Comunicación, artes escénicas

 y artes audiovisuales:

una serie de miradas convergentes

## Primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 18 de mayo de 2013

Compiladoras: Mónica Berman - Florencia Levy

*Estos trabajos son el resultado de las presentaciones en la primera jornada del Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de la carrera de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. La diversidad de perspectivas, los enfoques metodológicos, los objetos diversos, indican que el vínculo entre la comunicación y las artes escénicas y las audiovisuales es productivo, específico y tiene múltiples aristas a explorar.*

 **Índice**

**Comunicación y Artes Audiovisuales**

Maximiliano de la Puente 5

**Comunicación y Artes Escénicas, un vínculo con múltiples aristas**

Mónica Berman 8

**Aportes comunicacionales en la creación del hecho teatral. Estudio del propio caso: Compañía de Funciones Patrióticas.**

Martín Seijo 12

**El ritual escolar como anti-cultura de la resistencia versus el ritual de las artes escénicas independientes de Buenos Aires**

Ana Durán 24

**“Ephemera”: el programa de mano como género discursivo**

Sandra Sánchez 31

**Arte y Comunicación. Análisis desde la danza butoh**

Verónica Cohen 39

**La danza Haka, del estilo “tribal” al género “moderno”**

Germán Rosso 50

**Creación de un significado común: el teatro como hecho comunicacional**

Solana Landaburu 61

**La animación no ficcional. Un análisis semiótico sobre el uso de la animación en la construcción del sentido en el documental animado**

Luciana Pinotti 67

**La Sombra, el Tiempo y la Organicidad. Una mirada desde el Teatro de Sombras Contemporáneo**

Gabriel Von Fernández 77

**Pensar la crítica**

Natalia Gauna 84

**Teatro comunitario: discurso y praxis subalterna**

Gastón Falzari 91

**Timbre 4. La cuestión del espacio en el Teatro Independiente**

Leticia Martín 99

**Dibujo en escena**

Marcela Rapallo 104

**“Más radio que nunca: las TICs fortalecen los rasgos radiofónicos al tiempo que diluyen al resto de los medios tradicionales”**

Diego Zambelli 114

**Una semiótica del Teatro de Objetos**

Daniela Aranda y Reina Rosko 128

**Escribir sobre danza escénica abarcando su complejidad artística**

Ale Cosin 136

**El teatro como fenómeno comunicacional complejo en el contexto de las nuevas tecnologías de la comunicación**

Mariana Turiaci 143

**El nuevo cine argentino hecho por mujeres y la apuesta por un *realismo sinestésico***

Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial 151

**Comunicación audiovisual para la educación y promoción de la salud. Proyecto de investigación de campañas de salud en medios audiovisuales**

Bottinelli, María Marcela, Nabergoi, Mariela; Remesar, Sergio; Díaz, Francisco; Maldonado, Carolina; Guiriani, Victoria; Pérez, Marcela; Albino, Andrea. 161

**Apuntes sobre representaciones cinematográficas de vecinos de centros clandestinos (CCD) de la última dictadura: del documental a la ficción, de la soledad a la intervención**

Mauro Greco 167

**Circo Abierto**

Cecilia Martinese, Alejandra Ceciaga, Cora Alfiz, Julieta Oriol 185

**Teatro comunitario: cuando la creación es colectiva**

Celeste Choclin 193

**La identificación múltiple en el porno**

Daniel Mundo 200

**Entre lo alto y lo bajo: Marta Minujin según la crítica publicada en los suplementos masivos**

Nadia Soledad Martin 213

**Lector de literatura, espectador teatral**

Gonzalo Marina 223

***Échale la culpa a Pierre!* Bourdieu y el oficio del periodista**

Daniel Gaguine 230

**Tratamiento de la figura del autor de cine en la crítica de la prensa masiva argentina contemporánea desde la perspectiva socio-semiótica. Una mirada que convoca a reflexionar sobre la autoría**

Carolina Isabel Raveglia 237

**Otra sexualidad en pantalla. Incesto consentido y cuerpo intersex en el Nuevo cine argentino del 2000**

Julieta Lorea y Constanza Tagliaferri 242

**Una nueva entrada al espacio escénico, o de cómo *Ciudad como botín* y el directo televisivo crean un espectador escindido**

Federico Guillermo Flotta (IUNA, UBA) 256

***Daguerrotipas:* un libro, un film documental, una lectura performativa**

Denise Cobello y Juliana Corbelli 267

**Ciudad cervantina de Azul. O cuando la gestión comunitaria de la cultura y el patrimonio son insumos del desarrollo local y un puente al mundo**

Daniel Franco 274

**Comunicación y gestión de prensa. Del periodista al comunicador social. Estudio de las acciones comunicativas para la construcción de la imagen pública**

Paula Simkin 282

### Comunicación y Artes Audiovisuales

Maximiliano de la Puente

Cuando Mónica me propuso la creación del área, pensamos de inmediato en la importancia que tienen las artes audiovisuales en el campo comunicacional en nuestras sociedades contemporáneas. Vivimos en un mundo atravesado por múltiples experiencias de comunicación audiovisual. Experiencias que van desde el cine digital, el cine expandido, la realidad aumentada, el multimedia, el transmedia, las multiplataformas, los webdocs, etc. Algunos de estos tópicos fueron incorporados y pensados en el llamado que realizamos para presentar trabajos en las presentes jornadas. En este mundo de enormes cambios en muy breves lapsos de tiempo, en lo que se refiere a las experiencias de comunicación audiovisual, no se puede dejar de mencionar los contenidos que se generan en las redes sociales, los blogs y la web en su totalidad. Frente a todo esto, es más que nunca importante y necesario preguntarse cuál es el lugar en tanto pertinencia profesional que ocupa hoy el comunicador social audiovisual.

En nuestro país, la reciente Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual supone importantes desafíos, no sólo en lo concerniente al proceso de desinversión de los grandes grupos mediáticos, debido al proceso de concentración y convergencia que tuvo lugar en las últimas décadas, sino también en relación a la efectiva implementación de la asignación de frecuencias del espectro en el tercio que les corresponde a las universidades, las organizaciones comunitarias, populares y sociales no gubernamentales sin fines de lucro. Y también en lo vinculado a la discusión sobre el rol de la televisión cultural y pública y los desafíos que impone en nuestro país la Televisión Digital Abierta o TDA: la democratización del acceso público y gratuito, con todo lo que esto implica. Hay una gran tarea por hacer aquí, no sólo desde el Estado sino también desde los distintos sectores que componen la sociedad civil, y nuevamente pienso en el lugar del investigador y del comunicador social a la hora de examinar, estudiar y analizar críticamente estos fenómenos. No me olvido que en mi caso particular, cuando cursé Políticas y Planificación de la Comunicación en el año 1998, se me abrió la perspectiva de un mundo nuevo, al repensar el rol del Estado, totalmente ausente en esa época, en relación a las políticas públicas de radiodifusión.

Finalmente, quisiera detenerme en algunas nuevas experiencias de comunicación audiovisual, como comenté al principio. Me refiero al concepto de transmedia, es decir, como sostiene Pablo Doberti, la realización de un contenido a partir de diferentes manifestaciones: un ecosistema que pone a hablar y a producir en conjunto a la infraestructura tecnológica. Este es un concepto central en el campo de la comunicación audiovisual. Un concepto que implica integración y transversalidad, que supone el desarrollo de varios contenidos en varios dispositivos que hacen un solo ecosistema enriquecido. Transmedia es la realización de un contenido a partir de diferentes manifestaciones; diferentes pero integradas, que atraviesan los diferentes entornos, las diferentes medias y se cosen por detrás de todos ellos. Un ecosistema que pone a hablar y a producir en conjunto a la infraestructura tecnológica. Contenidos corales, sinfónicos. Múltiples pantallas que trabajan juntas y que en lugar de reemplazarse las unas con las otras, o de superponerse, se complementan y se potencian entre sí. Hilos conductores que trascienden su expresión técnica y su pantalla ocasional para realizarse por encima o por debajo de éstos, como un todo enriquecido en la multiplicación diversa, en la transversalidad integrada. Un storytelling por detrás observado desde las mil ventanas, que son pantallas; una historia leída desde la fragmentación que obliga al complemento creador del lector. Una experiencia narrativa esencialmente nueva. Todo lo cual se desarrolla en un contexto en el que las organizaciones pueden ofrecer diversidad de productos por medio de una plataforma u ofrecer un producto en varias plataformas; en donde generan nuevos productos mediante la fragmentación de otros; y en el que la personalización y la segmentación de las audiencias para tener mayores ingresos en publicidad a través de la circulación de productos en diferentes plataformas, es algo recurrente. Nuevamente me pregunto aquí por el lugar que ocupa el comunicador social que estudia, investiga o produce contenidos audiovisuales. Un lugar siempre en construcción, frágil, cambiante, incluso contradictorio e inasible, abierto a múltiples perspectivas y desafíos como la época misma, sobre el que nos interesa pensar, reflexionar e investigar desde el área y desde esta carrera, que siempre se ha caracterizado por dar cabida a los fenómenos sociales, políticos, estéticos, económicos y culturales emergentes de nuestra cultura, los cuales como siempre en los últimos tiempos, amenazan con cambiar todo lo conocido hasta ahora, incluyendo el lugar del comunicador social, que se ve todo el tiempo obligado a repensarse en nuestras sociedades contemporáneas. Bienvenidos a esta jornada de investigación que propone justamente abordar esa y muchas otras problemáticas.

### Comunicación y Artes Escénicas, un vínculo con múltiples aristas

Mónica Berman

El hecho teatral, en tanto fenómeno comunicacional, es complejo por múltiples razones. Desde su constitución misma como evento conlleva interacciones que implican el orden de la ficción y de la no ficción (diálogo entre personajes pero también entre actores, director, iluminador, escenógrafo, tanto entre sí, como en relación con un público modelo, por una parte, y empírico, por otra).

Pero además, por tratarse de un evento que no tiene lugar si no hay espectadores, es necesario comunicar su existencia, los agentes de prensa, los periodistas, los críticos, el propio espectador (porque el famoso “boca a boca” que llena más de una sala también es un fenómeno del orden de la comunicación) son parte de este proceso.

Como si fuera poco, las artes escénicas son acontecimientos sin capacidad de registro, una vez que finaliza, su “haber existido” queda supeditado a los programas, las reseñas, las opiniones del público (cada vez más frecuentes en la web), es decir, a aquello comunicable que sí tiene posibilidad de registro.

Un fenómeno artístico de tal envergadura en esta ciudad (Buenos Aires es la ciudad con mayor cantidad de funciones del mundo, aunque no haya correlato con el número de espectadores) no debería dejar de ser relevado en la carrera tanto en términos estéticos como comunicacionales.

Estas cuestiones y algunas otras llevaron a soñar y a proponer, posteriormente, el Área de Comunicación, Artes Escénicas y Artes Audiovisuales. Buscamos crear e institucionalizar un espacio de formación, investigación y transferencia, en torno a las múltiples problemáticas que pudieran ser abordadas específicamente desde la carrera de Comunicación y en noviembre de 2012 se hizo la presentación oficial del Área.

Las artes escénicas y la comunicación, en nuestra carrera, no habían tenido vínculos sistemáticos en términos institucionales. Sin embargo, como docente, siempre supe que había alumnos y docentes que tenían vínculo con aquellas, sin embargo era muy significativo ver cómo se escindían esos intereses, como si el actor, el dramaturgo o el director, en el marco de esta carrera olvidara lo que tenía que ver con ese universo del afuera. Incluso, hay quienes estudian en simultáneo Comunicación y Artes Dramáticas en el IUNA.

 En el 2009 hice el primer intento de vínculo presentando un seminario sobre artes escénicas y se armó una jornada de Teatro y Comunicación, propiciada por la carrera. En ese contexto empezamos a buscar a los protagonistas que “tenían un pie en cada lado”. Por supuesto que hay otros participantes con intereses cercanos: los que hacen crítica o los agentes de prensa que sacan a la luz, en mayor medida, su lugar en la carrera o su paso por ella.

Las artes escénicas tienen, por derecho propio, su lugar en Comunicación y es necesario ponerlo en evidencia.

Este momento de transición de la carrera es ideal para abrir nuevas puertas y es el momento preciso para preguntarse sobre los aportes específicos que se pueden hacer desde aquí. Pensemos cómo se está planeando la carrera, los alumnos pueden elegir la Intervención, allí tienen Comunicación comunitaria, Promoción de actividades comunitarias, Prácticas de intervención social y comunitaria, desde ahí se puede proponer prácticas (y las artes escénicas implican una práctica) o reflexionar. Existen fenómenos muy significativos de intervención en las artes escénicas, Circo Social del Sur ¿no lo es? [www.circosocialdelsur.org.ar](http://www.circosocialdelsur.org.ar) La gente de danza que trabaja con la integración, los cirqueros que trabajan en el Borda. Pero además, hay otro tipo de prácticas, muy interesantes que no son “artísticas” (por decirlo de algún modo) sino organizacionales, como Circo Abierto [www.circoabierto.blogspot.com.ar](http://www.circoabierto.blogspot.com.ar) , que buscan juntarse, conocerse, censarse, luchar por sus derechos de cirqueros. Es hora de armar vínculos, de tender redes. Comunicación no pensó, sistemáticamente, estas cuestiones salvo en casos excepcionales.

Por otra parte, las proyectadas Técnicas de recolección de datos y Políticas culturales son centrales para pensar cuestiones vinculadas con el público o para analizar los circuitos de público. Podría decirse que se puede aportar herramientas tanto para describir el campo como para planificar, es decir, colaborar en el terreno de la gestión y de la producción en las artes escénicas. Pero también se incluirán la Producción periodística y publicitaria, es decir, la posibilidad de intervenir en campañas de difusión de puestas, de compañías pero también de las artes escénicas en general.

Desde algunas materias, incluso aquellas con un vínculo más indirecto, para dar un pequeño ejemplo, en Semiótica I (Fernández), las discusiones que se plantean sobre broadcasting y networking son profundamente útiles para reflexionar sobre cuestiones vinculadas a la difusión o a la reconstrucción de los procesos creativos o la interacción con el público (incluso futuro) de una puesta en escena (como sucedió en el caso de los Random Creativos para *Alicia en Frikiland*).

Por otra parte, la carrera tiene previsto incluir la Comunicación digital, la Editorialidad y Estrategias de comunicación, sumemos los Géneros y formatos radiofónicos, desde donde podría pensarse la difusión o la crítica de las artes escénicas por radio. Todas estas cuestiones son bien específicas de la carrera. Pero si sumamos la investigación aplicada, a los Procesos Culturales a los Lenguajes o a la Semiótica, sumado a los seminarios optativos, veremos que el campo es inmenso. Sin olvidar que en el tronco común tienen Talleres de Práctica Comunicacional, con Redacción periodística, Estrategias de Comunicación visual y por supuesto, Cultura popular (aunque no sean masivas las artes escénicas).

Esto es una entrada, apenas. El Área tiene como objetivo propugnar el vínculo entre comunicación y artes escénicas. Pero además de pensarlas desde la intervención, la crítica, la publicidad, la difusión y trabajar cuestiones vinculadas con el público, se están produciendo fenómenos novedosos que pueden ser muy bien abordados desde nuestra carrera, como el de Crowdfunding, porque se sostienen a partir de una situación comunicacional (no hay obra todavía sino propuesta de obra) porque lo que se comunica es la obra que se va a hacer cuando se reúna el dinero. Además, hay una necesidad de argumentar para convencer a la gente para que colabore económicamente.

Pero hay algo más que me gustaría subrayar en el marco de lo artístico-creativo, digamos ya en relación con la cuestión estética. Los directores o dramaturgos que pasan por Comunicación plantean obras con una impronta particular, dado por su paso por la carrera. Recuerdo que Alejandro Kaufman decía que la obra de Gerardo Naumann [www.alternativateatral.com/persona8265-gerardo-naumann](http://www.alternativateatral.com/persona8265-gerardo-naumann), *Emily* podía muy bien ser una tesina de la carrera, yo agrego, con *Una obra útil* se puede decir algo equivalente o con su intervención en *Ciudades paralelas* [www.ciudadesparalelas.com](http://www.ciudadesparalelas.com).La Compañía de Funciones Patrióticas [www.funcionespatrioticas.blogspot.com.ar](http://www.funcionespatrioticas.blogspot.com.ar) tiene en su reflexión sobre lo escénico, elementos que provienen de allí. Lo mismo puedo decir de Maximiliano de la Puente. Pero prefiero no seguir, porque me va a quedar mucha gente afuera.

En la presentación del Área hubo una muestra de la diversidad: Juan Onofri y Marina Sarmiento, relataron la experiencia de Km 29, *Los posibles*, donde hay intervención social, además de un talento increíble. Andrea Hanna habló del teatro comunitario, en general, y de Matemurga en particular y Facundo Rubiño, de Random Creativos (los responsables de *La Parka* y *Alicia en Frikiland*) describió el modo en que utilizan las redes para comunicar sus puestas: ellos conciben que no hay un “espectador” que se restringe a la función, sino que propugnan mantener el contacto, una especie de fidelización (que además es fuerte en el ámbito del teatro musical) a través de las redes sociales. Si todo esto no se piensa desde Comunicación, ¿desde dónde se puede pensar? Las herramientas, las posiciones teóricas que propone la carrera son ideales para pensar y analizar una serie interminable de cuestiones. Esto apenas comienza.

### Aportes comunicacionales en la creación del hecho teatral.

### Estudio del propio caso: Compañía de Funciones Patrióticas.

 Martín Seijo

Para los que no la conocen, no tienen por qué, la Compañía de Funciones Patrióticas es un elenco estable integrado por 17 personas entre actores, productores, fotógrafo, iluminador, diseñador, realizador de videos, agente de prensa, que surgió en 2008 y lleva estrenados 9 espectáculos en distintos circuitos de exhibición (Fundación PROA, Centro Cultural Rojas, Teatro Regina, Facultad de Ciencias Sociales, Feria del libro de la provincia de Corrientes, Festival ESCENA, y las salas Del Borde, Escalada y Elefante), sumando un total de 31 funciones hasta la fecha (la próxima es el 8 de junio en PROA, nuestro décimo espectáculo, perdón por el chivo).

Ustedes se preguntarán, ¿por qué, en cinco años, tantos estrenos y tan pocas funciones? Porque somos un fracaso. No, en realidad, es una decisión que nos acompaña desde el comienzo: en lo posible, tratamos de no realizar temporada sino funciones únicas (solo uno de los nueve espectáculos superó las cinco funciones, y dos hicieron honor a la expresión debut y despedida). Se trata de eventos singulares, eso buscamos, en fechas patrias, rememorando aquellas funciones patrióticas del siglo XIX que tan bien documentó Beatriz Seibel, o parodiando la estructura y estética de los aún vigentes actos escolares, que constituyeron para la mayoría de los integrantes de esta Compañía, y supongo que también para ustedes, el primer contacto con una experiencia histórico-político-teatral.

Sí, aunque no lo crean, la Compañía se dedica específicamente a montar obras de teatro político, adaptando textos dramáticos (de Juan Bautista Alberdi, Exequiel Soria, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga), pero también utilizando ensayos (de José Ramos Mejía, Ricardo Rojas, Christian Ferrer, Esteban Buch), obras literarias (Lucio V. Mansilla) o escribiendo textos propios. El período de ensayos para cada obra es de tres a seis meses y su intensidad es similar a la utilizada para una obra pensada para hacer temporada. También es similar el costo de producción, o incluso mayor pues no hay amortización posible de todo lo invertido en vestuario, escenografía o programas/objetos de mano. Volveré sobre estas particularidades más adelante.

Luego de esta breve presentación, y yendo al tema de la ponencia, en el caso de la Compañía, los aportes comunicacionales para la creación del hecho teatral son muy ricos y variados, lo cual no quiere decir que la Compañía los haya aprovechado de manera adecuada, pero esta exposición la dedicaré sobre todo a analizar el estado de la cuestión en lo concerniente al teatro independiente porteño de los últimos diez años, su relación con el teatro político y el abordaje teórico de dicha relación. En definitiva, un estado de la cuestión que influye considerablemente en los objetivos, búsquedas y contradicciones que atraviesan a la Compañía.

Aclaración. No tomen la decisión de hablar sobre lo que uno hace como un acto de pedantería. Y no tomen esta aclaración como un acto de falsa modestia. Ni una cosa ni la otra. Resulta que para elaborar un método de trabajo, a los que hacen teatro no les queda otra que reflexionar sobre su propia práctica, ser protagonistas de su análisis, en diálogo o confrontación con otros colegas y disciplinas. Una praxis bien gramsciana, si se quiere. Y claro que se quiere.

**Estado de la cuestión**

El mes pasado, en su número 171, la revista Llegás publicó una entrevista a Jorge Dubatti, en la cual, este reconocido teórico del teatro sostiene: “Hoy hay un teatro de estimulación, no de comunicación. (…) Yo siento que el teatro cambió su función: tiene que ver con la formación de subjetividad, pero no con un camino pedagógico, eso hace que hoy haya tanto público. (…) Se radicaliza esa función no pedagógica, es como si te asomaras por una ventanita a un mundo que no terminás de conocer y comprender. No hay voluntad de comunicar ni grandes saberes, ni grandes visiones del mundo. (…) Me gusta pensar en un teatro de la estimulación. (…) Me gustaría que volviera un teatro macropolítico, pero no acontece y hay que pensarlo como una necesidad histórica”.

No es nuevo el planteo, ya se lo puede encontrar en uno de sus libros, *El teatro jeroglífico*, publicado en 2002. Allí, Dubatti afirma: “…uno de los rasgos más frecuentes en el nuevo teatro es la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral: no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio. (…)…la ausencia de comunicación limita el poder de socialización del teatro: ha dejado de proveer un saber para la acción”.

En otro pasaje del mismo libro, Dubatti reconoce que “…son muy numerosos los espectáculos que trabajan en el sentido contrario: garantizan la comunicación “mensajista” y salen en busca de la recuperación del poder pragmático del teatro”. Pero a pesar de aceptar su numerosa existencia, incrementada sin dudas de 2001 en adelante (incremento que permanece invisible a los medios masivos e instituciones del ramo), este tipo de “espectáculos” es tratado por el autor de manera peyorativa (ya solo lo es calificarlos como espectáculos), estigmatizándolo como lo antiguo, lo redundante, lo explícito, lo metonímico, lo que está en crisis, subestimando o directamente negándole potencialidades estéticas y artísticas.

En 2002, siempre según Dubatti, formaban parte de los “pragmáticos” del teatro los trabajos de Catalina Sur, los Calandracas y el ciclo Teatro x la Identidad, entre otros. Todas experiencias grupales que a pesar de su pragmatismo igualmente recibieron algún que otro premio Teatro del mundo, en dirección, diseño de títeres o en la categoría Mención especial, que es algo así como salir campeón moral del torneo de fútbol o de cualquier otra competencia, a pesar de alcanzar niveles de calidad similares o superiores a muchas propuestas ganadoras provenientes de otros circuitos. Si extendemos la mirada a otros premios, en general, a los “pragmáticos” se los confina a rubros políticamente correctos o directamente ni se los considera premiables. Lo sabemos, la historia, al menos la más inmediata, la escriben los que ganan. El revisionismo, la reparación, siempre llegan tarde por definición.

A quienes defienden y propician un enfoque comunicacional de las artes escénicas no les quedará más remedio que reconocer a la década pasada como una auténtica década perdida, producto de la consolidación del paradigma dubattiano. El aporte más resonante de las carreras de ciencias de la comunicación en materia de artes escénicas se limitó al fenómeno de las agentes de prensa. Y minoritariamente a un grupo de teatristas con formación comunicacional a quienes, en esta Facultad, no hace mucho tiempo atrás, se les impedía abordar a dichas artes como su objeto de estudio, ya sea para un trabajo práctico o una tesina. Hubo excepciones, por supuesto, pero en la carrera de Comunicación las palabras “teatro”, “danza”, “artes escénicas”, no solían formar parte de los programas de ninguna cátedra sino de manera circunstancial, con la intención de ejemplificar alguna que otra cuestión. No eran comunicacionales, por decirlo de algún modo. Supongo que por desconocimiento de la actividad, pues vaya si pueden aportar a su análisis, por ejemplo, la Escuela de Palo Alto, los Estudios Culturales, Raymond Williams, la génesis y estructura de los campos de Pierre Bourdieu.

Con la creación de un Área específica en Comunicación y Artes Escénicas, se abre una nueva etapa destinada a revertir este estado de la cuestión. No se trata de refutar porque sí todo lo dicho hasta aquí por Dubatti y compañía. Pero sí de analizarlo críticamente, en especial cuando se utilizan erróneamente términos que pertenecen al campo de gravitación comunicacional.

