento, entabla una postura desafiante frente a la preceptiva clásica, y a continuación consolida esta toma de posición a través de una exposición de sus conocimientos eruditos sobre los tratados sobre teatro de Aristóteles, de Horacio, del humanista del Renacimiento italiano Francesco Robortello, y del comentarista y gramático del siglo IV Donato.

A través de esta obra, Lope entabla consideraciones esenciales para la composición teatral que marcarán no sólo al teatro español sino a todo aquel posterior al autor. En primer término, señala la importancia fundamental de la unidad de acción para el texto dramático, y desdeña las artificiosas unidades aristotélicas de tiempo y lugar. La exposición teórica de esta poética, además, fija para la práctica teatral la estructuración del drama moderno en tres actos, con el sostén del suspenso hasta el final:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para. (vs. 298-301)

Asimismo, fija la importancia de sostener la atención del público y proporciona consejos certeros para lograrlo, cuya eficacia ha comprobado empíricamente desde su propia práctica como dramaturgo. El entramado teatral, así, debería mantener en vilo a los espectadores, y para ello debe considerar diferentes factores sobre los que Lope se explaya en esta poética. Primero menciona los temas que generan apasionamiento, entre los que destaca *"los casos de la honra"* (v. 327), a la vez que indica como fundamental el hecho de no dejar tiempos muertos en escena y generando el enredo a través del equívoco. Luego señala la importancia de sostener la verosimilitud,

particularmente en torno al lenguaje y caracterización de los personajes, aunque sin descuidar por ello la eficacia escénica. Además refiere a la importancia de la conservación del decoro, en el sentido de adecuación de las características de cada personaje con su estrato de pertenencia social. También alude de forma prescriptiva al uso variado de la métrica, en este teatro que desdeña el uso de la prosa; y finalmente efectúa indicaciones sobre la propiedad del vestuario y sobre la extensión de las obras, para rematar con una reafirmación de la validez de la *comedia nueva*. Escribe Lope:

Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor, de otra manera
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto. (vs. 372-376)

La gran innovación de Lope reside en la creación de una fórmula escénica que apunta al público masivo que asiste a los nuevos espacios físicos fijos destinados a la representación teatral en Madrid: los corrales de comedias. Dicha fórmula se basa en el gusto colectivo, de manera que el dramaturgo hace primar las exigencias de sus espectadores sobre la preceptiva aristotélico horaciana:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vs. 45-48)

A través de esta preceptiva, Lope se muestra absolutamente consciente del avance que supone la *comedia nueva*, e introduce la novedad de un arte inductivo y experimental. Se dirige a un receptor culto -que se encontraba aferrado a los preceptos horacianos- para explicar y aún defender su teatro adecuado al gusto de todas las facciones sociales; por ello disfraza a su texto con un aire de penosa concesión hacia lo popular y utiliza un tono irónico y de falsa modestia que se palpa aún desde el título: al llamar a esta obra *"Arte"*, la pone a la misma altura que los modelos y sistemas teatrales heredados de la antigüedad. Lope tiene plena conciencia de su trabajo como escritor y desde ese lugar compone esta obra, que se ha transformado en un texto capital en la historia de la estética dramática, innovador como pocos, cuya incidencia en el posterior quehacer literario en general y dramático en particular resulta indudable.

Lope es un gran innovador puesto que crea e impone una estética dramática que produce un quiebre en la postura neoclásica predominante en la España (y, extensivamente, en toda Europa) del siglo XVI. La ruptura más marcada respecto de esta corriente estética radica en la generación de lineamientos *tragicómicos,* es decir, la cruza de aspectos que se consideraban radicalmente opuestos, de la misma manera que amalgama en perfecta armonía el gusto de las élites (destinatarias exclusivas de la producción clásica) con el de las facciones populares. La relevancia de esta preceptiva se ve plasmada, entre otros factores, en el hecho de que mantiene su vigencia en todo el siglo XVII, de modo que define los rasgos esenciales de la producción teatral de Calderón de la Barca, de Tirso de Molina, de Francisco de Rojas Zorrilla y de Agustín Moreto entre otros. Y luego trasciende no sólo a través de la producción teatral, sino que la literatura española y aún universal, desde diferentes costados se muestra deudataria de esta poética.

Para concluir, el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope atraviesa varias de las áreas temáticas que aquí nos atañen. Primordialmente se apunta directamente al tópico de la estética y poéticas de las artes; pero también implica claramente un asidero en las áreas de arte, cultura y sociedad; patrimonio tangible e intangible; y estética, praxis artísticas y calidad de vida. Es que tal es el peso de su planteo y además tal es el grado de incidencia que el mismo conlleva. Es que este texto corre a los preceptos clásicos del lugar de verdades absolutas que ocupaban hasta el momento, dejando en evidencia que el teatro varía conforme lo hacen los espectadores y su contexto histórico y estético. Como hombre del barroco, Lope apunta lejos de la tradición humanista basada en paradigmas clásicos y dirigida a un público culto, y busca una comunión con la diversidad de espectadores, partícipes activos del hecho teatral. Busca condensar en armonía polos hasta entonces pensados como irreconciliables (lo considerado culto por los receptores elitistas y lo popular, los elementos cómicos y los trágicos), y lo consigue mediante nuevos preceptos que deja bien en evidencia en esta poética, y que lo llevaron al éxito absoluto en el ámbito teatral de su época y lo hacen ocupar, para siempre, un lugar de privilegio en la historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995.

-----. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1999.

CASTAGNINO, Raúl H. "Concepciones dramáticas europeas inmediatas a Lope de Vega" en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV° centenario de su nacimiento.* La Plata: UNLP Departamento de Letras-Trabajos, Comunicaciones y Conferencias, 1963, p. 75-84.

DIEZ BORQUE, José María. *El teatro en el siglo XVII*. Madrid, Taurus, 1988.

DIEZ BORQUE, José María y ALCALÁ-ZAMORA, José (coords.) *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción de la Cultura Exterior, 2004.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Bs. As., Galerna, 2004.

GARCÍA LORENZO, Luciano y VAREY, J. E. *Teatros y vida teatral a través de las fuentes documentales*. London, Tamesis Books, 1991.

HAVERBECK, Erwin. «"El Arte Nuevo de hacer comedias", una nueva estética teatral». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 14: 7-17, 1988.

KOWZAN, Tadeuwsz. "El signo en el teatro- Introducción a la semiología del arte del espectáculo" en *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

-----. *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus, 1992.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ed. de la Flor, 1975.

-----. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 [II].

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. "Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega", *Criticón,* 74, 1998, pág. 109-204.

-----. *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*. Madrid, EDAF, 2009 [1991].

PROFETI, Maria Grazia. "Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega", en *Nell´officina di Lope*. Firenze, Alinea editrice, 1999, p. 11-44.

STRAVINSKI, Ígor. *Poética musical*. Madrid, Taurus, 1989 [1977].

TODOROV, Tzvetan. *Poética estructuralista*. Buenos Aires, Losada, 2004 [1973].

UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002.

VEGA, Lope de. Arte nuevo de hacer comedias. Ed. Enrique GARCÍA SANTO-TOMÁS. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2006 [2a ed. 2009].

La estructura dramática en la configuración poética de la obra *¿Estas ahí?,* de J. Daulte

Anabel Edith Paoletta
UNICen

En el presente trabajo se pretende analizar la poética de la obra "¿Estás ahí?" De Javier Daulte, haciendo hincapié en su composición estructural, desde la ficción dramática y en términos de temporalidad.

Se tendrá como referencia el método de análisis de José Luis García Barrientos, quien toma la definición de Estructura de la ficción dramática de Aristóteles, conservando la unidad de tiempo, acción y espacio; además de la división de la obra en inicio, nudo y desenlace, con su opción de dividir el conflicto en dos y obtener una obra de 5 actos. Se pondrá el acento a la segmentación de la historia dramática según su división en actos (acción) cuadros (espacio-tiempo) y escenas (personajes) Aristóteles diferencia dos modos de imitación: Narrando lo imitado o Presentando a los imitados como operantes y actuantes. Tradicionalmente llamado modo narrativo y modo dramático. En el segundo modo aristotélico (actuando) es donde Barrientos encuentra nuestra concepción del teatro, una definición posible, que sigue vigente hoy.

Sobre la obra "Estas ahí?" de Daulte se atenderá particularmente a la segmentación de la historia dramática según su división en cuadros, dependiendo de la relación espacio-tiempo, donde se analizara la importancia en el desarrollo de la secuencia de escenas temporales y sus nexos, entendidos tanto como interrupción o transición de la continuidad temporal.

La obra "¿Estás ahí?" de Daulte está organizada estructuralmente en tres actos. la forma de construir el tiempo dramático es extraordinariamente simple, son bloques de tiempo sin ruptura y cuando hay un nexo no se altera el espacio. El primer acto está compuesto por un monologo del personaje Francisco, un joven mayor de 30 años, donde Daulte alterna dos situaciones particulares que se dan una en su departamento y otra a través del teléfono en un espacio exterior, por tanto latente: En la primera parte del monologo Francisco interactúa en su pequeño departamento con un

ser invisible a quien está tratando de visualizar y obtener alguna información adicional mediante la utilización de una pizarra mágica. Posteriormente, y por el sonido del teléfono de línea podemos decir que comienza otra parte de este monologo en el cual dialoga con su novia "Ana", a través de las palabras de Francisco sabemos que ella conduce el auto por una autopista, que poseen poco dinero y que ambos están enterados de la presencia del ser invisible. Esta parte finaliza cuando termina la comunicación telefónica. Aquí se presenta un nuevo momento de la obra ya que aparece Ana en la escena: primero el dramaturgo eligió hacernos oír su voz detrás de la puerta, pero entra al departamento y dramatiza un corto monologo mientras cree que discute con Francisco y le cuenta sobre un gran accidente que presencio en la autopista. Luego habla con Claudio y oye en el grabador la pelea de Claudio y Francisco. Vuelve a escena Francisco que habla por teléfono con su madre y se entera del accidente de Ana, aunque Ana está presente para el publico Francisco no puede verla ni oírla.

El cuadro primero está compuesto por dos monólogos, el de Francisco primero y el de Ana después. En el primer caso Daulte logra un ritmo vivaz al alternarle el interlocutor a Francisco, el ser invisible y los distintos personajes con los que se comunica telefónicamente, que necesariamente son patentes (Ana, la madre y los vecinos de abajo) Y el monologo de Ana que se dirige a Francisco ignorando que el no está, cuando descubre y ve al ser invisible y, finalmente, intenta hablarle a Francisco y descubre que el no la oye. A través de esta estructura el dramaturgo logra que el personaje Ana sea percibida primero como latente, después se hace patente y luego es latente para Francisco y patente para el espectador.

En el comienzo del acto 2 se menciona una elipsis de 6 meses, pero el espacio se mantiene. En la primer escena vemos a Francisco ensayar un número de magia junto a Ana que oficia de ayudante, pero se comunican a través de la pizarra mágica porque Francisco no oye ni ve a Ana. El habla telefónicamente con su socio, Ignacio, quien le propone que tenga una ayudante. Ana intercede poniéndose celosa.

El ritmo de la obra aumenta porque suceden dos escenas simultaneas que se van intercalando entre los monosílabos de Francisco cuando habla con la madre por teléfono; por su parte Ana discute con Claudio manifestando sus celos y su temor a ser olvidada por los vivos. Continúa la conversación de Francisco con la madre y le comenta que lo visitara Renata la ayudante que le recomendó su socio. Entonces Ana le pide a Claudio que le enseñe a incorporarse, es decir que tiene intenciones de poseer el cuerpo de Renata. Francisco se prepara y en ese momento

transcurre la escena en la que Ana aprende a incorporarse. Sucede como transición el dialogo que Francisco mantiene con Renata a través del portero eléctrico. La siguiente escena comienza cuando supuestamente esta subiendo las escaleras Renata, antes de entrar al departamento, se oye un grito el cual denota que Ana se le ha metido dentro de Renata, esta escena es muy disparatada ya que interactúa Francisco con Ana/Renata porque ha sido poseída, evidenciado a través de algunos diálogos y ciertas actitudes de confusión; en un momento Ana se arrepiente e intenta irse, pero el que ignora quién es realmente, la retiene y continúan dialogando sobre la relación de Francisco con Ana y su duelo. La resolución de la escena se da por un llamado telefónico de Ignacio (el socio de Francisco) a Renata, le resulta extraño y le pide que lo comunique con Francisco, luego de un breve dialogo, Francisco se dirige a Renata preguntándole quien es.

Según la categoría Espacio, aunque este es único, es fundamental el espacio latente por todo lo que se oye, las puertas, el teléfono como protagonista y es uno de los que permite que suceda la interacción con los personajes latentes. Juega en casi todos los aspectos la más estricta unidad dramática, salvo la elipsis de los 6 meses. Y por tanto todo lo que hay alrededor se hace presente a través de la palabra de Francisco, es todo latente. Es una obra que rompe la convención donde un personaje se ve y el otro no, ambos están muertos, Claudio por ejemplo, que está ahí o no, es ausente pero puede intervenir al personaje cuando lo golpea con los rollos de papel higiénico. Luego Ana es patente para nosotros, pero latente para Francisco o ausente.

Al comenzar el acto 3 el dramaturgo menciona que han pasado escasos segundos y continúa la misma situación. Francisco repite la pregunta “Quien sos?” y Ana la evade pidiendo pasar al baño. Mientras que vuelve a interpretar un monologo el personaje de Francisco que habla telefónicamente con Ignacio sobre la situación, el mismo es interferido por los sonidos que emite Ana/Renata desde el baño, porque esta pronunciando las palabras para dejar de poseer el cuerpo de Renata. Mientras que Francisco continua hablando por teléfono se abre la puerta del baño sale Ana, escribe en la pizarra la frase “Te amo. Adios”, se abre y cierra la puerta del departamento. Continua la escena en la que interactúa Francisco con Renata, el ha dejado de hablar por teléfono con Ignacio, se dirige al baño y entra a buscarla, Renata desconoce todo, está asustada recoge su cartera y sale del departamento sin oír lo que Francisco le dice. La resolución final de la historia se da cuando Francisco queda solo en el departamento y ve la escritura de la pizarra “Te amo. Adios”.

Según la Estructura de la ficción dramática, este acto comienza luego del nexo llamado pausa, con la pregunta de "El:- ¿Quién sos?" que representa una ruptura, y a la vez un gesto, es una pausa breve que termina y comienza con la misma frase que por un lado marca un cambio de ritmo porque sino se haría muy larga el acto dos; y por otro lado, marcar una intriga en el espectador en esa pausa corta que los instala en un estado de ansiedad justo en un punto culmine, dando a entender que Francisco descubrió la verdad, pero en realidad cuando comienza el tercer acto y se retoma la situación tal cual Daulte vuelve a sorprendernos con un punto de giro en la respuesta de Ana y en el posterior desarrollo de la acción generando un nuevo clima con una velocidad un poco más moderada.

Para concluir este análisis se dirá que en términos temporales es una obra volcada al presente porque los personajes acaban de llegar al departamento y eso es significativo; En cuanto al espacio es muy simple, el espacio dramático representado por el departamento de Francisco y Ana como único lugar patente y los demás son ausente o latente, en esta obra hay muchos espacios fuera del departamento pero están en el parlamento de Francisco. Es por medio de espacios ausentes y latentes que se crea el entorno y se desarrolla parte de la acción dramática. Respecto de la estructura espacio temporal que está organizada en tres actos y dos nexos, de los cuales solo el primero tiene un corte temporal de seis meses, para situarnos en el segundo acto frente a una relación sorpresivamente disparatada entre Francisco, el espíritu de Ana y Claudio (el ser invisible). Así mismo cada bloque o acto posee una estructura que se complejiza a medida que se desarrolla la obra, la cual está compuesta por monólogos hacia un interlocutor latente, por escenas de acción física con el entorno y por monosílabos durante comunicaciones telefónicas; las tres variantes comienzan siendo alternadas y luego se van superponiendo hasta llegar a mantener dos escenas de manera paralela, a través de este recurso Daulte logra aumentar el ritmo de las escenas en términos temporales del desarrollo de la historia, sin alterar el ritmo de la acción dramática de los personajes.

El teatro breve español del siglo XVII y la música como elemento trascendental en la representación

Lino Ezequiel Parodi
UNMDP

Tal como nos lo han hecho saber los numerosos estudiosos aplicados a la materia, el siglo XVII en España supuso la proliferación de diversas artes y el surgimiento de ingenios cuyo influjo puede advertirse aún hasta nuestros días. Si pensamos en términos culturales, resulta ineludible hacer mención al interés que suscitó el teatro a lo largo de este período como consecuencia del talento desplegado por la pluma de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y Tirso de Molina entre otros. Sin lugar a dudas, los espectáculos teatrales fueron un gran aglutinador de todos los estamentos sociales y su éxito el resultado de la inigualable fuerza expresiva que poseían. Esto último se debió (y se debe incluso actualmente) a que en las representaciones se ofrece la convergencia de distintas ramas de las artes con el objetivo de brindar una experiencia íntegra al espectador. No obstante, así como las "grandes" comedias y dramas han gozado de un enorme prestigio entre la crítica, pocos son en cambio los que se han abocado (ya sea por prejuicio o no) al análisis del denominado "teatro breve" español. Los esfuerzos de este trabajo, por lo tanto, estarán dirigidos a abordar estas piezas desde un elemento que consideramos vital para su representación: la música. De esta manera, el objetivo propuesto será tanto el de ofrecer un panorama general de los distintos géneros musicales involucrados en esta "tipología" teatral, como así también sus características y aportes en escena.

En primer lugar, y tal como afirma el teórico Henri Gouhier, cabe señalar que la obra teatral posee una doble funcionalidad. Por un lado, la de ofrecer un espectáculo que brinde diversión a los receptores y por otro, la de poner en escena a actores que sean capaces de representar y transportar al interior de ese "mundo" a quienes se disponen a deleitarse con la obra.

En efecto, si pensamos que una pieza es creada para ser representada, no debemos dejar de lado que esto presupone la existencia de un público. Etimológicamente, el término "diversión" suspende dos ideas fundamentales, la de "desviarse de..." y la de regocijo. ¿Y de qué

pretende desviarse el espectador? Pues bien, de la vida cotidiana, el teatro es en definitiva evasión.

En términos concretos, el teatro breve español (así como sucede en general) responde a las premisas señaladas anteriormente. Por otra parte y a los fines prácticos de este artículo, estableceremos una periodización en torno a dos grandes etapas en el marco de este teatro en el SXVII. La primera de ellas se extiende desde comienzos del siglo hasta fines de la década del '50 y la segunda, se centra en el transcurso desde dicho punto hasta finales del siglo.

En cuanto a la primera de ellas, podemos señalar que se trata de un período en el que el teatro alcanza su máxima popularidad. Comienzan a crearse los primeros corrales y la actividad se convierte en un producto competitivo sujeto a las leyes de la oferta y la demanda.

Con respecto a las piezas breves representadas durante esta etapa, cabe destacar que los entremeses y bailes se caracterizaron en este período ante todo por su carácter satírico, por constituirse como móviles de una crítica social y de costumbres. Tanto la sátira como la burla constituían el *quid* de estas representaciones. En cuanto a los personajes, se destacaban los tipos fijos como los vejetes, los sacristanes y los soldados fanfarrones que derivaban de la tradición farsesca.