Oponer un teatro de la comunicación a otro de la estimulación es una operación propia de un estudiante de primer año de la carrera. Pero aquí no se está hablando de iniciados sino de figuras rutilantes de nuestro panorama escénico, de un formador de opiniones con peso específico, por lo que no se puede subestimar sus capacidades intelectuales y conformarse con señalar el error o malentendido. Aquí no hay inocencia que valga porque está en disputa tanto capital simbólico como económico (becas, premios, giras, festivales, subsidios).

Aplicado a seres humanos, es una falacia más grande que una casa aquello de que a un determinado estímulo le sigue una determinada respuesta. La Mass Communication Research no puede ser el marco teórico en las sombras del paradigma de análisis de las artes escénicas actuales. Esto no solo hay que señalarlo sino también indagar sobre las razones que posibilitaron la gestación de semejante burrada.

¿Se está frente a una concepción teórica fachistoide de las artes escénicas, cuasireligiosa, cuasimilitar, que presupone que desde un escenario se puede estimular a que los espectadores transiten determinadas respuestas sensoriales? ¿Un teatro que se mete con los sentidos y emociones del público, que le dice/sugiere/ordena/propone/impone (todos verbos que hablan de gradaciones de un mismo y triste propósito) un determinado sentir? ¿Un paradigma conductista que afirma que las artes escénicas ya no apelan a la razón del espectador, a su inteligencia, a aquello que lo define como ser autónomo, que lo distingue como ser humano, sino a su parte más primitiva y animal? ¿Un espectador ratita de laboratorio que, ensartado por una aguja hipodérmica, paga y agradece este destrato, esta manipulación de sus emociones y conductas, porque al menos puede involucrar su cuerpo en todo este asunto del teatro, en una época que se encuentra signada por lo virtual?

Lo reconozco. Estoy exagerando un poco el punto. Pero lo hago como estrategia para llamar la atención sobre algo que está camino a naturalizarse, o mejor dicho, que ya lo está. Me refiero a este enunciado pretensioso de que la historia ya no necesita de un teatro macropolítico y comunicacional sino de uno micropolítico, posmoderno (Dubatti habla de una segunda modernidad, yo diría modernidad de segunda, en todo caso), un teatro de la estimulación, cuya principal coartada es establecer una rápida empatía con sus espectadores, mostrándoles los dramas propios y olvidándose de lo ajeno, de los otros, salvo cuando se los convoca como representantes de lo excéntrico.

Exacerbación del yo, biodrama, documental, historia de vida, personal y familiar. Una perspectiva microscópica, detallista, minuciosa, precisa, que pierde o mistifica voluntaria o involuntariamente su anclaje en lo macrosocial para que el espectador se vaya del teatro entretenido y despreocupado, sinónimos de desmovilizado, y el cálculo es que si se va así, seguramente volverá.

Dije una perspectiva microscópica, detallista, minuciosa, precisa, y no son palabras azarosas. Surgen de un relevamiento que hice para el número 23 de la revista Montaje Decadente sobre el género críticas periodísticas a obras del circuito independiente publicadas en la sección/suplemento de espectáculos de tres importantes diarios del país. Finalmente el trabajo se centró en lo publicado en La Nación entre enero y junio de 2012 porque los otros periódicos elegidos, Clarín y Página 12, en ese período, no habían sacado ninguna crítica. Y en dicho relevamiento, 66 críticas, entre otras cosas, me detuve en las cualidades que fueron más destacadas por los periodistas de La Nación, y encontré 22 veces mencionada la palabra “precisión”, 12 veces “detallismo”, 9 veces “minimalismo”. Pero también aparecieron en 19 ocasiones la palabra “potencia”, 15 veces “conmovedor/emotivo”, 11 menciones para “sensibilidad”, 8 para “efectividad/eficacia”, 7 para “empatía/identificación”, 6 para “intimidad/cercanía”. Recién con cuatro apariciones figuran “conflicto/tensión” y “desafío/riesgo”.

Lo político como cualidad ni figura, aunque en varias obras criticadas se lo hubiera podido destacar. Pero no, el mecanismo en funcionamiento no lo valida. ¿Casualidad o decisión editorial motivada por un supuesto conocimiento sobre los intereses del lector promedio de La Nación? Quizá sea un pequeño ejemplo de cómo funcionan las reglas del campo cultural, que para Bourdieu es un espacio al servicio de la legitimación de la clase hegemónica. Recordemos algunas frases célebres de este autor francés: “El valor que se le atribuye a una obra de arte aumenta conforme se legitime en la estética burguesa y en el colectivo de artistas que aceptan dichas reglas de jerarquización. Para compartir la disposición estética de las obras culturales se debe contar con un entrenamiento sensible de clase a las cuales se accede a través de las posiciones en el campo. Participar del goce de las obras de arte manifiesta una posición privilegiada en el espacio social. Las prácticas culturales burguesas tratan de simular que sus privilegios se justifican por algo más estético y noble que el capital, eso es la cultura”. En otro número de Montaje Decadente, trabajé con encuestas de público efectuadas por el Instituto Nacional del Teatro. Los números mostraron una presencia dominante de espectadores de clase media y alta en los festivales que habían sido relevados. Es la burguesía teatral, actuando de nacional y popular. Por supuesto, el Instituto no reconocía esto como un problema a atacar.

Lo que no se valida, se ignora, se mata con la indiferencia, se lo hace invisible a la fuerza. Y si eso insiste, si persiste en su existencia, entonces se lo critica despiadadamente o se le niega su condición, su ocurrencia. Pongo otro ejemplo aún más grotesco y burdo, sepan disculpar mi selección. En 2007, se desató la última polémica con repercusiones mediáticas de nuestra escena teatral (dejo de lado las apariciones televisivas de José María Muscari). La protagonizaron Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd. Primero, habló Spregelburd en una entrevista para la revista Ñ. Dijo: “Nuestra generación ha logrado recuperar una situación gozosa del teatro, liberado del imperativo de “decir lo importante” de los 80”. Gambaro salió a responderle acusándolo de hacer un teatro banal. Y Spregelburd se defendió. Pero también tuvo un abogado que salió a dar la cara por él. Burlando. No, Dubatti.

En la edición del 12 de mayo de 2007, junto con la réplica de Spregelburd, se publicó una columna de Dubatti, intitulada “Un lamentable malentendido”, texto del cual destaco estos fragmentos: “Todos amamos a Griselda Gambaro. Todos respetamos su obra incondicionalmente. No hace falta aclararlo y ella lo sabe. Conocemos cada una de sus admirables páginas —teatro, cuentos, novelas, ensayos—, y en detalle. Sabemos cómo fue atacada en su juventud por algunos compañeros de generación. Cómo su teatro fue acusado de no ser "argentino". Cómo debió exiliarse en la dictadura. Mucho tiempo y año tras año hemos peleado —infructuosamente hasta hoy— por su candidatura al Premio Nobel. Sabemos de su lucidez, su ecuanimidad y su apertura a lo nuevo. Justamente, por todo esto, nos permitimos creer que la nota de Ñ que ella firma el sábado pasado, sencillamente no es de ella. Esta no es Griselda. "La Gambaro" no pudo escribir eso”. “(…) todavía no entendemos qué desacertado impulso la llevó a arremeter contra uno de los valores más sólidos del teatro argentino actual y a ponerlo como ejemplo de la banalidad que nos amenaza. Puro malentendido. Ojalá Griselda decida no incluir ésta —su única página olvidable— en sus radiantes obras completas. Todos amamos a Griselda Gambaro”.

Pero Gambaro también tuvo sus defensores. Diez días después, se pudo leer en Página 12 a Patricia Zangaro, nótese la diferencia en los abogados, en fin, Zangaro acusando a Dubatti de extremar las posibilidades de la descalificación. Para Zangaro, Dubatti “…no polemiza con las ideas de Griselda sino que se permite postular que no le pertenecen, que ni siquiera las ha escrito. Por lo tanto, no existen, y no tiene sentido discutirlas. Dubatti lleva a cabo un procedimiento de supresión de la otredad. La nota de Griselda sería un *puro malentendido*”. Para concluir: “Espero que la lógica del “discurso imperial del ‘conmigo o contra mí’” del que habla (Eduardo) Grüner no silencie nuestras diferencias. Deseo apasionadamente que haya “tal polémica”. Y, sobre todo, que Griselda siga escribiendo ésta y muchas otras páginas”. Al principio de su texto, Zangaro recuerda un pasaje de *El fin de las pequeñas historias*, de Eduardo Grüner, en el cual, este gran intelectual (les recomiendo leer un texto de Grüner sobre Hamlet para entender por qué perdemos todos si lo jubilan de la UBA antes de lo que dicta la ley), decía, Grüner habla del “discurso imperial del ‘conmigo o contra mí’ como emergente de un mundo que, a partir del 11 de septiembre, ‘ha vuelto a totalizarse’, y en el que la globalización lejos de significar diversidad y diferencia, produce una creciente homogeneización dentro del discurso dominante”. Y yo agregaría: un fortalecimiento simbólico y armado de muchas fronteras, el resurgimiento del Estado-nación, con cierta dosis peligrosa de chauvinismo, la crisis o neutralización de los bloques continentales, los límites de la justicia internacional, el control de las redes informáticas.

Más de Grüner. En una reciente entrevista conjunta con el filósofo italiano Gianni Vattimo, publicada en Ñ, otra vez Ñ, Grüner afirma: “Yo creo que una característica del capitalismo tardío es este bombardeo permanente de novedades que sirven para disimular que el dispositivo básico –en un sentido más o menos foucaultiano o agambeniano–, ese andamiaje básico, no se toca. El lugar de la izquierda es precisamente el contrario, es poner en cuestión, radicalmente, el dispositivo básico, las lógicas básicas. En ese sentido, la primera definición brutal que habría que hacer, es que ser de izquierda es ser consecuentemente anticapitalista, pero que hoy en día es una definición que hay que retomar. Tanto en Italia como en la Argentina basta ser medianamente progresista, estar a favor de cierta mayor inclusión social, para pasar por ser de izquierda, ahora, todo eso está muy bien, pero ser de izquierda es poner en discusión el dispositivo básico. En ese sentido no deja de ser problemático esa pertenencia de izquierda en un mundo como el que tenemos hoy, hay que volver a discutir montones de cosas: ¿Se puede usar todavía la palabra revolución, se puede usar la palabra comunismo y en qué sentido? Debiéramos redefinirla, volver a pensarla, debiéramos volver a discutir qué restos de deseos verdaderamente transformadores todavía podemos detectar en el mundo y cuáles son sus límites”. Negando al otro no se pone en discusión ningún dispositivo básico, eso es seguro. Tampoco celebrando o construyendo novedades que luego son cooptadas por la televisión o el circuito comercial, aparatos ideológicos del sistema, reguladores del tiempo de ocio del trabajador.

Ahora bien, cedamos al argumento spregelburdianodubattiano que asevera que toda obra es ideológica, que toda obra es política, y que por lo tanto ningún teatro es banal porque ya hacer teatro es estar comprometido con el presente. Aceptemos, en otras palabras, quitarle su especificidad al teatro político. Pero a cambio preguntemos qué ideología, qué política explícita o implícitamente comunica cada obra a su público, aunque sea por omisión, estimulación u ósmosis. ¿Por qué un artista se negaría a compartir su mirada política con el público? ¿Por qué la ocultaría en un contexto medianamente democrático? ¿Y por qué critica o ningunea a los que sí lo hacen abiertamente? ¿Con qué finalidad los tilda de pretensiosos, de esquemáticos, de anticuados, de bajar línea? ¿Por qué son estos los chivos expiatorios de su propia inconsistencia política?

No estoy de acuerdo con la convivencia armónica de diversas estéticas que sostiene Dubatti en sus libros. La Compañía de Funciones Patrióticas es una de las formas que encontré de hablar sobre este conflicto latente pero acallado. Otras voces y formas se manifiestan, creo, en igual sentido. Rompen con lo naturalizado. El número 33 de la revista Funámbulos es un buen ejemplo. Allí Ana Durán y Sonia Jaroslavsky, cumplida la primera década del siglo, se preguntan por la actualidad del off: “Vive el éxodo y no consigue, ni con su maremoto de estrenos reponer estéticamente la calidad de lo que se le está yendo (a la industria cultural). Tampoco lo consigue con la aparición de los organismos estatales de apoyo al teatro.” Las autoras hablan de reciclaje de lo reciclado, de momento de desgaste estético.

Allí también, me refiero al 33 de Funámbulos, Federico Irazábal escribe: “Cromañón y las habilitaciones. Los festivales. La política de subsidios paupérrimos. La necesidad de circular y estar presentes. La ausencia de compañías y de búsquedas grupales que nutran y fortalezcan las posibilidades individuales. Todas trampas en las que el teatro porteño parece haber caído, reconociéndose como sombra, pero imposibilitado al mismo tiempo de llamarse a silencio para determinar un nuevo rumbo”.

Por último, recurro una vez más a este número de oro de Funámbulos, donde se pueden leer las siguientes sentencias del director Alejandro Catalán: “En la actualidad el mercado mismo es el contexto y la condición dinámica de la práctica artística”; “La historicidad del teatro y el vencimiento de sus procedimientos son negados en pos de intereses del mercado teatral”; “El índice de existencia es el éxito: atraer y satisfacer al público, la prensa, programadores, jurados, famosos y productores”; “Un elenco es, en tiempos de mercado, un grupo de cuerpos y rubros cada uno configurado según su impacto”; “Entretenimiento es el nombre de la dinámica y aspiración de eficacia que produce el teatro en tiempo de impacto y mercado”.

Mercado es la palabra clave. No conforme con la construcción de un presente idílico, en su rol de historiador, Dubatti también mira hacia el pasado y quizá ya lo haya acomodado a sus necesidades e intereses, y el de sus defendidos y promovidos. Una operación necesaria para reproducir el capital simbólico ganado en todos estos años, para estabilizar y reproducir esa fortuna. Así se pone en circulación una mirada parcial sobre los antecedentes del teatro político, que le niega toda virtud estética e influencia en el presente, a pesar de haber tenido uno de sus referentes más fuertes en Brecht. El teatro político queda atrapado en su coyuntura específica, en su contexto de producción, no hace escuela debido a su pragmatismo. El historiador le niega su historia, sus propios procesos y especificidades, su herencia, su futuro. ¿Por qué? Porque una mirada política y comunicacional del hecho teatral buscaría problematizar su contexto de emergencia, las identidades que genera y las instituciones que le dan sentido o lo validan, necesitaría dar cuenta de un proceso de gran complejidad social que está inmerso en dinámicas y tensiones de producción-expresión-interpretación. En otras palabras, el conflicto vuelve a escena. Y esto obliga a posicionamientos estéticos y éticos que no todos están interesados en asumir.

En su libro *El giro político*, Federico Irazábal concluye: “… una vez alejados de la noción de reflejo de la realidad, llegamos a la idea de que el teatro político no es una poética en sí (a punto tal que el texto se puede independizar del contexto de producción) sino que se trata de una modalidad productivo-receptiva”. Es decir, lo político es el tipo de relación que se establece entre el productor y el receptor del hecho teatral. Una obra no es esencialmente política, a pesar de que su temática lo sea de manera explícita, o sus productores militen en el Partido Obrero, sino que lo político se da en términos relacionales, se construye con el público, entre ambos.

La Compañía de Funciones Patrióticas apuesta a politizar esta relación desde el vamos, rompiendo con la lógica hegemónica de producción, exhibición y difusión. Este es uno de los motivos por los cuales realizamos funciones únicas. Buscamos enfatizar y recuperar el carácter efímero del teatro, recuperar su aura, salvarlo de los tiempos y espacios de la reproducción mecánica, de los condicionamientos burocráticos, del aburguesamiento del acto creativo, de la mutación de la obra en mercancía.

Por eso realizamos gastos de energía y de dinero a priori improductivos como los programas de mano/souvenirs, la merienda patria o la renuncia a hacer temporada. Para que los espectadores se entusiasmen con esos gestos de desprendimiento no reembolsables, y rompan aunque sea por un instante con esa lógica mezquina propia del capital que los deposita en una butaca o una grada para que respondan a ciertos estímulos y convenciones calculadas y pagadas. Lo que queremos es que los espectadores se pregunten para qué es todo ese esfuerzo inútil que desplegamos. Y que la respuesta no sea solo “para entretenernos”.

**Bibliografía**

BENJAMIN, Walter (1989), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

BOURDIEU, Pierre (1990), *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.

- y WACQUANT, Loic (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.

CATALÁN, Alejandro (2010): “Crear un mundo”, en Funámbulos, Nº 33, primavera, pp 20-27.

DUBATTI, Jorge (2002), *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.

- (2007): “Un lamentable malentendido”, en revista Ñ, 12 de mayo, sección Escenarios.

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/05/12/u-03411.htm>

- (2013), “El teatro en Buenos Aires es una biopolítica”, en Llegás, número 171, año IX, abril de 2013, entrevista realizada por Juan Ignacio Crespo.

DURÁN, Ana y JAROSLAVSKY, Sonia (2010): “El fin de una era”, en Funámbulos, Nº 33, primavera, pp 15-19.

GRÜNER, Eduardo (2000), “Capítulo V. El Estado: pasión de multitudes. Spinoza versus Hobbes, entre Hamlet y Edipo”, en *La filosofía política moderna. De Hobbes a Marx*, Borón, Atilio comp., Buenos Aires, CLACSO.

- (2002), *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós.

IRAZÁBAL, Federico (2004), *El giro político*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

- (2010), “Un nuevo espacio”, en Funámbulos, Nº 33, primavera, pp. 6-9.

MATTELART, Armand y MATTELART, Michèle (1997), *Historia de las teorías de la comunicación*, Buenos Aires, Paidós.

SEIBEL, Beatriz (comp.) (2007): “El teatro en la Confederación”, en *Antología de obras de teatro argentino, tomo 3*, Buenos Aires, Inteatro editorial.

SEIJO, Martín (2012): “Lo que está, lo que debería estar y lo que sigue sin estar”, en Montaje Decadente, Nº 22, diciembre, sección Escenarios Políticos, pp. 14-17. ISSN 2314-0755.

- (2013), “Un semestre en La Nación”, en Montaje Decadente, Nº 23, enero, sección Escenarios Políticos, pp. 14-16. ISSN 2314-0755.

SPREGELBURD, Rafael (2007): “La importancia de llamarse teatro”, en revista Ñ, 12 de mayo, sección Escenarios.

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/05/12/u-03411.htm>

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

ZANGARO, Patricia (2007), “La supresión de la diferencia”, en Página 12, 22 de mayo, sección Cultura & Espectáculos.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-6423-2007-05-22.html>

### El ritual escolar como anti-cultura de la resistencia versus el ritual de las artes escénicas independientes de Buenos Aires

 Ana Durán

Aunque muchos ya lo conocen, presentemos primero al Programa Formación de Espectadores, Gerencia Operativa de Escuela Abierta, Dirección General de Fortalecimiento de la Comunidad Educativa, Subsecretaría de Equidad Educativa del Ministerio de Educación G.C.B.A.

Fue creado en 2005 con el objetivo de llevar a los adolescentes y jóvenes de la Ciudad a ver teatro y danza del circuito independiente en las mismas condiciones que en las funciones ordinarias. Esta actividad se inscribe en un contexto pedagógico de trabajo previo y posterior en las aulas, además de una charla-debate con los artistas, en la convicción de que esta dinámica devendrá en aprendizaje gradual del hábito, la ampliación del gusto y la apropiación progresiva de estos bienes culturales. En estos años hemos investigado pormenorizadamente nuestra actividad hasta llegar a la publicación en 2012 del libro *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*, que escribimos junto a Sonia Jaroslavsky, con la participación de Pedro Antony y Belén Parrilla como equipo de investigación.

En esta etapa que corresponde al 2011-2013 finalizamos la cursada de la Maestría en Ciencias Sociales con Orientación en Educación en la FLACSO, con la siguiente propuesta de tesis: indagar cómo un adolescente deviene espectador de las artes escénicas en el marco de las escuelas medias del Estado.

Para realizar esta investigación nos hemos encontrado con la necesidad de profundizar en algunos puntos que sólo esbozaremos aquí dados los límites lógicos de este Encuentro: el de autodisciplina, el de gramática escolar y el de “ritual y anti-ritual” de la escuela y cómo estos tópicos impactan en el primer encuentro con los espectáculos de las artes escénicas que, aunque ya no lo percibamos quienes vamos asiduamente a las salas, requieren de una conducta muy restrictiva, codificada y autoregulada.

En relación con la autodisciplina, la definimos, siguiendo al sociólogo alemán Norbert Elías como parte del proceso de civilización o de disciplinamiento civilizatorio. Esto implica haber interiorizado un grado razonable de autocoacción y una gramática corporal así como muchos de los recursos demandados por las instituciones explícitamente socializadoras de la modernidad, (Elías; 1993).Para el sociólogo de la educación de origen australiano Ian Hunter, por su parte (1998), la escuela de la modernidad es un instrumento de gobierno cuyo objetivo en un principio no fue exactamente formar personalidades autoreflexivas y autoreguladoras, sino que son el “producto accesorio de las disciplinas adaptadas por el pastoralismo cristiano a las nuevas exigencias de un sistema de educación de masas” más otra esfera tecnológica: la burocracia gubernamental. Esto significa que la educación de masas no fue pensada para la autorealización sino que es un instrumento improvisado de gobernación social como un recuso del estado que pacificaba, vestía, alimentaba y formaba el bienestar colectivo. “A la escolarización estatal no le preocupaba el pleno desarrollo personal de los individuos sino sus capacidades de autodisciplina y limpieza, alfabetización y actitud piadosa” (Hunter: 1998).

Considerada la autodisciplina como objetivo de la educación de masas, puede ser pensada como dominación o como forma imprescindible para el aprendizaje.

Tomemos la siguiente cita de Durkheim (1997): “Una clase bien disciplinada tiene un aspecto de salud y de buen humor. Cada uno está en su lugar y se encuentra bien en él. La ausencia de disciplina, por el contrario, produce una confusión de la cual sufren aun aquellos que parecen aprovecharse de ella. No se sabe lo que está bien, ni lo que está mal, ni lo que es necesario hacer, ni lo que es lícito, ni lo que es ilícito.”Adquirir el hábito de “contenerse y dominarse” (Durkheim: 1997, 1925) es útil para el desarrollo de la sociedad.

Por último hacemos una breve mención sobre la “repetición mecánica de actos disciplinados y mecánicos” que hace Gramsci (1974), en un texto dedicado a pensar la formación de los intelectuales y la escuela. Mientras repasa la aridez del aprendizaje de materias como latín y griego, se responde, entre otras cosas, que su finalidad es que los niños aprendan hábitos de diligencia, exactitud, compostura física, concentración psíquica, y se pregunta si un estudioso de cuarenta años o un científico serían capaces de pasarse dieciséis hora concentrados si no hubiera aprendido de chicos estos hábitos por coacción mecánica.

En resumen, la Escuela Media fue pensada como una biopolítica (en términos de Foucault) o tecnología de poder para sujetos autodisciplinados sobre la base de un repertorio de rituales altamente codificados al que responden sin ninguna dificultad los sujetos pertenecientes a las élites, y difícilmente acoge a quienes no tengan incorporados esos hábitos y esos lenguajes.

**El dilema del proceso de civilización**

Ahora bien: ¿qué formas de conducta son consideradas correctas y esperables en la escuela? ¿Qué tipos de conducta acepta y cuáles rechaza?

Comencemos por una definición de cultura escolar de Viñao Frago (2002) como resultante de un recorrido por la sumatoria de definiciones de diferentes autores: “La cultura escolar estaría constituida por un conjunto de teorías, ideas, principios, normas, pautas, rituales, inercias, hábitos y prácticas (formas de hacer y pensar, mentalidades y comportamientos) sedimentadas a lo largo del tiempo en forma de tradiciones, regularidades y reglas de juego no puestas en entredicho, y compartidas por sus actores, en el seno de las instituciones educativas. Tradiciones, regularidades y reglas de juego que se transmiten de generación en generación y que proporcionan estrategias: a) para integrarse en dichas instituciones e interactuar en las mismas; b) para llevar a cabo, sobre todo en el aula, las tareas cotidianas que de cada uno se esperan, y hacer frente a las exigencias y limitaciones que dichas tareas implican o conllevan; y c) para sobrevivir a las sucesivas reformas, reinterpretándolas y adaptándolas, desde dicha cultura, a su contexto y necesidades. La cultura escolar sería, en síntesis, algo que permanece y que dura; algo que las sucesivas reformas no logran más que arañar superficialmente, que sobrevive en ellas, y que constituye un sedimento formado a lo largo del tiempo.”