Ya a partir de 1580, la difusión y el éxito del romancero lírico coadyuvarían a consolidar la tendencia a contar cantando. Tal es así, que en el siglo XVII este mecanismo se incorporaría como un elemento fundamental de la representación teatral.

En términos musicales, un género que se destaca durante esta primera mitad pero también durante el resto del siglo, fueron las *canciones polifónicas*. Se trata de romances, generalmente interpretados a cuatro voces, y que suscitaron un rotundo éxito en las representaciones de las comedias de la época. Estas piezas contaban con una fuerte influencia de la polifonía renacentista en cuanto al trabajo sobre las armonías vocales. Las melodías utilizadas provenían esencialmente del último tercio del siglo XVI.

Otro género vinculado a la poesía española fue la ensalada. El mismo consistía en intercalar canciones partiendo de una base en octosílabos de carácter narrativo, se trataba de una composición que tendía a vincular distintos poemas de carácter polimétricos.

Fruto de esta coexistencia de metros, y como consecuencia de la enorme difusión que alcanzó la Comedia Nueva, se gestaría una nueva forma de tocar y de bailar que llegaría a ser conocida como "jácara". La jácara es un género que deriva de canciones de origen árabe las cuáles solían ser acompañadas con instrumentos de percusión y con un tañido peculiar. De lenguaje ante todo vulgar, solían tratar temas de pícaros y se interpretaban ya sea durante los

intermedios de las comedias o a modo de cierre. Posteriormente (siglo XVIII) otro género musical derivaría de ellas: el cuplé.

Por otra parte, y aunque el villancico ya se encontraba arraigado como género desde el siglo XV, muchos compositores recurrieron a este género durante el siglo XVII. Se trataba de canciones de origen popular que contaban con un grupo de voces armonizadas (hasta ocho distribuidas en dos coros) en las que podía o no destacarse una por sobre las demás a modo de solo. Este estilo de composición solía ser acompañado por diversos instrumentos tales como el arpa, el violón y el órgano en las representaciones litúrgicas, aunque en las representaciones teatrales estos podían limitarse netamente a algún instrumento de percusión, a una guitarra o a ninguno de ellos.

Por otra parte, el hecho de que distintos sectores estimulen la prohibición de este género determinó que, durante este siglo, los villancicos adquieran un carácter mayormente burlesco.

Finalmente, la zarabanda fue un género que (aunque censurado por ser considerado obsceno) gozó de enorme popularidad hasta comienzos del siglo XVII. Las composiciones que acompañaban estas danzas solían ser de carácter lento y escritas en pie ternario.

En lo que respecta a la segunda etapa, que transcurre de mitad de siglo en adelante, es menester señalar que impera una nueva concepción sustraída de una de las grandes obras de Calderón de la Barca: “El gran teatro del mundo”. En este sentido, el mundo es concebido entre los contemporáneos como un teatro en el que la vida es vista como una representación.

Por su parte, la actividad teatral (mediante un proceso paulatino) fue poco a poco alejándose de los teatros públicos para hallar en el Coliseo del Buen Retiro el centro de sus representaciones. Fue entonces que la música comenzó a cobrar un lugar relevante en las obras, coincidiendo con el florecimiento de géneros musicales como la zarzuela y la ópera. Naturalmente, al modificarse el espacio escénico, también estas piezas debieron de sufrir transformaciones con el fin de adaptarse a un nuevo público.

En esencia, los caracteres propios de este teatro breve fueron derivando, tal como afirma Susana Antón Priasco, hasta adquirir un tono fundamentalmente “cortesano”. La crítica de costumbres evolucionó hasta ser reemplazada por temas de tinte amoroso y la sátira y el grotesco se vieron limitadas únicamente a producir una breve cuota de humor en el espectador.

Por otra parte, los personajes habituales de estas representaciones estaban constituidos por pastores totalmente idealizados y cultos e inmiscuidos en una tradición bucólica que permitía la interrelación de caracteres tan dispares como dioses, caballeros y damas. En este sentido, la investigadora señala que estas transformaciones pudieron deberse a que el dramaturgo y los compositores comenzaron a trabajar en conjunto dentro de la corte.

En lo que respecta a la música, las conclusiones a las que se puede arribar, a partir del análisis del teórico Cotarelo, es que las obras que contaban con un mayor despliegue musical fueron representadas naturalmente en palacio. Sin embargo, cabe destacar que resultaba habitual en la época que las piezas musicales no fueran estrictamente compuestas para cada una de las obras a representar. Diversos estudiosos señalan en este sentido que, tanto los músicos como los dramaturgos, muchas veces se valían de melodías o composiciones existentes y su trabajo consistía en la adaptación de estas a las necesidades propias de cada obra teatral. Estos procedimientos podían oscilar entre la utilización plena del material en su forma original y sin modificaciones, la reescritura de ciertos fragmentos o la reelaboración de romances polifónicos a solos mediante la elección de alguna de las líneas vocales. Las fuentes de las que se valían podían ser otras comedias o los cancioneros del siglo XVII.

Sin embargo, y aunque no resultaba corriente, existe documentación que certifica que algunas partituras fueron compuestas exclusivamente para la ocasión. Esto ocurría usualmente en fechas especiales en las que se desplegaban grandes festejos.

En cuanto a los géneros imperantes en el teatro breve de mitad de siglo en adelante se destacan ante todo dos[1]: los tonos humanos y las cantatas a solo.

Con respecto a los tonos humanos (denominados así en dicha época, aunque también fueron conocidos como canciones a solo) puede decirse que se destacan por ser el género imperante hacia fines de siglo. Estos solían ser interpretados por un solista o dúo (aunque esto no era tan frecuente) acompañado por algún instrumento, generalmente una guitarra. Los tonos humanos se caracterizaban por ser romances que podían poseer o no una sucesión de coplas.

Las cantatas a solo, por su parte, incorporaban elementos tanto de la música española como de la italiana. Esta "fusión" producía como resultado una pieza musical de sumo interés, ya que a la incorporación de estribillos o coplas tradicionalmente españolas se añadía el influjo de la cantata italiana a partir de recitados y arias.

Como podemos advertir, el teatro breve sufre modificaciones en el devenir de una etapa a otra. Así como durante la primera mitad de siglo este tipo de representaciones se caracterizan por su impronta satírico-burlesca y la puesta en escena de piezas musicales de poesía vulgar u obscena, en la segunda podemos apreciar que existen fuertes cambios. En primer lugar, y como bien decíamos anteriormente, este teatro comienza a trasladarse a palacio, esto supone no sólo una alteración en cuanto a las características de las obras representadas (las cuáles pierden su

[1] Independientemente del otro género al que ya hemos hecho referencia: las canciones polifónicas.

gran impulso satírico y de crítica social) sino también a los géneros musicales implementados y a la poesía vinculada a aquellas composiciones.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la importancia que adquiere la música en el espacio de representación es fundamental, sobre todo a partir de 1650. Como veíamos anteriormente, el teatro posee una doble funcionalidad y la música en este sentido colabora a ofrecer un espectáculo completo que hace que el espectador pueda, ya no sólo disfrutar o evadirse, sino también inmiscuirse con naturalidad dentro del aura que propone y rodea a la obra dispuesta en escena.

La obra teatral constituye un universo en sí mismo y el aporte melódico participa en dicha construcción como un elemento clave que estimula el deleite de los espectadores. Como sabemos, ríos de tinta han sido dedicados a la música del llamado "gran" teatro barroco, no así a la del teatro breve. Por ello es que constituye una ardua tarea que de ninguna manera podría ser abarcada dentro de los límites de extensión de este artículo.

Sin embargo, el móvil que ha conducido a la escritura de este trabajo se funda en la necesidad de focalizarse en el tema con el fin de ofrecer un breve y acotado panorama de lo acaecido, en términos musicales, en el teatro breve del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

González Marín, Luis Antonio. Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal. Obtenida el 24 de Septiembre del 2012 de
http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/100

Gouhier, Henri. *La obra teatral*. Eudeba, Buenos Aires, 1961.

Huerta Calvo, Javier. *Teatro breve de los Siglos XVI y XVII*. Editorial Taurus, Madrid, 1985.

Lambea Mariano y Josa Fernández Dolores. *Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVI*. Obtenida el 26 de Septiembre del 2012 de
http://digital.csic.es/bitstream/10261/22356/1/J%C3%A1cara%20con%20variedad%20de%20tonos.%20Relaciones%20entre%20tonos%20humanos%20y%20m%C3%BAsica%20teatral%20en%20el%20siglo%20XVII.pdf

Lambea Mariano y Josa Fernández Dolores. *Metamorfosis del tono humano barroco: variantes, pervivencias e implicaciones musicales en el teatro del siglo XVII*. Obtenida el 24 de Septiembre del 2012 de
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis-del-tono-humano-barroco-variantes-pervivencias-e-implicaciones-musicales-en-el-teatro-del-siglo-xvii--0/html/4a6f041c-2318-4a2d-822b-30db83a6f3da_3.html#I_0_

Oliva César y Torres Manreal Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Cátedra, Madrid, 2003.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara*. Obtenida el 26 de Septiembre del 2012 de
http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_008.pdf

Pessarrodona Pérez, Aurèlia. *La música teatral espanyola del segle XVII segons Felip Pedrell en el Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*. Obtenida el 24 de Septiembre del 2012 de http://ddd.uab.cat/pub/recmus/02116391n17-18p121.pdf

Pignarre, Robert. *Historia del teatro*. Eudeba, Buenos Aires, 1962.

Priasco, Susana Antón. *La música en el Teatro Breve Cortesano de fines del siglo XVII. Análisis de sus características en entremeses y bailes dramáticos representaos en la corte entre 1650 y 1700*. Obtenida el 26 de Septiembre del 2012 de http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-musica-en-el-teatro-breve-cortesano-de-fines-del-siglo-xvii-analisis-de-sus-caracteristicas-en-entremeses-y-bailes-dramaticos-representados-en-la-corte-entre-1650-1700/

Rey Hazas, Antonio. Teatro Breve del Siglo de Oro. Editorial Alianza, Madrid, 2002.

¿Qué hay que saber sobre las imágenes para educar hoy?

Gabriela Portner[1]

Hoy, más que nunca, parece importante entender el entorno visual para comprender el medio en el cual se vive. Las imágenes están en todas partes intentando captar nuestra atención. Se ven, pero no se miran; agreden y saturan la vista. Inclusive cuando se miran ¿se tiene realmente la capacidad de apreciarlas? No sólo apreciar en el sentido de disfrutar, sino también apreciar en el sentido de saber qué es lo que se está mirando. Sin arriesgar demasiado se podría postular que el común de los mortales no está preparado para valorar el ambiente visual que lo rodea.

Eso conlleva aspectos éticos y políticos que necesitan ser considerados, especialmente en relación con los niños, que son expuestos a diario a imágenes que no pueden asimilar. Por lo tanto, una educación de la mirada surge como un requisito para poder entender y apreciar la cultura visual cotidiana.

Educar la mirada ¿qué significa? Contestar esta pregunta implica comprender la imagen, sumergirse en el mundo de lo visual, y entender qué es aprender a mirar.

La imagen

Interesarse en la imagen, es darse cuenta en seguida de que los estudios son muchos. No sólo en el ámbito de la historia o la crítica del arte, sino también en la psicología, la sociología y los estudios de los medios, entre otros.

¿Qué es una imagen? ¿Cómo está constituida? ¿Cómo funciona? ¿Qué nos transmite?

En "Un seminario sobre la teoría de la imagen" (James Elkins, 2009)[2], reflexiones de un grupo de especialistas de la imagen, se pone en evidencia que no hay "una" teoría de la imagen, no sólo por la diversidad de disciplinas que se interesan en el tema, sino porque el concepto está profundamente vinculado a consideraciones como el pensamiento, la percepción, la imaginación, el lenguaje y otros.

El mundo entra por los ojos. Ver es un acto complejo y cultural y políticamente construido. Lo que conocemos y vemos en él depende de nuestra pertenencia a uno u otro régimen de visibilidad.

---

[1] *Educadora social. Diploma superior en Ciencias Sociales con mención en Educación, Imágenes y Medios, FLACSO.*

[2] ELKINS, James. *Un seminario sobre la teoría de la imagen*. Revista Estudios Visuales #7, 2009, pp. 132-173. [En línea]. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/09_elkins.pdf>

"La imagen es síntesis o puede serlo. Es a un tiempo presencia y ausencia, conocimiento y misterio, realidad y símbolo, emoción y sentido… Es paradoja. La imagen puede adormecer y desvelar, movilizar o desmovilizar. Más de un siglo de historia del cine y más de medio de historia de la televisión corroboran tanto una posibilidad como la otra" (Ferres, 2000)[3].

Con este único ejemplos, se pone de manifiesto que investigar la imagen es entrar en un mundo complejo, un mundo que cuestiona, provoca y hace sentir.

¿Qué significa "Educar la mirada"?

Una pedagogía de la imagen adecuada debería proveer las herramientas necesarias para descifrar el entorno visual. Eso implica entender qué es una imagen, cómo está constituida, cómo funciona en un cierto discurso visual, como nos llegan y nos conmueven; Inés Dussel (2008)[4] propone investigarlo como una práctica social. Hoy, captar la atención de los niños es un tema central, no solo en la acción pedagógica. La escuela debería ayudar a cuestionar de qué manera uno se relaciona con el mundo; proponer una distancia y una exterioridad. Por ejemplo, hacer un espacio para analizar y reflexionar sobre la cultura del celular, los videojuegos e Internet. Dussel destaca también la importancia de confrontación a lo desconocido, "*ver otras cosas y de otras maneras*", tal como propone "La Linterna Mágica, club de cine para chicos" que ofrece a sus pequeños socios películas de todas las épocas y de diferentes culturas.

Aprender a mirar no se trataría solamente de mirar. "*Mirar consiste en dejarse impresionar en todos los sentidos del término (…). Aprender a mirar es aprender a guiar la mirada, a decidir sobre lo que miramos y, simultáneamente, a explorar aquello que no se da espontáneamente a la vista"* (Philippe Meirieu, 2005)[5].

La educación en medios podría igualmente tomarse en cuenta dentro del ámbito de la educación de la mirada, a condición que se considere los medios como parte de la cultura, y no sólo como tecnologías.

A la luz de lo expuesto, "educar la mirada" aparece como la condición *sine qua non* para acceder a las competencias interpretativas del medio que permiten apreciar lo que nos rodea, ser críticos y conscientes. Pensemos particularmente en nuestros niños que son considerados "un target"

---

[3] FERRES, Joan. La imagen como puente. Educar en una cultura del espectáculo. Paidós: Barcelona, 2000, pp. 167 - 170. [En línea]. Disponible en: <http://www.quadraquinta.org/documentos-teoricos/cajon-de-cuadraquinta/Imagencomopuente.html>

[4] DUSSEL, Inés. ¿Qué significa educar la mirada hoy? 2008. FLACSO / Tramas. Educación, Audiovisuales y Ciudadanía. [En línea]. Disponible en: <http://tramas.flacso.org.ar/articulos/que-significa-educar-la-mirada-hoy>

[5] MEIRIEU, Phillipe. El niño, el educador y el control remoto, 2005. FLACSO / Tramas. Educación, Audiovisuales y Ciudadanía. [En línea]. Disponible en: <http://tramas.flacso.org.ar/entrevistas/el-nino-el-educador-y-el-control-remoto>

valioso para la economía y exponerlos, sin las herramientas necesarias para descifrar su entorno, es entregarlos a los intereses comerciales, y a la merced de los prejuicios de la colectividad. Por lo tanto, “educar la mirada” significa también garantizar los derechos de los niños y jóvenes como ciudadanos del mundo globalizado de hoy.

El *Arte nuevo* de Lope de Vega continuador de la *Poética* de Aristóteles

Ángel Portos
UNMdP – GliSO

El *Arte nuevo* de Lope de Vega constituye el compendio sintetizado de una estética que, referida a una literatura dramática determinada por su dimensión espectacular, no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, vigentes hasta la Ilustración europea, sino que viene a discutir y rechazar la interpretación que en el Renacimiento se hizo de la *Poética* de Aristóteles. Lo hace desde la justificación de una práctica literaria concreta, el teatro, cuyo proceso comunicativo exige una relación inmediata con el público, y una verificación constante de sus procedimientos estéticos, que pone de manifiesto la irrelevancia del arte antiguo ante las inquietudes del público de la Edad Moderna.

La poética mimética da lugar a una poética que reconoce en las cualidades del sujeto, en su genialidad, las únicas posibilidades de creación e interpretación artísticas, configurando de este modo una *poética de la experiencia* del sujeto basada en una percepción empírica de lo real, que se encuentra determinada por la experiencia subjetiva de cada individuo, frente a la superada poética de la imitación de la naturaleza, cuyos fundamentos resultaban insostenibles para los ilustrados. El paso de la poética mimética y aristotélica, hacia la poética de la experiencia, no se produce sin transiciones: el teatro de Lope, así como la interpretación poética contenida en su *Arte nuevo*, constituyen una tentativa que trata de reformar el canon dramático para hacerlo asequible a los "gustos" del público de su tiempo.

Desde este punto de vista, la producción artística de Lope, así como su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), constituyen una *poética experimental*, que ensaya, desde una experiencia estética que conduce al éxito, una reforma del canon dramático, cuyas consecuencias habrán de repercutir en todas las manifestaciones artísticas del siglo XVII. El *Arte nuevo* nace como contestación a muchos y variados asuntos en diálogo no sólo con sus receptores inmediatos, sino también con el "lector implícito" que era el mundo artístico de su tiempo y supone un intento de fijación escrita de toda la práctica dramática del poeta.

Para Aristóteles, como para el Lope del *Arte nuevo*, la fábula es parte formal y funcionalmente esencial en la obra teatral, desde el punto de vista de los presupuestos lógicos, formales y causales en que se basa la exposición, desarrollo y desenlace del drama; la fábula está determinada por la *mímesis*, o imitación de la naturaleza, como principio generador del arte, y por la *catarsis*, como fin generador de la tragedia, en el caso de Aristóteles, o por la conservación y confirmación de un determinado *orden moral y social*, en el caso de Lope de Vega, orden moral que remite al concepto de monarquía absoluta tal como se configura en el siglo XVII español y establece que, en torno a la fábula se han de disponer estructuralmente los demás elementos de la obra dramática, al constituir una realidad orgánica determinada por la unidad lógica, la coherencia formal y la interrelación causal o necesaria de sus distintas partes, la elocución, el pensamiento y los caracteres.

En lo que se refiere a la construcción del personaje teatral, la preceptiva y la comedia lopescas siguen íntegramente los paradigmas de la poética aristotélica antigua, en cuanto al concepto de sujeto y a la configuración e interpretación del personaje dramático. Aristóteles había considerado el *carácter* como el modo de ser de un personaje, es decir, aquello que determina la conducta de un personaje para actuar de un modo u otro. De las propiedades que Aristóteles atribuye a los caracteres, Lope asume, desde la práctica de la comedia nueva, dos propiedades que han de determinar la construcción del personaje teatral de la comedia española del siglo XVII: la lógica del *decoro*, que delimitará formalmente al personaje, situándolo en un determinado contexto lingüístico, social y moral, y la lógica de la acción, que lo determinará funcionalmente, al reducir el personaje a un sujeto de acciones, es decir, a un *actuante*.