**El ritual y la anticultura de la resistencia**

Del ritual de la escuela pasamos ahora al ritual de las artes escénicas, y en ese sentido nos interesa un texto de Peter McLaren (1996) en varios aspectos: a) que el teatro es un ritual; b) que los rituales son mecanismos de socialización; c) que las escuelas tienen sus propios rituales; d) que esto nos permite preguntarnos en qué punto estos rituales (los de las escuelas y los del teatro) pueden convivir o entran en conflicto.

Primero veamos algunas definiciones que nos sirven de la extensa cronología descriptiva que hace el autor. Dice “los rituales son inherentemente sociales y políticos, y no pueden ser entendidos aislándolos de la manera en que los individuos son ubicados biográfica e históricamente en varias tradiciones de mediación (por ejemplo, clan, género, ambiente familiar, cultura de grupo). Acomodados en el marco de la vida tanto privada como institucional, los rituales se hacen parte de los ritmos y metáforas del medio humano socialmente condicionados, históricamente adquiridos y biológicamente constituidos.” Hasta aquí, la definición tiene bastante en común con la de capital cultural de Bourdieu (1997) en el sentido de que los rituales reproducen hábitos asignados por el “capital económico y el capital social”. En definitiva, pareciera que es casi imposible escapar tanto de los rituales como del *habitus* del grupo social al que pertenecemos. Sin embargo, los rituales pueden ser el pasaje a diferentes estatus sociales, reflexionar sobre la cultura dominante y la posición en la que se está e incorporar ciertas visiones del mundo (rituales de pasaje), es decir, no implican necesariamente un *status quo*. Tienen, además, la habilidad de transformar a los participantes en miembros de diferentes estatus sociales, así como en diferentes estados de conciencia; permiten a los participantes volver sobre sus propios procesos de interpretación así como sobre su ubicación en la cultura dominante; y tienen un aspecto político para sus participantes, de tal manera que pueden incorporar y transmitir ciertas ideologías o visiones del mundo.

Hasta aquí, las definiciones remiten a la posibilidad tanto del *status quo* como de la transformación y hasta la posibilidad de incorporar nuevas visiones del mundo.

Pensemos ahora en las artes escénicas y hagamos un breve boceto de las posibilidades rituales que tienen hoy por hoy en Buenos Aires. Esto va a depender de: a) si se trata de teatro oficial, comercial o independiente; b) si es teatro popular, musical, de culto; c) si es gratis, a la gorra, el costo de la entrada responde a la “media” de las salas independientes y oficiales, o su costo está muy por encima de la media; c) si se trata de un autor conocido o es experimental. A cada una de estas variables corresponde un tipo de ritual para el espectador. Ir a ver al Grupo Catalinas Sur en La Boca, implica llegar una hora antes, comer un choripán en la puerta, charlar con amigos mientras corren niños, lloran bebés y algunos ancianos llegan en sillas de ruedas (un teatro para todos). Ir a ver a Emilio García Wehbi implica llegar a un teatro casi desconocido del Abasto, que albergará a pocos espectadores especializados, de edad media (entre 25 y 50 años), que entrarán en silencio, permanecerán en silencio durante todo el espectáculo y sólo harán comentarios a la salida frente a un espectáculo perturbador y críptico. Estos son sólo dos ejemplos. El teatro es ritual desde sus orígenes, pero hoy por hoy, no compartir los sub-rituales existentes de acuerdo con las variedades escénicas que propone la cartelera, implica quedarse afuera del ritual, sentirse incómodo, agredido y fuera de ambiente, tanto frente a un espectáculo críptico como frente a otro en el que mi vecino de asiento aplaude a cada rato, come mientras mira el espectáculo y charla con su amigo.

Ambos, sin embargo, transmiten una idea del mundo, la forma es el contenido, pueden determinar a un grupo social o más bien socio-cultural, y hacen reflexionar en relación a la cultura dominante.

Sin embargo, cuando estos rituales se encuentran con los de la escuela son percibidos como una salida escolar. No están los otros espectadores habitués que permiten imitar el ritual, sino que los rituales de la escuela se imponen tanto a la sala como a los espectáculos. Desarmar esas conductas estereotipadas del adolescente en una salida de “excursión” (como dijimos antes), depende de muchas variables que, en la mayoría de los casos, están vinculados con la disciplina y la autoridad. Dicho rápidamente, un espectáculo popular “tolera” los mensajitos de texto y la dispersión. Un espectáculo críptico y perturbador requiere de un público reconcentrado, silencioso, expectante y activo a la vez: exige una reeducación física, emocional e intelectual para el ritual.

Aquí es donde cuadra el tema de la antiestructura de la resistencia en términos de McLaren, cuando afirma que los muchachos de las clases trabajadoras expresan su resistencia de manera “tácita, informal, torpe e inconsciente. Esto se debe a que enfrentan algo más que un corpus de reglas y preceptos formales: se resisten a la distinción entre la cultural informal vivida en las calles y la cultura dominante formal del salón de clases”. Es posible (y esto será también objeto de nuestra investigación), siguiendo esta línea de pensamiento, que para algunos grupos sociales acceder a espacios de una cultura artística de tamaña alteridad, provoque una situación defensiva “anti-ritual”, sumado al hecho de que la importancia pragmática de asistir a estos espectáculos es, a simple vista, nula, de acuerdo con el “sentido común” que considera al arte una “pérdida de horas de clase”.

**Bibliografía**

Arendt, H. (1954/1996). *La crisis de la educación*. En H. Arendt (Ed.), *Entre pasado y futuro. Ocho ensayos de filosofía política*. Barcelona. Ed. Península.

Aronson, Perla (2004). *Max Weber. Educación, ciencia, universidad*. En Pensamiento Universitario, Año 11. Nro. 11.

Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella.* Barcelona. Laertes.

Bonal, Xavier (1998): Sociología de la educación. Una aproximación crítica a las corrientes contemporáneas, Paidós. Barcelona.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (1998): *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Fontamara, México. (Original, 1970)

Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México, D.F. Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre. (2007/1980). *El sentido práctico*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1977/2005) *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Cambridge.

Durán, Ana y Jaroslavsky, Sonia (2012) *Cómo formar jóvenes espectadores en la era digital*. Buenos Aires. Leviatán.

Durkheim, Emile (1997)(1925). *La educación moral*. Losada.

Elias, Norbert (1993): *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.* FCE. México.

Foucault, Michel (1991) La gubernamentalidad, en AA.VV. *Espacios de poder*. La Piqueta, Madrid.

Foucault, Michel (2002) (1975) *Vigilar y castigar*, Buenos Aires. Siglo XXI.

Gramsci, Antonio. (1974)*Literatura y cultura popular*. Cuadernos de cultura revolucionaria. Buenos Aires.

Hunter, I. (1998). *Repensando la escuela*. Barcelona. Ed. Pomares.

McLaren, P. (1996). *La escuela como performance ritual*. México, Siglo XXI.

Mead, Margaret (1997) (1970) *Cultura y Compromiso*, Barcelona. Gedisa.

Noel, Gabriel (2007). *Los conflictos entre agentes y destinatarios del sistema escolar en escuelas públicas de barrios populares urbanos*. Tesis de Doctorado, IDES/UNGS, Buenos Aires.

Taberner Guasp, José (1999). Sociología y Educación. Funciones del sistema educativo en sociedades modernas. Tecnos. Madrid.

Tedesco, Juan Carlos (2003): “Educación y hegemonía en el nuevo capitalismo: algunas notas e hipótesis del trabajo”. *Propuesta Educativa* Año III - N° 109.

Tiramonti, Guillermina (2005): “La escuela en la encrucijada del cambio epocal” Educaçao y Sociedade, vol. 26, Nº 92.

Viñao, A. (2002). Sistemas educativos, culturas escolares y reformas. Continuidades y cambios. Madrid. Morata.

Viñao, A. (2006). El libro de texto y las disciplinas escolares; Una mirada sus orígenes. En: Escolano, A. (ed.), Curriculum editado y sociedad del conocimiento. Texto, multimedialidad y cultura de la escuela. Valencia, Tirant Lo Blanch.

### “Ephemera”: el programa de mano como género discursivo

Sandra Sánchez

Se denomina “ephemera” a materiales tan dispares como colecciones de cromos, marquillas de cigarrillos, cajas de fósforos, tarjetas de felicitaciones, menúes, invitaciones, catálogos, itinerarios, tickets, etc. Existen más de 500 tipos de materiales “ephemera”. La característica representativa de estas piezas es que no han sido pensadas para sobrevivir, son desechables.Si han sobrevivido, es gracias a los coleccionistas, o porque alguien los relaciona con una circunstancia especial, porque se los utiliza como material de consulta o por la belleza de su diseño. En la actualidad diversos museos del mundo ofrecen importantes colecciones clasificadas por el contenido, la temática, la técnica, los ilustradores, los editores, los talleres de impresión, las marcas, los fabricantes de productos, los teatros, las compañías, los artistas, etc.

Algunos de estos ejemplos forman parte de los géneros de difusión de las artes, como las entradas o boletos, los programas de mano o las guías de recorrido de los museos. Una de las características de estos géneros es que son entregados “in situ” antes de los espectáculos o muestras y, como decíamos más arriba, pueden ser guardados o desechados inmediatamente después de ser utilizados.

Este último es uno de los inconvenientes que trae aparejado el estudio de los “ephemera”:están atravesados por el concepto de“caducidad”(Maigueneau, 2004), lo que implica que pueden ser guardados como un recuerdo, ya que amplían la experiencia del espectador más allá del espectáculo o pueden ser desechados en el acto, razón por la cual es difícil acceder a piezas anteriores al siglo XVIII.

En la actualidad, según la situación comunicativa y en vinculación con un espacio artístico, la finalidad de géneros de difusión de las artes como los boletos, los programas de mano o las guías de recorrido oscila entre difundir, situar, guiar, contextualizar, informar, acompañando al espectador o visitante de forma casi simultánea con el espectáculo en cuestión. Son, además, géneros que se refieren a otros géneros, por ejemplo: sin la muestra no existiría ni la entrada ni el catálogo, de modo que los segundos establecen con los primeros una relación de existencia, dado que como texto meta dependen de su texto de origen.

Se presentan como un “epitexto”. Según Genette, la diferencia entre epitexto y paratexto radica en el criterio espacial, cuando afirma que “es epitexto todo elemento paratextual que no se halla materialmente anexado al texto en el mismo volumen, pero que circula en algo así como al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado”, y lo describe como “cualquier lugar fuera del texto” (Genette, 2001 [1987]: 295). El epitexto en sí consiste, además, en un conjunto de discursos cuya función no siempre es esencialmente paratextual, por lo que pósters, afiches, reseñas en hojas sueltas, también pueden considerarse “epitextos”. Por último, considera que constituyen mensajes efímeros pues “están destinados a desaparecer una vez cumplida su función monitoria” (Genette, 2001 [1987]: 295).

**Los programas de mano: origen**

Los datos que forman parte de los programas de mano han sido importantes desde la Antigüedad. El nombre de los autores, directores, artistas, la sinopsis del argumento, la historia de la obra o del grupo, las biografías de los autores, de los directores, de los artistas, etc. son informaciones que se han considerado relevantes desde hace miles de años para contextualizar a los espectadores. Podemos observar los rasgos del actual programa ya en una “cadena genérica” (Beacco, 2004: 118) formada por las didascalias, las listas de personajes, las periocas, los prólogos, las parábasis, que aportaban mucho más que información respecto de las obras, por ejemplo, de Terencio (s. II A.C). Se podría pensar que estos antecedentes del programa habrían tenido por función informar; sin embargo, desde su origen, cumplieron con otras finalidades como la de defender a un autor y a su obra o responder a las críticas.

Actualmente los programas han expandido ese discurso primitivo y han reunido en un solo soporte todos los datos. No obstante, aún conservan rasgos genéricos por los que podemos establecer relaciones con las didascalias, las periocas, las listas de personajes, los prólogos y las parábasis. Podríamos decir, junto con Steimberg (1993: 123), que se trata de “rasgos de permanencia de componentes nucleares”.

Según Patrice Pavis (2008: 357), el programa de mano actual es un hecho reciente que comenzó con la costumbre de repartir o vender volantes entre los pobladores para anunciar anticipadamente una función. Sin embargo, mucho antes, en España, durante el siglo XVI Luis de Cisneros, Lope de Rueda, Cosme de Oviedo, Cristóbal de Avendaño o Andrés de Claramonte recorrían villas y cortijos distrayendo a los aldeanos y campesinos con sus representaciones que promocionaban a viva voz, así lo explica Armando De María y Campos:

Todos llevaban consigo a un muchacho candidato a farsante que apenas hacía alto la carreta de la farándula, salía tocando un tambor dando grandes voces. El pregón, sobre poco más o menos, era el siguiente: “Esta tarde, con permiso del señor alcalde, habrá comedia en el corral de la señá Lorenza, haciéndose entremés o sainete”. El chico recorría todas las calles, y en ocasiones pregonaba también el nombre de la comedia o del sainete. (De María y Campos, 1950: 15).

**Características del género**

Los programas pueden presentar en la portada, el interior y la contraportada todos o algunos de los siguientes tópicos, a saber: lugar donde se desarrolla el espectáculo, nombre del espectáculo y del o los artistas, breve sinopsis o descripción, biografía o autobiografía del director y/o de los artistas, fragmento comentativo (breve reflexión sobre la obra, sobre su génesis, sobre el arte en general, etc.) o expositivo explicativo (que da cuenta del nombre de la obra o de algún concepto ligado al arte), créditos o “staff”, datación, horario, teléfonos y página web, imágenes ilustrativas, nombre de las empresas patrocinantes o benefactores, entidades gubernamentales nacionales, provinciales que auspician, autoridades (nacionales o provinciales), publicidades. Sobre este punto, Pavis considera que la mayor variación temática, estilística y composicional se produce en los grupos de teatro experimental (Pavis, 2008: 357).

El tamaño del programa es relativo al igual que su formato, pueden medir hasta 35 centímetros de alto, comúnmente son rectangulares, pero los hay redondos y de las formas más diversas, como por ejemplo la bolsa de papel madera que el Periférico de los Objetos entregaba en la puesta de *El hombre de arena* o, actualmente, los creativos programas de la Compañía de Funciones Patrióticas. Ya en el estudio *El programa en cien años de teatro en México* de Armando de María y Campos de 1950 se afirma que este género tiene características muy diversas y que depende del espectáculo al que esté ligado: teatro, circo, corridas de toros (De María y Campos, 1950: 16).

Algunas piezas tienen el aspecto de un cuaderno y el tamaño de una revista (20 x 26 cm); otras son pequeños libros que incluyen, por ejemplo, la historia del grupo teatral, del director, las biografías completas de los artistas, reflexiones sobre el arte, una defensa del proyecto, entre otros tópicos pero, en general, los programas de mano se presentan en forma de tarjeta, de volante, de díptico o de tríptico.

Su diseño, y por ende su estilo, acompaña temáticamente a la actividad artística que difunde, pero siempre se relaciona y repite el tópico del espectáculo e incluso lo exacerba. Puede tomar estilísticamente las características de una historieta, de los viejos films de terror, del burlesque, de la publicidad, del videoclip, de un periódico; puede parecer un collage, un volante, una tarjeta, un menú, un minipóster, etc. rasgo que lo vuelve atractivo y hasta juguetón. Esta característica hace que el espectador lo guarde a causa de su singularidad, otro rasgo que lo relaciona con los “ephemera”*.*

La singularidad como se dijo más arriba, la creatividad, la belleza de las imágenes, la calidad de la impresión y del papel que se utiliza constituyen una gran diferencia entre un programa y otro, pero además estas diferencias determinan su gratuidad o no. En muchos casos se comercializan y su costo puede llegar a ser elevado, como en el caso de los programas del Cirque du Soleil. Este rasgo permite diferenciar los programas del teatro *off*  de los del teatro comercial.

Por último, en su construcción, escritura y diagramación intervienen artistas, publicistas, diseñadores gráficos, relacionistas públicos, agentes de prensa. Quizás por esta causa incluya tantas voces que se entrecruzan informando, argumentando, narrando, describiendo. Así, en los programas, puede reconocerse la presencia de seis secuencias textuales(Adam, 1991:30): narrativa, descriptiva, expositivo-explicativa, dialogal, argumentativa e instruccional. Cada una de ellas presenta rasgos propios que permiten identificarla y delimitarla dentro del género.

**Enseñar a ver**

 En el programa de mano algunos segmentos descriptivos tienen como finalidad guiar la mirada en un intento de “enseñar a ver”. El enunciador descriptor (quien ostenta el saber), a la vez que describe (las particularidades de una obra, el procedimiento que le dio vida), transmite a un enunciatario (que no sabe o que carece de determinadas competencias) su conocimiento sobre el arte, entonces la descripción se pone al servicio de la explicación. En este sentido, es frecuente la aparición de fragmentos explicativos referidos al nombre de la obra o que intentan explicar la obra en sí.

Entendemos que la inclusión de información detallada sobre un espectáculo en los programas indica que el enunciador considera que este conocimiento contribuirá al disfrute, pero además un buen programa puede incluir información que puede servir de puntapié inicial para la búsqueda de más información;.

**“La obra según el director”**

La secuencia argumentativa suele aparecer con frecuencia en los programas de mano en los fragmentos comentativos a cargo del director o del autor de la obra. En estos apartados se suele defender una postura personal respecto de conceptos ligados al arte.

El discurso de los programas de mano oscila entre lo pretenciosamente objetivo, como si sólo tratase de informar, hasta lo hiperbólico, en cuyo caso el elogio es continuo y la adjetivación abundante. Los fragmentos argumentativos incluidos en este género pueden discurrir también respecto de alguna de las innumerables cuestiones del hacer teatral.

La voz que regularmente se puede observar en el género programa es la de un enunciador director o autor, por ello es recurrente el título “La obra según el director”. Con este título se introduce una explicación o una argumentación, sin embargo estos párrafos parecen cumplir una finalidad didáctica que se acerca, de ratos, a un “hacer ver” y en los casos más extremos a un “enseñar a ver” la visión del autor y/o del director; para ello se necesita plantear, por ejemplo, la relación entre los personajes y los conflictos internos y/o externos que deberían ser evidentes para todos. Estos fragmentos explicativos y argumentativos en algunos casos se acercan curiosamente a la sinopsis.

En cuanto a lo estilístico, destacamos por falta de espacio un solo rasgo que hemos observado: el humor, la parodia, la sátira. En el programa de *Mina… Che cosa sei?!?*, tributo a la cantante italiana que presentó Elena Roger en diciembre de 2010, se incluyen brevísimas biografías junto a las fotos individuales del staff:

“**elena roger:** siempre fue primera en la fila de la escuela, le gusta tejer, solo sabe nadar perrito. no fuma, a veces usa ventolín, tiene un vecino que comenta la novela a los gritos a la noche y otro que pone el despertador a las 10 de la mañana y no lo apaga hasta las 12!!! duerme 9 horas por día (las últimas dos horas escuchando el despertador del vecino). lleva bolsa de compras al supermercado para no usar las de plástico, está enamorada y le dedica este show a la nonna amalia y a paco.

De lo que se desprende que algunos programas tienen como destinatario al público en general pero otros, no. El enunciatario debe, a menudo, contar con competencias que le permitan interpretar el humor o la parodia y aceptar la ausencia de información. Como plantea Genette, “del hecho de que el paratexto cumple siempre una función, no sigue necesariamente que siempre la cumpla bien” (Genette, 2001[1987]: 353). Frente a este modelo de programa cabría preguntarnos: ¿cuál es entonces la representación social que circula del género programa? Según Bronckart (2010: 79):

los géneros cambian necesariamente con el tiempo o con la historia de las formaciones socioverbales. Además, a instancias de otras obras humanas, son capaces de despegarse de las motivaciones que los generaron, para volverse autónomos y estar así disponibles para expresar otros fines. Como toda obra humana, los géneros son objeto de evaluaciones, al final de las cuales se ven afectados (en las representaciones colectivas) por diversas indexaciones.

Estos modelos de programa en los que se parodia al género no dejan de ser elecciones posibles, en palabras de Bronckart:

Los géneros de texto son el producto de configuraciones de elección entre algunas posibilidades momentáneamente “cristalizadas” o estabilizadas por el uso. Estas elecciones devienen del trabajo realizado por las formaciones socioverbales para que los textos se adapten a las actividades que comentan, a un medio comunicativo dado y sean eficaces frente a ciertas implicaciones sociales, etc. (Bronckart, 2010: 79).

Como es evidente, el programa de mano presenta variaciones estilísticas, retóricas y enunciativas ligadas al género del espectáculo que presente; pero también se adapta a las características del lugar y de los artistas que intervienen en el espectáculo. El patrón resultante está relacionado con las múltiples y complejas formas combinatorias en que los espacios artísticos, los géneros, los artistas, los tópicos, etc. se interrelacionan en el programa. Por lo que se registran sólo algunos pocos órdenes estandarizados para la selección, jerarquización y organización de la información, la narración, la descripción, la argumentación y la instrucción dentro de este complejo y creativo género.

**Bibliografía**

Adam, Jean-Michel,1992. *Les textes: types et prototypes*. París: Nathan.

Bajtín, Mijail, 2011. El problema de los géneros discursivos. En *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires: Las Cuarenta.

Bronckart, Jean-Paul, 2010. Los géneros de textos y su contribución al desarrollo psicológico. En *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*, Buenos Aires: Miño y Dávila.

**De María y Campos, Armando.** 1950. El programa en cien años de teatro en México. México: Ediciones Mexicanas S.A.

Genette, Gérard, 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Maingueneau, Dominique, 2004. “¿Situación de enunciación o situación de comunicación?”, *Revista Discurso.org*, Año 3, Nº 5. Disponible en http://www.revista.discurso.org/articulos/Num5\_Art\_Maingueneau.htm [último acceso 22.03.13].

Pavis, Patrice, 2008. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Nueva edición revisada y ampliada. Buenos Aires: Paidós.

Steimberg, Oscar, 1998. *Semiótica de los medios masivos*. 2ª edición corregida. Buenos Aires: Atuel.

**Arte y Comunicación. Análisis desde la danza butoh**

Verónica Cohen

“Defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre no me parece tan urgente como extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza idéntica a la del hambre”

Antonin Artaud

**Introducción**

Este trabajo se enmarca en la búsqueda de las relaciones entre arte y comunicación. No en la búsqueda de categorías del campo de la comunicación que nos ayuden a comprender el arte, sino desde la pregunta acerca de qué formas de pensar la comunicación posibilitan, abren, nuevos universos posibles a esto que llamamos ¿arte? Nos limitaremos a analizar el arte contemporáneo y dentro del mismo especialmente a la danza butoh. El pensar la danza nos interesa porque nos obliga a pensar a su vez las relaciones entre comunicación y cuerpo. Esta elección tiene dos razones principales: la cercanía *experiencial* a la danza y por las aperturas a nuevos mundos posibles, en términos de Castoriadis (Castoriadis, C.1981: 64- 71) , que posibilita. Lo *magmático* y el butoh, hace que no solo sea una elección estética, sino también una elección política.

Por otro lado, el pensar la danza nos interesa porque nos obliga a pensar a su vez las relaciones entre comunicación y cuerpo. En este sentido, abordaremos dos problemáticas principales. La primera: el buto-ha, ese cuerpo que se presta a la danza. Su ¿división? mente/ pensamiento y cuerpo. Por otro lado, el cuerpo cultural y cómo el butoh en cada región es diferente. ¿Qué es lo que pasa con la definición de una forma de danza en ese contexto? Segundo: la recepción. ¿Qué pasa cuándo se quiebran los sentidos posibles?, ¿cuándo lo que vemos no responde a la comunicación tal como la conocemos? Para responder esto, nos valdremos de la reflexión sobre otras prácticas artísticas que también trabajan sobre el vacío como ser las experimentaciones sobre sonido de John Cage y Alvin Lucier.

Este trabajo que se encuentra en una fase de indagación inicial, es por eso, quedarán planteadas más preguntas que certezas y puntapiés para seguir investigando.

**El butoh**

“Emptiness which is conceptually liable to be mistaken for sheer nothingness is in fact the reservoir of infinite possibilities.”

Daisetz Suzuki

“Technical knowledge is not enough. One must transcend techniques so that the art becomes an artless art, growing out of the unconscious.”

Daisetz Suzuki

La danza butoh surge en los años sesenta en Japón. Sus creadores son Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno. Sondra Fraleigh y Tamah Nakamura (Fraleigh, S. y Nakamura, T. 2006:7) relacionan el surgimiento con la coyuntura japonesa post-bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki. El butoh va a ser en sus comienzos una crítica a la occidentalización de la sociedad japonesa después de la segunda guerra mundial. *Butoh* se traduce “danza de las sombras”. También el vocablo viene de *buyo*, que es una danza tradicional japonesa. En este sentido, el butoh no sólo criticará la sociedad japonesa y occidental, sino también el mismo campo de la danza.