Al comienzo de su obra, Lope adelanta y sintetiza algunas nociones básicas del *Arte nuevo* a las que conviene referirse inmediatamente, como son el concepto de "vulgo", el teatro de apariencias, la no pertinencia de los preceptos clásicos y el criterio del *gusto* como norma poética del arte nuevo.

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves;

saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (vv. 33-48).

La idea de la comedia, tal como la entiende Lope, resulta ampliamente preludiada en estos versos, y completada más adelante, en los siguientes endecasílabos:

que dorando el error del vulgo quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio
en estos dos extremos dando un medio (vv. 153-156).

en los que se formula una delimitación del concepto lopesco de comedia nueva ya que quiere exponer los fundamentos de un teatro intermedio entre las farsas populares y las comedias y tragedias de los clasicistas. Ese drama ennoblecido, depurado de vulgaridades y libre de rígidos preceptos, es la comedia española.

Así concebida, la comedia nueva puede entenderse como el resultado de una concepción poética en la que los paradigmas fundamentales del aristotelismo siguen vigentes en la uniformidad de sus presupuestos más fundamentales: *fábula*, *sujeto* y *decoro*, es decir, el dominio de lo monológico en todo acto de construcción, percepción e interpretación de acciones, personajes o formas de discurso lingüístico.

1. *Lenguaje y decoro*: el discurso del personaje lopesco es completamente monológico, y está determinado esencialmente por su linaje, reflejo de su condición estamental. El *Arte nuevo* de Lope parece moverse entre dos polos distantes, en lo que al uso del lenguaje se refiere, al reconocer, por un lado, una función de naturalidad y libertad, en la que se identifique el habla popular, próxima a la tradición romancista y naturalista, y al determinar, por otro lado, una limitación, desde la que exige cumplir con los rigores del decoro, y situar a cada personaje en un contexto lingüístico jerárquicamente instituido y formalmente inalterable. Así, por una parte, hallamos "que el cómico lenguaje / sea puro, claro, fácil y aun añade / que se tome del uso de la gente" (vv. 258-260), mientras que, por otra parte, el decoro exige la expresión formal que ha de reflejar, según circunstancias y personajes, la limitación de determinadas formas de conducta.

Si hablare el, rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa,
describa los amantes con afectos
para que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse así mude el oyente.
Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho (vv- 269-284).

Formal y funcionalmente, Lope de Vega confirma, desde la práctica de la comedia nueva, los cánones que la poética aristotélica y el pensamiento de la Antigüedad exigen al *discurso* del sujeto en el drama de la Edad Moderna.

2. *Fábula y sujeto*: el sujeto dramático queda reducido a un actuante, que desempeña en la fábula a la que está sometido desde la lógica de la causalidad y la verosimilitud, un papel meramente funcional. Para Lope, el drama no admite episodios secundarios, como la novela o la epopeya "(...) que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica" (vv.181-183), por lo que propugna, como Aristóteles, una estructuración funcional de los hechos, de modo que la *fábula* se construya como una acción única y dominante.

Uno de los primeros conceptos mencionados en estos versos es el que alude a la *fábula*, tal como lo delimita Aristóteles en su *Poética* desde el punto de vista de la interpretación clasicista, que Lope parece asumir, bajo la teoría de la imitación de la naturaleza (poética mimética), conforme a unas leyes estructurales, en torno a una acción principal (fábula), y a unas leyes teleológicas, orientando los hechos hacia un final que confirme un determinado orden moral y social (absolutismo monárquico).

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesis, y éste ha sido

imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel modo las costumbres (vv. 49-53).

Más adelante, el propio Lope, al referirse a la unidad de acción, en cuyo cumplimiento insiste con convicción rigurosa siguiendo a Aristóteles, ofrece una formulación en que relaciona los hechos y episodios que, como partes de una totalidad, la fábula, deben estar en la comedia debidamente organizados, para confirmar con su disposición la comprensión y desarrollo de una única acción principal.

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero decir, inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que Della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo (vv. 181-187).

Lope, como Aristóteles, piensa que el drama debe ser imitación de una acción única, "completa y entera, que posee cierta extensión" (Aristóteles, *Poética*, 7, p. 64), cuyos hechos o episodios han de estar estructurados entre sí desde presupuestos funcionales de verosimilitud y causalidad.

3. *Orden moral*: Un orden moral trascendente al sujeto, basado en una las ideas de Dios, Monarca y Honor, determina absolutamente toda forma de conducta individual en un seno social que se pretende uniforme y estable y el teatro de Lope responde con eficacia a estos imperativos y exigencias. En el *Arte nuevo* recomienda el tratamiento de aquellos temas que atañen a la honra y a la virtud del sujeto, y razona su argumentación en que son los que mejor pueden conmover y atraer la atención del público, sin duda muy condicionado, acomplejado y ensoberbecido, desde comienzos del siglo XVI, por los problemas sociales del honor y la limpieza de sangre.

y así se introdujeron de tal modo
que, quien con arte agora las escribe
muere sin fama y galardón, (…) (vv. 27-30).

La fábula lopesca sigue, pues, desde un punto de vista funcional, los imperativos lógicos de causalidad y verosimilitud recomendados por la tradición del pensamiento aristotélico, dentro

del cual Lope de Vega escribe la mayor parte de su teatro. Sin embargo, a estas características aristotélicas han de añadirse otras, genuinamente lopescas, entre las que figura la ordenación del interés de la trama con arreglo a determinadas condiciones de orden social y moral, desde las que será posible justificar como consecuentes y necesarias ciertas formas de conducta individual, plenamente identificadas con el absolutismo político del siglo XVII contrarreformista.

4. *Personaje y arquetipo*: El teatro de Lope presenta al personaje como una categoría determinada formalmente por el decoro de su situación estamental. Lope, siempre en los límites del paradigma poético y epistemológico elaborado por Aristóteles, acata como un precepto la preferencia de lo imposible verosímil a lo posible increíble, y los versos del *Arte nuevo* no ofrecen dudas a este respecto: "Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verisímil" (vv. 284-285).

Desde este punto de vista, el principal problema con el que puede encontrarse Lope es el que amalgamar, en la construcción del personaje dramático que queda reducido a un arquetipo actancial o funcional de formas de conducta, cualidades procedentes de las formas trágica y cómica. Desde la tradición aristotélica, los géneros estaban bien separados: de Italia a España, toda obra que mezclara lo festivo y lo grave, lo noble y lo plebeyo, era condenada por los tratadistas. Lope defendió esta amalgama en dos argumentos: el modelo de arte que resulta de la mezcla de lo trágico y lo cómico está más próximo a la naturaleza que trata de imitar, y cuenta con el gusto y la aprobación del público.

El nuevo teatro lopesco no admite la rigidez formal y funcional que, a modo de estética absolutista, el clasicismo del Renacimiento europeo había atribuido a la poética aristotélica. Si los villanos pueden convertirse en héroes trágicos, y los reyes y poderosos pueden ser objeto de burlas propias de la farsa o el entremés; si una acción cómica puede estar penetrada por el dolor y la muerte de alguno de sus protagonistas, y si en última instancia cualquier personaje amalgama en su propia existencia poética cualidades paradigmáticas que expresan detalles propios de una existencia real y plural (soldado, galán, dama, rey, celestina, judío, vizcaíno, sacristán, villano...), entonces, la amalgama de lo trágico y de lo cómico en el teatro lopista puede entenderse como una de las tres expresiones, formales y funcionales, que adquiere históricamente en el teatro la evolución del concepto de *sujeto*, como personaje de *cualidades esenciales*, característico del teatro antiguo, y así justificado por la Poética de la Antigüedad desde su formulación aristotélica, hacia su configuración en la Edad Moderna como personaje de *cualidades existenciales*, germen de la experiencia subjetiva que las poéticas ilustrada y romántica tratarán de explicar y justificar. Se objetiva así uno de los pasos de la poética mimética y especulativa a una poética de la experiencia, basada en las posibilidades de interpretación

subjetiva del ser. En este proceso que conduce a la *existencialización* del personaje teatral, Lope contribuye con la amalgama dramática de las experiencias trágica y cómica en la constitución y desarrollo actancial del personaje.

5. *Negación de la experiencia subjetiva en las formas del lenguaje dramático*. De las diferentes formas de lenguaje existentes en el discurso dramático (soliloquio, monólogo, diálogo y aparte), la comedia nueva, tal como la concibe Lope de Vega, no dispone que ninguna de ellas sirva de expresión a la experiencia subjetiva del personaje teatral. Desde este punto de vista, la dramaturgia de Lope confirma, en el dominio del teatro español del siglo XVII, una de las características más representativas de la poética de la Antigüedad, consistente en reducir las funciones del personaje teatral a una sola y única, cual es la expresión de una *acción exterior* al sujeto, utilizando para ello todos los sistemas de signos, verbales y no verbales, que pueden adquirir sentido en el texto y en la representación teatrales.

La poética de Aristóteles está en la base de este planteamiento, que concibe al personaje como una expresión actancial y funcional de los hechos que protagoniza (fábula); su aceptación e implantación por parte de Lope en los cánones de la comedia nueva supuso una limitación a la hora de representar "las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma".

La observación y la experiencia dramáticas confirman al Lope de 1609 que el gusto del público ha de ser la norma dominante. El *Arte nuevo* de Lope constituye el primer tratado sobre una poética de la comedia que está basado en el empirismo y la observación de las formas dramáticas de tradición cómica. En la verificación de cada una de estas experiencias dramáticas el público, con sus gustos e intereses, ocupa un lugar decisivo. Por todo ello Lope considera que el éxito del arte está en razón de su destinatario mayoritario, el *vulgo*, como conjunto de receptores no influidos por la poética tradicional, cuyo *gusto* determina la configuración del nuevo arte dramático.

Lo completamente original y revolucionario en Lope es el hecho de haber instituido en "norma literaria" el "gusto popular", y el hecho de que el *Arte nuevo* de Lope es, probablemente, el primer discurso que se ha conservado, en la historia de la Poética Occidental, que, teniendo en cuenta al receptor de un modo hasta entonces inédito, más ampliamente se ha ocupado de las posibilidades de construir una preceptiva o poética basada en la observación empírica de las formas dramáticas de tradición cómica, hasta entonces prácticamente excluidas, junto con su posible público receptor, del canon de la poética, de la dramática y de la literatura.

La observación empírica de la tradición de las formas cómicas, y la atención a los gustos del público e intereses sociales de la Edad Moderna, fueron condiciones esenciales para Lope en el desarrollo de una poética experimental, que desembocara en la génesis de la comedia

nueva y su reformadora poética del drama. Era una idea repetida en la época por los diferentes autores la necesidad de adaptarse a los gustos del *vulgo* a la hora de escribir comedias que pretendieran el éxito de público. Es cierto, sin embargo, que en este contexto social nadie mejor que Lope codifica en la comedia el gusto de ese público llamado, la más de las veces, *vulgo*. El concepto de «vulgo» que, esgrime Lope en la mayor parte de su *Arte nuevo*, remite al público que, bien en unos casos, por ignorancia o falta de interés, ni entiende de preceptos ni gusta del arte antiguo, bien en otros, movido por un interés frente a la innovación, gusta por igual de la antigua poética y de las comedias del arte nuevo.

Lope no adopta en sus razonamientos el tono del teórico del drama, sino del empírico del arte de la teatralización, y de sus excelentes relaciones con el público: Lope se apoya en su experiencia como dramaturgo; toda la producción de Lope se basa en un empirismo constante muy bien contrastado.

La Edad Moderna concede al concepto de *experiencia*, y a sus posibilidades de desarrollo, un valor hasta entonces inédito. Son varios los momentos en que a lo largo de su trayectoria Lope apela al valor de la experiencia a la hora de hablar de la comedia nueva y de reflexionar sobre el fenómeno teatral en sí. En el *Arte nuevo* se lee:

y que decir cómo serán agora
contra el antiguo, y que en razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia
no al arte, porque el arte verdad dice
que el ignorante vulgo contradice (vv .136-140).

Conclusión

La poética de Lope de Vega representa la primera reflexión experimental sobre el arte dramático en la Edad Moderna. El Aristóteles de los preceptistas y tratadistas del Renacimiento es el resultado de la canonización de una concepción lógica, funcional y causal del arte antiguo, elaborada desde el punto de vista de una teoría del conocimiento referida exclusivamente a la percepción y explicación de un mundo estético inexistente fuera de una Antigüedad que contaba ya con algo más de dos mil años.

El teatro de Lope, sin sobrepasar los límites de la poética aristotélica, aunque discutiendo y rechazando la exégesis especulativa de los preceptistas del quinientos, representa la primera experiencia dramática en la historia del drama occidental en que se permite a un público no educado al amparo del arte noble y oficial, es decir, de la poética aristotélica, a un

público "vulgar", el acceso al teatro como espectáculo civil y urbano, al margen de toda implicación genuinamente ritual, religiosa o catártica, junto a otro tipo de público que sin duda se ha formado en una tradición culta, de modo que ambos coexisten en los corrales de comedias sin hacer conscientes, al menos durante el tiempo que dura la representación, sus propias diferencias sociales o culturales. Del mismo modo que el latín había cedido mucho de su terreno a las lenguas vernáculas, el público de la Edad Moderna, el "vulgo", como gusta decir el propio Lope, impone sus preferencias en los modelos de arte dramático, determinando de este modo su éxito o fracaso, y limitando en todo caso las posibilidades de expresión de la estética clásica y humanística, ennoblecida por la tradición culta, pero que no cuenta con la simpatía de las masas.

Lope es un reformador de la percepción e interpretación de la poética aristotélica. El *Arte nuevo* de Lope constituye una interpretación reformista del Aristóteles de los tratadistas del Renacimiento; es la interpretación "barroca" de la Poética aristotélica. El fundamento de la interpretación lopista es el empirismo, avalado por el pueblo y sus gustos sobre el teatro. El teatro de Lope constituye una demostración de cómo fue posible, reformando los cánones de los preceptistas aristotélicos, y sin sobrepasar los paradigmas básicos del pensamiento de Aristóteles, la creación de un drama en el que se identificaran y objetivaran, desde una perspectiva característica de la España imperial y contrarreformista, el *gusto* y las *ideas* de las gentes de la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, Bs. As., Gradifco, 2005.

Casa, Frank P. y otros (directores), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002; pp. 49-54.

del Río, Ángel, *Historia de la Literatura Española*, "Desde los orígenes hasta 1700", Tomo 1, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, 1998.

Díez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

Fitzmaurice-Kelly, Jaime, *Historia de la Literatura Española*, Bs. As., Ediciones Anaconda, 1920.

Lope de Vega y Carpio, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en "Rimas humanas y otros versos", Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

---------- Edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Sabor de Cortazar, Celina, *Para una relectura de los clásicos españoles*, Bs. As., Academia Argentina de Letras, 1987.

La capilla del Instituto Peralta Ramos.
Patrimonio marplatense.

Ángela Raimondi
UNMdP

En los últimos años algunos ciudadanos de Mar del Plata se han preocupado por comenzar a preservar su patrimonio cultural. A medida que ido transcurriendo el tiempo, se han incorporado al mismo varios bienes muebles e inmuebles que por varias razones, principalmente por sus características arquitectónicas, son parte de este patrimonio que la ciudad está intentando preservar de la destrucción y el deterioro presente y/o futuro.

Debido a esta preocupación, el 10 de agosto del año 1995, el Honorable Consejo Deliberante del Partido de General Pueyrredón, al cual pertenece la ciudad de Mar del Plata, sanciona la Ordenanza N° 10075, bajo el nombre de *Código de Preservación Patrimonial*, y teniendo como base a otras Ordenanzas anteriores, decide enumerar un articulado en el cual se defienda al patrimonio de la ciudad. Esta Ordenanza declara de interés patrimonial a una serie de bienes muebles e inmuebles y tanto públicos como privados, que son relevantes para la ciudad. Los mismos se encuentran en las categorías de bienes: 1) históricos, simbólicos y sociales; 2) valor artístico y arquitectónico y; 3) ambiental.

En el ítem 1) se anuncia que se incluyen áreas urbanas, edificios o sitios que tengan relevancia para la historia de la ciudad, entre otras consideraciones. Aquí interesa destacar el significado que la comunidad le otorga al lugar que se ha de considerar como patrimonio cultural desde el punto de vista histórico. Los objetivos de esta ordenanza es el cuidado y preservación de dicho patrimonio.

La Ordenanza contiene un anexo en el cual se detallan en forma exhaustiva los bienes que son tenidos en consideración. Varios de ellos son casas conocidas en la ciudad que, por su valor arquitectónico, es necesario que sean conservadas y/o reparadas porque el transcurso del tiempo y que, muchas veces, por falta de presupuesto económico de sus propietarios hace imposible que sean mantenidas en condiciones óptimas. También se incluyen plazas públicas o bienes muebles con son considerados únicos para la ciudad, entre otros. La idea no es enumerarlos a todos, ni hacer una lista de ellos, sino tomar un ejemplo que permita analizar la importancia que los mismos tienen y que muchas veces no son tan evidentes.

Es por ello que se ha seleccionado como tema de análisis de la presente ponencia, y que está incluida en la categoría de *patrimonio cultural*, a la Capilla San Patricio, la misma forma parte del edificio

perteneciente al Instituto Peralta Ramos. La idea de la siguiente ponencia es dar a conocer algunas consideraciones particulares de dicha Capilla y de por qué se la puede considerar patrimonio cultural de la ciudad.

Breve historia de la construcción de la Capilla[1]

A comienzos del siglo XX comenzó a funcionar en la ciudad de Mar del Plata el *Colegio Parroquial de la Sagrada Familia*. Esta obra, que en un principio contaba con poco apoyo por parte de la comunidad -en ese entonces la población estable era de alrededor 2500 habitantes- era sostenida por el *Círculo Católico Obrero*. El párroco quien había comenzado con la obra y mantenido con mucho esfuerzo, fallece y es sucedido por Padre Ricardo Pérez Cabanilla, quien pide ayuda Monseñor Juan Nepomuceno Terreno, Obispo de la ciudad de La Plata.

A mediados de 1905 Monseñor decide vincular a la Parroquia con la Obra de los Hermanos Maristas de la Ciudad de Luján, obra a la cual admiraba profundamente por la entrega que los seguidores y discípulos de Marcelino Champagnat brindaban en las distintas ciudades del mundo en sus respectivas comunidades. De esta manera la Capilla quedará vinculada en Noviembre de ese año a la congregación Marista y comenzará a funcionar la Escuela a cargo de tres hermanos de dicha congregación.

Al año siguiente la escuela duplica su matrícula de alumnos y para el año 1909 deben mudarse de la calle 9 de Julio, entre Mitre y San Luis, porque sus instalaciones son insuficientes para albergar a tantos alumnos. Habiendo calado en la educación de la ciudad, a pesar del poco tiempo que había transcurrido, Jacinto Peralta Ramos, hijo Patricio Peralta Ramos, fundador de la ciudad de Mar del Plata, dona un terreno que abarca una manzana entera y que se encuentra situado entre las calle Maipú, Chacabuco, Salta y Jujuy, donde hasta la fecha sigue funcionando la Institución educativa marista.

Pero la obra de caridad y generosidad de la Familia Peralta Ramos no queda en ello, sino que se extiende a la donación de dinero para mantener la institución y será Cecilia Peralta Ramos de Lasteche, hermana de Jacinto, quien donará la cifra para construcción de la Parroquia en donde funcionaba la escuela. El 25 de febrero del año 1912 se realiza un acto ceremonial en el cual y se coloca la piedra fundacional de la Capilla. Un año después, en 1913, comienzan las construcciones de la nueva escuela y Capilla de los hermanos maristas. Y ese mismo año en agradecimiento a las donaciones y el apoyo incondicional de la familia, se nombrara *Capilla San Patricio* en honor a su padre y fundador de la ciudad Patricio Peralta Ramos y la escuela llevará el nombre de: *Instituto Peralta Ramos.* "De su construcción se encargó el Maestro Mayor de Obras Juan B. Partet. Una vez finalizada, fue bendecida y consagrada por el cura párroco de Mar del Plata, Padre P. Fantón, el 13 de Mayo de 1913." (Luna, 2010)

1 NOTA: la descripción histórica que aquí se detalla fue extraída de un informe que facilitó el Señor Demetrio, bibliotecario del Instituto Peralta Ramos, a quien se le agradece su colaboración.

La Capilla, que se encuentra en el predio de la donación, ha estado vinculada tanto a la Institución educativa como a la comunidad marplatense, de hecho se celebran semanalmente misas en sus instalaciones.

La *Capilla San Patricio* como Patrimonio Municipal

Como ya se expusiera en la Introducción, mediante la Ordenanza Municipal N° 10075 se declara el *patrimonio cultural* de Mar del Plata. En la misma se adjuntó un Anexo que incluía una serie de bienes muebles e inmuebles que estaban alcanzados por dicha ordenanza. Sin embargo, en esta ocasión la Capilla San Patricio no será considerada, recién bajo la Ordenanza Municipal N° 13254, sancionada el 30 de marzo de 2000, se la incluirá:

> Decláranse de interés patrimonial e incorpóranse al Anexo I de nº 10.075, los bienes inmuebles que se detallan a continuación:
>
> Instituto Peralta Ramos: fachada sobre la calle Maipú (Maipú 3351) y Capilla San Patricio. (Artículo 1°)

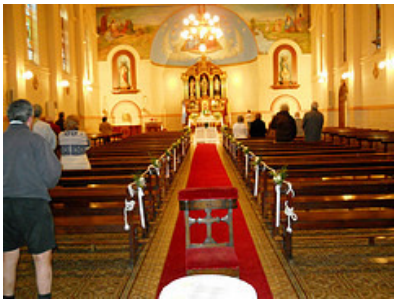
Aquí se declaran dos cosas que pertenecen al mismo edificio: 1) la fachada del Instituto y 2) la Capilla. Como puede observase la fachada (fotografía N° 1), que se encuentra sobre la calle Maipú es hoy el ingreso a la institución educativa.

Fotografía N° 1

Como puede observarse las características de esta edificación, que ha sufrido mejoras a lo largo de casi un siglo de vida, se mantiene en su estructura inicial. Al costado de la misma, y ya por la calle Jujuy se encuentra situada la Capilla San Patricio (fotografía N° 2)

Fotografía N° 2

El ingreso a la misma se da por este lateral y es la puerta de madera que, como puede observarse, es muy sencilla y no aparenta ser una Capilla, salvo que por fuera se observa un cartel con las horas de la misa (fotografía N° 2). Internamente presenta características sencillas, espaciosos y confortables para la cantidad de quinientas personas que, originalmente, se esperaba concurriera a la misma (fotografías N° 3 y N° 4).



Fotografía N° 3

Fotografía N° 4

La Capilla de San Patricio, en si misma, no muestra características arquitectónicas que resalten por su estilo o que, fuera única en su diseño. De hecho es muy sencilla y, sin llegar a realizar ninguna apreciación arquitectónica por no corresponder en la presente ponencia, en los detalles de construcción no se observan particularidades para destacar. Pero dicha Capilla tiene un valor extra que le permite estar en la lista del Anexo de a Ordenanzas citadas y su calidad de *patrimonio cultural intangible* de la ciudad de Mar del Plata. Este concepto que fue definido en el año 2003 por la UNESCO, si bien este tema comienza a estar presente desde la década de 1990, en ocasión de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que se lo definirá como:

> (...) los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003: art. 2 inc.1)

Esta definición de *patrimonio cultural intangible* muestra que para ser incluidos en esta categoría no es necesario que sean bienes que tengan características particulares visibles. O sea, se pueden incluir objetos que impliquen tradiciones o que estén vinculados a ellos o que sean una constante en la comunidad en la cual se encuentre. En este último grupo, se puede incluir a la *Capilla de San Patricio*. La misma es parte de la comunidad marplatense desde su creación en 1912/1913, por la cantidad de ceremonias religiosas que en ella se han celebrado, ya sean de gran importancia como aquellas que son cotidianas.

Como ejemplo de lo dicho se puede citar innumerables misas, casamientos, bautismos, comuniones de los alumnos que se celebran todos los años, etc.. Quien concurriera a la escuela que funciona en el Instituto Peralta Ramos, ha vivido la celebración de la misa de fin de año y, también, la entrega de diplomas y la propia celebración de fin de año, haciendo parte esencial de su educación a esta humilde pero representativa Capilla de la ciudad.

A modo de conclusión

Se podría haber elegido otros lugares o bienes que representan, ya sea desde lo arquitectónico como de bienes muebles, mejor a la ciudad de Mar del Plata para la siguiente exposición. Por ejemplo, la

Capilla del Asilo Unzúe que por sus características, entre ella la acústica que tiene, son una de las pocas de sudamérica que hace que la misma sea considera patrimonio nacional. Sin embargo, se considera analizar la *Capilla de San Patricio* que si bien si se pasa caminando por su fachada pasa inadvertida a la vista del público en general, ha calado hondo en el corazón de varias familias marplatenses. Por su historia, sus anécdotas y sus celebraciones la Capilla es un patrimonio cultural que trasciende lo tangible y forma parte de parte de intangible que la UNESCO considera en su definición.

Cuando se incluyen en la Ordenanzas estos bienes también se debe considerar el mantenimiento que los mismos requieren. A veces, no es solamente la ayuda económica por parte de la comunidad, que es necesaria, sino que también debe ser importante que la comunidad conozca cuáles son los bienes que le pertenecen como *patrimonio cultural*. Es por ello, que la presente ponencia pretende dar a conocer esos bienes que no son tan conocidos y que pasan desapercibidos por y para la población. Vale citar que el objetivo principal de la Ordenanza no radica exclusivamente en declarar dichos bienes, ya sean muebles o inmuebles, como patrimonio cultural, si no lo que realmente importa es que con dicha declaración se establece la preservación y cuidado del mismo. Dentro de los objetivos se puede citar:

a) Establecer la tutela oficial de los bienes patrimoniales dentro del Partido de General Pueyrredón;

b) Promover desde el Municipio y solicitar a otros organismos competentes, la declaración como bienes del patrimonio cultural, de los bienes muebles e inmuebles comprendidos en el artículo 1º;

c) Organizar las acciones indispensables para que se realice el relevamiento, registro, inventario y valoración de edificios, sitios, conjuntos, monumentos, documentos y todos aquellos elementos que se consideren de valor testimonial;

d) Formular conjuntamente con los propietarios, las pautas jurídicas, económicas, técnicas y las que fueren de utilidad, con el objeto de lograr una adecuada preservación de los bienes;

e) Proponer la ejecución de programas de restauración, conservación, reutilización, refuncionalización, acciones de rescate, y todas aquellas que tiendan a preservar los bienes;

f) La propuesta y ejecución de programas de difusión del patrimonio cultural, y la publicidad de estudios e investigaciones sobre el tema;

g) La promoción de medidas tributarias y financieras para aquellas personas e instituciones que conserven, o quieran efectuar tareas tendientes a conservar bienes de interés patrimonial;

h) La concertación de convenios con organismos públicos o privados, para la ejecución de intervenciones que se efectúen sobre dichos bienes, bajo supervisión y dirección de la autoridad de aplicación;

i) Promover una adecuada coordinación entre las dependencias específicas municipales, a fin de obtener la información asesoramiento y unificación de criterios en el análisis y ejecución de las acciones;

j) Gestionar la cooperación y asesoramiento de las Comisiones Nacional y Provincial de Monumentos, Sitios y Lugares Históricos, organismos gubernamentales y no gubernamentales y todos aquellos que se consideren convenientes para el logro de los fines descriptos. (Ordenanza Municipal N° 10075, artículo 2)

Son varios los bienes ya sean materiales como inmateriales, que constituyen el patrimonio cultural de la ciudad de Mar del Plata. Obviamente, que se puede decir que faltan muchos más a la lista que hoy forma el Anexo de la Ordenanza Municipal N° 10075, pero sin el bien el camino y la lucha es ardua por lo menos se ha iniciado la misma.

BIBLIOGRAFÍA

LUNA (2010) *Instituciones. Educación. Escuelas* consultada en página web: http://historiademardelplata.com/2010/03/29/educacion/

ORDENANZA MUNICIPAL DEL PARTIDO DE GENERAL PUEYRREDÓN N° 10075 (1995) Consultado en página web http://www.concejomdp.gov.ar/biblioteca/docs/o10075.htm

ORDENANZA MUNICIPAL DEL PARTIDO DE GENERAL PUEYRREDÓN N° 13254 (2000) Consultado en página web http://www.concejomdp.gov.ar/biblioteca/docs/o13254.htm

UNESCO (2003) *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* Consultado en página web http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00022 #part9

La Tiranía del Mal en la Hija del Aire de Pedro Calderón de la Barca

Julio Juan Ruiz
UNMdP

.

Introducción: Nicolás Maquiavelo como interlocutor privilegiado de Calderón

No es casual que el crítico norteamericano Marshall BERMAN (2008), en su ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire,* señale como primera fase de la modernidad los comienzos del siglo XVI y finales del XVIII, pues este segmento temporal caracterizado por ser una etapa en la que los hombres se debatían entre los postulados del medioevo y los de la modernidad. En el plano político, esta realidad se manifestó con el surgimiento del Estado, nueva forma de organización política que suplió al imperio cristiano medieval. Por esta razón, podemos constatar que en 1513, en *El Príncipe,* Nicolás Maquiavelo enunció el término *stato,* al referirse a la nueva forma de organización y en 1576, J. BODIN (1997), en sus *Seis Libros de la República* formuló los postulados de la teoría de la soberanía, legitimando la autoridad de su señor, Francisco I de Valois, ante el Papa y el emperador en el exterior, y ante los señores feudales en el interior. A su vez, conjuntamente con el Estado, emergió una nueva concepción política, que la independizó tanto de la moral como de la religión.

En la España del siglo XVII, la polémica que produjo la obra de Nicolás Maquiavelo suplantó a la controversia producida por el descubrimiento y la conquista de América. De este modo, teólogos, filósofos y escritores tuvieron a Maquiavelo como interlocutor privilegiado. Hace tiempo que se reconoció que la conducta de los monarcas distaba mucho de la esbozada por los *Espejo de Príncipes* de la Edad Media, aún se consideraba que la política debía estar subordinada a la teología, porque la razón de Estado no podía dictaminar qué es el bien y qué es el mal. Por otra parte, debemos tener en cuenta que lo más rechazado por teólogos y filósofos españoles no fue su defensa de la autonomía de la política, sino el uso instrumental de la religión que propuso en los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio.* De este modo, como oposición a la razón de Estado esbozada por Maquiavelo y Botero, surgió una razón católica de Estado, cuyo principal objetivo fue el de entrelazar las estrategias propiciadas por el

El arte y la violencia represiva

Miguel Santagada

El crítico norteamericano Hal Foster[1] propone la denominación "realismo traumático" para superar lo que deplora como una suerte de estancamiento infértil en la crítica del arte pop. El estancamiento al que se refiere Foster se debería explicar como producto de la tensión que mantienen dos miradas antagónicas de valorar la obra de Andy Warhol . Una de esas miradas –conducida por críticos de orientación posestructuralista- cuestiona el intento de representación realista del *Pop Art* desprovisto de toda intencionalidad contestataria. La obra de arte, así, vendría a ser un simulacro de arte, un pasatiempo banal encaminado a la distracción de las masas. Abusando un poco de la simplificación, diremos que los posestructuralistas protestan contra el realismo pueril del pop, pues apunta a borrar toda significación histórica e ideológica al enfatizar el aspecto "fidelidad a la realidad" de los artefactos contemporáneos.

A la mirada opuesta Foster adjudica una actitud *referencialista*, suficientemente sensible a la compenetración entre el arte y los ámbitos mercantilizados de la moda, las celebridades mediáticas, el consumismo. Entre otros autores de esta corriente, Thomas Crow[2] ha discutido la explicación posestructuralista del arte pop en el sentido de que las imágenes estarían desprovistas de compromiso humanista. Pues bien, Crow defiende la idea de que el arte pop presta el servicio público de proponer verdades de un modo eficaz, al que el periodismo o los activistas no pueden recurrir. La sociedad norteamericana y la cultura capitalista, mal que les pese a los posestructuralistas, son profundamente igualitarias: ricos y pobres consumen los mismos productos.[3] El arte pop no arroja al bebé junto con el agua del baño: recrea las condiciones imaginarias en que parece realizarse el gran sueño americano de enriquecerse en paz y libertad. Los colores de los

[1] Hal FOSTER (2001) . *El retorno de lo real* La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, pp. 152 ss.
[2] Thomas CROW (1983) «Modernism and Mass Culture in the Visual Arts», en Benjamín Buchloh, Serge Guilbault y David Solkin (eds.), *Modernism and Modernitv,* Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p. 231 ss.
[3] What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. Ver: ***Mi filosofía de A a B y de B a A (Fábula)*** *(Andy Warhol).* Tusquets, Brcelona, 1998.

envases, y las marquesinas iluminadas de los cines sirven de fondo a un escenario paradisíaco, o casi ideal: producir para consumir, y consumir para producir y producir en una atmósfera jovial, festiva.

A pesar de que el propio Foster asume que ambas corrientes han aportado descripciones complementarias sobre el arte pop en general y sobre Andy Warhol en particular, pretende superarlas mediante una idea que ciertamente está ausente entre posestructuralistas y referencialistas. Se trata de abordar la cuestión del Pop art en términos de repetición, una noción elaborada por Freud y posteriormente retomada por Lacan.

Foster pretende hacer justicia con Andy Warhol, quien, como es sabido, ejecuta despreocupadamente (tanto en las obras originales como en su difusión serigráfica) la compulsión a repetir, tan favorecida por la producción industrial y las técnicas orientadas a fomentar el consumo serial. Su aporte consiste en interpretar la repetición en Warhol como una suerte de denuncia contra el automatismo manifiesto en el modo de producción capitalista . No se trata de una denuncia quejosa frente a los tribunales de la historia, sino una especie de puesta en escena paroxística, que lleva hasta el extremo la práctica productiva – consumista fundamental. Es una denuncia que al mismo tiempo es cómplice, porque repite la misma práctica que se pretende querellar. En opinión de Foster, el arte pop simula una superficialidad nauseabunda, pero no para festejarla, sino para traumatizarla, para ponerla en crisis. A la vez, tampoco es exactamente cierto que el realismo fotográfico del *Pop Art* se limite a representar ingenuamente las cosas; el coloreado, y la afectación de las imágenes sugieren distorsiones, (una vez más, traumas) como una forma de poner en escena, de ejecutar (en el sentido de *performance*) desde la obra, la operación crítica, distanciada, que se sugiere deben efectuar los consumidores.

Warhol se refirió alguna vez a la repetición: "¡Me gusta que las cosas sean exactamente lo mismo una y otra vez!". En una entrevista no traducida al español [4] Warhol defiende el aburrimiento y la repetición como momentos claves de su obra: "No quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto más mira uno a la misma cosa exacta, más se aleja el significado y mejor y más vacío se siente uno". Foster encuentra una coincidencia no azarosa entre la idea freudiana de repetición y el punto de vista de Warhol: la repetición de un acontecimiento traumático permite integrarlo a la vida cotidiana, hacerle perder su disfuncionalidad para que quede asimilado al tranquilizador horizonte de las cosas conocidas. Desde luego, las

[4] Andv WARHOL (1980) *Popism: The Warhol Sixties*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

repeticiones de Warhol no son restauradoras de esta manera: no parecen destinadas a conjurar lo traumático, digamos, de la explotación capitalista, del automatismo de la producción o de la superficialidad del consumo. Las repeticiones de Warhol reproducen efectos traumáticos, pero no se limitan representarlos; también en estas repeticiones se producen traumatismos, ya que en las obras de Warhol se desarrollan al mismo tiempo varias cosas ambiguas y contradictorias: tensiones entre protecciones y ataques, dialéctica fundamental de lo que nos seduce porque es nuevo, pero no deja de repugnarnos porque lo conocemos. Un pensamiento de significación traumática, donde se niega el gesto superficial con mayor apertura a lo superfluo: distancia que acerca y aproximación abusiva que repele y aleja.

A propósito de *Electric Chair*, de Andy Warhol

La sala transmite una tranquilidad hipnótica. la silla está algo iluminada, como si un rayo de luz cenital la acariciara desde un lejano cielo justiciero. Cierra el espacio sórdido de la cámara de ejecución un trío de puertas negras, como tenebrosas, que ratifican esa pesada atmósfera de las cárceles, con centinelas temibles por todas partes. La silla es el protagonista inquisidor, provocativo de la imagen que se multiplica hasta doce veces con cambios de tonalidades que también se repiten con ligeras variaciones. Se deja ver una placa rectangular que oficia como irónico pedestal donde alguna vez se elevará el condenado.

La fotografía original utilizada para *Electric Chair* se encuentra en los archivos del Museo Warhol. Orienta al visitante una etiqueta fechada el 13 de enero de 1953 que dice: "Cárcel de Sing Sing. Cámara de la Muerte". La etiqueta también contiene la extraña aclaración de que en esa silla fueron ejecutados Julius y Ethel Rosenberg, dos ciudadanos americanos acusados de ser espías soviéticos durante el macarthysmo. También gravitó contra el matrimonio de Julius y Ethel su condición de judíos, porque cierta exacerbación antisemita se había encrespado por aquellos tiempos en la sociedad campeona de la tolerancia y el pluralismo.

La única prueba contra Ethel Rosenberg provino del relato de un testigo, quien jamás aportó evidencia alguna para sus acusaciones. El proceso seguido contra Ethel fue una ardid con el que se intentó presionar a Julius, su marido, para que se declarase culpable y aportara nombres de los comunistas que él conocía. Sin embargo, fijada la ejecución para el 19 de junio de 1953, desde la noche anterior una multitud estimada en 5000 manifestantes solicitó la condonación de la pena al presidente Eisenhower. Este ordenó al FBI que aguardara la confesión de última hora que Julius

probablemente haría. El final de la historia que alguna vez tuvo como escenario tétrico esa silla que Warhol repite casi ingenuamente con su método serigráfico aporta la cruel circunstancia de que fueron necesarias tres descargar para acabar con la vida de Ethel, pues al parecer los verdugos equivocaron el procedimiento en los dos primeras tentativas.

Parece claro que Warhol, aunque lo haya negado o desestimado varias veces, no tomó azarosamente esta fotografía, ni pretendiera sólo colorear la experiencia de los espectadores con un estímulo visual pasajero. Es legítimo preguntarnos si el hecho de que la ejecución especialmente injusta de los esposos Rosenberg, una suerte de metonimia apenas indicada por el referente de la silla eléctrica, no estuviera en los proyectos de implicar al espectador en una reflexión cívica sobre la condena a muerte, la forma en que se ejecuta y la selección de los reos sobre los que se practica.