Retomamos las palabras de Rasjid César en *Desde Adentro*, por su simpleza para explicar qué es la danza butoh:

“La danza butoh nació en los sesenta en Japón, esta danza apela al silencio interior, al morir del cuerpo “domesticado”, para dar a luz a otros cuerpos: ancestrales, minerales, cósmicos, vegetales, fuerzas invisibles que nos habitan y se transforman en danza. Ser habitado por el espíritu en lo que nos transformamos y no en la forma en sí, es lo que particulariza y da una gran profundidad al movimiento de quien se sumerge en el butoh” (César 2011: 30)

El cuerpo “domesticado” es el cuerpo de la cultura, el cuerpo en el que la cultura se hace cuerpo. La redundancia adquiere sentido en tanto que hay un cuerpo que es el *cuerpo* ligado al *vacío*. Bailar desde ese vacío va a ser el rasgo constitutivo de esta danza. El concepto de vacío está ligado al concepto de la “vacuidad” que usa la filosofía zen. Vacío, silencio[[1]](#footnote-2), sombra.

El butoh va a ser entonces más un lenguaje que una técnica. Más allá de que existan formas de llegar a este vacío, son simplemente caminos que pueden o no tomarse. Todos los buto-has coinciden en que no hay una forma estipulada de antemano de bailar butoh. Incluso el butoh que baila un argentino no es igual al que baila un japonés o un alemán, son otras las fuerzas que lo habitan, otros los “devenires” en términos deleuzianos. (Kasai, T. y Parsons, K. 2003: 261) El butoh exige una transformación constante, un estado de atención que no puede obviar las transformaciones sociales. **“**Aprender Butoh significa “descubrirlo dentro del movimiento del cuerpo de cada uno” (Aschieri, P.2010), dice Patricia Aschieri, buto-ha que investiga butoh.

Rhea Volij, una de los referentes del butoh en la argentina, habla del concepto de “marionetas del cosmos”: “La experiencia de ser movidos por hilos es algo que quizás distinga a la danza butoh de cualquier otra danza; se expresa en verbo pasivo, *se es habitado*”(Volij, R. 2012: 18)

Es por esto que Aschieri retoma a Christine Greiner:

“Como sostiene Christine Greiner (2005) la danza Butoh en sus orígenes ha constituido un “operador cognitivo” que “desestabilizó presupuestos acerca de la conciencia humana, la relación de la vida y la muerte y la posición del hombre frente a la naturaleza y a la vida humana” (Aschieri, P. 2010)

¿Por qué el butoh produciría tal desestabilización? ¿Cómo produciría tal desestailización? Retomo nuevamente a Rhea Volij: “La danza butoh toma lo *técnico* y lo *espiritual*; es una danza oriental y, en ese sentido, hay muy poca diferencia entre los técnico, lo artístico y lo espiritual…” (Volij, R., 2012: 18)

También nos resulta necesario analizar la relación entre la danza butoh y la autonomía. Autonomía en dos sentidos: por un lado, en la pregunta acerca de qué es una danza. Pregunta que se enmarca en un proceso “disolución de la ontología de la danza” (Tambutti, 2008: 25) en términos de Susana Tambutti. Por otro, con el concepto de autonomía de Castoriadis. La danza como lugar de reflexión, reflexión que puede introducir nuevas formas de creación. “La reflexión implica el trabajo de la imaginación radical del sujeto” (Castoridis, C. 1998: 325) Es, en este sentido, el único lugar donde “quebrar la clausura a la que estamos siempre capturados como sujetos”(Ibíd: 325).

Creemos que está en relación con esto el especial hincapié que ponía Ko Murobushi, quien pertenece a la primera generación de buto-has, en un workshop que dio en diciembre de 2012 en Buenos Aires, en no olvidar que la primera obra de butoh. Bailaban en ella Tatsumi Hijikata y Yoshito Ohno, hijo de Kazuo Ohno, quien en ese momento era muy joven. En la obra Yoshito baila y asfixia un pollo entre las piernas. La obra se llamaba *Kinjiki* (Colores Prohibidos) y estaba basada en la novela de Yukio Mishima. El año: 1959. La consecuencia: la expulsión del festival del que la obra era parte.

**El buto-ha**

Consistencia agua y aire

Cambia los ojos

Hilo al encuentro flota

Se suspende entre el cielo y la tierra

Se suspende en una negra

Vibra pequeño

En espacio solo y cosmos, solo y solo

En relación al o la buto-ha, es decir, quien baila, esta danza encuentra en el hacer corporal una salida diferente a cuestiones relativas a la división mente/ pensamiento y cuerpo. En nuestra investigación nos interesa, en un principio, plantear tres problemas ligados a esto: la percepción, la locura/idiotez/enfermedad y los géneros masculino y femenino. También nos interesa indagar en un tema que desliga de esto que es la disciplina que requiere en el buto-ha la danza. La disciplina como sobrepasar límites y ampliar posibilidades, como la felicidad ligada a la capacidad de obrar que plantea Spinoza. Sin embargo, en este momento de la investigación, tan sólo podemos hacer algunas aproximaciones tan solo en torno a la percepción.

El o la buto-ha muchas veces usa la mirada periférica para llegar al estado de vacío. En butoh es muy importante la “atención”, es decir, la des-integración del cuerpo propio con el entorno.

Kasai explica de la siguiente manera la mirada periférica:

“The physical effect of using the peripheral vision is that the eyelids lower slightly, the eyes become relaxed, and the focus diffuses. The point of this is not to achieve a certain appearance, but to be able to perceive differently. Using peripheral vision, the dancer remains open to his or her surroundings, yet by diffusing the extent to which s/he is ‘focusing’ on the external world, s/he is better able to perceive the self, i.e. his/her own mind-body. The result is that the dancer achieves a more equal distribution between outer and inner perception. Relying on the peripheral vision opens up a ‘wider’ world, Kasai claims.” (Kasai, T. y Parsons, K. 2003:3)[[2]](#footnote-3)

Butoh se traduce danza de las sombras. Y es esa sombra la que se hace cargo del concepto de *horizonte* Merleaupontiano. En “El filósofo y su sombra”, Merleau Ponty plantea:

“Mi mundo percibido, las cosas entreabiertas delante de mí, tienen, en su espesor con qué proveer de “estados de conciencia” a más de un sujeto sensible, tienen derecho a otros testigos que yo. Que se dibuje un comportamiento en ese mundo que me sobrepasa ya, no es sino una dimensión más del ser primordial, que las comporta a todas.”(Merleau Ponty, M. 1960)

El butoh se hace cargo de este espesor. También de la intersubjetividad en el habitar otros cuerpos, y en ese habitar comprenderlos en su línea última, en su ser esencial, en la melosidad de la miel, como ejemplo para tratar de ejemplificar esto.

Joan Laage, a dancer and scholar from the United States who studied Butoh in Tokyo for several years, writes: “Ashikawa, Ohno, and Tanaka constantly remind their dancers that the eyes are non seeing. Ashikawa guides dancers by using an image of the head being one large eye, or of many eyes covering the entire body. She waves a newspaper in front of the dancer’s face blurring the field of vision and causing the eyes focus to soften.” Laage claims that this “diffused or non-seeing focus allows the head and, in particular the face, which in the West is so communicative, to be equal to the rest of the body”. (Kasai, T. y Parsons, K. 2003:3)[[3]](#footnote-4)

Creemos nuevamente que es necesario enfatizar que no hay una sola forma de llegar a esos estados. Aunque la mirada periférica es muy usada, si empezamos a pensar que es la única que debe usarse, y que es lo que define al butoh, volvemos a caer en la fascinación por el tecnicismo y el virtuosismo propio de la danza clásica y algunas corrientes de la danza contemporánea que la danza butoh precisamente critica.

Tenemos en el o la buto-ha un cuerpo emisor, un cuerpo que se presta a la danza, un cuerpo que anula su yo cartesiano y se pone a disponibilidad. Este cuerpo guarda similitudes con el primer cuerpo indiferenciado que plantea Merleau Ponty (Merleau Ponty, 1935-1957: 1-25). Sin embargo, en Merleau Ponty, ese estado aparece como un “primer” estado. En ese sentido, en el butoh, esa indiferenciación, ese cuerpo “karada”, nos ayuda a entenderla el concepto de *cuerpo sin órganos (CsO)* del que hablan Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*:

“El CsO es el huevo. Pero el huevo no es regresivo: al contrario, es contemporáneo por excelencia, uno siempre lo arrastra consigo como su propio medio de experimentación, su medio asociado. El huevo es el medio de intensidad pura, el spatium, y la extensio, la intensidad Cero como principio de producción. (…)...el huevo siempre designa esa realidad intensiva, no indiferenciada, pero en la que las cosas, los órganos, se diferencian únicamente por gradientes, migraciones, zonas de entorno.” (Deleuze, G. y Guattari, F. 1980:168)

Este cuerpo sin órganos va atravesando diferentes *devenires*. A partir de un *agenciamiento*, deviene. En estado de atención hacia el mundo y las cosas, en la percepción de ese mundo, en el encuentro con otras conductas, el bailarín se va encontrando la ira del iracundo, la pulposidad del pulpo, la pajaritud del pájaro…

Y en este sentido, entra en relación con lo que plantea Deleuze: “En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas.” (Deleuze, G. “Pintar las fuerzas”)

**“Ver” butoh**

“Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra, es el estado poético, un estado trascendente de vida”

Antonin Artaud

Muchas veces se explica qué es la danza butoh por lo que “ve” el espectador. Se lo relaciona con cierta forma, como si ésta fuera la única posible. Se lo piensa como una estética: cuerpos pintados blancos, con poca ropa, movimientos que muchos llaman “grotescos”, cuerpos que se mueven de forma extraña. Es desde esa mirada desde donde se lo relaciona con el “expresionismo” (Kasai, T. y Parsons, K. 2003:2).

Sin embargo, el butoh va a ser una danza que va a criticar las concepciones más clásicas de la comunicación. No va a preocuparse por la eficacia en la recepción y la prefiguración de esta recepción. La recepción se va a contemplar como aperturas de sentidos. Como lugares plausibles de ser llenados y en estos lugares la posibilidad de nuevas sensibilidades. Al butoh le preocupa sacarnos del sueño de este mundo como el único posible, el sueño que esconde lo abismal, diría Castoriadis. En este punto nos parece importante traer a Artaud, como personaje esencial en la formación del arte contemporáneo por su crítica a la representación. En El Teatro y su doble dice:

“una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica difícil” (Artaud, A. 1971:261)

No hay eficacia en el mensaje, hay caos, pero no cualquier caos, caos que despierta, no sólo a un sujeto sino a toda una comunidad.

“These men are not narrative or symbolist modern dancers; neither are they neutrally postmodern. As butohists, they move past modern categories altogether. One does not so much read their butoh works to find meaning there; rather, one enters into morphing states of awareness through the performances. There is a difference between metaphoric and metamorphic imagery; butoh does not ride on metaphor, but rather on change and an *ethos* of becoming. As the root word of ethics, *ethos*, points to a matrix of values, attitudes, habits, and beliefs. Here we refer to a cultural disposition that appre ciates the ongoing nature of life and the life/death/life cycle, never-ending in solid form, because it comes from emptiness, itself not really empty, but in process of emptying and filling, like the process of breathing.”(Fraleigh2006:72)[[4]](#footnote-5)

Esto requiere en el buto-ka el aprendizaje de disponibilidades. En realidad, requiere más bien el desaprendizaje de lo cultural cristalizado en el cuerpo, de aquellos motivos corporales con los que nos movemos en el espacio social, aquellos que facilitan nuestra comunicación con les otres, que vuelven el movimiento del otre predecible, entendible, codificable.

En el workshop que dio en 2012, Ko hablaba también del hiato que se produce entre lo que es familiar y al mismo tiempo distante. Ponía como ejemplo a Tatsumi Hijikata bailando con música tradicional japonesa, la cual era bailada por mujeres geishas con paraguas, un típico estereotipo del Japón pre Hiroshima. Cuando Hijikata sale al escenario, simplemente no puede bailar, no baila, pero baila. Es ese hiato entre el Japón tradicional y un Japón modernizado, entre esos dos cuerpos diferentes que lo baila sin bailar. ¿Qué pasa cuando se ve un cuerpo que se piensa/ percibe el por/ sobre/ entre/ en los intersticios de la cultura?

Por otro lado, este bailar sin bailar que es tan característico del butoh, Ko Murobushi lo relacionaba con otra producción de la época: 4´33´ de John Cage. También se pueden encontrar puntos en común con “I am sitting in a room” de Alvin Lucier. Dos producciones, donde se encuentra el no hacer, el silencio. Creemos que contribuirá al estudio de la recepción en el butoh, el relacionarlo con estos otros lenguajes, para así también poder pensar nuevos modos de concebir la comunicación. Para poder pensar una relación que tenga en cuenta el vacío, por su potencia, que abarque “la experiencia de los poético” (Gruner, E., 2005)

**Conclusión**

“..la enfermedad espiritual de occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura que sea sólo pintura, una danza que sea sólo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas de arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto.”

Antonin Artaud

La pregunta que se encuentra en el fondo de la investigación es cómo pensar la comunicación en relación con el arte. ¿Cómo pensar un concepto de comunicación que potencie la dimensión transformadora de lo social de lo artístico? En esta búsqueda de categorías, empezamos a ver que hay algo que aparece en gerundio: un arte que va diciendo, va presentando. Presentando y no representando, porque la crítica a la representación aparece como una constante en el arte contemporáneo.

Por otro lado, ¿qué pasa en estos quiebres intencionales de sentidos? No hay sentidos, no hay explicación, no hay una palabras para eso que pasa en el que baila y en el que ve, y sin embargo, hay sentido. ¿Cómo explicamos estas paradojas? O tal vez, es necesario empezar a generar paradojas y convivir con ellas.

El butoh es un lenguaje que por su complejidad es muy interesante para pensar estas cuestiones. Sin embargo, en el proceso de occidentalización de oriente y orientalización de occidente, también puede ser tramposo.

Por último, un reparo metodológico: en el fondo de toda esta investigación evidentemente se encuentra una creencia que habría que analizar/ desnaturalizar/ no tomar por cierta sin más: el arte como transformador de la realidad. Y, también, una búsqueda: el arte que crispe, la crítica al virtuosismo y pensar otros cuerpos posibles.

**Bibliografía**

Artaud, A. 1971 *El teatro y su doble*, Ediciones Incógnita en <http://edicionesincognita.com.ar/descargas.html?func=startdown&id=2>

Aschieri, P., “Tendencias y dilemas de la danza butoh en la Argentina” Ponencia en Mesa Transmutaciones de los cuerpos en escena: Reflexiones sobre la Danza Butoh, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Castoriadis, C. 1984, “Lo imaginario: la creación en el dominio histórico- social”, en *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa.

Castoriadis, C 1993, “Las significaciones imaginarias sociales” en *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets.

Castoriadis, C. 1998, “Imaginación, imaginario, reflexión” en *Hecho y por hacer*, Buenos Aires, Eudeba.

César, R. 2011 *Por dentro, Experiencias del taller “Arte y Sensibilización” para mujeres y niños en prisión de la Unidad 31 de Ezeiza*, Ed. Imago Mundi, Buenos Aires.

Deleuze, G. “Pintar las fuerzas”.

Deleuze, G. y Guattari, F. 1980 “28 de noviembre 1947- ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos” y “1730- Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible” en *Mil Mesetas*, Ed. Pre-textos, España, Ed: 2010.

Fraleigh, S. y Nakamura, T. 2006 *Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno*, Ed. Routledge, New York.

Gruner, E. 2005, *El fin de las pequeñas historias, De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Paidós Bs As.

Merleau Ponty, M. 1960, “El filósofo y su sombra” en *Signes (Signos)*, Gallimard, París.

Merleau Ponty, M. 1935-1957 “Las relaciones del prójimo con el niño” en *Parcours*, Verdier, Paris, Ed. 1997.

Kasai, T. y Parsons, K. 2003 “Perception in Butoh Dance”, en *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technololy*, No.31, pp.257-264 en http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/method/butoh-perception.pdf

Suzuki, D. T. 1938, *Zen and Japanese Culture*, Ed. Taylos & Francis.

Tambutti, S. 2008 “Itinerarios teóricos de la danza” en *Aisthesis*, núm. 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago en http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835001

Volij, R, 2012 “Somos marionetas del cosmos,” en *Revista Danzar Mundos Año 1 N°1*, Buenos Aires

**La danza Haka, del estilo “tribal” al género “moderno”**

Germán Rosso

*“¡Que no sepan, por Dios, si es danza o es batalla!”*

 El baile de los ahorcados

Jean Arthur Rimbaud

**Movimiento del “haka”[[5]](#footnote-6), entre el género y el estilo.**

En este trabajo se analiza al “haka tribal”[[6]](#footnote-7) como condición de producción del actual “haka moderno”, presente en la práctica deportiva, primero del rugby, pero luego expandida a diversos deportes de seleccionados nacionales. La metodología que se utiliza es la sociosemiótica, siguiendo las definiciones desarrolladas por Verón [1987].

A partir de diversos metadiscursos (relatos y apreciaciones europeas; pinturas) y discursos académicos (del orden descriptivo de la antropología) se intentará restituir la dimensión retórica del “haka tribal”, una de las tres dimensiones constitutivas de todo género o estilo[[7]](#footnote-8),[[8]](#footnote-9) [Steimberg; 1993 (a)]. Se prioriza la dimensión retórica sobre las demás porque es aquella que mejor permite dar cuenta de los cambios y permanencias que sufrirá la danza a lo largo de la historia. A partir de allí se distinguirá si se trata, en aquel momento inicial, de un género o de un estilo, para luego analizar la actual práctica.

**Nivel retórico**

Planteamos el análisis de la dimensión retórica del “haka” a partir de la propia definición de Steimberg:

Se ha partido de un concepto de *retórica* por el que se la entiende ‘no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación’ (C. Bremond), abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la ‘combinatoria’ de rasgos (J. Durand) que permite diferenciarlo de otros. [1993 (a):48]

Analizaremos el más reconocido de los “hakas”: “Te Ngeri a Te Rauparaha” (Canto de Guerra de “Te Rauparaha”). La elección se justifica por su antigüedad (compuesto durante la Guerra de los Mosquetes) y porque, como veremos luego, es uno de los cantos que perduró en el “haka moderno”.

|  |  |
| --- | --- |
| Ka Mate! Ka Mate!Ka Ora! Ka Ora!Tenei te tangata puhuruhuru,Nana nei i tiki mei whakawhiti te ra!Upane! Upane!Upane! Ka upane!Whiti te ra! | Es la muerte! Es la muerte!Es la vida! Es la vida!Este es el hombre peludoQuién trajo al sol y lo hizo brillarUn paso adelante! Otro paso adelante!Un paso adelante! Otro paso adelante!El sol brilla! |

Traducción propia basada en la traducción al inglés de “The encyclopedia of New Zealand – 1966”

Podemos analizar aquí el funcionamiento del canto (verbal) como relato. Siguiendo a Todorov [1983 (a)], se cumple con los dos principios indispensables de todo relato: la sucesión (encadenamiento cronológico y a veces causal de las unidades discontinuas de tiempo, fragmentadas por la acción) y la transformación (el pasaje de un término a su contrario, una transformación por negación). Se puede ver el primer principio en el recorrido del relato, en el cual a partir del estado inicial *muerte*, la llegada del *hombre peludo* con el *sol* permite el pasaje a la *vida.* Aquí también podemos ver el segundo principio, el pasaje de un estado “a” (muerte) a un estado “-a” (no-muerte ó vida).

Este relato responde a una organización del tipo mitológica, ya que la sucesión y la transformación se lleva a cabo sobre un estado que es llevado a su opuesto, en este caso siguiendo el eje muerte-vida.

En la danza que acompaña al canto se puede encontrar un orden descriptivo. El movimiento del cuerpo prosigue a lo cantado (Un paso adelante! Otro paso adelante!), tratándose así de una descripción del tipo vertical-semiológica, puesto que se trata más de descifrar el sentido que de describir exhaustivamente, de comprensión más que “de extensión del referente”, como si el movimiento del cuerpo pretendiera revelar algo debajo de la superficie. “(…) revelar, descubrir, quitar las máscaras” [Hamon; 1994:71].

También se pueden detectar diferentes operaciones de figuración[[9]](#footnote-10) a partir de las figuras en la superficie del texto[[10]](#footnote-11): *hombre peludo* es interpretado en su comunidad de origen como “hombre fuerte, valiente”. Se presenta una operación de construcción por conmutación, ya que se reemplaza un elemento “habitual” o “esperable” por otro “inusual”. Esto produce el efecto de figuración. También hay una operación de referenciación por contigüidad, la cual puede ser reconstruida gracias al contexto cultural e histórico. Se trata de un procedimiento metonímico, por contacto existencial, respecto a los líderes de las tribus, ancianos su mayoría, los cuales poseían largas cabelleras, y llegaban a ocupar su puesto luego de una larga vida de batallas. Por último, también se presenta una operación de inserción por encapsulamiento (fácilmente reconocible en la superficie textual) y paradigmática (requiere una operación externa a él, es decir que su sentido no depende únicamente del conjunto del texto; en este caso, se requieren saberes sobre la cultura autóctona para recuperar el sentido).

Además, en referencia al *sol* y su *brillo*, se puede detectar una construcción metafórica, a partir de una doble sinécdoque [Todorov (b); 1982], con respecto a la *vida*. Un sentido intermedio funciona a la vez como sinécdoque de uno y de otro de los elementos: *calor*, como propiedad, como sema, contenido por el significado *sol*, a la vez que también lo contiene el significado *vida*, ya que lo contrario, *muerte*, se relaciona con *frío.*

La vestimenta (véase figuras a y b), también son elementos significantes que aportan a la elaboración de sentido. En ambas, representadas en la época de la Guerra de los Mosquetes, se pueden ver ropas y adornos similares entre si, además de la posesión de armas durante la performance (mosquetes, hachas y palos), permiten darnos la idea de cierta “vestimenta para la batalla”, aunque no de un uniforme estrictamente idéntico.

Por último, otros elementos originales del orden retórico resultan inaccesibles (como los movimientos rítmicos, la gesticulación con lengua y ojos, y los golpes contra los muslos), pero son mencionados en las diversas crónicas europeas, además de persistir en las actuales prácticas del “haka”. Lo mismo sucede con el rol del “líder”, aquél que dirige la acción y el ritmo, presente en los metadiscursos antropológicos y en la práctica actual, pero no diferenciado en las representaciones pictóricas.

**El “haka tribal” como estilo.**

Como afirma Steimberg [1993 (a)], tanto las clasificaciones de estilo como las de género responden a regularidades de los tres órdenes (retórico, temático, enunciativo), razón por la cual, para diferenciarlas, se debe recurrir a otros atributos. Éste hecho llevará al autor a postular sus “Proposiciones sobre el género”, de las cuales algunas serán aplicadas para esclarecer la cuestión del “haka”.

El “haka tribal” se puede interpretar así como un estilo, es decir, *un modo de hacer* postulado socialmente, particularmente como un *estilo regional*, por su acotada circulación territorial. Dos elementos sustentan esta posición, por un la lado, la falta de condiciones de previsibilidad en algún área del intercambio social, por el otro, la ausencia de un fenómeno metadiscursivo estable que lo registre.

La inclusión en un campo social de desempeños permite establecer una cierta previsibilidad con respecto al fenómeno. Esto se vuelve dificultoso con respecto a un estilo, por sus características centrífugas que no permiten acotarlo a un área de intercambios culturales. En el caso del “haka tribal”, se puede notar que no se acota tan solo a una práctica social. Como el antropólogo Best menciona, el “haka” se hace presente en diversos escenarios sociales, desde bienvenida a individuos importantes, hasta enfrentamientos armados, desde conflictos maritales hasta la adoración de dioses. El “haka” aquí es un fenómeno plenamente centrífugo, expansivo y abarcativo de los diferentes intercambios sociales.

Con respecto a la ausencia de metadiscurso, puede llegar a plantearse como una paradoja, debido a que nos basamos en elementos de éste tipo para reconstruir características retóricas del “haka tribal”. Si bien ya citamos el metadiscurso específicamente científico-antropológico, el de la “crónica aventurera” de los europeos recién llegados y algunas representaciones pictóricas, estos elementos en todo caso nos permiten esclarecer el carácter del “haka tribal” como estilo: se da cuenta del fenómeno como un elemento “extraño”, “novedoso” a ojo de los europeos. Pero lo interesante aquí es lo fluctuante y discontinuo de este metadiscurso: la crónica europea aparecerá sólo en los primeros momentos de descubrimiento, las pinturas que representan a la danza responden particularmente al período de la Guerra de los Mosquetes, y el discurso antropológico establece una relación que no responde estrictamente a lo metadiscursivo. Retomando a Verón [1987], la antropología toma al “haka” como discurso-objeto, y produce un discurso del orden analítico; en cambio, los dos tipos de metadiscursos nombrados toman al “haka” como condición de producción, y generan un discurso de carácter no analítico, productivo. La antropología, entonces, toma la misma posición que este artículo respecto a la danza “tribal”[[11]](#footnote-12), lo que no nos permite considerarlo un metadiscurso estable en un género.