Los Okupas del Andén, escribiendo su propia historia, transformándose para transformar…

María Belén Trionfetti
"Los Okupas del Andén"
Grupo de Teatro Comunitario, La Plata, Argentina.

La presente ponencia se basa en la definición del teatro comunitario, sus principales características y la manera de vincularse a lo largo de los años con la recuperación de espacios de participación político-social y la toma del espacio público como escenario, lugares que se habían fragmentado desde la última dictadura militar.

También relata la práctica de este fenómeno a partir la experiencia del grupo de Teatro Comunitario *Los Okupas del Andén***,** que funciona en las instalaciones de la ex Estación del Ferrocarril Provincial, situada en calle 17 y 71 del barrio Meridiano V, de la ciudad de La Plata, haciendo un recorrido de su historia desde su conformación en el año 2003, su metodología de trabajo, sus creaciones colectivas, su organización interna, sus proyectos de extensión a la comunidad y los relatos de los vecinos actores como protagonistas directos.

¿Qué es el teatro comunitario?

"*Surge de la necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse, y comunicarse a través del teatro. Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y que, como la salud, el alimento y la educación, debe estar entre sus prioridades.(…) el Teatro comunitario es de y para la comunidad; no se concibe como un pasatiempos, un lugar de ocio o de esparcimiento ni como un espacio terapéutico sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir"* Bidegain(2007; 23)

Este arte se construye con los vecinos, lo cual define su carácter de amateur y que tiene por destinatarios a la comunidad. El objetivo que tiene es poder recuperar la cultura popular, e intentar lograr recrear lo que existió en otros tiempos de la Argentina, cuando a través de los clubes barriales se organizaba la vida cultural de cada barrio. Busca un tipo de teatro que nazca

de un modo no tradicional, con una clave que es el protagonismo de los vecinos, desde la elección de la temática hasta la puesta en escena, pasando por la gestión de todo el proceso creativo y productivo.

En relación al fundamento que tiene este tipo de teatro, surge la necesidad de la relación entre el arte y la transformación social, ya que tiene como punto de partida la premisa de que todos somos creadores, por tanto, cada uno de los que está allí puede actuar, hacer una obra de teatro, lo que los lleva a la situación de poder comunicar una historia a través de una puesta en escena.

Quienes participan del Teatro Comunitario, entienden que el arte debe ser socializado, a través de sus artistas, para que todos puedan comenzar a imaginar otras formas, para que el conocimiento no quede en manos de unos pocos, sino que todos seamos capaces de encontrar esa lógica que nos abre el camino a entender que somos seres con capacidad de crear, permitiendo descubrir ese potencial que cada uno tiene.

El Teatro Comunitario es un hecho colectivo, búsqueda de la diversidad posibilitando que a través del otro cada uno comienza a descubrir su propia individualidad, por tanto, puede ver que en lo colectivo se hace más interesante, se enriquece su propia subjetividad.

El Teatro Comunitario, tiene como característica también que su lugar de trabajo es el espacio público. Post década del "90 con las crisis que le siguieron, la "gente" volvió a tomar la calle, se recuperaron espacios comunes cargados de sentidos.

"*El teatro en sí tiene un objetivo concreto que es comunicar. Para recrear, mantener la historia, los lazos culturales, expresar la cultura de un pueblo. Pero, además, el arte tiene un rol de dignificación en el hombre, que le permite pararse mucho mejor ante lo social. Frente a determinismos económicos muy fuertes, el arte es un camino por donde puede encontrarse. Si la sociedad no le da oportunidades, el arte popular o el arte en la comunidad le da la posibilidad de hacer a todos por igual*"[1]

Esta estética comunitaria, intenta un tipo de arte que no sea reproductora de los modelos hegemónicos que indican quiénes y cómo deben actuar, y que decir, sino que a través de la acción conjunta, y de la creación colectiva se aprende a pensar, se aprende a hacer, y no solo a consumir, y cuando se aprende y aprehende ese qué y cómo hacer, se es posible transformar.

Trabajo en red

La Red Nacional de Teatros Comunitarios tiene como finalidad articular el trabajo en red el cual permite retransmitir las experiencias, ver en cada grupo lo particular, y ayudar en cada

[1] Adhemar Bianchi. Director del grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur.

caso con los problemas que surgen. A su vez, ayuda a la visibilización de la tarea que tiene el Teatro Comunitario. Se propone "*aunar objetivos, concentrar esfuerzos, capacitar a nuevos formadores y retransmitir el proyecto artístico no solo en Buenos Aires, sino en todo el país. La red facilita el intercambio de opiniones e ideas a través de reuniones en un centro común para organizar encuentros, festivales, planificar seminarios de perfeccionamiento, programar actividades, comentar logros y dificultades, evacuar dudas, entre otros temas de agenda*". (Bidegain, 2007; 28). El sentido de trabajar en la red, es justamente estar conectados, intercambiando ideas.

Desde el año 2004 Okupas integra la Red Nacional de Teatros comunitarios que nuclea a la mayoría de los grupos que existen en el país y ha venido participando de las actividades organizadas por ésta tanto a nivel nacional como regional.

Dado el crecimiento que adquirió este fenómeno teatral en la ciudad de La Plata y alrededores, es que se ha conformado desde el año 2005 la sub-Red Regional Sur, actualmente integrada por los grupos: "La Caterva" (City Bell), "La fusión comunitaria" (Los Tololosanos, Tolosa; Ladrilleros dijo la partera, Los Hornos; Dardos de Rocha, La Plata), "Grupo de teatro comunitario de Berisso" (Berisso), " DespaRamos" (Ramos Mejía), " Elenco Abierto" (Quilmes) y "Los Okupas del Anden" (Meridiano V).

La Red Regional Sur mantiene reuniones periódicas donde los coordinadores de los distintos grupos van dialogando a fin de generar algunas estrategias conjuntas. Así como también han organizado, en lo que va desde su conformación en el año 2005, tres Encuentros regionales.

LOS OKUPAS DEL ANDEN Grupo de Teatro Comunitario

El grupo de Teatro Comunitario Los Okupas del Andén está conformado por vecinas y vecinos de la ciudad de La Plata trabajadores, jubilados, desocupados y estudiantes con edades que van desde los tres a los ochenta años, sin formación artística ni actoral previa. Cuenta con la coordinación de dos profesionales para la dirección y formación actoral, una escenógrafa y un director musical, que mediante talleres y prácticas aportan saberes y habilidades específicas para cada una de las disciplinas. Participan alrededor de 50 vecinos en forma estable, número que se ha mantenido a lo largo del tiempo a pesar de ir variando su composición. Es este un grupo abierto e inclusivo, es decir que todo aquel que desea participar se integra a la actividad artística en igualdad de condiciones.

Los Okupas del Andén nace en el año 2003 cuando un grupo de vecinos decide reunirse en las abandonadas instalaciones de lo que fuera la Estación del Ferrocarril Provincial

Meridiano V, con la firme intención de recuperar el espacio para el barrio. Inicialmente se propone, mediante la creación colectiva de una obra de teatro, reconstruir la historia de la Estación y el significado que el Ferrocarril tuvo para los vecinos, pudiendo mediante este proceso, no sólo rescatar la memoria sino también ser sus transmisores.

A lo largo de estos años han creado con esta misma modalidad colectiva tres obras teatrales: *"Historias Anchas de Trocha Angosta"*, que realiza un recorrido histórico desde la inauguración de la Estación Provincial en el año 1912 hasta su cierre definitivo en 1977; "*La Fiesta Electoral"* que relata en tono satírico las pujas políticas entre dos partidos que se disputan la elección al cargo de presidente en la imaginaria República de Meridiano V; y por último "*Postales Barriales de Fulanos de Tales*", que centra su relato en situaciones, lugares y personajes cotidianos del barrio Meridiano V. Su estreno data del mes de octubre de 2010. Actualmente, los Okupas están trabajando sobre la revisión de escenas y agregado de nuevas escenas a su tercer trabajo "Postales Barriales de fulanos de tales".

Las obras de los Okupas del Andén se presentan en distintos espacios públicos (plazas, parques, andenes) tanto de la ciudad como de otras localidades del país, como forma de recuperarlos para la cultura popular, a la vez que propicia y propaga la idea de que es posible pasar de ser espectador a ser protagonista. Mención especial es la vinculación que el grupo ha tenido con otros grupos que trabajan en pos de la recuperación de los espacios abandonados por el ferrocarril mediante el arte (Patricios, Bavio, Santa Rosa en La Pampa, etc.)

Un encuentro Okupa

Los okupas se reúnen los días sábados a las 15 hs. Sus encuentros están compuestos de tres momentos, un entrenamiento corporal y vocal, luego un ensayo de arreglos musicales por voces, y por último el propio ensayo de obra y/o creación colectiva de nuevas escenas y/o canciones.

¿Como se trabaja la obra?

En todos los espectáculos se fusiona la música y teatro a través de los siguientes recursos:

- Personajes colectivos: también llamados personajes en bloque, que permiten que un personaje sea interpretado por un número importante de actores ampliando así su potencia dramática. Ej. El pueblo, los gobernantes, los ferroviarios.
- Dramaturgia Colectiva: se elige la temática a abordar y luego se trabaja en sub-grupos por asociación y no por oposición de ideas. Es decir, se intenta ver de qué manera se puede construir con el aporte de todas las ideas propuestas sin

descartar ninguna, evitando de esta manera sobreestimar o desvalorizar cualquiera de las propuestas. A continuación se realiza una puesta en escena del material abordado y luego se hace una limpieza del mismo.

- Canto comunitario: las canciones en el Teatro Comunitario son textos musicalizados, con lo cual, al momento de cantar, no se pierde el personaje, sino por el contrario se entona con intención. En general, se utilizan melodías conocidas por el grupo y se les cambia la letra, sintetizando el relato de una escena y dándole un cierre en forma de canción.

Los Okupas del andén trabajan con la memoria colectiva, es decir, con las anécdotas aportadas no sólo por los integrantes del grupo sino también por vecinos del barrio. Para armar su primer espectáculo crearon un espacio llamado "*Mates con historias*", donde se convocó a vecinos nuevos y antiguos y también a ex ferroviarios a compartir sus anécdotas. En el caso de su último espectáculo para comenzar la investigación hicieron un recorrido sensible por el barrio utilizando el concepto plástico "deriva", salieron a recorrer el propio barrio para captar imágenes a través de todos los sentidos, realizaron un mapeo de toda la zona ubicando geográficamente estar marcas urbanas que fueron encontrando y a partir de esa experiencia es que empezaron a armar las escenas.

Cada sábado, luego de la actividad específicamente artística se hace una "ronda de mate", donde se hace una verbalización de lo trabajado en el día y a continuación se hablan los temas organizativos, se resuelven cuestiones relacionadas a presentaciones a realizar y otras actividades y se cierra el encuentro.

Organización interna y formas de trabajo

Con el transcurso de los años, el propio grupo ha ido buscando distintas maneras de organización interna que aliviane la tarea y la haga más efectiva, es por eso que están divididas las distintas áreas que tienen que ver con lo artístico y con "lo otro", es decir lo organizativo, lo grupal, etc. Las comisiones de trabajo son abiertas para todos los que quieren integrarlas, sean o no, vecinos-actores.

Ensayos generales los días sábados (3 hs)

Entrenamiento actoral los días jueves (1.30 hs)

Ensayos parciales de música por voces. Sábados una hora antes del ensayo gral. (1 hs)

Capacitación en maquillaje por grupos. Sábados una hora antes del ensayo gral (1 hs.)

Okupa Big Band: formato de Banda para musicalizar las obras y con repertorio propio para hacer funciones independientemente del grupo. Ensaya los viernes (2 hs.)

Okuplásticos: realización de vestuario, maquillaje y escenografía. Jueves (2 hs)

Reuniones de dirección y puesta en escena. Lunes (3 hs)

Otras comisiones:

- Bienvenida, se encarga de recibir a los nuevos integrantes.
- Dramaturgia, escribe y organiza escenas en función de lo que acontece en los ensayos.
- Gestión, se encarga de armar proyectos para gestionar pedidos de fondos y subisidios; Los Okupas del Andén, se mantienen con los ingresos que se generan por las gorras en las funciones. Además, poseen personería jurídica, la cual implica el pago de una cuota mensual ($10).
- Prensa y difusión, se encarga de todas las actividades relacionadas con la difusión de las funciones y actividades del grupo. Además el grupo cuenta con los siguientes proyectos de difusión:
  - "Los Okupas con todo al aire". programa radial en la ciudad de La Plata por la frecuencia de 103.1 FM, se emite los martes a las 21hs.
  - Revista "Okupandeando" que lleva ya cinco números editados
  - Página web (www.losokupasdelanden.blogspot.com)
- Plenarios resolutivos: son encuentros mensuales de toma de decisiones. Estos espacios son para todos los integrantes de Okupas, en general se discuten cuestiones esenciales para el grupo.

Espectáculos:

"HISTORIAS ANCHAS EN TROCHA ANGOSTA"

El ferrocarril provincial desde sus inicios, allá por el año 1912, comenzó a "marchar sobre rieles", el tren como medio de transporte de personas y mercancías, como así también vehículo de cultura (trabajo, comunicación, lazos afectivos)... así fue dejando su huella signada por historias personales y sociales de los pueblos que transitó... Durante los años 70, la omnipotencia y la arrogancia de los "poderosos" incidieron en la obsecuencia del gobierno de turno y su dependencia, decidiendo el cierre del ferrocarril...el tren no correría más por la geografía bonaerense... Quedaría la población sumergida en las sombras del olvido. En 1977, realizó su último, comenzando un proceso de deterioro y decadencia...

"LA FIESTA ELECTORAL"

Obra de creación colectiva con intervención del público presente. Parodia las elecciones, los candidatos y los medios de comunicación a través de un programa de televisión que en vivo y en directo va presentado a los candidatos que se postulan para presidir la República Independiente de Meridiano V, ellos deberán convencer al público que luego tendrá que tomar una decisión y elegir al ganador.

"POSTALES BARRIALES DE FULANOS DE TALES- un paseo por el Meridiano V"

Un barrio en el límite de una ciudad. Cincuenta vecinos. Una invitación. Salimos "a la deriva" por las calles de Meridiano V para tomar impresiones con cada uno de nuestros sentidos. A través del paseo conocemos el espacio, aprendemos a habitarlo, le atribuimos cualidades simbólicas- emocionales y al volcar nuestras ideas y pensamientos sobre el lugar, lo vamos llenando de significados, lo vamos haciendo nuestro. Colaborar de forma activa en la construcción de nuestro entorno produce dos efectos, por un lado aumenta nuestro sentido de apropiación sobre los lugares que utilizamos, y por el otro, aumenta el grado de control que tenemos sobre nuestras vidas, eliminando la sensación de que todo nos es impuesto desde un sitio lejano. Sin los relatos, los barrios quedan desiertos. Por las historias los barrios se vuelven habitables. Despertemos entonces a las historias que duermen en las calles, vayamos a recorrer estas postales del Meridiano V recogidas por los vecinos…

"OKUPAS POR OKUPAS", la voz de los propios integrantes

Quizás todo comenzó con un juntarse, una excusa, un encuentro para contar una historia ajena que luego dejaría de serlo para comenzar a pertenecernos...

"Hace descubrir en cada uno de nosotros el potencial creativo que tenemos, y que muchas veces incluso no sabemos que existe dentro nuestro"

"El camino es infinito …. el fin de representar nuestra obra es que en su creación se aporta el caudal humano que cada uno trae"

"Ser okupa es estar atento a las necesidades de otro okupa... es ponerle garra a los ensayos a pesar de la dispersión... es un mate calentito un sábado de mucho frío... es una palabra a tiempo a la hora del colapso... algunos días es cuelgue... es adrenalina es ir para adelante a pesar de todo lo que puede ocurrir en el camino... es una gran familia que contiene... es ir mucho mas allá de la excusa del teatro... es tratar de organizarse a raíz de las demandas grupales... es el tren que vuelve a pasar cada vez que se corre ese inmenso telón rojo..."

Comentarios finales

Los Grupos de Teatro Comunitario, a lo largo del país, conforman una nueva expresión de lo social. El encuentro en "lugares que pertenecen a la sociedad" (plazas, estaciones de

trenes, andenes), el compartir con el otro/a, el sentarse y mirarse, el descubrimiento*, el estar*, son trazos de un cuadro que se está imaginando en la Argentina Contemporánea.

Los Okupas como el resto de los Teatros Comunitarios, buscan crear nuevas formas de producción social de sentidos a partir del rescate de valores, e historias que son propias pero muchas veces expropiadas. Cada pincelada nueva que exige ese cuadro, implica también un compromiso del cuerpo y la mente, que Los Okupas del Andén están dispuestos a ofrecer, sensibilizando músculos, poniendo en jaque ideas, emocionando, Pensando, Actuando, transformando.

La inventiva tiene un gran papel dentro de este grupo. Ingeniarse con poco es un desafío. Pero es más grande aún el desafío que se han planteado y que de alguna manera los instaura y es poder trasladar todos esos pequeños pasos a sus "otros lugares" donde se encuentran y desarrollan, empezar a sentar estas bases que consideran nuevas, originales, sanas, interesantes, como génesis de prácticas cotidianas en los lugares donde habitualmente se desempeñan.

Bibliografía

Marcela Bidegain. Teatro *Comunitario. Resistencia y transformación social*., Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Siglo XX. ATUEL. 2007. Buenos Aires

Documento "Arte y Transformación social". Red Nacional de Teatros Comunitarios.2004

Material de difusión y archivo del Grupo de Teatro Los Okupas del Andén

La palabra cantada: confluencia entre música y literatura en una ópera de Calderón de la Barca. Contexto y aspectos generales.

Claudia Vega.
UNMdP- CIN - G.Li.S.O

Es sabido el auge y la popularidad de los que gozó el género dramático en el siglo XVII en España. Quizás no se ha reparado tanto en el hecho de que muchas de esas obras, de una u otra manera, incorporaban música. España fue la segunda nación -luego de Italia- que representó en los tablados obras pertenecientes al género operístico. La ópera como forma músico-teatral propone una manera peculiar de transmitir no sólo a través del verso hablado -como el teatro tradicional- sino mediante el verso cantado con acompañamiento musical. La confluencia entre ambas artes hace de la ópera un género mixto, único, dado que combina dos universos semióticos distintos pero complementarios: el del lenguaje que todos usamos a diario para comunicarnos junto con el lenguaje musical.

Si bien se considera que fue Lope de Vega quien esbozó un primer intento de ópera con *La selva sin amor*, la primera ópera extensa fue escrita por Pedro Calderón de la Barca bajo el título de *Celos aun del aire matan*, obra con temática mitológica, cuya música fue compuesta por Juan Hidalgo, uno de los más famosos escritores de música teatral en la segunda mitad del siglo XVII. Es objetivo de este trabajo realizar un recorrido cultural y contextual sobre el género dramático-musical en general y la Ópera española en particular, refiriendo asimismo a la obra calderoniana mencionada anteriormente, por ser el ejemplo más destacado a considerar.