Por lo tanto, los fenómenos metadiscursivos son demasiado fluctuantes y escasos como para permitirnos postular la vigencia de un género. Sumado esto a lo ya expuesto sobre su falta de acotación a un campo social de desempeños que le permita obtener un carácter previsible, el “haka tribal” responde a la clasificación de estilo. Podremos hablar de un género recién con el “haka moderno”.

**El nacimiento de un género: el “haka moderno” en el espectáculo deportivo.**

La Guerra de los Mosquetes significó una grave reducción de la población aborigen originaria, lo que trajo aparejado cierto abandono de la danza “haka”. Pero, además, este conflicto bélico incidió en otro aspecto: el “haka” empezó cada vez más a restringirse a la práctica social de la *guerra*, del *enfrentamiento entre dos partes*.

Éste último cambio resultó crucial para el establecimiento del “haka” como género, ahora en la instancia previa a una práctica deportiva. Las mismas dos ausencias que nos permitían hablar del “haka tribal” como estilo se vuelven presencias, permitiéndonos clasificar al “haka moderno” como un género.

La danza es ahora incluida en un campo social de desempeños, se restringe, otorgándole un carácter de previsibilidad frente a su público. Aquí radica la importancia de la Guerra de los Mosquetes que, como dijimos, comienza a acotar los campos en los que se utiliza al “haka”, hasta que predomina finalmente el *enfrentamiento entre dos partes*. Así el “haka moderno” se hará presente en un escenario estable, en estadios y canchas donde participa un seleccionado nacional deportivo. El deporte y la guerra se entrelazan, como competencias en las que se debe ganar al rival, y no es casual que el primer deporte en el que se haga presente el “haka” sea el rugby, deporte reconocido por su “fuerte contacto físico” y la “agresividad” de sus participantes[[12]](#footnote-13). Ahora, el “haka” “puede ‘ir a buscarse’ a sus emplazamientos o momentos sociales de emisión” [Steimberg; 1993 (a): 66].

En cuanto al fenómeno metadiscursivo, no solo se establece una continua referencia en medios de prensa, y en el ámbito deportivo, sino que incluso entre los rivales al seleccionado neozelandés surge una suerte de “opciones de respuesta”[[13]](#footnote-14) al haka, y para el espectador se vuelve previsible la práctica del “haka” cada vez que juegue el seleccionado neozelandés. Se produce así “una consolidación social de sus dispositivos metadiscursivos” [Steimberg; 1993 (a): 80].

**Cambios superficiales, permanencias profundas, en el “haka moderno”.**

A partir de los elementos de la dimensión retórica que ya analizamos, postularemos las permanencias y cambios. En principio, podemos decir que tanto el contenido “verbal”, como la danza permanecen idénticos en su uso (incluso se conserva el fragmento de canto maorí ya analizado, pero recibe el nombre simplificado de “*Ka Mate”*), por lo que el relato y la descripción mantienen su funcionamiento. El rol del “líder” también se mantiene, aunque se le agrega una condición: debe ser “descendiente directo maorí”, “llevar sangre maorí”. Aunque invisible a simple vista (salvo algunos rasgos étnicos), se trata de una operación de contigüidad compleja: ese lazo que se perdió con la tribu original, se reactualiza por metonimia, por la conexión existente “al interior” del individuo en su “sangre maorí”. Así se restablece un vínculo con la raíz aborigen, en la práctica de un seleccionado nacional de un deporte implantado por extranjeros.

Lo que podrían considerarse dos rasgos que cambian, la vestimenta y el número de participantes, no son más que cambios superficiales: una operación de conmutación, mediante la cual se sustrae cantidad de individuos (con respecto a la población de una aldea o los extensos ejércitos que practicaban el “haka tribal”), pero se agrega un nuevo elemento, que es del orden del anclaje (operación de referenciación), el uniforme de los jugadores. Esta figura, que incluye tanto los colores del uniforme como el escudo del seleccionado, *fija* el sentido de lo figurado, en este caso de una metáfora que alude a “lo nacional”, al conjunto de habitantes de Nueva Zelanda. En conjunto, la operación de conmutación logra a la vez acotar la cantidad de participantes, pero deja asentado que quienes realizan el “haka” representan a la totalidad de la nación, a la totalidad de lo que fue una tribu y de lo que alguna vez conformó un ejército.

La dimensión retórica del haka, con algunas adaptaciones que refuerzan su vínculo con la tribu y afianzan la idea de “nación” con raíces en esa misma población autóctona, permanece considerablemente idéntica.

**A modo de cierre: el “haka” sigue su movimiento.**

Se puede llegar a la conclusión parcial de que, en el caso del “haka”, la primera proposición postulada por Steimberg se cumple: “*No hay rasgos enunciativos, retóricos o temáticos ni conjuntos de ellos que permitan diferenciar los fenómenos de género de los estilísticos”* [1993 (a); 54]. Para lograr diferenciarlos se tornó necesario recurrir a otros de sus postulados, relacionados con la inclusión del género en un campo social de desempeños y la presencia de fenómenos metadiscursivos que lo registren.

Se señala esta conclusión como “parcial”, debido a que, para confirmarla por completo, deberán estudiarse las dimensiones enunciativas y temáticas del fenómeno.

Como conclusión, es significante señalar que el “haka” sigue su movimiento. El “haka moderno” actualmente sufre lo que Steimberg incluye en la categoría de transposición: en este caso, un cambio de dispositivo por parte de un género [Steimberg (b); 1993]. Hablamos del pasaje a la transmisión televisiva, que plantea desde el principio una doble problemática: Por un lado existencia de dos dispositivos, el *grabado* y el *directo* [Carlón; 2004]. Por el otro, siguiendo la línea argumental de este trabajo, ciertas “expansiones” en la dimensión retórica (el uso del montaje, que abre la posibilidad de diferentes juegos con los tamaños de plano y su compaginación, sin afectar en gran medida los rasgos retóricos que ya posee).

**Imágenes**

**Figura “a”**

Alexander Turnbull Library (<http://natlib.govt.nz>)

 Referencia: A-080-051

Acuarela por Horatio Gordon Robley

Puede consultarse en versión on line: <http://www.teara.govt.nz/en/artwork/18387/haka> (Te Ara – The Encyclopedia of New Zealand)

**Figura “b”**

National Library of Australia (<http://www.nla.gov.au>)

Referencia: nla.pic-an2948236-v Acuarela por Joseph Merrett

Puede consultarse en versión on line: <http://www.teara.govt.nz/en/artwork/38079/haka-with-muskets> (Te Ara – The Encyclopedia of New Zealand)

**Bibliografía**

Te Ahukaramū Charles Royal, “Māori - People and culture today”, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand, actualizado el 22 de septiembre de 2012. URL: <http://www.TeAra.govt.nz/en/maori/page-1>

Basil Keane, “Musket wars - Musket wars overview”, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand, actualizado el 12 de diciembre de 2012. URL: <http://www.TeAra.govt.nz/en/musket-wars/page-1>

Steven Oliver, “Te Rauparaha - Te Rauparaha”, Dictionary of New Zealand Biography, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand, actualizado el 30 de octubre de 2012. URL: <http://www.TeAra.govt.nz/en/biographies/1t74/te-rauparaha>

A. H. McLintock, “HAKA”, An Encyclopaedia of New Zealand, (publicado originalmente en 1966), Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand, actualizado el 22 de abril de 2009. URL: <http://www.TeAra.govt.nz/en/1966/haka>

E. Best, “Art. IV.—The Diversions of the Whare Tapere: Some Account of the various Games, Amusements, and Trials of Skill practised by the Maori in Former Times”, en Transactions and Proceedings of the Royal Society of New Zealand 1868-1961. National Library of New Zealand. URL: <http://rsnz.natlib.govt.nz/volume/rsnz_34/rsnz_34_00_000540.html>

Verón, Eliseo: “El sentido como producción discursiva”, en La semiosis social, Barcelona, Gedisa, 1987.

Steimberg, O. (a) “Proposiciones sobre el género”, en Semiótica de los medios masivos, Buenos Aires, Atuel, 1993.

Todorov, T. (a) “Los dos principios del relato”, en Los géneros del discurso, Buenos Aires, Paidós, 1983.

Hamon, P.: Introducción al análisis de lo descriptivo, Buenos Aires, Edicial, 1994.

Todorov, T. (b) “Sinécdoques”, en Investigaciones retóricas II, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1982.

Fernández, J. L. y Tobi, X., “Criminal y contexto: estrategias para su figuración”. En: L.I.S. Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada. Nº2, 2do. Semestre 2009. Buenos Aires, UBACyT, 2009. ISSN1851-8931.

Steimberg, O. (b) “El pasaje a los medios de los géneros populares”, en Semiótica de los medios masivos, Buenos Aires, Atuel, 1993.

Carlon, M. (a): “Sujetos telespectadores y memoria social”. En: Carlón, M. Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos. Buenos Aires, La Crujía, 2004.

**Creación de un significado común: el teatro como hecho comunicacional**

Solana Landaburu

Este trabajo retoma algunas de las cuestiones que desarrollé en mi tesina de grado *Didascalia. El hecho teatral en los bordes del fenómeno comunicacional*, cuyo tutor fue el Profesor Alejandro Kaufman.

*Didascalia* se sostiene sobre la idea de que existe un terreno compartido entre la comunicación y el teatro. Más precisamente, entiende que el hecho teatral es en sí mismo un fenómeno comunicacional en tanto creación de un significado común que deviene de la interrelación, del choque, demultiplicidad de puntos de vista.

El teatro es quizás el arte que en mayor medida desarrolla, por su propia naturaleza, esta idea de que el significado último nace del enfrentamiento de distintos puntos de vista. Enfrentamiento que se produce tanto en momento de la creación como en el de la “recepción” por parte del público de una obra de teatro.

Si bien en la Antigüedad el hecho artístico no necesitaba de justificación por comprenderse de modo espontáneo dada su co-implicación con lo religioso, en la actualidad cada forma de arte requiere un vínculo perpetuamente renovado con la sociedad que permita una manera de comunicación del todo artístico con todos sus participantes, es decir que debe crearse, cada vez, un marco de “comunicación inteligible”.

Para Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello* esto es posible en la constitución de una comunidad de comunicación, de la aparición de la “fiesta” como modo de unión de los individuos que permita que el símbolo funcione y se constituya un significado común. Gadamer asocia al arte con tres conceptos. En primer lugar, el del “juego”,entendido éste como exceso en lo arbitrario, en lo libremente elegido. El exceso de juego crea la base del arte y su base antropológica hay que buscarla en el afán de permanencia. De esta manera, el juego artístico es lo único que puede darnos, a nosotros los hombres, permanencia. Sin embargo, en este juego hay algo que “nos interpela con significado”, y esto es el “símbolo”entendido como aquello “en lo que se reconoce algo”. En este marco, *reconocer* es para Gadamer lo que se vuelve a conocer y esto se encuentra relacionado con lo que se ha desprendido de la contingencia de la primera presentación y se ha elevado al ideal. Ese reconocer “capta la permanencia de lo fugitivo”. Sin embargo, para que el símbolo funcione como tal habrá que construir una “comunidad de comunicación”. Y aquí es donde ingresa el concepto de “fiesta”*.* Es ésta la que “nos une a todos” y una celebración que funciona para quienes participan en ella. La fiesta rechaza, por decirlo así, al aislamiento, y es en sí misma comunidad. La unión que crea la fiesta produce el desprendimiento de la vida cotidiana y el comienzo de un espacio y un tiempo propios. Mientras que el trabajo nos separa y nos divide, la fiesta logra una comunión.

También en la fiesta, como en la experiencia artística, sucede algo con el “tiempo”. Ambas poseen un tiempo particular, no comparable con el de la vida cotidiana, que entiende al tiempo destinado *para algo*. Por el contrario, el tiempo de la fiesta y del arte es “tiempo lleno” o “propio”. Tanto la fiesta como el arte paralizan el “carácter calculador con que normalmente dispone uno de su tiempo”. Este es un tiempo que tiene que ver con la vida, un tiempo *orgánico*. Y una obra de arte es una unidad orgánica, en la cual:

(…) cada detalle, cada momento está unido al todo (...) Por organismo vivo entendemos también algo que está centrado en sí mismo, de suerte que todos sus elementos no estén ordenados según un fin tercero, sino que sirven a la propia autoconservación y vida del organismo. (Gadamer, 1998: 106).

Esto es también experimentado en la creación artística. De tal modo, la obra de arte no aparece determinada por la duración calculable del tiempo, sino por un tiempo que le es propio, el tiempo de vida de esa obra.

Ahora bien, el teatro Occidental tiene su origen en la tragedia griega, forma primera vinculada a la experiencia religiosa. En mi tesina se considera que en el teatro actual pueden ser rastreados ciertos modos de hacer, ciertas visiones y *miradas* que se encuentran ligadas y son deudoras de la tragedia griega. Si bien ya no se realizan tragedias en el sentido formal, hay algo de ella que se reactualiza inevitablemente en cada praxis teatral.

La naturaleza de la tragedia griega consiste en pares dialécticos, en luchas de opuestos sin resolución. Esta suerte de estructura puede encontrarse en el teatro aún hoy, tanto desde el momento de la creación como el de la “recepción” de cada espectáculo.

De esta manera, puede decirse que el hecho teatral es resultado de un apareamiento entre distintos puntos de vista que conforman sentido. El teatro es un arte que no puede existir sin la puesta en juego de deseos y fuerzas. Es un fenómeno que presenta un mundo en relieve y es también el que posibilita una forma de saber. A partir de la puesta en común de “choques” nace la comunión, la unidad que permite la creación de una comunicación inteligible.

El director inglés Peter Brook plantea que una obra de teatro no se concreta hasta que no se enfrenta con un espectador. En ese encuentro termina de (y comienza a) nacer, y tanto es así que su interlocutor, es decir, el espectador, es quien le da el tono a la pieza. En general se escribe y se dirige teatro teniendo presente un espectador ideal, que es el resultado de una construcción realizada por todos los que participan del proceso. Bertolt Brecht hizo explícito esto cuando afirmó que escribía sus obras pensando en Marx sentado en la tercera fila, al centro.

Con respecto a la escritura de una obra, el autor y director Mauricio Kartun postula que la dramaturgia parte de una imagen generadora que debe indagarse hasta agotarla. Es decir, el autor imaginariamente debe oler, tocar, mirar, escuchar... Y es el cuerpo el que se pone en juego en la escritura y crea un mundo. Algo comienza a nacer y tiene sus propias reglas. En otras palabras, empieza a ser análogo a un organismo *vivo*. Kartun explica que la escritura es una improvisación imaginaria que se percibe por todos los sentidos y se registra en papel. En tal proceso se pueden identificar tres fases que tienen una gran analogía con la pintura. La primera es el trazado de lo que el Kartun denomina una “línea emotiva” orgánica y sensorial. Responde a la indagación de la imagen con los sentidos. Una segunda etapa consiste en el “sentido irradiante”, donde se observa la línea emotiva, ese mundo de material sensorial y en el que ya han nacido los personajes, y se le busca un sentido (o uno de los sentidos posibles). Quizás en esta fase se encuentre una primera hipótesis de la obra, es decir, sobre qué tratará el material. Por último se ingresa en la etapa de la “línea diestra”que es el momento de la corrección, el momento en el cual el autor aplica su destreza y comienza a tomar decisiones. Éste no es ya un acto sensorial, sino racional y casi distanciado del propio material.

Importa destacar que para la creación de mundo es recomendable partir de una imagen que contenga en sí misma una paradoja. Kartun describe a la paradoja como un elemento *bisexuado*, ya que en sí misma implica una afirmación y una negación. Es esta paradoja latente en las imágenes la que posibilita que surjan los conflictos y las distintas miradas se pongan en juego. Respecto de esto, Kartun postula que para escribir hay que romper la red conceptual. En este sentido, el autor sostiene que la bi-sociación consiste en asociar dos ideas, dos elementos que antes no estaban relacionados.

Una obra de teatro está fundada en un conflicto. Por definición, se está frente a un conflicto cuando se produce un choque de, por lo menos, dos fuerzas. “Es un enfrentamiento de voluntades que produce tensión dialéctica”, dice Kartun. Estas fuerzas son los deseos, los objetivos de los personajes. Se llama situación dramática a eso: un conflicto puesto en un lugar y tiempo. La acción de una obra es el avance, el cambio de la relación de fuerzas, el giro en los acontecimientos, es decir, la *peripecia* aristotélica. Cuando la obra avanza es porque algo de ese “choque” de fuerzas ha cambiado y se pasa a otra situación. Una obra de teatro, plantea Kartun, es una celebración del cambio, es movimiento, y gracias al conflicto existe ese movimiento.

Los personajes *encarnan* el conflicto. Como es lógico, en el teatro no existe una voz que pueda ser identificada como la del autor. En *Provocaciones*, Peter Brook argumenta que es el diálogo (lugar por excelencia donde se ponen en juego estas fuerzas) el elemento básico de una pieza. El diálogo de por sí connota tensión.

“Cuando chocan dos puntos de vista, el autor está obligado a otorgarle a cada uno un mismo grado de credibilidad”, postula Brook. A su vez, cada uno de estos personajes, argumenta Kartun, es el resultado de las fuerzas internas que operan en él. El personaje cobra vida cuando en sí mismo luchan sus propios deseos, lo que quiere y lo que se le opone. De tal manera, el personaje es en sí mismo el resultado de una dialéctica.

Teniendo en cuenta que el autor, conforme retrocede como sujeto, debe dotar a cada personaje de una misma densidad existencial, es necesario plantear qué ocurre en este punto con el rol del director. Debe ser coherente con esto y poder mantener, e incluso alimentar, a todos los puntos de vista que se encuentran presentes. “Aquel (director) que se contente con expresar un único punto de vista, con todo lo fuerte que pueda ser, terminará por empobrecer el todo. Por el contrario, él debe fomentar el surgimiento de todas las corrientes que chocan entre sí en el interior del texto”, subraya Brook.

Se está hablando de múltiples puntos de vista que se encuentran presentes en el hecho teatral. Desde la dramaturgia, Kartun plantea que el autor cuenta con una doble interlocución: una es con ese espectador ideal al que se hizo referencia y al cual *le* habla en su obra, y otro con cada personaje. En otras palabras, el teatro es polifónico. Desde la dirección, esta polifonía se verá alimentada además por el trabajo con los actores. Son ellos el verdadero motor de la puesta en escena de una obra. El director debe darles estímulos para que ellos puedan hacer sus propias búsquedas e investigaciones que a su vez se verán enfrentadas y puestas en cuestión con las del director y, por supuesto, con las del dramaturgo, *presente* en su pieza.

Si recibimos la impresión profundamente convincente de que un fragmento de vida ha sido absoluta y totalmente capturado en escena, es debido a que las diversas fuerzas que emanan tanto del público como de los actores han confluido en un mismo punto y en el mismo momento. Cuando un grupo de gente se encuentra por primera vez, lo primero que se percibe son los obstáculos creados por los diferentes puntos de vista. Si nosotros no rechazamos estas diferencias, si las vemos como algo positivo, permitiremos que tales puntos de vista contradictorios se agudicen entre sí, se afilen uno contra el otro. (Brook, 1987)

Por lo tanto, para el director inglés, es indispensable que se produzca este choque de fuerzas en un mismo momento y un mismo lugar para que se origine el hecho teatral. Y plantea:

El teatro posee la capacidad potencial —desconocida en otras formas artísticas— de reemplazar el punto de vista único por una miríada de visiones diferentes. El teatro puede mostrar un mundo en varias dimensiones al mismo tiempo (…). El teatro recupera toda su fuerza y su intensidad en la medida en que se aplica devotamente a crear esa maravilla: la de un mundo en relieve. (Brook, 1987)

Esta visión estereoscópica también deviene en una mayor comprensión, es un camino para conocer con mayor profundidad y es un camino colectivo.

El proceso es circular. En un principio, tenemos una realidad sin forma. Al final, cuando se completa el círculo, esta misma realidad puede reaparecer de repente –aprehendida, dominada, canalizada y digerida– dentro del círculo de participantes que se hallan en comu­nión, bajo la división sumaria de espectadores y actores. Es recién en ese momento en que la realidad se convierte en una cosa concreta y surge el verdadero significado de la obra. (Brook, 1987)

A modo de conclusión, mi tesina se propone plantear una forma de entender la relación entre el teatro y el fenómeno comunicacional. Es sólo una de las muchas maneras de abordar este campo en común. La idea que subyace en todo mi trabajo es que el hecho teatral es en sí mismo un fenómeno dialéctico (tributario de la tragedia griega) que permite presentar un mundo en relieve, un universo compuesto por multiplicidad de puntos de vista puestos en permanente tensión. Es esta *lucha* (presente desde el momento de la creación) la que permite la constitución de un significado común.

**Bibliografía**

Brook, Peter, *Provocaciones, 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*, Ediciones Fausto, Buenos Aires, Argentina, 1987.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello,* Ediciones Paidós Ibérica, Buenos Aires, Argentina, 1998.

**La animación no ficcional[[14]](#footnote-15)**

**Un análisis semiótico sobre el uso de la animación en la construcción del sentido en el documental animado.**

Luciana Pinotti

 Una variedad de documentales utiliza al lenguaje animado en la construcción de su “efecto documentalizante”, a veces de manera ilustrativa y otras como productor de sentido. Este trabajo explorará las distintas funciones que cumple la animación, así como también, la construcción de los procesos de verosimilización en el documental que incorporan/yuxtaponen/articulan animación. A partir de una perspectiva sociosemiótica y desde una concepción del documental como dispositivo se analizaran distintos films. El intento de abordar este problema nos llevará a explorar no sólo los documentales animados sino a la propia concepción del documental en sí.

**Introducción**

Dice Jean Vigo que el documental es “un punto de vista documentado”[[15]](#footnote-16)así como también, Gustavo Aprea lo reafirma considerándolo como “un tipo de mirada” [[16]](#footnote-17). Tanto uno como el otro comprenden que el documental es una manera de abordar lo social, ahora bien, qué sucede cuando éste entra en juego con otros lenguajes como el animado, de qué manera se abordará lo social, con qué fin se introducirá la animación, qué escena enunciativa convocará, qué le aportará o qué le restará al documental en cuanto a sus procesos de significación.

Estas son algunas de las preguntas que abren nuestra exposición y que de alguna manera se intentaran responder o aunque sea explorar. Lo cierto es que cuando el lenguaje animado entra en contacto con el documental se produce una tensión, que a veces está explicitada y problematizada en el mismo, y otras veces, permanece latente.

Dada esta cuestión será fructífero analizar los procesos de verosimilización con los que juegan los documentales que incorporan/yuxtaponen/articulan animación para analizar aquello que define Aprea como “efecto documentalizante”, que le da sentido al documental y lo diferencia del régimen ficcional. Así como también, hallar las distintas funciones que cumple la animación dentro del mismo.

El objeto central de este trabajo será realizar un aporte al estudio de los documentales animados, teniendo en cuenta sus especificidades técnicas y de lenguaje, para poder dar cuenta de las funciones de la animación en relación a la construcción de los procesos de significación en el campo del documental.

A partir de una perspectiva sociosemiótica y desde una concepción del documental como dispositivo se analizaran distintos films. El intento de abordar este problema nos llevará a explorar no sólo los documentales animados sino a la propia concepción del documental en sí.

El corpus que se utilizará, quedó integrado por los siguientes documentales: *The Sinking of Lusitania (1918)*, *Einstein’s Theory of Relativity (1923)*, *Universe (1960)*, *Cosmic Zoom (1968)*, *Bowling for Columbine* (2002), *Los Rubios* (2003), *Ryan* (2004), *Mc Laren’s negatives* (2006), *Persépolis* (2007) y *Vals con Bashir* (2008).

Para tener un orden adecuado, la exposición quedó integrada por una primera parte, en donde se explican las cuestiones teóricas sobre el documental, la animación y el documental animado y luego, se han retomado las principales conclusiones del análisis.

**Orígenes del cine documental**

El cine documental como fenómeno social se constituyó luego de que el cine de ficción se consolidara. Según Gustavo Aprea: “(…) el rubro documental aparece dentro de un sistema constituido alrededor del cine de largometraje ficcional como figura dominante”[[17]](#footnote-18).

Desde la década de 1920 surgen manifestaciones que proponen un “nuevo tipo de cine” que retome problemáticas de la vida social y que tenga funciones distintas al del cine comercial como la de “educar al espectador” o “denunciar la realidad social”. Entre ellos, se encuentran las definiciones del “Cine Ojo” integrado por Jean Vigo quien define al cine documental como “*un punto de vista documentado*”[[18]](#footnote-19) y la de Dziga Vertov quien lo define como: “Cine-ojo = cine-grabación de los hechos” (…) “Cine-ojo=Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine- organizo (yo monto)”[[19]](#footnote-20).

**Posturas teóricas**

Luego de que el cine documental se expandiera y comenzara ser relacionado con distintas prácticas sociales, se fueron conformando dos perspectivas teóricas que concibieron al documental de manera distinta.

Entre ellas, se ubica la de Bill Nichols o la de David Bordwell (Bordwell, Straiger y Thompson, 1997), quienes consideran al documental como un género específico dentro del lenguaje cinematográfico y por el otro, se encuentra la de Roger Odín (Guathier, 1995 y Nepoti, 1992) que considera al documental como un conjunto complejo que excede la idea de género único, por lo tanto lo define a partir del efecto de sentido que generan dichos films denominado como: “documentalizante”. Dentro de esta postura teórica se va a ubicar también la de Gustavo Aprea (Aprea, G; 2011) definida por el mismo como “operativa”, ya que enlaza al fenómeno documental con el concepto de dispositivo.

Esta concepción sobre el documental le permite pensar a Gustavo Aprea (Aprea, G; 2011) que existen distintos géneros diferenciables dentro del documental que se relacionan con distintas prácticas sociales, como por ejemplo: las estéticas, didácticas, políticas, etc. A su vez, este “efecto documentalizante” permite que textos ficcionales se adapten a aspectos formales del documental para generar un tipo de verosimilitud que apela a la “realidad” y por otro lado, posibilita que un documental utilice dramatizaciones o fragmentos de filmes ficcionales, o en el caso de nuestro objeto de estudio, lenguaje de animación.

Es por esta cuestión, que Gustavo Aprea además de caracterizar al documental, va a intentar encontrar algún concepto teórico que le sea más funcional, y este es la noción de dispositivo, la cual la entiende como “un conjunto de productos, una manera de pensar la articulación de varios elementos en virtud de la solidaridad que los vincula y combina. Estos elementos se sostienen sobre distintos tipos de materialidad y se vinculan a través de diferentes tipos de redes conceptuales. En ese sentido, puede señalarse que los dispositivos tienen componentes materiales y organizacionales”.

**¿Qué es la animación?**

Según James Duran, define al cine de animación como por lo que “tradicionalmente entendemos que agrupa los filmes creados gracias a la técnica de grabación de imagen por imagen, y que su esencia se sitúa dentro de la capacidad de dar vida a cualquier cosa que esté inanimada”[[20]](#footnote-21). A su vez, María Alejandra Alonso, en relación a la animación televisiva, concuerda y define que “el dibujo animado muestra un movimiento construido a partir de la sucesión de imágenes (dibujos) estáticas; se trata de la sumatoria de muchos dibujos pasados de manera continua lo que crea el efecto de movimiento”[[21]](#footnote-22).

Es decir, lo que define a la animación es su efecto de movimiento. En relación a esta definición, otra autora lo hace en contraposición al cine de ficción “El cine de animación es una provocación. Mientras que el cine de imagen real se basa en la realidad de movimiento, el cine dibujado tiene que provocar dicho movimiento, es decir, tiene que hacer que lo estático se haga real en el momento de la proyección”[[22]](#footnote-23).

**Documental animado: algunas aproximaciones**

Con la introducción del lenguaje animado en el cine documental, se genera una provocación en el espectador, ya que el documental pacería ser que perdería uno de sus rasgos más sobresalientes que es el régimen indicial presentes en las imágenes de acción en vivo o fotográficas para pasar a ser central el régimen de lo icónico de las ilustraciones de la animación.

Sin embargo, al pensar al documental bajo el concepto de dispositivo (Aprea, G; 2006) se puede pensar al documental como una “*categoría que permite reconocer a una amplia variedad de obras producidas a través de diversos lenguajes audiovisuales[[23]](#footnote-24)*”.

Con la introducción del lenguaje de animación en el documental se producen nuevos procesos de significación. En relación con esto Alonso afirma respecto del dibujo animado “*El hecho de ser fuertemente un ‘dibujo’ y luego animado, no oculta su producción sino que la pone de manifiesto*”[[24]](#footnote-25).

**Resultado del análisis: “Funciones de la animación y Problemas abiertos”**

Para comenzar con este apartado, se retoman las preguntas originarias que guiaron la indagación: qué sucede cuando el documental entra en juego con otros lenguajes como el animado, de qué manera se abordará lo social, con qué fin se introducirá la animación, qué escena enunciativa convocará, qué le aportará o qué le restará al documental en cuanto a sus procesos de significación.

Estas cuestiones que, una y otra vez, emergían a lo largo del texto son las que permitieron llegar a las conclusiones que presentamos.

En primer lugar, se puede afirmar que una de las funciones de la animación es la de *ilustrar*, es decir, servir de ejemplo. La animación al ser un lenguaje *construido*, dibujos que se suceden y en esa sucesión generan movimiento. Esto permite que cualquier cosa que no exista, de la cual no se tenga registros pueda *(re)vivir*, existencia audiovisual. Si bien, esta función es importante, porque ya en su génesis, la animación nos está mostrando algo que puede revivir cosas, les puede dar materialidad, existencia, en los documentales esta cuestión puede quedar rebajada a la autoridad del lenguaje verbal: lo que se escucha es más importante que lo que se ve. Una característica que define a esta clase de documentales es la presencia de la voz en *over* o “la voz de Dios”, como la llama Nichols. También, estos documentales tienen la característica de ser expositivos, y en general, lo que se relata se presenta como “la pura verdad”. Es por esta cuestión, que a la animación no se le da un lugar importante dentro de estos documentales, sino que queda a modo de ilustración. A su vez, si está representando algo, se intenta que la animación sea lo más realista posible, es decir “lo más fiel a la realidad” descripta y narrada verbalmente y no se usa con mayores fines.

En segundo lugar, hemos encontrado otra función, que es la de servir como argumento de hipótesis, es decir la animación misma como *recurso retórico*, como *prueba*, la animación deja de tener ese lugar secundario para ser central en el documental.

En el caso analizado, el trabajo de Michel Moore, se vio cómo al introducir un segmento animado se puede decir mucho más que lo que se puede decir con palabras y mantener el hilo “ideológico” sobre el tema. Además, mostrar con más peso un argumento, dado que no sólo el director piensa así sobre el tema, sino otra parte de la sociedad: la que ve South Park. La animación permite una gran economía del lenguaje, ya que su sola materialidad está *multiacentuada ideológicamente*.

En tercer lugar, hemos encontrado cómo la animación sirve para documentar biografías, algunas de animadores y otras de experiencias de vida. Respecto a las primeras, la animación resulta ser como parte de la vida las personas que se relata, como una parte del cuerpo de ese animador.

En el caso de *Ryan,* se localizó que la animación cumplía varias funciones centrales para documentar. A través del tipo de técnica empleada, la animación 3D, se logró profundidad y dimensión en los ambientes y sobre la construcción de los cuerpos. En los cuerpos, la animación cumplía la función de expresar los diversos estados de ánimo, así como también, representar un aspecto importante de la obra de Ryan: el estudio sobre las dimensiones del cuerpo. En el caso de *Mc Laren’s Negatives*, un documental expositivo, pudimos ver como a través de la animación la obra del Mc Laren se resaltaba y la figura de él, como la de un maestro.

En síntesis, en estos documentales la animación se convierte en un recurso central a la hora de narrar, exponer, la vida y obra de dichos animadores , permitiendo también la audiovisualización de sentimientos, conceptos, ideas, posibilidad expresiva de elementos subjetivos que no podrían presentarse con la utilización de otros lenguajes audiovisuales.

Respecto de las autobiografías de directores de cine que han intentado relatar acontecimientos traumáticos, definidos como inenarrables. Es destacado como la animación en estos documentales narra sus experiencias desde un punto reflexivo y creativo. Mezclar la animación otros lenguajes, con escenas documentales, permite la aparición de nuevas significaciones, abre nuevos puntos de vista sobre el tema. Permiten que el documental se empape de estas nuevas propiedades que tiene la animación sin poner en peligro en el documental su carácter referencial sobre el mundo.

En los casos que se trabajó sobre documentales autobiográficos, la animación acompaña, explora nuevos sentidos y habilita nuevas significaciones. En algunos casos se presenta como un elemento de notable economía, como en los casos de *Los Rubios* y de *Vals con Bashir*, dado que los films mismos ponen en duda hasta al documental mismo como referencia o registro del mundo social. La animación hace que esto se diga sin decir. Evidencia su característica artificial, de construcción, manipulación sobre el registro de argumentos. La animación aquí hace evidente el hecho mismo que el documental como tal, no es una “ventana al mundo” o la cámara “una mosca en la pared”, sino justamente, un artificio, un armado, realizado con un fin que es el de convencer, hacerle llegar a ese espectador una “idea”, una “mirada”, sobre ese mundo.

De ahí que la animación en el documental no se convierta en un adorno que embellezca la estética del mismo, sino en un recurso fundamental en la configuración del sentido sobre el saber del mundo.

Por último, es un hallazgo que no ha estado presente hasta ahora en ninguno de los trabajos que analizan los documentales animados es como la animación misma, por sus propias propiedades, puede pasar de ser configurativa de sentido a su segunda función que es la de ilustrar. Todo en una misma película, en escenas contiguas o hasta superpuestas, utilizando separadores.

Quedaran muchas otras funciones por explorar de la animación en el documental, y muchos otros documentales más por analizar. Resulta una tarea pendiente analizar la función de la animación en el documental desde una perspectiva histórica y etnográfica que permita analizar las funciones de la animación en relación con el contexto de los países que narran los temas. Es incluso un desafío generar espacios donde los documentales animados estén alojados, y el analista – y el público en general- pueda disponer de ellos y de su información, sin tener que hacer un trabajo de hormiga para rastrearlos, al menos parcialmente.

**Bibliografía**

ALONSO, María Alejandra (2009) *Las sombrías aventuras de la infancia televisiva. Análisis semiótico de la programación animada televisiva infantil*. Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

ALSINA THEVENET, Homero y ROMANERA I RAMIÓ, Juaquim (1980) (EDS): “Dziga Vertov, el cine ojo’ y el cine verdad’” y “El documental y sus modalidades” en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.

APREA, Gustavo (2005) “Los documentales y la noción de dispositivo” en Rinesi, Eduardo (Comp): *Política y cultura*, San Miguel, Departamento de publicaciones de la Universidad de General Sarmiento.

---------------------- (2006)*:* *Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos*  Ponencia para X Jornadas de Investigadores en Comunicación. Organizadas por la Universidad Nacional de San Juan.

---------------------- (2011): “El documental audiovisual como dispositivo”, en *Figuraciones* Nº 8, Buenos Aires, Área transpartamental de crítica del instituto Universitario Nacional del Arte.

BARROS LÓPEZ, Claudia “Acontecer del documental animado. Un acercamiento a Persépolis y Vals con Bashir”.Este trabajo forma parte del Proyecto Ubacyt: “Técnicas de animación: su implementación en géneros mediáticos de actualidad”, Tassara/Kirchheimer (2008-2010). Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, UBA.

DURAN, James (2008) *El cine de animación norteamericano*. Editorial UOC

KIRCHHEIMER, Mónica (2005) “El dibujo animado y la crítica social”. Trabajo presentado en el VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica: Organizado por la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto Nacional del Arte.

NICHOLS, Bill (1997 [1991]: *La representación de la realidad.* Barcelona, Paidós.

---------------------- (2001) *Introduction to documentary*, Indiana Universuty Press, 2001.

NORIEGA, Gustavo (2009) *Estudio crítico sobre Los Rubios* en Colección Nuevo Cine Argentino. Picnic Editorial, Bs As, Argentina.

PIERCE, Charles Sanders (1987) *Fragmentos de Obra Lógica Semiótica*, Taurus, Madrid.

SEGRE, César (1985) Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica.

TRAVERSA, Oscar (1983) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires, Hachette.

TODOROV, Tzvetan (1982) “Sinécdoques”, en *Investigaciones retóricas II,* Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires.

YÉBENES CORTES, María del Pilar “Los lenguajes del código animado, estudio de la estética del animé (cine de animación japonés)”, publicación electrónica en <http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos-congreso/Pilar%20Yebenes.pdf>. Fecha de consulta: 11/05/2011.

**Sitios WEB**

*Blog de Cine* <http://www.blogcine.com>

Cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos I STEIMBERG, Oscar. <http://www.semioticasteimberg.com.ar/publicaciones/index.php>. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Cátedra de Semiótica de los Medios II. DEL COTO, María Rosa. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/publicaciones.php#iribarren>. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

*Wikipedia* <http://es.wikipedia.org>

*Waltz with Bashir* sitio oficial en http://waltzwithbashir.com/crew.html

VERÓN, Eliseo (1987). *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa.

**La Sombra, el Tiempo y la Organicidad. Una mirada desde el Teatro de Sombras Contemporáneo**

Gabriel Von Fernández.

El Teatro de Sombras, considerado por muchos como el origen de las Artes escénicas, es un mecanismo de producción audiovisual en tiempo real que consiste en representar historias, situaciones o sensaciones mediante la proyección de Sombras en acción dramática.

No confundir con el Teatro Negro, que consiste en objetos pintados con pintura flúo e iluminados con luz ultravioleta. En el Teatro de Sombras, éstas son las narradoras de la acción.

En la tradición milenaria de Oriente, se trabajaba con títeres de cuero calado, apoyados contra una pantalla translúcida, que al ser iluminados por la luz del fuego, calcaban sus sombras en ésta. Músicos o narradores apoyaban la acción, o guiaban la atención del público hacia lo que sucedía en pantalla.

El sombrista era considerado una especie de Sacerdote o Chamán, y las historias que contaba, cuando no eran sagradas, tenían al menos la intención de trascender el plano de entretenimiento para dejar alguna enseñanza, ya sea religiosa, moral, o formativa de carácter.

Llega el siglo XX, y con el desarrollo de la luz eléctrica aparece una nueva manera de trabajar con las sombras. Al contar con fuentes de luz puntuales que facilitan la proyección de sombras nítidas aún a la distancia, se multiplican los recursos narrativos, y aparece la posibilidad de mostrar primeros planos, movimientos de encuadre, diversos tipos de montaje de planos y escenas, etc, (procedimientos narrativos tomados del Cine) comenzando a dar forma a un nuevo Lenguaje: ***“El Teatro de Sombras Contemporáneo”.***

Pero empecemos viendo el material que usamos, e indagando algunas particularidades de la Sombra:

1) Técnicamente, es un agujero oscuro de la luz. Por lo cual implica la participación de la luz, y de la oscuridad… Entonces, estamos hablando de un elemento dual, que incorpora ambos elementos complementarios.

2) La Imagen-Sombra es el único “objeto” natural que posee solo dos dimensiones espaciales. Esto es, un dibujo tiene volumen, el espesor de la materia con el que está hecho. En cambio la Imagen-Sombra es imagen pura, sin materia ni volumen. Entonces, la Imagen-Sombra es una abstracción natural del objeto que la proyecta. Es una síntesis en sí misma. Y como tal, me permito suponer, quizás la Sombra haya sido la llave para que el hombre primitivo desarrollara la noción de abstracción.

3) La Sombra ES acción. La Sombra quieta no existe en la naturaleza. Ya sea por el crepitar del fuego, o por el movimiento de los astros, la Sombra siempre fue móvil. Además, la Imagen-Sombra es un acontecimiento, no una “cosa”. Es “Verbo”, como dirían algunos místicos. La luz sale del emisor, se encuentra con el obstáculo, y se proyecta en la pantalla. La Imagen-Sombra es el efecto de un “devenir temporal”.

***El factor tiempo, entonces, es la tercera dimensión de la Imagen-Sombra***.

En ese sentido, es similar al Sonido, ya que pertenece más a la dimensión temporal que a la espacial. Y me animo a sugerir, que la Sombra, y el Sonido, son los materiales óptimos para poner a prueba cualquier teoría sobre las Artes del Tiempo (Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales).

4) Por otro lado, hay algo curioso que sucede con la Sombra en escena.

 Un actor entra a escena representando un personaje. Pero una Sombra no entra a escena representando a un personaje, sino representándose a sí misma!!!

Cuando la Sombra de Macbeth entra a escena, no representa al objeto o persona que obstruye la luz. Y tampoco a Macbeth!!! Representa… A la Sombra de Macbeth!!!

La Imagen-Sombra es signo de sí misma, se representa a sí misma. Es un acontecimiento temporal autoreferencial e inexistente en el plano matérico.

Y sostengo que sus reglas semióticas son distintas a las teatrales, ya que nuestro conocimiento de la sombra es anterior a cualquier concepto cultural o intelectual.

La Sombra, propongo, no es una mera imagen, sino un “*Ente Arquetípico”* que de algún modo está conectado con nuestra carnalidad, más allá de nuestras ideas o cultura.

Con respecto a eso, observemos que en todas las culturas del mundo ya sean de oriente, occidente, norte o sur, (no conozco ninguna excepción) las sombras siempre estuvieron asociadas a las mismas cosas: Lo desconocido, el mundo de los Dioses, Demonios y Espíritus, a otros planos de realidad, al más allá, a lo prohibido, etc. Tan así es, que los Chamanes trabajaban sobre la sombra de las personas para curar sus enfermedades.

Luego, aparece la Ciencia, la Psicología. Y viene Jung y habla de la Sombra conectada al inconsciente, los deseos, temores, los diversos planos de consciencia, los traumas. Esto es: Nuestros Dioses, Demonios y Espíritus, otros planos de realidad, lo prohibido. Y la usa para curar enfermedades!!!

Demasiadas coincidencias de simbología en las culturas de todos los lugares y épocas…!

Tomemos un instante para reflexionar si puede tratarse de una “mera coincidencia”… O si, tal vez, no correspondería pensar que hay “algo más”, que todas las civilizaciones supieron ver, para llegar a lo mismo…

Y si bien es discutible afirmar que la Sombra ES lo que las antiguas culturas creían... Estamos tan, pero tan seguros de que no es asi?

Y no busco dar respuestas, sino compartir observaciones, para ver si las viejas respuestas que aprendimos, están a la altura de las preguntas que surjan.

Por eso… No me crean Nada!... Consideren mis argumentos, compárenlos con lo que puedan percibir, y vean que les pasa…!

Hay algo muy curioso también que sucede con el Cine y el Video.

Hemos visto, quizás en el Bicentenario, u otro evento, un despliegue de pantallas gigantes, de 10m por 15, proyectadas con un cañón, a todo color, o con pantallas de led, y quedamos alucinados por el efecto de las imágenes a color en movimiento… Hasta que se pierde la novedad… Y seguimos recorriendo la expo, con las imágenes de fondo… Como en un paisaje futurista…!

Y tal vez, también asistimos a una proyección de un super8, en blanco y negro, en un pequeño plano de 0.50 x 0.70 m, y notamos que la acción en la pantalla tiene un magnetismo hipnótico mayor aún que semejantes pantallas monumentales.

Aquí hay un par de cosas que quiero señalar.

Por un lado… En el super8 hay sombras reales, ya que hay un opaco (celuloide) que interfiere la luz… Mientras que el Video, solo hay luz… Esa segunda imagen es unívoca, solo de luz, mientras la Sombra, recordamos, es dual, ergo, arquetípica…

Por otro lado, hay algo que tiene que ver con la cantidad y con la novedad… Y aquí empezamos a tocar la problemática de la puesta en escena…

Vamos a examinar la diferencia entre “técnica” y “lenguaje”… Entre “multidisciplinario” y “transdisciplinario”…

Actualmente pareciera priorizarse, en el Arte y en la Vida, la novedad sobre la autenticidad, la espectacularidad sobre la organicidad, la magnitud sobre la sustancia, la expresión sobre la técnica, y la técnica sobre el lenguaje…

Esto es: La “Idea” antes que la “Forma”, y el “Qué” antes que el “Cómo”…

El Arte, sostengo, está en el *“Cómo”.* El *“Qué”* es el material, el elemento que pondremos en escena. Puede ser el “tema”, la “forma”, el “objeto”, la “dirección”, el “tamaño”, el “tono”, etc. Pero el Arte está en la puesta en escena misma, en el *“cómo”* se organizan *–de organización y de organicidad-* esos elementos, en la articulación de una gramática coherente… Y eso vale tanto en las Artes del Tiempo, (escénicas, musicales y audiovisuales) como en la Plástica y la Literatura.

El “Qué”, en todo caso, puede ser un buen punto de partida, o un interesante objetivo. Pero el carácter de Artístico de lo que hagamos, está en medio de estos dos, en el “Cómo”. Y para organizar un buen “Cómo”, debemos conocer el contexto, los materiales, lenguajes y técnicas, con y sobre los que trabajemos, para *guiar la atención del espectador en un recorrido orgánico desde el comienzo hasta el final de nuestra obra*. Y aquí, hablamos de comienzo, desarrollo y final, y vuelve a aparecer el factor Tiempo, presente en todo Arte.

Hoy siento que hay una confusión entre Arte y Expresión. Una sobrevaloración de la “*Expresión”*… Una pulsión al exhibicionismo… Esto es: *Tu expresión es importante!!! Tenés los medios!!!* *Debes expresarte!!!* Entonces, nos expresamos, lo filmamos con el celular, y luego lo subimos a You Tube, como nuestro *“aporte a la humanidad”*!

Todo bien con la expresión. Mi expresión es vital. Pero para mí.

Que cante en la ducha no me hace músico… Que llene de dibujitos las servilletas de bar, no me iguala a Picasso…

El Arte se trata, tal vez, más que de la expresión en sí, de la “traducción” de estas expresiones a lenguajes coherentes…

El Artista, propongo, no necesariamente “se expresa”… Éste está al servicio de su Obra. Investigando los materiales y mecanismos que utilizará, logra una pericia en su manejo que le permite ordenarlos “*orgánicamente”* en la composición y articulación de una *“frase”*, ya sea en un lenguaje conocido, o inventando uno nuevo a partir de mecanismos combinados…

Y cuando digo *Orgánicamente*, hablo de un concepto que, aunque parece subjetivo, es tan indiscutible y objetivo como el de la gravedad, -*en el sentido de conocimiento empírico desde el músculo*…

Un físico podría explicarnos con palabras e ideas de una manera científica, *(-parcial y discutible-)* qué es la gravedad… Pero todos nosotros, en cada célula de nuestra carne, compartimos un conocimiento exacto sobre la gravedad, en el que podemos confiar, si aprendemos a observarlo… Y de este conocimiento carnal de la gravedad, más que del científico, es del que los trabajadores de la Escena nos valemos para comunicar lo que queremos sin trastabillar, ni caer de cara al suelo…

Algo similar sucede con la Organicidad. Ese conocimiento íntimo de la misma, desde nuestra carne, es el que, como espectadores, nos hace reconocer el devenir orgánico de una escena, libre de ruidos, y es también el que nos molesta cuando hay quiebres, ruidos, errores, o pretensiones del “creador” de la escena, que están por encima de las necesidades de cadencia, forma, tono y ritmo de la misma…

Y si bien es lícito quebrar con las “viejas gramáticas”, rítmicas, armónicas, formales, etc, que se usan en las formas canónicas establecidas, eso solo será orgánico cuando se haya mantenido una coherencia profunda de los elementos en juego, cuando se adquiere destreza y conocimiento empírico del material con el que trabajamos, cuando comenzamos a expresarnos, en el lenguaje que escogimos o creamos, como si fuera, como dice Kartún, nuestra “Lengua Madre”. Esto es, cuando lo conocemos no meramente desde un plano intelectual, sino que ya está conectado con nuestro subconsciente, nuestros reflejos, nuestra “memoria celular”…

Y allí es cuando creamos nuevos Lenguajes que pueden ser llamados “Transdisciplinarios”, porque cada una de las disciplinas usadas está allí para entregar lo que la escena necesita de ella, y que ella le brinda mejor que cualquier otra…

Y su intervención no es azarosa… No está agregada por capricho, o para tapar un agujero, sino que está ocupando un lugar que le corresponde, y su forma encastra perfectamente en el “tetris” que se construye mediante la combinación de disciplinas…

Algo muy distinto ocurre cuando el “creador” mezcla diversos recursos, técnicas y lenguajes que no domina (y apenas conoce, muchas veces), en obras *“Interdisciplinarias”, (tan de moda hoy)*, para demostrar la originalidad de su expresión, generando, en el mejor de los casos, interesantes experimentos, bonitas mezclas azarosas de lenguajes, muy válidas como ideas sobre las cuales trabajar y crear algo, pero no más que eso… Y en muchos otros casos, lamentablemente, monumentales manifestaciones de las grandes pretensiones y el inflamado ego del “*artista*”… o mejor aún, del *“expresador”*…

Y voy cerrando esta exposición con unas reflexiones:

Y es que los trabajadores del Arte deberíamos ver, cuando incorporamos nuevos lenguajes a nuestra obra, si nuestra obra está a la altura de los lenguajes, técnicas y mecanismos a los que queremos echar mano, o si el mecanismo terminará siendo más interesante que la propia obra…

Si estamos dispuestos a investigarlos y entrenar en su manejo hasta adquirir la destreza que nos permita generar un sistema orgánico, al servicio del mensaje que queremos dar, o vamos a meter un mono con una escopeta cargada en un teatro lleno, para mostrar lo “*locos*, *atrevidos y originales”* que somos…

Y finalmente, si las capacidades expresivas que los lenguajes elegidos poseen son las que transmitirán mejor lo que nuestra obra tiene para decir, o si le vamos a pedir al chino del supermercado que nos traduzca un texto en ruso.