En la España del Siglo XVI la música ya había dejado de ser sólo un entretenimiento de nobles para convertirse en un fenómeno social. Proliferaban en la época impresos musicales en tablatura, generalmente para vihuela. La música amplía su funcionalidad: ya no sólo era incluida en los actos religiosos o de la corte, sino que se recurría a ella como medio de entretenimiento para distracción de los trabajos cotidianos al finalizar la jornada. Desde los grandes festejos de la Corte, hasta la iglesia y en los ámbitos familiares de diversas clases sociales siempre estaba presente la música.

Esta importancia de lo musical también se traslada a las representaciones teatrales. En un principio las intervenciones musicales comenzaron siendo intervenciones vocales-instrumentales breves, que podían estar o no ligadas al argumento de la obra. Más allá de su vinculación con el texto, se la consideraba como indispensable en cualquier representación dramática del siglo XVII. Pensemos sino en la Loa, forma lírico-musical que se utilizaba a modo de captar la atención del público antes de que comenzara la representación de la comedia.

Las representaciones realizadas en la Corte, que permitían la experimentación en las áreas de lo dramático, tramoyístico y musical, fue la fuente de la que abrevaron nuevas formas que combinaban texto y música, dando ya un papel mucho más importante a ésta última. En un principio los géneros no estaban bien definidos, por lo cual eran obras que oscilaban entre el intermedio (obra que tiene como referente el *intermezzo* y los *balleti d´intervenzione* italianos), la invención (obra que combina fábula y música), la fiesta de la zarzuela o la ópera. En este sentido, el género dramático musical español puede considerarse como la simbiosis entre la música de género solístico español renacentista -que consistía en una voz e instrumento acompañante- y la música escénica incipiente de invenciones, intermedios y comedias musicales, desarrollada a comienzos del Siglo XVII.

Los lugares propicios para este tipo de representaciones no fueron los corrales, dado que no permitían gran despliegue escenográfico ni de tramoyas. Eran lugares predilectos los pertenecientes a la Corte, como el Coliseo del Buen Retiro, donde fueron representadas obras como *La fiera, el rayo y la piedra*, en el año 1656, o el Salón Dorado del Alcázar. De este modo, el teatro español se erigía de a poco como una actividad profesional específica. Las compañías teatrales importantes comenzaron a incorporar gran cantidad de músicos en sus formaciones. También había en ellas músicos-actores multifuncionales, que representaban, bailaban, tocaban instrumentos o cantaban, según la necesidad. Es de destacar que generalmente estos roles tan complejos eran encarnados por mujeres, dado que eran más aficionadas al canto y al baile, además de la actuación.

Como se ha mencionado anteriormente, la música en la época es considerada como elemento fundamental en las representaciones teatrales. Calderón de la Barca no permaneció ajeno al surgimiento de estas nuevas formas músico-dramáticas y concedió una gran importancia a lo musical en sus obras. De hecho, escribió gran cantidad de obras dramático-musicales entre zarzuelas, fiestas cantadas y óperas. Cada estreno músico-teatral se fundamentaba en algún hecho importante de la Corte, desde el fin de una guerra o la firma de un tratado hasta la celebración de bodas y natalicios de la Realeza, así como también durante fiestas nacionales o religiosas.

El gran dramaturgo siglodorista encontró en este tipo de representaciones firme asidero para plasmar su concepción sobre el arte dramático, planteado como un "teatro total" que debía combinar y fusionar diversas artes, como la música, la literatura y todo lo que concierne al arte escenográfico (tramoyas, pintura, arquitectura, etc.). Debe recordarse que este tipo de obras - que combinaban lo dramático otorgando también gran importancia a la música, sean zarzuelas, óperas o fiestas cantadas pertenecían al llamado "teatro de aparato" que era llevado a cabo en los Palacios, frente al "teatro pobre", relegado al ámbito de los corrales. El clima de la Corte, con sus fiestas fastuosas, permitió a Calderón disponer de un capital y un espacio necesarios para realizar innovaciones en lo que al plano escenográfico y musical refiere.

De este modo, la obra dramático-musical se concibe en un marco teatral o espectáculo total, que apelará a todos los sentidos del espectador. Así, la música en el texto funciona como unificadora de las distintas artes y disciplinas que intervienen en las obras dramáticas calderonianas. No se la concibe como algo separado del texto ni como un elemento del que se pueda prescindir, sino que establece una relación de interdependencia y cercanía, dado que ambas son necesarias aunque, en cierto punto, la música deberá subordinarse al texto en tanto que su función es enfatizar o subrayar las ideas propuestas o planteadas para generar diversos efectos en el espectador.

En este sentido, resulta muy importante destacar que la noción de música que se tenía en el Siglo XVII difiere mucho de la que tenemos hoy día. Se separaba la música "de los sentidos" de la música "divina", concibiendo a la primera con lo hedonístico (con los placeres obtenidos de escucharla), relacionándola con el pecado y el mal, mientras que se erigía la segunda como representante de la armonía del Cosmos y de Dios. La música debía ser un eco de la armonía celestial. Había también gran entusiasmo por la teoría humanística de los efectos modales de la música. Se le otorgaba gran importancia a los *effetti* o efectos de cada modo. Según esta teoría cada modo musical era capaz de producir en el oyente un efecto distinto: triste, alegre, soporífero, belicoso, animado, lascivo o hechicero, entre otros, abarcando toda la gama de las emociones humanas. Para que se produjeran los *effetti*, debían estar acompañados y estrechamente ligados a un texto, de modo de poder conseguir el efecto deseado y persuadir al espectador/oyente. Como se puede observar, esta teoría fusiona elementos de dos universos semióticos diferentes: la música y el texto.

En el Siglo XVII las obras que eran representadas con música solían aparecer con el título de "comedia", "fiesta cantada" o "comedia música". En este contexto de indeterminación genérica resulta difícil distinguir de manera taxativa las obras. Pero, a pesar de esto, puede establecerse una distinción entre zarzuela y ópera: la primera es la que gozará de mayor

popularidad y continuidad en el tiempo y se constituye como género teatral español caracterizado por una combinación de canto y diálogo hablado; mientras que la ópera española es una obra en la cual predominan las partes cantadas y los recitativos musicales sin que aparezca diálogo hablado. Tanto en unas como en otras, se mantenía la misma estructura de fiesta teatral que se utilizaba en el resto de las comedias, a saber: una introducción cantada o Loa, a la cual seguía la representación de la Primera Jornada de la obra (fuera esta Zarzuela, Ópera o Fiesta de teatro). Entre las Jornadas se representaban entremeses, bailes o jácaras entremesadas, luego de la cual sobrevenía la Tercera Jornada de la obra y el Fin de Fiesta, en el que solía representarse una mojiganga.

Calderón compuso gran cantidad de zarzuelas y fiestas cantadas, pero tan sólo dos óperas, ambas con música de Juan Hidalgo. La primera de ellas[1], *La púrpura y la Rosa* (1660) fiesta cantada u ópera en un acto, es considerada por muchos críticos siglodoristas como un "ensayo" de ópera por su extensión y reconocen como la gran ópera española a *Celos aún del aire matan*, representada en el Teatro Real, el 5 de diciembre de 1660 en honor al Infante Felipe Próspero, que cumplía tres años.

Esta última, de tema mitológico, es la única obra enteramente cantada existente en el repertorio español. En ella los diálogos son expresados por dioses en "tonos divinos" o por mortales, en "tonos humanos". Ambos tonos se sirven de una nueva forma de expresión: el recitativo, que consiste, precisamente, en recitar los versos acompañados de música, utilizando repetición de ritmos y acordes que cautivaran al espectador. También se incluye la presencia de Coros al modo griego, que comentaban lo que sucedía en escena. En ocasiones la música también sirve de acompañamiento, utilizado muchas veces para enfatizar la acción de los personajes y generar un efecto similar al que hoy en día se utiliza en la cinematografía con el mismo fin: que el efecto de la música acompañe lo expresado. Se apela entonces a una combinación sígnica de dos universos semióticos distintos: la música y el texto, los cuales se entrelazan en una relación de complementariedad para conformar un "todo" homogéneo.

Se observa en la obra anteriormente citada la presencia de dos grandes planos: el humano y el divino, con una marcada jerarquización. En lo más alto se sitúa el Olimpo, de donde proviene Diana y el resto de las deidades. Entre lo divino y humano se encuentran las Ninfas, que viven en los jardines de Diana. Sirven a ella pero tienen contacto con los mortales, divididos en dos grandes grupos: nobles y villanos o criados. La trama gira alrededor de los celos, sentimiento que atraviesa horizontalmente todas las jerarquías.

El título hace referencia puntual a Pocris, que siente celos de Aura, ninfa que, descubierta en sus amores con Eróstrato, es condenada a muerte por Diana y salvada por

Céfalo. Venus la convierte en aire para salvaguardarla de la muerte. Una vez transformada, es invocada con frecuencia por Céfalo para que con su brisa lo refresque en las sofocantes tardes de verano. Pocris cree que Aura es una mujer, siente celos y persigue a hurtadillas a Céfalo, que está de cacería. Él la confunde con una presa, tira el venablo y Pocris muere. De allí la frase que los celos, aunque provengan del aire –es decir, de Aura- pueden matar.

En esta obra, los temas serios son representados por las deidades y los personajes nobles, mientras que lo jocoso o humorístico es relegado a los villanos o criados, manteniendo apego a la noción de decoro de la Nueva Comedia.

Con respecto a lo musical, se observa la utilización de elementos temáticos musicales y textuales repetitivos llamados *ritornelli* o estribillos, que no son instrumentales, sino vocales y tienen como función dar cohesión a la obra, uniendo fragmentos del discurso textual. De este modo, en cada jornada aparecen tres estribillos diferentes, entonados por un personaje, dos, tres o el coro. A veces el mismo *ritornello* puede aparecer con pequeñas variantes, según el personaje que lo cante y según lo que sea menester en la trama. En la primera jornada aparece el siguiente *ritorneloi* en boca de Aura, que se lamenta cuando está a punto de morir:

¡Ay infeliz de aquella
Que hizo verdad haber quien de amor muera![2]

Esto se repite con una variante cuando Aura salva su vida y es convertida en aire:

No ya infeliz de aquella,
Que hizo verdad haber quien de amor muera.[3]

Aunque el *ritornello* más emblemático de la obra es el de la tercera jornada, que alude al título: "Que si el aire diere celos, celos aun del aire matan".

También puede observarse que Calderón en *Celos aun del aire matan* apela a diversos sentidos: lo visual -mediante el despliegue escenográfico y las tramoyas-, lo auditivo –a través de la música, tanto en las voces como en los acompañamientos instrumentales- y por último en la comprensión o entendimiento, a través de la palabra. El dramaturgo apela a estos tres sentidos que constituyen distintas vías semióticas para llegar al espectador, con la finalidad de que se comprenda mejor el mensaje que se quiere transmitir. Esto puede aplicarse a todas las obras dramáticas que combinan texto representado con música.

Debe mencionarse que, a pesar de la maestría de las dos óperas calderonianas, el género operístico no prosperó en España. Esto, según Aurora Egido[4], se debe a dos causas: la primera, que el espectador español de la época no gustaba de las representaciones enteramente

cantadas, motivo por el cual prosperaron la comedia mitológica semicantada y la zarzuela, circunscribiéndose a los géneros musicales; la segunda, que la Comedia Nueva se había arraigado de manera tal que no pudo ser desplazada por un género tan nuevo y peculiar como la ópera. Dejando a un lado las cuestiones de recepción, no puede negarse el carácter peculiar de este tipo de obras que combinaban, desde su gestación, lenguajes de dos universos semióticos distintos pero complementarios: el lenguaje poético y el musical.

A modo de conclusión, sostenemos que la concepción calderoniana de un "teatro total" que abarcase la más amplia gama de artes se ve plasmada en el origen y la naturaleza plurisemiótica de sus representaciones. El dramaturgo busca en sus obras una integración de las artes, sobre todo en su etapa de madurez, hacia mediados del siglo XVII. Experimenta en su modelo con la fusión de elementos sígnicos de diversas artes (escenográfica, poética, musical, plástica) en pos de llevar a cabo su mayor objetivo: que el género dramático no se limite ni circunscriba a la representación para cautivar a todos sus espectadores, desde las capas más altas a las más bajas del estamento nobiliario.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Jurado, Beatriz; "Música y Literatura en dos comedias mitológicas de Calderón: *La estatua de Prometeo y Eco y narciso*", Tesis doctoral dirigida por el Dr Joaquín Roses Lozano. Departamento de Literatura española, Universidad de Córdoba, 2006. Publicado digitalmente por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba en 2007:
http://hdl.handle.net/10396/322

Alonso García, Manuel J.; "Calderón de la Barca, letrista de óperas", en *Revista de filología de la Universidad de La laguna (RFULL), N° 3, 1984*, págs. 3-15. Versión digitalizada por Dialnet:
http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91646

Calderón de la Barca, Pedro; *Celos aun del aire matan* en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo tercero. Madrid: BAE, pág 473.

Cubillas Haro, Ramón María; "Aproximación a una comedia mitológica de Calderón", en *Revista Castilla, N° 4, págs. 57-71* **ISSN:** 0378-200X. Versión digitalizada por Dialnet:
dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2905971.pdf

Diez Borque, José María; "El espectáculo teatral en el siglo XVII", en *El teatro en el siglo XVII,* Taurus, s/f.

Egido, Aurora; "Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderon de la Barca", en *Revista literaria Castilla. Estudios de literatura, 0 (2009)*, págs. 134-165. ISSN: 1989-7383
http://www5.uva.es/castilla/wp/wp-content/uploads/2009/11/Egido-Aurora.-Zarzuelas-y-%C3%B3peras-a-lo-divino-y-a-lo-humano-de-Calder%C3%B3n-de-la-Barca2.pdf

Flórez Asensio, María Asunción; "*Músicos de las compañías que residen en esta corte:* músicos y empresa teatral en Madrid en el Siglo de Oro", en ANUARIO MUSICAL, Nº 65, enero-diciembre 2010, 57-78. ISSN: 0211-3538

Frasetto, Fernando y Salgado, María Celia; "La conjunción del texto musical y el literario en el teatro de Calderón: *Celos aun del aire matan*". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
Notas de la Reproducción Original: Edición digital a partir de Estudios de Teatro Español y Novohispano : Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pp. 335-343. Link:
http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-conjuncion-del-texto-musical-y-el-literario-en-el-teatro-de-calderon-celos-aun-del-aire-matan/
N. D. Shergold y J. E. Varey: *Representaciones palaciegas: 1603 – 1699 Estudio y documentos,* London, Tamesis 1982.
Rull, Enrique; "Celos humanos y divinos en Calderón (En tono a *Celos aun del aire matan*)", en AISO. Actas VI (2002).Versión digitalizada por el Centro Virtual Cervantes:
cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_053.pdf
Sage, Jack; "Calderón y la música teatral", en *Bulletin Hispanique*. Tome 58, N°3, 1956. pp. 275-300.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1956_num_58_3_3490
Stevenson, Robert; "Espectáculos musicales en la España del Siglo XVII" en *Revista musical chilena*, N° 121-122, enero-junio 1973, págs. 3-45. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, Departamento de Música, Universidad de Chile. Versión digitalizada:
http://web.uchile.cl/revistas/musicalchilena/PDF_CORREGIDOS/RMCH_121-122.pdf

---

[1] Hay diversas posturas con respecto a este tema. Muchos críticos consideran que *La púrpura y la rosa* debe incluirse dentro de las zarzuelas, mientras que otros la consideran una ópera española dado que es una obra enteramente cantada. No nos inmiscuiremos en cuestiones taxonómicas por falta de tiempo. Los críticos estudiados (entre ellos Aurora Egido) coinciden en que es la primera obra que logra fusionar de manera homogénea y con gran maestría dos artes distintas: el arte musical y el de la representación.
[2] Calderón de la Barca, Pedro; *Celos aun del aire matan* en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa que todas las anteriores hecha e ilustrada por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo tercero. Madrid: BAE, pág 473.
[3] Idem I, pág 474.
[4] Egido, Aurora; "Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderon de la Barca", en *Revista literaria Castilla. Estudios de literatura, 0 (2009)*, págs. 134-165. ISSN: 1989-7383

El poder de la poesía en la formación de la identidad

Alida Estela Vega
UNMdP - GIE

Como los deseos,
que no pueden estar quietos,
se apuran, escapan, crecen, se achican,
no saben esperar,
tienen forma de otros deseos,
se mezclan para hacer deseos nuevos,
y después ya no se sabe.
Eduardo Abel Giménez[1].

Desde tiempos ancestrales la tradición oral fue la literatura que circulaba entre las familias y enriquecía la cultura de los pueblos. Los cambios en la comunicación provocaron la pérdida de ese tiempo y de dicho vínculo entre padres e hijos. Hoy cuando un niño nace se encuentra rodeado por su familia, el televisor y muy pocas veces de libros.

El hábito de la lectura se puede construir desde la gestación, para ello es necesario interesar a las madres y a la familia. Cuando los padres cantan canciones de cuna o cuentan cuentos, se fortalece el vínculo afectivo a través del libro y la lectura. En esas experiencias tempranas comienza la formación del lector.

La palabra humaniza. Desde lo individual nos hace sentir parte de un todo humano, desde lo social nos permite ponerle palabras a nuestras necesidades. Creo en el valor de la cultura, la educación y que la lectura, como su transmisor, es parte del alimento al que todos tenemos derecho.

Desde el año 2005 formo parte del grupo de investigaciones estéticas (GIE) cuyo director es el Prof. Mg. Nicolás Fabiani. Somos un grupo de investigadores interdisciplinarios cuyo tema de investigación es: "La formación de la identidad a partir de la experiencia estética". El mismo se aborda desde diferentes miradas: la antropológica, filosófica, sociológica, literaria, etc. Desde mi mirada el trabajo es a partir de la literatura.

[1] Giménez, Eduardo Abel. Como agua. 1ª ed.- Buenos Aires : Del Eclipse, 2009. 24 p. (Libros-álbum del Eclipse / Istvan Schritter)

Así nació el proyecto, DAR DE LEER, para ayudar a los padres a desarrollar el lenguaje de sus pequeños hijos y que ambos encuentren un espacio para enriquecer su vínculo a través de los libros y las palabras.

Para ello se realiza una campaña cuya finalidad consiste en juntar libros para todos los niños nacidos en el Hospital Materno Infantil de Mar del Plata, Dr. Victorio Tetamantti.

Si bien, no puedo imaginar que un niño no tenga un libro en su casa, tampoco sirve que lo tenga si nadie se lo lee.

La imagen más fuerte de esta experiencia se daba cuando terminaba de hacer la recorrida por todas las habitaciones y podía ver a través de los vidrios de cada sala, a las mamás recostadas en la cama, con una mano sosteniendo al bebé y con la otra el libro abierto. Cuando cierro los ojos y lo recuerdo me emociona. En cada habitación del hospital hay siete camas y nacen trescientos bebés por mes aproximadamente. La entrega se realizó una vez por semana dejando entre treinta y cuarenta libros. Por otro, sentí que con la entrega del libro no alcanzaba a concientizar lo suficiente sobre la importancia de leerles frecuentemente a los niños. Entonces pensé que, así como las embarazadas hacen los cursos de preparación en gimnasia pre-parto y asisten a charlas sobre lactancia materna, también es necesario que tengan una charla sobre la importancia de la lectura en la formación de la identidad de un niño. Por ello en el año 2008 mientras realizaba la segunda campaña Dar de leer me acerqué a una especialista en lactancia materna. Ella ofrece charlas gratuitas sobre dicha temática y con su conformidad participé de las mismas. Juntas hicimos “Lactancia materna y lecturas maternas”. Ambos son alimentos para el cuerpo y para el alma en el mejor momento de la formación de la identidad.

Esta experiencia corroboró mis sospechas. Las madres primerizas están ávidas de información, no saben qué leerles a sus bebés, desean conocer qué cantarles, qué contarles; quieren saber sobre los tonos de voz para leer, que tipo de libros comprar, me pedían listas con títulos de libros o autores. Noté además que algunas de estas mamitas, no habían tenido la suerte de que algún familiar les haya cantado o contado un cuento y por tanto no tienen literatura oral de su generación anterior, por eso piden información sobre libros con literatura de tradición oral.

Entonces preparé un ciclo de charlas con las siguientes temáticas:

- ✓ ¿Los bebés leen?
- ✓ ¿Cómo se forma un lector?
- ✓ Armar mi autobiografía lectora para saber qué le puedo transmitir a mi hijo.

- ✓ Abrazar con las palabras: la importancia de la literatura de tradición oral.
- ✓ Educar la mirada: diferencias entre el libro objeto y el libro de literatura infantil.
- ✓ ¿Dónde, cuándo y cuánto tiempo debo leerle a mi hijo?
- ✓ ¿Cómo armar la biblioteca de mi bebé?
- ✓ Los derechos del lector: ¿se conocen, se promueven, se respetan?

Por lo tanto, es importante llevar de paseo por la literatura de tradición oral y luego por la de autor a los padres y también a los autores para conocer un poco más sobre la LIJ y su situación actual.

Objetivos, en cuanto a los padres:

- ✓ Fortalecer el vínculo madre-hijo mediante el uso de literatura específica y estrechar lazos generacionales.
- ✓ Acercar los valores humanos que la memoria de la palabra expresa a padres abuelos, hijos y nietos.
- ✓ Favorecer el proceso de adquisición y desarrollo del lenguaje.
- ✓ Estimular la expresión oral.
- ✓ Recuperar la tradición oral para el desarrollo estético perceptivo del niño como soporte del desarrollo intelectual.
- ✓ Identificar la literatura con los sentimientos o las sensaciones.
- ✓ Promocionar la lectura.

Objetivos, en cuanto a los autores:

- ✓ Estimular la escritura de género lírico.
- ✓ Concientizar respecto a la importancia de las palabras, ya que todo texto deja huellas profundas en quien lo absorbe.
- ✓ Repensar las distintas formas de escritura (el juego de las palabras y los espacios) para crear una estética nueva que conmueva al receptor.

Metodología:

La literatura de tradición oral es la que nos transporta a lugares y momentos entrañables de nuestra infancia. Es la que nos abraza con las palabras.

¿A qué llamamos concretamente literatura de tradición oral?

Es la que se transmite de generación en generación y de autor anónimo. Inclusive por su misma oralidad una historia o canción puede sufrir algunas modificaciones.

El escritor Carlos Silveyra (Ex - Presidente de la Asociación de Literatura Infantil y Juvenil Argentina, ALIJA) en su libro "Folclore infantil"[2] (Experiencias de aula en el jardín y los primeros grados) se refiere a los acertijos, adivinanzas, apodos, burlas, canciones de cuna o nanas, colmos, coplas, cuentos mínimos, retruécanos, piropos, refranes, retahílas, trabalenguas, versos para juegos, villancicos, etc. Todos ellos son ideales para los niños. También las canciones para acompañar con movimientos corporales como "éste compró un huevito" o "un elefante se balanceaba" entre otros.

Por otra parte, están los textos de autor y en este punto me gustaría hacer un itinerario puntualmente por la Poesía.

Y como investigadora la primera pregunta es: ¿Hay poesía? Y la respuesta no se hace esperar. Hay poca, pero hay.

En la actualidad, no encontramos una colección exclusiva de poesía, sino poesía en varias colecciones. Existe solamente una colección de tradición oral y otra de autor de la editorial venezolana Ekaré.

Por otra parte encontramos "AlfaWalsh", la única editorial que responde a un sólo autor y que abarca toda la obra de María Elena Walsh.

La LIJ no se diferencia de la literatura de adultos respecto de la poesía. Podemos encontrar diferentes tipos de formas poéticas: prosa poética o prosa narrativa.

Con respecto al formato libro: Álbum de poesía, poesía de tradición oral, poesía de autor.

Dentro de la poesía de autor: "Las preguntas"[3] de Neruda ilustrado por Gustavo Roldán (h):

"*¿Cuántas abejas tiene el día?*
¿Quién canta en el fondo del agua
de la laguna abandonada?
¿Cómo se llama una flor
que vuela de pájaro en pájaro?"

---

[2] FOLCLORE infantil : experiencias de aula en el jardín y los primeros grados / compilado por Carlos Silveyra.- 1ª ed.—Rosario : Homo Sapiens, 2003.—143 p.—(Leer y escribir +).
[3] Neruda, Pablo. Las preguntas.-1ª ed.-Buenos Aires : Colihue, 2004.-12 p.- (Los morochitos).

"Greguerías"[4] de Ramón Gómez de la Serna, ilustrado por Raúl Ponce, ambos de editorial Colihue:

"Los pájaros que saltan en la acera
parecen estar jugando a la rayuela.
Trueno: caída de un baúl
por las escaleras del cielo.
Los tornillos son clavos
peinados con raya al medio.

o "Santiago"[5] de Federico García Lorca, de la editorial española Zorro Rojo.

Los libros de Editorial Quipu como "Abajo los miedos"[6] de Olga Drennen con ilustraciones de Ana Sanfelippo, cuyo formato acompaña (por su forma alargada) el continente que las contiene.

"Había una vez, en un cuento,
dos fantasmitas traviesos
que buscaban una caja
llena de risas y besos.
Y escaparon de su libro,
se perdieron en la noche,
recorrieron todo el mundo,
viajando de coche en coche.
Recorrieron mil países,
los fantasmas pedigüeños
y para encontrar la caja,
entraron en muchos sueños.
Hoy, los dos fantasmas buscan
el camino de regreso,
dicen que vuelven al cuento

[4] Gómez de la Serna, Ramón. Greguerías.-1ª ed.-Buenos Aires : Colihue, 1992.-12 p. (Los morochitos)
[5] García Lorca, Federico. Santiago.-1ª ed.- Barcelona : Zorro Rojo, 2008.
[6] Drennen, Olga. Abajo los miedos.-1ª ed.-Buenos Aires : Quipu, 2010.

si un chico les tira un beso".

Libros objeto de poesía como "Piojemas del piojo Pedy"[7] de David Wapner e ilustraciones de Roberto Cubillas cuyo libro viene con una lupa para poder leer los piojemas tan pequeñitos como un piojo, o el libro de Laura Devetach – Istvansch "Avión que va, avión que llega : poemas para mandar en avioncitos de papel"[8], ambos de Editorial del eclipse.

"Avioncito"

"Me lo trajo el aire
blanco y con renglones
en el ala un verso
que lleva mi nombre.
Ay volador
volador
¿de dónde viene ese amor?"

También vemos las dificultades de algunos poetas para publicar como María Cristina Ramos, excelente escritora Mendocina, residente en Neuquén cuyo libro "La luna lleva un silencio"[9] con ilustraciones de Paula Alenda fue editado primero en España en 2005 por la Ed. Anaya y recién en 2010 publicado en Argentina por Ed. Aique.

"¿Qué será?"
(fragmento)

La luna lleva una sombra
que a veces es claridad,
¿será de un ángel que espera
en las orillas del mar?
Lleva la luna un silencio

[7] Wapner, David . Los piojemas del piojo Pedy.-1ª ed.-Buenos Aires : Del Eclipse, 2004.
[8] Devetach, Laura e Istvansch. Avión que va, avión que llega : poemas para mandar en avioncitos de papel.-1ª ed.-Buenos Aires : Del Eclipse, 2006.
[9] Ramos, María Cristina. La luna lleva un silencio. 1ª ed.- Buenos Aires : Aique Grupo Editor; Madrid: Grupo Anaya S.A, 2010. (Sopa de libros).

que casi puedo escuchar,
algo como un cantar suave
que acaba y vuelve a empezar.

Lo mismo le ocurrió al poeta Jorge Luján (de poesía filosófica y reflexiva) con su libro "Palabras manzana"[10] e ilustraciones de Manuel Marín, que fue publicado en España en 2003 y recién en 2010 en Argentina.

"Lago"
"Una O que se cayó del CIEL."

Por último el libro de María Teresa Andruetto, "El árbol de lilas"[11] que esperó diez años la aceptación de alguna editorial para su publicación, hasta que por fin, la editorial ComunicArte de Córdoba lo publicó en 2009 y fue el ganador del Premio ALIJA y el IBBY.

Otros libros para recomendar:

"Canción y pico[12]" de Laura Devetach con ilustraciones de Saúl Oscar Rojas, donde la autora toma de la literatura de tradición oral para conformar nuevos textos.

"ENganchAdo de la PeleA"
(fragmento)

"-¿Cómo te va?
-Con la cola para atrás
como todos los demás.
-¿Querés maní? Comeme a mí
-Guiño un ojo y como otro.
Guiño el codo y como todo.
-El que come y no convida tiene un sapo en la barriga.
-yo comí y convidé
así que el sapo lo tiene usted.

[10] Luján, Jorge. Palabras manzana.-1ª ed.- .- Buenos Aires : Aique Grupo Editor; Madrid: Grupo Anaya S.A, 2010. (Sopa de libros).
[11] Andruetto, María Teresa. El árbol de lilas. 2ª ed.- Córdoba : Comunic-Arte, 2008.
[12] Devetach, Laura. Canción y pico.—1ª ed.—Buenos Aires : Sudamericana, 2007.—32 p. (Sudamericana infantil especiales).

-¿Adónde vas?
-Lejos lejos
donde hizo caca el conejo.
-Qué me importa cara de torta
pico largo y lengua corta.
-El que se fue a Sevilla
perdió su silla."

"A la luna en punto (Canciones y cuentos de cuna para cantar y contar antes de ir a dormir)[13]" de Elsa Bornemann con ilustraciones de Pez, donde la autora invita a las lectoras a escribir nanas a sus hijos.

"A la luna en punto"

Maga de palabras y de melodía,
a la luna en punto – cada anochecer-
la canción de cuna – sin faltar un día-
junto a los más chicos quiere florecer.

Musical pimpollo, sólo se ha de abrir
si una voz querida de cada criatura,
riega en sus sonidos ganas de vivir
y echa al aire – a vuelo- toda su ternura…

La canción de cuna –de cualquier idioma-
de los propios sueños será contrapunto,
si a la ventanita del alma se asoma…
¡en punto, a la luna! ¡A la luna en punto!"

"Problemas en el ropero y otros versos diversos[14]" de Liliana Cinetto con ilustraciones de Mima Castro, donde predominan los romances.

[13] Bornemann, Elsa. A la luna en punto. 2ª ed.—Buenos Aires : Alfaguara, 2005.—136 p.—(Morada).
[14] Cinetto, Liliana. Problemas en el ropero… y otros versos diversos. 1ª ed.—Buenos Aires : Edelvives, 2007, 48 p.--

"Sucedió algo muy extraño
hace muchos, muchos años
pues, de pronto, una mañana
en un vestido de lana
que vivía en un ropero..
¡apareció un agujero!
Lloraba desesperado
el vestido agujereado
mientras le daban consuelo,
desde un cajón los pañuelos.
Acusaba a la tijera
que todo lo cortajea
un viejo par de zoquetes
sumamente meteretes.
Pero un pijama le dijo:
-Ella corta muy prolijo.
Criticaban los dos guantes:
-Roperos eran lo de antes.
Preocupadas varias medias
que estaban bastante serias
pedían al pantalón que
busque una explicación.
Este retó a la camisa
que estaba muerta de risa
y pidió ayuda al tapado
colgado del otro lado."

"La hormiga que canta"[15] de Laura Devetach y Juan Lima. Y el juego de la especialidad y el sonido de las sílabas son preponderantes.

1
Azúcar negra
la tierra

[15] Devetach, Laura. La hormiga que canta. 1ª ed.- Buenos Aires : Del Eclipse, 2006.-32 p. (Libros - Álbum del Eclipse).

dibujando
un ojo negro.
Y las hormigas
que juegan
a

me
ter

ho
jas

a
den
t
r
o.

"La escalera"[16] de María Cristina Ramos, ilustraciones de Natalia Colombo. Sumamente poético.

Cecilia Pisos posee la "Máquina de poemas" en su página web[17] y desde allí fabrica poemas como este:

Preocupado

"Con las perlas de tus dientes,
yo enhebraría un collar.
El problema es que, sin dientes,
¿Con qué vas a masticar?"

Una gran trabajadora de la palabra es Silvia Schujer y obsesionada con y por ella escribe:

[16] Ramos, María Cristina. La escalera. 1ª ed.-Buenos Aires : Edelvives, 2009.
[17] Pisos, Cecilia. http://www.ceciliapisos.com.ar/

La palabrota[18]

Una palabra
palabritera
depalabrábase
por la escalera.

¡Pobre palabra!
se apalabró
palabrincando
cada escalón.

Cayó de cola
la palabrisa
y palabrochóse
flor de paliza.

Despalabra
pala que brota
de ser palabra
ya es palabrota.

"Ver llover"[19] de Germán Machado, ilustrado por Fernando de la Iglesia. Nueva poesía con ideas sugerentes.

"Chamario"[20] Eduardo Polo/ Arnal Ballester. Ed. Ekaré.

"Estas son las mañanitas"[21] Carlos Pellicer López. (Tradición oral mexicana)

"Hago de Voz un cuerpo"[22], Antología de María Baranda y otros. Donde podemos encontrar poemas al cuerpo.

---

[18] Schujer, Silvia. La palabrota.- En : Poemas con sol y son. 1ª ed.- Buenos Aires : Aique, 2005.- 72 p. (Coedición latinoamericana).
[19] Machado, Germán. Ver llover. 1ª ed.-Buenos Aires : Calibroscopio, 2010. 68 p.
[20] Montejo, Eugenio. Chamario : libro de rimas para niños. 3ª ed.- Caracas : Ediciones Ekaré, 2007.
[21] Pellicer López, Carlos. Las mañanitas.-1ª ed.- México : Fondo de Cultura Económica, 2009. 16 p. (Los Especiales de A la Orilla del Viento).

En cuanto a los autores de este tiempo sería interesante releer las obras de Federico García Lorca, Rubén Darío, Neruda, Vallejos, autores que escribieron con diez moldes de poesía. Ellos son: balada, madrigal, romance, soneto, retrato, oda, elegía, nanas, villancico y canción. Quizás esto anime a los escritores a buscar nuevas formas poéticas o a escribir las mismas formas pero a tener una mayor producción poética. Hay que hacer notar, además que son pocos los autores marplatenses que escriben LIJ, de los cuales podemos mencionar a: Raquel Guidi, Carlos y Oscar Balmaceda, Leticia Pichot y el grupo de las 7 escritoras que realizaron la antología "Din-don din-don cuentos, versos y son"[23] formado por Alicia Belloso, Olga Ferrari, Mabel Gondín, Cristina Larice, Graciela Ovejero, Soledad Slaiman Baricik y Marta Vega.

En mi tarea como mediadora de lectura, por un lado, debo recomendarles a los padres, lo importante de contarles a los chicos quien escribió ese libro y de esa manera puedan reconocer a los autores argentinos que tan bien nos representan en el mundo, y por otro, advertirles evitar comprar un libro donde no se mencione quien es el autor. Los padres deben saber quien es el responsable de ese texto que le está leyendo a su hijo.

Al sumergir a los niños en la lectura y compartirla con ellos, los mediadores, es decir los padres) pueden modificarles la conducta, los pensamientos y les abre la imaginación con el aporte fundamental de las ilustraciones. Debemos ser concientes de ello tanto los padres como los autores.

A los chicos les interesa saber también sobre la historia de sus padres, sus abuelos, cómo se conocieron, qué hacían en su infancia, qué leían, etc. Esto es parte de la formación de su identidad y una forma de conocer y valorar sus raíces.

Por otra parte, también hay libros con textos de tradición oral y de autor especiales para compartir en casa como por ejemplo "Pisa pisuela color de ciruela (Poesía de tradición oral)[24]" una compilación de Susana Itzcovich.

En conclusión, como padres somos tan responsables de lo que les damos de comer como de lo que les damos de leer y por ello las palabras tienen mucho valor no solamente por lo que decimos, sino cómo las decimos. Y por eso hablamos del poder de las palabras en formación de la identidad. Pero además, si esas palabras son en su mayoría poesía, la sensibilidad y la imaginación crecerán sin límite. Si a un niño lo rodeo de lecturas, músicas,

---

[22] Baranda, María. Hago de voz un cuerpo / antología. 1ª ed.- México : Fondo de Cultura Económica, 2007. 156 p. (Los Especiales de A la Orilla del Viento).
[23] Belloso, Alicia y otros. Din-don din-don cuentos, versos y son. 1ª ed.- Mar del Plata : Marín, 2011.
[24] PISA pisuela color de ciruela : poesía de tradición oral / compilado por Susana Itzcovich.—2ª ed.—Buenos Aires : Lugar Editorial, 2003.—143 p.--

pinturas, todo eso no se olvida jamás. Y eso hace a la formación de su identidad, de la cultura o la tradición que le puedo transmitir de mi generación anterior.

Por otro lado, considero que los autores tienen la doble responsabilidad de transmitir sentimientos y sensaciones que contagien y provoquen la magia que encante a los padres para encantar a los hijos.

Pero lo más importante es que esos padres mientras leen en voz alta a esos niños los abracen no sólo con los textos sino con el cuerpo, esa es la clave, abrazarlos con el cuerpo y las palabras.

Neoplatonismo y transtextualidad en Garcilaso de la Vega

Edith Marta Villarino
G.Li.S.O.- UNMdP

Muchos han sido los acercamientos críticos a la obra del poeta toledano Garcilaso de la Vega; desde los *Comentarios* de Fernando de Herrera, siempre se consideró esa expresión lírica, el correlato de un amor frustrado, por lo que asociaron los lamentos de Salicio y Nemoroso con distintos momentos de la biografía del autor. Sin embargo, Luis Iglesias Feijóo (1986), quien por primera vez demostró la ficcionalidad de la poesía garcilasiana, al relacionar la *Égloga I* con los presuntos amores del poeta y la dama portuguesa ha producido un importante cambio en el enfoque de los estudios.

La crítica neo-historicista, que opera a la manera de una *ars historica*, adviertió acerca del error de considerar la literatura "como arte mimético o mero reflejo de una realidad externa" (Fothergill-Payne, 1993: 377), sin tener en cuenta lo que ya dijera Cervantes: "[…] propone algo, y no concluye en nada" (DQ, I, 6:80); recordemos que la interpretación del mundo en transición del siglo XVI se efectuaba a través de artes equivalentes a las actuales teorías y el interés humanista por la Antigüedad produjo "una nueva preocupación por la cronología y la exactitud" (1993, 376).