<http://vonfernandez.blogspot.com.ar/>

**Pensar la crítica**

Natalia Gauna

En la era digital en la que todo está en Internet. Si los espectáculos se difunden y valorizan más en las redes que en los medios especializados, si una obra de teatro puede ser un éxito o no por la cantidad de "me gusta", el interrogante es qué lugar ocupa hoy la crítica, quiénes las leen y finalmente, ¿influyen realmente en el público?

Para comenzar a pensar la crítica de teatro es primordial contextualizar el surgimiento de la misma. Este género es asumido por el periodismo gráfico tardíamente principalmente por los diarios y periódicos del siglo XX en tanto las revistas cobijaron los textos críticos del arte un tanto antes y como mera reflexión del hecho artístico. Tanto es así que mientras las revistas intentaban comprender los hechos artísticos, los periódicos incluían textos que se asemejaban más a una gacetilla de prensa que a un texto argumentativo. Sin embargo, a mediados del siglo XX, con la consolidación de los diarios como medio masivo de comunicación, las críticas empiezan a tener un lugar dentro de los suplementos de cultura y espectáculos. Más allá de la evolución del género, las revistas especializadas en arte han sido y siguen siendo el lugar supremo para los textos valorativos sobre los espectáculos. Pero indudablemente en la era digital es menester pensar el lugar que ocupa la crítica especializada en las revistas online. En este sentido, los medios digitales oscilan en dos posturas. La primera, son aquellas publicaciones (blogs y portales) dedicados exclusivamente a la difusión y crítica de espectáculos generalmente administrados por periodistas especializados en el campo del arte. La segunda, son los sitios dedicados a la cultura y arte, las llamadas "revistas culturales" que suelen tener una especificidad mucho más difusa que las primeras en las que conviven notas de interés general, política, sociología y arte o toda aquello que -con rigor teórico o no- pueda incluirse dentro del campo de "lo cultural". De una u otra manera, la conformación de un mapa de medios especializados en teatro resulta una tarea complicada. Principalmente, por la complejidad que agrega al campo la inclusión de lo digital -entendiendo a priori que "lo digital" resulta de difícil definición-.

Más allá de estos enredos, pensar en la crítica de teatro y en el espacio que ocupa dentro de los medios de comunicación dispara en principio una serie de interrogantes. Si vivimos conectados al mundo cibernético, navegando por portales, mirando videos de puestas realizadas en cualquier parte del mundo, conociendo las opiniones y valoraciones del público en las redes sociales incluso mediante comentarios en las revistas y blogs especializados ¿Quiénes son los que consumen las criticas? ¿Para quiénes sirven? e ¿influyen efectivamente en los espectadores?

**¿Qué es la crítica?**

Como punto de partida, trataré de definirla y dar con los modos en que se construye. Se contrapone dos maneras de pensar la crítica de teatro. El primero, busca enfáticamente informar al público. La intención es dar a conocer, sin una clara instancia valorativa, el hecho artístico. Es así como en programas radiales y televisivos con un formato de magazine la crítica suele equipararse a una columna de opinión en la que un periodista cuenta "los estrenos" de la semana y determina si son buenos o malos. Los puntos informativos corresponden a las "cinco doble b" para la construcción de la noticia: qué espectáculo, dónde y cuándo ir a verlo, quiénes son los artistas y por último, por qué ir. Este último punto es el más cercano a la crítica ya que se trata de una valoración -aunque escueta- de la propuesta.

En este sentido, es necesario introducir una distinción entre crítica y reseña. Aunque estos conceptos se utilicen comúnmente para designar una misma cosa, no son lo mismo. Por reseñar se entiende "tomar nota, apuntar, escribir"[[25]](#footnote-26) y criticar significa "juzgar de las cosas, fundándose en los principios de la ciencia o en las reglas del arte"[[26]](#footnote-27). Por ende, una reseña cuenta algo del espectáculo, narra su argumento, su historia e incluye los datos necesarios para que el público interesado participe. Sin embargo, suele dejar fuera la mirada especializada del crítico, ese "juzgar de las cosas".

A diferencia de los medios gráficos, en televisión o radio es mucho más fácil rastrear esto ya que en los últimos la premura por la noticia y el tiempo acotado hace que se pueda contar muy poco y como consecuencia de ello, la valoración y reflexión sobre el espectáculo suele dejarse de lado. En contra posición, el periodismo gráfico permite la elaboración de una crítica más acabada y concluyente en miras de un texto informativo y argumentativo -ejes de la construcción de la crítica-. El crítico y teórico teatral cubano, Omar Valiño entiende que "el crítico ha de seguir siendo, y formándose, como un espectador especializado. No más ni menos. No ver la crítica como un acto "trascendentalista", sino como un ejercicio cotidiano -y no por habitual poco importante- de pensar el teatro en un marco profesional"[[27]](#footnote-28). El periodista suele desfondar su conocimiento para articularlo y producir un texto enriquecedor del arte. Pero es importante señalar que esa mirada es subjetiva. Una crítica jamás es desinteresada y objetiva porque allí conviven las nociones previas del crítico, el modo en que éste fue afectado por el espectáculo y la manera que elije para contarlo.

A diferencia de la televisión y la radio, el periodismo gráfico tiene otros problemas. Existe la cárcel de los caracteres que determina la extensión de la producción en una especie de "hasta aquí puedo llegar". De modo que también, la reflexión está en cierta medida limitada e inconclusa. A esto se suma, la línea editorial que, más allá que suela pensarse a los suplementos como desprovistos de este elemento, muchas veces suele aparecer. Para citar sólo un ejemplo, hace tiempo leí en el diario *La Nación* una crítica sobre *La Prueba* del dramaturgo suizo, Lucas Barkuss estrenada en febrero de 2012 en Buenos Aires. En la misma la periodista se interrogaba si la tragedia ocurrida en el seno de una familia de gobernantes puede repercutir de manera favorable en el mundo político y traza una conexión con la Argentina actual.

"Lo que queda claro a golpe de ojo es que la vida familiar de Simón puede tener efectos impensados en su existencia profesional. ¿Cómo se inmiscuye lo privado en lo público? ¿Puede una desdicha familiar fortalecer una imagen política? Esa es, probablemente, una de las preguntas que resuenan más fuerte en la cabeza de los espectadores durante el transcurso de la obra y que se vinculan de manera intensa con nuestro presente. Un punto de conexión con la realidad argentina."[[28]](#footnote-29)

Lejos de someter a un juicio ético este texto, el ejemplo sirve para dar cuenta que la crítica nunca es un texto desinteresado o desvinculado del medio y principalmente, no se trata de un texto descontextualizado. Es construido y leído dentro del mapa teatral del momento y dentro del momento histórico en que se inscribe. Es sabido que una misma pieza será representada de maneras distintas dependiendo de la época incluso si con los mismos artistas se llevara a cabo. En este punto, radica el tema central de la buena crítica: en el contexto. Este es el punto a favor del ejemplo anterior, en la intención de unir lo que pasa en escena con la historia y, principalmente, con el presente porque la crítica es un texto en diálogo con el espectáculo**.** Leer en esos términos el hecho artístico es el plus de cualquier texto valorativo. Podría sintetizarse en que existe un espacio microteatraldentro de la cual la obra se constituye a partir de la conjunción de los actores, directores, escenógrafos, etc. sumado al espacio y tiempo de la creación del cual resulta el espectáculo. Pero también existe un plano macroteatral que es el contexto social y político que influye en el producto final.

Según el periodista Nerio Tello "cuando la critica está bien realizada se convierte en una actividad rigurosamente opinativa, puesto que no es otra cosa que una reseña valorativa de una obra humana"[[29]](#footnote-30). Si bien concuerdo con esta definición falta ese componente contextualizador del arte escénico. El crítico vive el mismo tiempo y escribe fluctuando en ese espacio micro y macro teatral. En ese discurrir, radica lo interesante y enriquecedor de la crítica, dar cuenta de aquello que agrega el espectáculo dentro de la escena teatral contemporánea, dar con el porqué montar hoy está obra y por ende, su significado. Como ha observado, Federico Irazabal (2010:19) el problema de la crítica no tiene que ver con si la actuación es profunda o la puesta en escena "acertada" sino que "lo fundamental es pensar el problema del significado y no caer en la actitud académica tecnócrata y estructuralista" En este aspecto la crítica supera con creces a la reseña que aparece con mayor visibilidad en el mapa de medios local.

**¿Quiénes leen las críticas?**

Ahora bien, qué es lo que sucede con la recepción de una crítica. Ante una publicación -cualquiera sea el medio- los hacedores de este arte se ven inmensamente interesados en saber qué es lo que vio el crítico y cuál es la valoración de su trabajo. En este aspecto es sabido que una buena crítica repercute favorablemente en el espectáculo ya sea porque coloca a los artistas en una posición de mayor prestigio o porque augura nuevos espectadores influenciados por la buena crítica. A su vez, los agentes de prensa cuentan con un as bajo la manga para atraer nuevos críticos y para enfatizar la difusión. En contra posición, una mala critica también influye -en primera instancia- en los artistas que ven menospreciado o desvalorizado su trabajo, más allá que pueda estar o no de acuerdo con la mirada del crítico. Y en esta instancia, surge el peor de los interrogantes para los artistas ¿puede una crítica mala disminuir la cantidad de público? Para Nerio Tello "es fundamental que el crítico comprenda que su opinión influye en el destino de un espectáculo incluso en los mismos individuos que ven en la opinión de un crítico un veredicto que bien puede condenar o sobreestimar el labor de los artistas". Sin embargo, esta influencia no es directa ni condicionante para la afluencia de público. Existen sobradas muestras de espectáculos que habiendo tenido una valoración negativa han tenido gran afluencia de público, incluso constituyéndose como éxitos de taquilla. En cuanto al artista, suelen desprenderse rápidamente de la mirada enjuiciadora, los experimentados saben que existen subjetividades, intereses y otra serie de variables que determinan ese texto crítico.

**Entonces, la pregunta sigue siendo ¿para qué sirve la crítica?**

La crítica sirve más por lo que muestra que por lo que valora. En tanto que permite visualizar el campo teatral. Si el lector puede ver reflejada en esa crítica ese contexto en el cual se inscribe el espectáculo, identificar ciertos elementos exógenos que influencian la obra y dar cuenta de cierto panorama de la escena teatral contemporánea, es que la crítica funciona y es importante. El filosofo alemán José Ortega y Gasset afirmó que los críticos pueden ser "amantes de las obras o simplemente institutrices" mientras que las segundas determinan las formas y construyen las leyes y normas del cómo hacer, las primeras representan la pasión y el compromiso en el arte parafraseando a Walter Benjamín "la crítica es también una obra de arte". El crítico funciona verdaderamente como talcuando construye una obra de arte de la obra de arte, genera la relectura enriquecedora y la posterior reflexión sobre el hecho en sí y sobre todo el campo teatral.

 En este sentido, hablar de un espectáculo que se inscribe dentro del circuito de teatro off no es lo mismo que hablar de aquel del circuito oficial -incluso si de la misma obra se tratara-. Mayor es el riesgo que asume el crítico pero más interesante su trabajo si puede problematizar las particularidades de los circuitos. Que el público conozca medianamente las radicales diferencias que existen entre montar un espectáculo dentro del llamado "teatro comercial" -aunque aquí mi discordancia con el término porque más allá del énfasis en el teatro under por la calidad e independencia del producto, nadie piensa en perder dinero- con el teatro off, es sumamente enriquecedor. En el primero, el presupuesto suele no ser un problema dado la inversión que los productores hacen para la realización del espectáculo mientras que en el segundo, lo económico suele ser un dolor de cabeza para los artistas que trabajan -mayoritariamente- en cooperativas, con subsidios estatales y realizando toda serie de actividades -casi siempre ligadas a lo cultural y artístico- para subvencionar el espectáculo. Este estado de cosas debería estar presente en la buena crítica para no sólo invitar al público a asistir al teatro sino también para comprender, adentrarse, conocer y valorar la obra de arte y su inscripción en el campo. Y, por qué no pensar que haciendo visible toda esta clase de implicancia y particularidades se puede convocar a la reflexión de todos los integrantes involucrados, directa o indirectamente, en el teatro: artistas, espectadores, instituciones y Estado. De este modo, tender a una posible solución de las falencias de la escena teatral. En este punto radica la trascendencia de la crítica.

**Bibliografía**

Araceli Mariel Arreche, *Apuntes en torno al hacer crítico en el teatro contemporáneo*, Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 4 enero - diciembre de 2010. pp. 50 - 56.

Walter Benjamín, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. y prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Península, 1988.

Federico Irazabal, *La critica entre la platea y el escenario* en Cuadernos de Picadero N° 21, Instituto Nacional del Teatro, diciembre de 2010.

José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Madrid, Alianza editorial, 1987.

Nerio Tello, *Periodismo actual. Guía para la acción*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

Omar Valiño, *El crítico teatral ante el magma de lo nuevo,* en Cuadernos de Picadero N° 21, Instituto Nacional del Teatro, diciembre de 2010.

Oscar Wilde, Obras Completas, *El crítico artista*, Madrid, Aguilar Editor, 1945.

**Teatro comunitario: discurso y praxis subalterna**

Gastón Falzari

El presente escrito pretende dar cuenta del lugar que ocupa el teatro comunitario en el proceso de producción y circulación de sus producciones y, a partir de estas entender el posicionamiento como movimiento en la estructura social local.

 La subalternidad del teatro comunitario se manifiesta en su discurso, a partir de la decisión de poner manifiesto las voces acalladas o silenciadas por el relato hegemónico. Los actores principales en esta disputa son los vecinos de una comunidad, que intervienen tanto en la producción de sentido como en su circulación y recepción.

Para hablar de los posicionamientos dentro de la estructura social y de la disputa por crear relato y sentido, debemos pensar al teatro comunitario como un movimiento que plantea, a partir de lo que cuenta y canta, rescatar parte de nuestra historia acallada, silenciada o simplemente ignorada por el sentido que instalan los sectores hegemónicos, desde el arte.

Cuando nos referimos a sectores hegemónicos, en donde podemos englobar tanto al aparato de Estado como a los aparatos ideológicos de Estado (Althusser, 1974), debemos tener en cuenta que sus formas de dominación y subordinación se corresponden estrechamente con los procesos normales de la organización y el control social y no como una forma de dominación monolítica.

Tal como plantea Williams (1974), la hegemonía no debe ser entendida como manipulación o adoctrinamiento, sino que constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos, las percepciones que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un sistema vívido de significados y valores, un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes que no se da como modo pasivo de dominación. Cabe agregar que la hegemonía a pesar de ser siempre dominante, no lo es nunca de un modo total o exclusivo y no reduce la conciencia a las formaciones de la clase dominante, sino que comprende las relaciones de dominación y subordinación.

Frente a los sectores hegemónicos, existen manifestaciones que discuten y disputan el sentido construido por aquel, tanto en lo que se refiere a la mirada sobre el pasado, es decir, a la historia, como a los proyectos a futuro. En esta estructura, el teatro comunitario se posiciona como un actor subalterno en la lucha por establecer un sentido alternativo, frente al relato que construyen los sectores hegemónicos:

En La Caravana, que es un espectáculo que hicimos mucho, pero no hacemos en este encuentro, no contamos sólo las huelgas del siglo XX. Hablamos de la lucha, y esto es importante destacar porque implicó un punto de vista. Diría que el espectáculo dice que todas estas luchas, más allá de sus especificidades tienen puntos en común, y que empezaron alguna vez y van a seguir para siempre. Esto es central en La Caravana.[[30]](#footnote-31)

La historia de las luchas se convierte en el espectáculo de Matemurga en la lucha como historia, y se construye un discurso que amalgama sucesos y hechos, a pesar de las distancias temporales y territoriales:

Decidimos hacer un corte que va desde los guaraníes hasta después de la dictadura, pero que en realidad es una caravana infinita a lo largo del tiempo. […]Pensar qué relación había, entre la guerra civil española, Sacco y Vanzetti y el Bela Chao, que no corresponde a la época de Sacco y Vanzetti, sino que nosotros los juntamos; la Comuna de París, la Internacional y el frigorífico Lisandro de la Torre, cómo se relacionaba todo esto.[[31]](#footnote-32)

El ejemplo arriba mencionado se puede entender, si se quiere, pensando la historia universal de las luchas de los sectores subalternos. La historia de la lucha es la historia Universal de la(s) lucha(s). La característica principal del movimiento teatral comunitario está dada por la construcción de relatos que tienen que ver con el punto de vista comunitario sobre las realidades más inmediatas o más lejanas (temporales y –aunque no necesariamente- territoriales) y que, por un desplazamiento metonímico, interpelan al sentido construido por los sectores hegemónicos, de manera polémica. Así, por ejemplo, la historia que cuenta la obra *Promesas rotas* del Almamate de Flores habla de la plaza en donde ensayan que, tal como reza en su página web, fue un convento, un baldío, hubo un circo, quisieron hacer un shopping y la lucha vecinal logró torcer el destino logrando que se cumpliera la promesa de hacer una Plaza. Fue la lucha de los vecinos la que consiguió que esta historia hoy pueda ser contada.[[32]](#footnote-33)

Los vecinos en lucha por el espacio público frente a las decisiones empresariales y gubernamentales de privatizarlo construyendo un shopping, tal como sucedió a lo largo de la década del ’90 en tantos otros barrios.

En el caso del grupo Res o no res del barrio de Mataderos, la plaza Alberdi es el centro en donde se desarrollaron los hechos que relatan en su obra *Fuentevacuna* (la toma del frigorífico Lisandro de la Torre en 1959), y lo particular de la puesta es que se pone en juego de manera dramática -como tragedia y quizá no tanto como farsa- nuevamente lo sucedido hace más de cincuenta años en el mismo lugar. Es una mirada del propio barrio sobre los acontecimientos de enero de 1959:

La gente que ve la obra prácticamente en el medio de donde estaba el frigorífico, que era inmenso […] Yo soy vecino de Mataderos, y a partir del rescate este que hace el grupo, de una historia que pasó en el barrio, empiezo a conocer gente que laburó en el frigorífico, familiares directos que jamás me habían contado nada. Esto pasa también en la plaza, se acerca mucha gente que… como una historia que había quedado abandonada, ignorada y te dicen yo laburé ahí, o mi vieja o mi viejo, y uno se pregunta cómo esto no se vio tanto, o cómo dejó de verse. Es algo que nos emociona a cada rato.[[33]](#footnote-34)

Esto se repite en los diferentes grupos de teatro comunitario: la mirada está puesta en acontecimientos puntuales que movilizan los sentimientos de los vecinos y que provocan la acción frente al avance o indiferencia por parte los sectores hegemónicos sobre problemáticas que afectan y conforman a la comunidad. Es a partir de esta intervención que busca producir un cambio en la mirada sobre el mundo: la plaza, el trabajo, la historia rescatada, pensada desde un nosotros colectivo. Ese nosotros colectivo se construye a partir de relatos de sucesos protagonizados por los sectores históricamente postergados: los trabajadores, los pueblos originarios, los luchadores sociales Y las problemáticas son en torno al trabajo y la lucha por mantenerlo, recuperarlo o modificar sus condiciones; la recuperación del espacio público como un lugar de la comunidad, y las luchas históricas llevadas adelante por la clase trabajadora. El nosotros colectivo construido se identifica en el relato con los sectores subalternos.

Y es en ese nosotros colectivo en donde se manifiesta otro frente de lucha en esta disputa de sentido, ya no desde lo discursivo, sino a partir de una praxis que va a contramano del discurso y la lógica individualista que predomina en las sociedades actuales[[34]](#footnote-35). El teatro comunitario es en este sentido entonces un canal de participación en donde se produce una indagación colectiva respecto de como se puede decir juntos de una manera distinta de cómo se piensa.

Este nosotros colectivo, adopta una definición identitaria propia, la de “vecinos actores”, ofreciendo un punto de vista que se identifica con las tradicionales configuraciones identitarias que forjó la modernidad, aunque no se manifiesta como representante de esa clase, ya que, tal como plantea Eduardo Grüner (2005),

las identidades múltiples configuradas por la coexistencia desigual y combinada de esas posiciones identitarias relativamente autónomas y con límites imprecisos –la del ciudadano, la del consumidor, la de la elección sexual, religiosa o estética [la del vecino, podríamos agregar]- no están directamente determinadas por la “identidad” de clase, que de todos modos tampoco supone una pertenencia rígida, desde siempre y para siempre.

Pero además, siguiendo al autor, “la energía crítica, en este contexto, encuentra una válvula de escape sustitutiva en la lucha- sin duda necesaria, pero no suficiente- por diferencias culturales que, en el fondo, dejan intacta la homogeneidad básica del sistema mundial capitalista”.

Desde este punto de vista, en la acción del teatro comunitario (como de cualquier otro movimiento) se advertiría una limitación concreta en la búsqueda de cambio de la sociedad: no puede haber cambio social si no cambian las condiciones materiales de existencia.

Esta dinámica se presenta quizá como una nueva forma de entender la arena política, en un mundo en donde, tal como plantea Bauman (2009), muchas veces se presenta

Una de las paradojas más desconcertantes surgidas en nuestra época […] que la política, en un planeta en creciente globalización tiende a ser, de forma apasionada y consciente, local. Expulsada del ciberespacio, o, mejor dicho, con el acceso vedado, la política retrocede y se concentra en los asuntos “a su alcance”, en cuestiones locales y relaciones de vecindario […]. Llegamos a sospechar que los “asuntos globales”, en vista de los medios insuficientes y los escasos recursos con que contamos, seguirán su curso hagamos lo que hagamos o al margen de lo que nos propongamos hacer en la medida de nuestras posibilidades[[35]](#footnote-36)

Desde esta lógica, podemos pensar la estructura social y política como si se presentaran en dos niveles. Por un lado las decisiones políticas a nivel de quienes detentan el poder. Orientación del modelo económico, social y político que influyen en los niveles macro económicos, macro sociales y macro políticos, es decir, quienes dictan las reglas en donde se va a jugar el juego, y que de alguna manera están legitimados por la sociedad a través de los estrechos canales de participación que permiten nuestras democracias representativas.

Por otro lado, los movimientos *tácticos* de los sectores subalternos que se montan de la mejor manera posible a la estrategia que trazan los sectores dominantes, o resisten a sus embates a partir de prácticas que no buscan alcanzar sectores de decisión institucionalmente aceptados, pero que modifican el orden de lo cotidiano, y que además se erigen a través de prácticas que difieren de las instancias macro, como puede ser la participación a través de tomas de decisión, por canales como la democracia directa (como el método asambleario) o la ocupación del espacio público.

En el caso del teatro comunitario, este movimiento táctico está dirigido por y hacia la práctica artística. Desde la mirada de los teatristas comunitarios, el cambio del orden cotidiano se presenta a través de la mirada del arte, y es en sí mismo una forma de transformación social:

El arte es tan importante –no más- tanto como la educación, la salud, el derecho a la vivienda y a la alimentación. El arte como un bien social, como un derecho y además el derecho de la comunidad de elaborar un lenguaje, un lenguaje artístico […] Todo tiene que ver con el eje. Si nuestro objetivo no fuera el arte, se terminaría. Todo es en función del eje que es lo artístico, específicamente el teatro u otras ramas, como te contaba de la banda. Creo que la clave está ahí. […] No a encontrar una causa donde meter contenidos, sino a ver cómo decir, a encontrar cómo decir, cuál es el sentido, su mirada del mundo.[[36]](#footnote-37)

La potencia del arte no como herramienta de transformación, sino el arte *como* transformación en sí. Esta es una distinción central para los teatristas comunitarios, en lo que concierne a la consideración de su práctica. La diferencia esencial entre ambas concepciones, es que en la primera el arte se pone al servicio de un proyecto que utiliza la forma artística para transmitir determinado contendido en función de un proyecto que lo supera. Se podría decir que el arte como herramienta parte de una concepción funcionalista de éste. Un medio para lograr otra cosa.