Elías Rivers –a quien se debe una de las primeras ediciones críticas de la obra de Garcilaso- afirmó ante un prestigioso senado: "[…] últimamente […] creo que se ha enloquecido el proceso semiótico" rescatando los estudios de los siglodoristas, porque en ellos apenas ha vislumbrado "señales de esta locura". Mencionó dos excepciones, Maurice Molho y Nadine Ly, a quienes legitimó por la originalidad de su acercamiento a los textos líricos, aunque se detuvo con especial ironía en analizar los aportes del desconstructivismo. Observaba al respecto, que es la destrucción "[…] de la unidad del sujeto intencional en el autor, la unidad formal de la obra, la unidad intelectiva del lector" (1993: 137), lo que para el lector tradicional resulta inquietante, sobre todo porque esta crítica sienta sus reales en un "fragmentado universo post-humanístico", cuando desde la perspectiva de Rivers –que comparto- "todo discurso, sea poético o no, está arraigado en la historia y la práctica de una cultura social y literaria, con unidades ideológicamente […] definidas" (1993: 136).

Juan Antonio Maravall, quizás desde su visión de historiador de las mentalidades, fue quien consideró al poeta-sujeto un creador libre y centró su interés en un aspecto poco difundido del señor de Batres. Percibió a través de su obra, una doble ideología ante la vida y la literatura; por un lado, como miembro destacado de la aristocracia, el apego a la ideología caballeresca de resabio medieval, y por el otro, el descubrimiento e incorporación de los modelos renacentistas que otorgan a la producción garcilasiana el matiz utópico, propio de las sociedades en proceso de cambio.

Hablar de un poeta del Renacimiento, es también recordar las cortes italianas, entre las que se destaca Florencia como centro privilegiado; allí, poetas, músicos, pintores y escultores, así como los pensadores, descubrieron la filosofía neoplatónica a través de los restos que dejara la Edad Media y sobre todo, de las traducciones y textos exegéticos que difundiera la Academia Platónica Florentina. La corte de los Medici reunió a Marsilio Ficino y a Pico della Mirandola quienes, entre otros, propusieron una fuerte tendencia humanista que daba un valor relevante al "buen decir" –alabado por nuestro poeta- mientras intentaban conciliar la filosofía platónica con la doctrina cristiana.

La cercanía de los grandes en lo que respecta a la formación de los artistas, garantizaba la consolidación de una *élite* que mantendría los valores del príncipe, por lo que no se observan diferencias entre el campo de poder y el campo intelectual.

Garcilaso de la Vega, noble allegado al Emperador, tanto en los afectos como en las cuestiones de estado, recibió una educación esmerada, pero es a partir del contacto con los intelectuales italianos que su obra se convierte definitivamente en humanista. Pedro Ruiz Pérez observó en este hecho, que la varia diversidad de modelos enunciativos imitados, conduce a la manifestación de la "unidad del "yo"" desplegada –disuelta prefiere el crítico- en "una plurifuncionalidad como emisor del poema, narrador y protagonista en el mismo" (1993: 903).

Los estudios sobre la obra de Garcilaso de la Vega, en los últimos años han resurgido con fuerza en Italia donde se destaca el crítico Antonio Gargano (2010: 39-59); en uno de sus últimos trabajos publicados postula que la crítica precedente al efectuar una valoración global de obra garcilasiana la ha planteado según la dicotomía cancionero o trayectoria. Antonio Prieto (1988) consideró la producción poética del toledano como un cancionero, aunque la afirmación, sostenida en momentos sucesivos, no ha tenido consenso entre los estudiosos posteriores, ya que las ediciones críticas de más consultadas, las de Maria Rosso Gallo (1990) y Bienvenido Morros (1995) se apartan del camino propuesto en la edición de las *Poesías castellanas completas.* Prieto basaba su hipótesis en la simultaneidad de la producción poética de Garcilaso y la llegada a la corte de la emperatriz Isabel de Portugal con sus damas, el

presunto amor del contino de Carlos V por Isabel Freire y las vicisitudes del mismo hasta la muerte del poeta en acción de guerra. Si tuviéramos en cuenta la similitud con el *Canzoniere* de Petrarca, signado por la vida y la muerte de *madonna* Laura y si, al contrario, no tuviéramos en cuenta que la poesía es literatura, ficción ante todo, podría adherirse a la postulación de Prieto. Aunque existe otra razón irrebatible y es que, según Claudio Giunta (2002), un cancionero es una colección de textos líricos seleccionados y ordenados por su autor[1], cuyo significado está dado por la estructura, es decir el orden con que se suceden en la obra total. Si bien el breve corpus poético de Garcilaso, dándole un orden inexistente en la edición de la viuda de Boscán, podría leerse como una biografía amorosa, carece de "uno de los requisitos esenciales, la voluntad ordenadora del autor que garantiza la plena coherencia textual"; Gargano acota que no importa la causa por la que conocemos la obra poética del toledano como fue publicada: acaso por la muerte prematura del poeta que no le permitió organizar su producción en un libro estructurado, acaso porque esa operación estaba lejos de su proyecto artístico.

Pasemos al otro aspecto de la dicotomía planteada, el concepto de trayectoria, que desde la obra fundamental de don Rafael Lapesa (1968) ha sido sostenido por la crítica posterior. El señor de Batres escribió sus primeros poemas según los modelos de la poesía cancioneril y Ausias March, sin embargo, a largo de un decenio, esa lírica despojada fue dejando la impronta de las tradiciones precedentes para incorporar el legado luminoso de Petrarca hasta conseguir la perfección artística absoluta, cuando el poeta consiguió conjugar el petrarquismo y el clasicismo.

Nadine Ly, matizando el concepto de trayectoria, habla en un trabajo insoslayable de "otra trayectoria poética", la que a partir de la alternancia entre los modelos citados permite la objetivación de la experiencia poética; los géneros neoclásicos, a diferencia del petrarquismo, distinguen entre el yo amante y el sujeto autoral, con la "exclusión definitiva de la persona autobiográfica". La crítica francesa destaca que se produce un proceso de auto distanciamiento, manifiesto no sólo en el plano elocutivo del que se destierra el léxico del amor, sino también en la organización espacio-temporal, desde el paisaje abstracto de las primeras canciones a la naturaleza idealizada de las églogas o la acronía de los sonetos, hasta la ucronía[2] de las églogas.

Si concebimos la obra garcilasiana como un cancionero amoroso, será por encontrar la convergencia de las formas expresivas del amor cortés, la concepción del mundo de la corriente neoplatónica, reminiscencias de los *Dialoghi d´Amore* de León Hebreo y el *Canzoniere* de Petrarca. Tomaré como eje de la hipótesis, la obra de León Hebreo, médico judío que recorrió Europa buscando un lugar donde no fuera víctima de su condición étnico-religiosa,

que llegó a Italia y desde la Academia Florentina se interesó, sobre todo, en el problema del amor, estudiando el *Banquete* de Platón y los comentarios de sus contemporáneos. La publicación de los *Dialoghi* efectuada en Roma y que data de 1535, permite tener la certeza de que fueron conocidos por Garcilaso; el poeta español habría tomado de ellos, la idea de que el amor es el principio que domina a todos los seres y a la vez, el principio de unión y vivificación de toda realidad; esa unión perfecta, desde una perspectiva simbólica, es capaz de transformar el amor carnal en la identificación espiritual de los amantes.

Quien halla el amor, vive en un centro unificador desde el que logra un progreso ontológico. Jean Chevalier, cuando define el amor, remite a Platón –aunque en otro plano de significación- pero también a León Hebreo, al afirmar que "[…] es el alma del símbolo, es actualización del símbolo, porque éste es la reunión de dos partes separadas del conocimiento y del ser" (1986: 92) (5).

La poesía de Garcilaso está construida sobre una fuerte codificación simbólica, que, acorde con el campo intelectual vigente en 1500 y leída desde la perspectiva que otorga la distancia, me permite proponer, que así como el amor es el alma del símbolo, también es el alma del poema, desde donde irradia su fuerza transformadora.

Me detendré en particular en la *Égloga III* por ser la última y más perfecta de la obras del poeta; su matriz constructiva binaria opera en diferentes niveles y complementa dos semas inseparables: poeta – poesía.

El yo enunciador problematiza la voz enunciativa al mismo tiempo que la materia con que trabaja: el *ingenium* –esa facultad de detener la vida a través de la imitación del arte- pertenece al mundo sobrenatural e inspirado, mientras que los seres de este mundo pueden cantar impulsados por el sentimiento básico del amor.

Tanto ninfas como pastores crean mundos miméticos con materiales diversos. El bordado de ellas implica color, dimensión y forma; el canto masculino, en cambio, armonía, ritmo, sonido, música. La sumatoria de ambos códigos estéticos permite leer una definición, aunque rudimentaria de la poesía.

¿Qué quiso el poeta, rendir tributo a las Academias y a los clásicos?, ¿proponer una poética que modelizara a la manera de Vitruvio, equilibradamente: la tradición neopitagórica interpretada por el neoplatonismo, los modelos italianos consagrados por el campo intelectual y el campo de poder? o acaso ¿desplegar ante el lector ideal, las estrategias del artista que trabaja en su creación?

Pedro Ruiz Pérez quizás dé la respuesta al último interrogante, cuando analizando la complicidad del lector-creador expresa que "refleja la dualidad esencial del 'yo' de

la comunicación poética: el yo que imagina y expresa, protagonista-sujeto del acto de enunciación, el yo que es imaginado y actúa, protagonista-objeto del enunciado" (1993: 896).

No abundaré demasiado en mencionar los contactos entre en neopitagorismo y el neoplatonismo, salvo recordar las especulaciones místico-numéricas que sabían efectuar los intelectuales y según esos hallazgos leían sencillos textos descodificándolos con una clave hermenéutica donde todo se corresponde con todo. Se plantean ahora nuevos problemas en relación con la obra de Garcilaso: ¿los símbolos de la tradición se descodificarían en los poemas?[3], ¿el único competente sería siempre el lector modelo?

Veamos la estrategia textual. Es indudable que no se puede leer un texto literario sin tener reminiscencias de otros textos provenientes de diversos lenguajes, además de los secundarios; esto lleva al lector empírico a gustar no solo del valor intrínseco de una obra, sino también a participar en un ejercicio lúdico-estético donde los ecos de las propias lecturas se entrecruzan y dialogan con las de ese universo mimético que descodifica según su enciclopedia.

En relación con la obra que trato en este trabajo, son evidentes,como decía María Rosa Lida, la "absorción y transformación" de temas, formas, frases y versos de Ovidio, Virgilio, Ausias March y Petrarca, por citar alguno de los hipotextos.

Más que la relación entre un texto de Garcilaso y su hipotexto, llama la atención que varios poemas del corpus que parecen migrar y trasvasarse de unos a otros. Cabe entonces preguntarse, como lo hizo Gustavo Pérez Firmat en un artículo ya clásico sobre la intertextualidad, si se puede hablar de relaciones intertextuales entre los poemas de un mismo libro.

Este caso es bastante particular, puesto que se ignora si la selección de poemas la había realizado Garcilaso antes de que la memoria o el gusto de la viuda de Boscán la anexara a la edición de la obra de su marido. Se evidencia, sin embargo, que la *Égloga II* es intertexto en la *Égloga I* y ésta en la *Égloga III*; la *Canción III* en la *Égloga I*; la *Elegía II* y el *Soneto XIII* en la *Égloga III*.

Gérard Genette dio un paso más en la teorización del tema y en *Palimpsestes* habló de transtextualidad[4]. Esta relación entre dos textos producidos en dos momentos distintos, dan origen a una literatura de segundo grado, por lo que se puede hablar no solo de transtextualidad entre las obras de dos autores, sino también de obra concluida luego de sucesivas etapas de elaboración o aprovechamiento de un texto breve dentro de otro más complejo, con lo que queda aludido y sin desarrollar el problema de la reescritura. Partiendo del término parodia propone una clasificación de los textos según una repartición funcional y estructural.

La obra de Garcilaso de la Vega en relación con la clasificación genettiana, solo puede situarse en el *pastiche*, género al que el crítico francés considera semejante a la variación de un texto original o tema[5]. Este tipo de composición a partir de las variaciones de un tema, podría conectarse con el procedimiento modelizador de Garcilaso en su período de madurez artística, al que como Genette llamaré *autopastiche*.

Esta estrategia textual implica una imitación máxima de ciertos poemas del corpus. Considerando las tres églogas y el soneto XIII como diferentes estadios de la escritura, se observa que cada texto es un hipertexto del anterior, pero un hipotexto del siguiente, sin que por ello, cada poema deje de ser una obra acabada.

Según Genette, la hipertextualidad responde a una "actitud estética, a la vez clásica y moderna", lo que pone de manifiesto lo intuido por Maravall, matizado por Nadine Ly y postulado por Gargano respecto de la obra de Garcilaso: clásica en cuanto al acatamiento de los modelos, moderna por la modelización que plantea un nuevo registro ideológico.

La teoría de Genette continúa productiva en un trabajo de Pierre Laurette que cuando habla de *pastiche* introduce el concepto de reescritura[6] y en la obra del poeta español produce un giro evidente y más que novedoso.

El *pastiche* que en *Palimpsestes* se incluye dentro de la literatura de segundo grado, para Laurette "es un sistema modelante terciario injertado en el sistema modelante de las obras literarias" (1986: 7). La reescritura surge del gusto o del juicio del *pasticheur* quien debe comprender perfectamente el modelo estético de la escritura cuyo código intenta utilizar como propio.

Así como Genette enuncia las relaciones transtextuales, en este artículo se atribuyen tres funciones al *pastiche* y creo que en la última, a la que Laurette denomina función *retro-especular de representación* puede incluirse la escritura garcilasiana. Esta función presupone un recorrido

> […] por la obra *pastichée* hasta llegar a la escritura del *pasticheur* […] para el lucimiento, la exhibición. Es una función transtextual y transnarcicista. Implica un juego en espejo entre Él (modelo), Yo (*pasticheur*) y Tú (lector). […] El *pasticheur* <u>descubre, imita y crea</u>[7]. (1986: 13)

Es un extraño juego de verse viendo y verse visto, mientras se produce otra escritura, que a veces, opera como crítica literaria.

La doble actitud estética del poeta toledano queda expuesta en varios niveles de su obra más perfecta. Por un lado, el código de citaciones e imitación, por otro, la necesidad de

configurar nuevos registros escriturales; ya el apego a la desrealización ucrónica, ya la invitación a descifrar claves simbólicas, ya la sumatoria de distintas tradiciones. Bajo el despliegue textual, los poemas se suman, superponen, autoaluden y transparentan como preciosos palimpsestos, en un trabajo cuya poiesis queda al descubierto, re-creando y cambiando el sistema estético.

José Antonio Maravall observó que el mundo utópico de las Églogas, distinto de las creaciones medievales, incluía el progreso del hombre tanto al nombrar los ingenios mecánicos que alimentan los regadíos de la meseta castellana como al considerar el trabajo productivo de la explotación lanar, dando cuenta así de algunas preocupaciones del hombre moderno.

Garcilaso de la Vega, sobre todo y no obstante lo expuesto en el párrafo anterior, transmite a su poesía la nostalgia del *otium* creador que le permite alabar a su señor o contar historias de amor, aunque como soldado imperial, ejerciendo el *negotium* haya sido capaz de morir temerariamente. A semejanza del modelo de cortesano propuesto por Baltasar Castiglione, prefirió el *ingenium* modelizador del poeta y hoy descansa en los Elíseos de eterna belleza.

BIBLIOGRAFÍA

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain, 1986, *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Herder.

Fothergill-Payne, Louise, 1993, "Ars hª y neohistoricismo: ¿qué hay de nuevo?", en Mauel García Martín (editor): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Vol. II*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 375-378.

Garcilaso de la Vega, 1995, *Obra poética y textos en prosa.* Edición de Bienvenido Morros. Estudio preliminar de Rafael Lapesa. Madrid, Crítica.

Garcilaso de la Vega, 1969, *Obras completas.* Edición crítica de Elías L. Rivers. Madrid, Castalia.

Gargano, Antonio, 2011, "Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso", en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, Tomo I, pp. 39-59. También edición digital.

Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris, Seuil.

Gil, Luis, 1975, *Transmisión mítica*. Barcelona, Planeta.

Giunta, Claudio, 1992, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bolonia, Il Mulino.

Iglesias Feijóo, Luis, 1986, "Lecturas de la *Égloga I*", en *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista*. Edición de Víctor García de la Concha. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 61-82.

Laurette, Pierre, 1986, "A la sombra del pastiche: la reescritura. Automatismo y contingencia", en *Texte. Revista de crítica y teoría literaria nª 2.* Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.

Ly, Nadine, 1981, "Garcilaso: une autre trajectoire poétique", *Bulletin Hispanique, LXXXIII,* pp. 263-329.

Maravall, José Antonio, 1986, "Garcilaso: entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista", en *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista*. Edición de Víctor García de la Concha. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 7-47.

Pérez Firmat, Gustavo, 1979, "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en Literatura", en *Romanic Review*, vol. XLIX, Números 1 y 2.

Prieto, Antonio (editor), 1988, *Garcilaso de la Vega. Cancionero. (Poesías castellanas completas),* Barcelona, Ediciones B.

Revista de Occidente. El arte de leer. Eco, Steiner, Maravall. Nº 69. Madrid, febrero de 1987, pp.5-28.

Rivers, Elías, 1993, "La deconstrucción en la poesía del Siglo de Oro", en Manuel García Martín (editor): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Vol. I.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 131-138.

Rosso Gallo, Maria, 1990, *La poesía de Garcilaso. Análisis filológico y texto crítico,* Madrid, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*.

Ruiz Pérez, Pedro, 1993, "Pragmática y coherencia textual en los sonetos de Garcilaso", en Manuel García Martín (editor): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Vol. I.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 895-903.

Notas

---

[1] El subrayado es mío.

[2] Utilizo el término ucronía – relacionado con la instauración de utopías- en el sentido que le da F. J. Del Prado Biezma (1984: 301), de "coordenada espacial en la que el tiempo de la escritura elimina para emisor, receptor y personajes los elementos negativos de la temporalidad (pasado y futuro) en la creación de un presente absoluto. La percepción del tiempo es anulada, y su lugar lo ocupa una percepción de éste como realidad espacial por la que el yo transmite y se recrea".

[3] Umberto Eco, en "El extraño caso de la *intentio lectoris*", al contrastar los modos interpretativos de la Edad Media y el Renacimiento parece responder en parte al interrogante, pues dice que "[…] el mundo renacentista, inspirado por el hermetismo neoplatónico, intentaba definir el texto ideal, bajo la forma de texto poético, como aquel que puede permitir todas las interpretaciones posibles, incluidas las más contradictorias" (1987: 14).

[4] *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerait, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se grèffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire […] J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte: nous dirions imitation).* (1982: 11-12, 14).

[5] Esta idea nace de un comentario que Genette realiza sobre la obra de Raymond Queneau, *Exercises de style*, quien al analizar el sistema compositivo de Bach, percibió no solo el aspecto de la fuga y contrapunto, sino –y esto es lo que me interesa para fundamentar mi concepción del sistema compositivo del poeta español- lo siguiente: [*l'*] *édification d'une œuvre au moyen de variations proliférant presque à l'infini autour d'un thème assez mince.* (1982: 134).

[6] Este es un posible aspecto no desarrollado por el autor de *Palimpsestes.*

[7] El subrayado es mío.