En la segunda concepción, el arte como transformador hace referencia al hecho de que el mismo hacer creativo es transformador. En el caso del teatro comunitario, el hecho de que un grupo de personas se junten y creen“algo donde antes no había nada”[[37]](#footnote-38).

El terreno de lucha por esa transformación se circunscribe al de la cultura, a partir de la ruptura de la esfera de la cultura o el arte, entendidos como parte integral de la comunidad y no como objeto a consumir, y a la inclusión del “vecino” como protagonista de este cambio, aunque muchas veces lo trasciende.

La definición del arte como transformador de la realidad, se produce desde un punto de vista comunitario, en donde lo que se rescata es la identidad barrial por sobre la de clase o la de, si se quiere, Nación, aunque la propuesta artística aluda, muchas veces y de manera metonímica, a la realidad del país o de las clases trabajadoras. Por otra parte, es en la misma práctica comunitaria que los vecinos a la vez que cuentan su punto de vista, lo van resignificando en esa misma práctica, incorporando y ampliando el propio punto vista subjetivo en favor de una realidad que transforman y los transforma colectivamente, a partir de una lógica dialéctica entre esa subjetividad individual y la subjetividad colectiva.

Una de las características más importantes del teatro comunitario, teniendo en cuenta que lo que motoriza su acción es la transformación a partir del arte, es la creación de un discurso dramático al servicio de la transmisión y configuración de valores que conforman una identidad comunitaria.

En este sentido, la identidad comunitaria se puede tomar desde dos lugares: uno en lo que concierne al barrio. La mayoría de los temas que abordan los grupos de teatro comunitario, tal como ya hemos dicho, hacen referencia a problemáticas o sucesos que tienen al barrio como protagonista. El segundo es la conformación de un discurso de la resistencia que, a partir de las particularidades de las temáticas barriales, se entrelaza en sus puntos de contacto, constituyendo una unidad discursiva superadora de esas particularidades, y que forja una identidad comunitaria que, sin borrar esos límites barriales, permite entender al movimiento como totalidad.

Esta mirada que rescata el punto de vista de los vecinos de una comunidad demarcada por límites más o menos difusos pero que remiten al barrio en el que anclan sus propuestas, a la vez que se conecta con otras propuestas teatrales-comunitarias, está contextualizada en el marco de una situación histórica en donde los horizontes del “imaginario social e histórico” está cada vez menos identificado tanto con la continuidad de la estructura moderna de organización social (desde un punto de vista más conservador) como de la caída o destrucción del sistema capitalista de producción.

Lejos de posicionarse en alguna de estas veredas del arco militante –el más conservador o el más revolucionario- el teatro comunitario se propone como objetivo la construcción a partir de las experiencias vividas, y en este sentido, siguiendo a Ana María Fernandez (2006), el *barrio* no reemplaza ni subsume a otras formas de instituciones sociales, sino que agrega –tal vez entrame- pertenencia y filiación.

**Bibliografía**

Althusser, L., 1974, “*Ideología y aparatos ideológicos de Estado. (Notas para una investigación),* Colombia: La Oveja Negra.

Bauman Z., 2009, *Tiempos líquidos*, Bs. As., Tusquets Editores.

Gruner, E., 2007, *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*, Bs As: Colihue.

Grüner, E., 2005, “*El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*.”, Bs As: Paidos.

Fernandez, A, 2006, *“POLÍTICA Y SUBJETIVIDAD. Asambleas barriales y fábricas recuperadas.*”, Bs As, Tinta y Limón.

Williams, R., 2009, *“Marxismo y Literatura*”; Bs. As: Las Cuarenta.

**Timbre4. La cuestión del espacio en el Teatro Independiente**

Leticia Martín

¿Cómo estudiar o qué decir sobre la cuestión de los espacios teatrales? Vamos a proponer un caso puntual: el **fenómeno teatral Timbre4**. Una pequeña sala en un espacio no convencional que, no sólo logra funcionar tras sobreponerse a las reiteradas clausuras, sino que concreta la ampliación a una nueva sala, que presenta la particularidad de ser, también, una fábrica recuperada.

En primer hay que decir que esta cooperativa de teatristas trabaja —aun sin proponérselo—en la resistencia. Nos encontramos frente a una de las tantas cooperativas que el campo cultural expulsaba en los años noventa. La consecución de un espacio propio debe entenderse, en el contexto más amplio de un país que sale de la crisis neoliberal. Ana Wortman propone la vía de la autogestión cultural como una posibilidad de reagrupación social y colectiva alrededor de un motivador común que excede el ámbito de la política, para entonces devastada.

Si en los años ochenta, luego de la dictadura la sociedad respondió afiliándose masivamente a los partidos, como reacción frente a la negación de la política, después de los noventa, los sectores castigados económicamente buscaron y exploraron nuevas formas de organización social, lejos de la dinámica estructurada de los partidos políticos. Los espacios culturales comenzaron a reemplazar a los espacios políticos en la búsqueda colectiva de ideales comunes. Así, un fenómeno emblemático de este momento fueron los centros culturales auto-gestionados y, como novedoso, los espacios culturales que se abrieron en las fábricas recuperadas, en franca decadencia (Wortman 2009:12).

El fenómeno de montar teatros en espacios no convencionales tiene una vasta tradición ligada al teatro independiente. Podría rastrearse su origen en el movimiento Parakultural de los ’80 que luego—tras la gran recesión de los años noventa—se amplió a los barrios y fábricas de la Ciudad de Buenos Aires, luego galpones, garajes y hasta fábricas de todo tipo.

¿Qué resultó de ese experimento teatral en un PH?

Un espacio teatral que diez años más tarde ha conseguido: un público y una poética propios, producto de las restricciones a que el campo cultural los somete.

**1. El público propio.**

El rasgo distintivo, en el caso de Timbre4, es que a lo largo de su exitoso despliegue ha logrado sumar nuevos grupos de espectadores que hicieron posible serompa el círculo endogámico de público del que habitualmente es preso el teatro independiente.

Con el éxito de *La omisión de la familia Coleman*, Timbre4 ingresa a un momento de legitimación y reconocimiento. Los medios masivos levantan sus espectáculos y los promocionan sin objeciones. Esta popularidad, lejos de empobrecer el trabajo creativo, rompe el círculo hacedores-consumidores y permite el ingreso de nuevos públicos.

Jorge Rivera, quien tenía una mirada positiva de la industria cultural y los medios masivos, afirmaba que gracias a ellos los sectores medios y populares ingresaron al campo cultural.

Frente a las denuncias de imperialismo cultural en los medios de comunicación contemporáneos, Rivera opta por reivindicar la construcción de una industria cultural nacional que, además, el peronismo había llevado a su punto culminante (Varela, 2011: 110)

Siguiendo esta línea de pensamiento se puede plantear que cierta legitimación llega a Timbre4 de la mano de la incorporación de los nuevos espectadores que traen la prensa gráfica, televisiva y radial.

Timbre4 consigue que la crítica de sus obras circule en los medios masivos y es en ese movimiento donde incorpora un público nuevo, más numeroso y más diverso. Ese momento corresponde a su vez con el ingreso de Claudio Tolcachir al circuito comercial.

**2. La poética del espacio.**

Timbre4 expresa el opuesto de lo que busca un productor teatral del circuito comercial de los noventa. La sala de capacidad reducida no persigue la espectacularidad de una obra, ni la rentabilidad como fin último, sino todo lo contrario: pone en foco la cuestión experimental y la estética intimista.

¿De qué modo el espacio reducido determina una “estética propia”?

Las obras de Timbre4, comenzando por la más emblemática y terminando por la más reciente, tienen un tono común y una estética unificadora. La reducción de la escena a una habitación, —léase living, patio, garaje—, limita y a la vez permite ciertas cosas. Los gestos se reducen, se permiten mayor cantidad de detalles y aparece el trabajo con los olores, los susurros y los secretos.

Esto no es privativo del caso de Timbre4 sino que tiñe cada obra o dramaturgia que surja de la resistencia a una imposibilidad espacial.

Pero volviendo a las determinaciones que significaron las restricciones del espacio en la obra de Tolcachir hay que decir ciertas cosas. En primer lugar que el texto fue, íntegramente, concebido desde el espacio.

Los actores improvisaron durante meses utilizando todas las habitaciones de la casa, con la atención puesta en una pauta constructiva: la creación de una familia. (Macarena Trigo, 2006)

De este modo el lugar aparece con fuerza en la creación: sesgándola, marcándola, y determinándola.

En segundo lugar que en el espacio donde se desarrolla la obra, lo escenográfico y lo real se confunden. Mónica Berman —en uno de los primeros análisis que aparecen sobre esta obra emblemática de Timbre4— señala lo siguiente.

Todo parece articular […] una débil frontera entre lo verdadero y la ficción, la puerta que da al patio es una puerta, no escenografía, el agua es agua, y así sucesivamente. (Mónica Berman, 2006)

Concluimos entonces que: la superposición de escenases un rasgo distintivo de la obra de Tolcachir, producto de su trabajo creativo en un espacio real —una casa— que así lo determina[[38]](#footnote-39).

Existe una necesidad de mostrar la intimidad que pareciera originarse en la concepción de los propios textos. En casi todas las obras aparecen elementos como el desayuno, las discusiones, el lavado de la ropa. Hay una intención decidida de generar una textualidad de lo cotidiano. Los personajes piden comida por teléfono, cubren a un compañero que faltó —en *Tercer Cuerpo*— o cuelgan una bombacha en el suero del hospital y comparten una cama —en *La omisión de la familia Coleman*—*.* Estas minucias del mundo privado, trabajados desde lo más cotidiano e intimista, van cruzándose y con las líneas generales de la historia y así configurando en entramado de la obra. Si bien existen muchos textos dramáticos que históricamente exponen la intimidad, lo que se observa en el caso de Timbre4 es el modo en que la casa real interviene en el relato de ficción. El espectador no sólo va a espiar la intimidad de una familia que aparece en la construcción de la dramaturgia sino también una intimidad que se abre a lo público[[39]](#footnote-40).

En un mundo donde la exposición del ámbito privado se ve expuesta en las redes sociales, videos y fotografías cada vez con más énfasis, el hecho de que la ficción teatral profundice la expresión de la privacidad es un gesto muy bien recibido por los espectadores.

La dramaturgia de Tolcachir se despliega en la totalidad del espacio. La sala—con su gran escalera y su respectiva baranda— presenta desde los inicios del teatro un espacio realista que deja ver, detrás, los dos baños —los mismos que usa el público antes de entrar a la sala— así como otro portón más pequeño con salida al pasillo central de la casa chorizo. Pese a que el espectador entra a la sala recorriendo el comedor de esa familia para ocupar su butaca, las obras de Tolcachir logran sorprenderlo y exigirle un esfuerzo interpretativo que rebasa el naturalismo realista.

El ritmo real de las acciones es alterado de un modo significativo. La estética de Tolcachir exige al espectador la decodificación de escenas paralelas, sumamente veloces y coreografiadas. El espectador tiene que —obligatoriamente— dividir su atención en muchas partes. Como cuando abre diez pestañas a la vez, en su navegador, o cuando ve televisión, al tiempo que atiende el teléfono, escucha música, twittea y manda un inbox. Algo que el espectador de inicios del teatro independiente no estaba en condiciones de hacer.

Hoy la calidad de atención de los receptores se diversificó y eso es algo que Tolcachir pareció entender muy bien a la hora de montar sus obras en el espacio escénico. Si el espectador viene adormecido al teatro, cansado de ver siempre del mismo modo y hacia los mismos lugares, lo que hace la poética de las obras de Timbre4 es renovar el contrato de recepción.

**\***

**Bibliografía**

Berman, Mónica (2006)*Mostrar lo que no hay*, en Revista Funámbulos; año 10, Nº 25, Marzo – Agosto, Buenos Aires.

Trigo, Macarena (2006**)** *Una poética de lo roto*, en Blog La omisión de la familia Coleman: 04 de Marzo de 2006.<http://www.laomisiondelafamiliacoleman.blogspot.com.ar/>

Varela, Mirta (2011) *Fundaciones y márgenes de la cultura,* en ReHiMe, cuadernos de la Red de Historia de los Medios; año 1, Nº1, Buenos Aires: Editorial Prometeo.

Wortman,Ana —compiladora—(2009)*Entre la Política y la Gestión de La Cultura y el Arte, nuevos actores en la argentina contemporánea,* Ediciones Eudeba: 28.

**Dibujo en escena**

Marcela Rapallo

Mi nombre es Marcela Rapallo, soy artista visual y desarrollo proyectos en el área de la educación artística. Voy a presentar un recorte del contexto histórico y contemporáneo que considero referente de mis procesos de trabajo. Para hacer este recorte me centré en varios ejes: el dibujo digital en vivo en diálogo con otras disciplinas, el dibujo colectivo, y la relación entre los procesos creativos de las obras, los proyectos educativos, y el desarrollo de Software Libre. *Dibujo en escena* me resulta el término más acertado para definir los diferentes proyectos. Este recorte es parte de mi trabajo de tesis para la equivalencia universitaria del IUNA, material que sigo elaborando y actualizando, ya que la tesis fue desarrollada a partir de una obra en instancia de proyecto, llamada *Dibujar un Aleph*.

Comencé a trabajar el dibujo en vivo a partir de la necesidad y el deseo de interactuar con otros artistas en escena, usando el dibujo como quien toca un instrumento, desarrolla una dramaturgia en teatro o una coreografía en danza. Me interesa el dibujo como una práctica accesible a todas las personas, y como esta característica, sumada a las posibilidades que abren las nuevas tecnologías, puede dar lugar a que se convierta en una herramienta para ampliar formas de lenguaje en el terreno del arte colaborativo y promover una apertura de su práctica hacia la comunidad.  En mis procesos de trabajo se articulan de manera recíproca las obras individuales, grupales, colectivas y los talleres que desarrollo en el marco de la educación artística.

Me interesa abordar el dibujo digital en tiempo real, dándole protagonismo a un uso primitivo, mostrando de manera amplificada la acción de dibujar en los mismos tiempos en que ésta se realiza. Trabajo mediante el dibujo la representación del carácter efímero de las cosas, de nuestra memoria visual y su transformación constante. Trato de indagar en lo que elegimos mirar de lo que está a la vista, en cómo se articula el imaginario colectivo y el bagaje personal en la elección que implica el acto de mirar, y en cómo creamos una experiencia que existe dentro de nosotros mismos, a través de frágiles y efímeras impresiones en nuestros pensamientos.

El dibujo digital performático es un recurso que se encuentra en una etapa inicial de desarrollo. La investigación del lenguaje estético y técnico en la que participo se dio a partir del trabajo conjunto con Andrés Colubri y Fabricio Costa, creadores y desarrolladores de la Plataforma de Software Libre Moldeo, y del diálogo con artistas escénicos de diferentes disciplinas. Moldeo es una plataforma de código fuente abierto que posibilita la realización de entornos interactivos con elementos de video, animación y con efectos digitales en tiempo real. La introducción de la herramienta de lápiz digital en Moldeo y mi trabajo con dibujo en vivo se dieron a partir de motivaciones y objetivos comunes, como la posibilidad de trabajar en vivo con el dibujo de manera semejante a la ejecución de un instrumento musical. Como parte de este proceso se realizaron las obras teatrales “Cuentos Animados” y “Viene nieve” (obra trabajada con el dramaturgo Enrique Lozano), también performances de dibujo en tiempo real junto a músicos, y proyecciones sobre fachadas de edificios.

Mi trabajo con dibujo en vivo empieza con la experiencia del grupo Andrógina/o, que conformamos junto a Ana Gendrot, con el cual desde el año 2002 realizamos performances de dibujo y pintura performática en el ciclo llamado “Diálogos visuales” que involucraron la participación del público, la intervención del espacio urbano y la presentación en vivo junto a músicos. En esta experiencia, la búsqueda de una obra conjunta entre artistas llevó a la invención de códigos, métodos y guiones visuales, que devinieron en la necesidad expresiva de hacer de la muestra de los procesos en vivo el eje del trabajo. En el grupo Andrógina/o el eje fue el diálogo, tratar de entenderse, de trabajar en grupo, poder hablar con el otro que es diferente. Esta motivación generó un método, que se convirtió en un eje ya que tomó mayor importancia el hecho en vivo que la obra concluida.

Encuentro muchos referentes a partir del momento actual de valoración del dibujo como práctica en si misma más que como parte de otras prácticas, por ejemplo en proyectos como niundiasinunalínea (espacio dedicado al dibujo creado por un colectivo de artistas que funcionó durante el año 2009), y el “Club del Dibujo”, tanto el proyecto de Rosario, como emprendimientos a partir de grupos de dibujantes sobre este formato, en especial del mundo de la historieta. En los clubes de dibujo, se produce un encuentro en el cual los dibujantes se juntan a dibujar, y también se proponen talleres y experiencias con el objetivo de hacer llegar la práctica del dibujo a la comunidad.

En cuanto al cruce con artes escénicas, se están comenzando a desarrollar desde hace algunos años diferentes prácticas basadas en el dibujo en vivo y en el tratamiento de la imagen digital en tiempo real. En el marco del arte contemporáneo, encuentro diferentes prácticas, temáticas y formas de concebir la relación entre arte y nuevas tecnologías. Me interesa como se manifiesta en nuestra cultura local el hecho de trabajar con pocos recursos y desarrollarlos en todo su potencial.

En el 2007, año que empecé a trabajar con los desarrolladores de la plataforma Moldeo, buscamos ejemplos de dibujo digital en vivo y encontramos como lo más cercano a lo que estábamos empezando a hacer, los proyectos de Semilla Buccarelli, artista plástico y músico, quien estaba dibujando en vivo en recitales, con una imagen estática resultante pero con una puesta en escena que lo diferenciaba de lo únicamente escenográfico. Semilla actualmente se encuentra trabajando con Sergio Dawi, su compañero de grupo en los Redonditos de Ricota, en un dúo llamado “Ambos a la vez”, donde integran música y plástica. Dawi ya venía de la experiencia 2saxos2, desde fines de los años 90, junto a Damian Nisenson, donde si bien el eje era la música, presentaban un espectáculo con un despliegue escénico que abarcaba diferentes disciplinas.

Otro ejemplo de dibujo digital en vivo que ya lleva varios años de trabajo, es el caso de Shantell Martin, una artista londinense cuyo tratamiento de la imagen está más emparentado al género del VJ (VideoJockey). Me interesa en particular de este lenguaje el desarrollo de las imágenes en movimiento como un continuo y la sucesión sin una estructura narrativa de principio y fin, heredada del video experimental, y que responde más al concepto de Jam.

También el dibujo en escena se viene desarrollando sin la utilización de lápiz digital o software, a partir de medios digitales pero desde la filmación, a partir de la técnica de sombras de arena. Se están realizando experiencias en varios países desde hace años, un ejemplo interesante es el grupo argentino “Sombras de arena”, que en el espectáculo Bambolenat, articulan esta técnica con actores y músicos en escena, a partir de la retroproyección, logran sumar mucho del lenguaje de teatro de sombras también desde el cuerpo del actor.

En el ámbito internacional, se ha armado en los últimos años una comunidad alrededor del Software Libre Tagtool, que posibilita el dibujo en vivo y la animación en tiempo real, y está abriendo y facilitando nuevas formas de diálogo en vivo entre artistas. Empezó aproximadamente en el 2006 en Austria, actualmente están trabajando con Tagtool también en México, Brasil, y algunas personas lo usamos en Paraguay y Argentina, entre otros lugares. A diferencia de Moldeo, que presenta la posibilidad de combinar también video y fotografía con el dibujo, Tagtool tiene opciones solamente alrededor del dibujo. Pero estas opciones son muy amplias ya que trabaja con un hardware especial. Tiene un dispositivo para modificar con controladores el color y más características de la línea en tiempo real, el cual funciona con un circuito armado a partir de una placa Arduino. A su vez, las líneas realizadas pueden animarse luego con un “Gamepad”. Entonces, algo muy interesante de Tagtool es que está pensado idealmente para que trabajen en simultáneo un dibujante y un animador. Otra cosa interesante es que se trata de un Software Libre que se articula con una plataforma de Hardware Libre, Arduino. Y algo a destacar, tanto en el caso de Tagtool, como Moldeo o Processing, es que estamos hablando de plataformas de Software Libre que son utilizadas para proyectos artísticos y educativos, y que no tienen un equivalente en lo que es Software privativo. Son herramientas que han surgido de forma autogestionada y que han partido de necesidades expresivas, y que se retroalimentan con la realización de obras de la comunidad artística y de desarrolladores.

Processing es un lenguaje de programación y entorno de desarrollo integrado de código abierto basado en Java, de fácil utilización, y que sirve como medio para la enseñanza y producción de proyectos interactivos. Es desarrollado por artistas y diseñadores y puede ser utilizado para aplicaciones en la computadora y online.

Andres Colubri es el artista y desarrollador con el que empecé a trabajar el dibujo en vivo en Moldeo y con el que actualmente trabajo en un proyecto de dibujo colaborativo. Él se encuentra desarrollando actualmente Processing, y a partir de este entorno desarrolló la aplicación Andiamo para dibujar en vivo. Actualmente está en desarrollo y tiene la característica de permitir loopear la línea, o sea, reproducir el trazo tal cual a sido realizado en tiempo real, lo que permite un dibujo resultante compuesto por la acumulación de muchos trazos que se van repitiendo. Esta aplicación es la base para el proyecto de dibujo colaborativo que comentaba.

Un referente importante en cuanto al cruce entre plástica y teatro más contemporáneo para mi trabajo fue el grupo El Pinguinazo y su teatro de objetos pictóricos. Cuando pude ver en vivo su trabajo en el 2006 me resonó por completo el concepto de plástica escénica que yo estaba empezando a buscar con la digitalización para continuar mi búsqueda con el dibujo en vivo que había empezado muchos años antes. En este caso me parece interesante remarcar redes que pude ver entre varios proyectos y búsquedas con ejes en común, me refiero a como los proyectos están conectados por sus actores, contextos y motivaciones. Vi la obra de El Pinguinazo en el Festival de Títeres para adultos, en el cual también encontré otros puntos de contacto con un carácter experimental de la plástica en escena, que pienso responde a la visión de sus organizadoras. Por otro lado, Silvia Lenardón, una de las artistas del Pinguinazo forma parte de la Escuela de animadores de Rosario, que además de ser un proyecto muy particular e interesante como escuela, cooperativa de trabajo y por su calidad artística, ha sido formada por alumnos de Luis Bras, que es el referente de la animación experimental argentina, y está ligado en cuanto a su búsqueda a los referentes históricos que vamos a ver del dibujo en vivo en el marco de los comienzos de la animación.

En cuanto a la relación entre la plástica y los medios digitales, me interesa el abordaje plástico como es el caso de la obra de Margarita Wilson Rae, una obra digital donde cobra protagonismo la materialidad y donde la metáfora pasa tanto por los temas como por la forma de utilizar los medios digitales para generar una particular y poética representación de la realidad.

Un concepto que se puede abordar desde diferentes lugares en todos estos ejemplos, es el de plástica en el espacio expandido. Y, en relación a este, el de dibujo en el espacio expandido y el de Cine expandido, del cual hay muchos ejemplos e investigaciones. En particular me interesa el caso del director Peter Greenaway, quien se encuentra realizando mezcla de imágenes en tiempo real, instalaciones multimedia y a la vez elaborando conceptos muy interesantes sobre el futuro del cine asociado al hecho en vivo, y quien a su vez cuenta que se acercó al cine a partir de su interés por la pintura y la música, como que hubiese llegado al cine por querer hacer música con la pintura (la pintura como un arte del tiempo), y luego de transitarlo y desmenuzarlo, comienza a proyectar a futuro otro cine que no pasa por una película lineal y cerrada y que involucra al público desde otros espacios.

La obra de Ernesto Ballesteros es un referente muy importante en cuanto a una dimensión amplia del dibujo, su tratamiento en el espacio y el tiempo, la apertura hacia el trabajo participativo y la capacidad de transmisión. Pienso esto luego del conocimiento de su obra y también de participar de sus talleres y haber podido contar con su lectura de mi trabajo. Un ejemplo es el taller llamado “El dibujo y la expansión del universo”, que se desarrolló en el CIA en el año 2009, de carácter experimental, en el que se articulaba el dibujo y el baile, el dibujo colectivo sobre diferentes soportes, en el espacio y en movimiento.

Me interesan y me han motivado las diferentes formas conocidas como plástica en el espacio expandido asociadas al hecho escénico. Como referentes históricos de la plástica en escena ligada a la interpretación además de la escenografía, está el teatro de sombras (con origen en China), y el kamishibai (con origen en Japón), práctica callejera conocida como teatro de papel, donde un narrador cuenta historias que va mostrando en dibujos sucesivos. Otro ejemplo que se emparenta aunque más ligado a la idea de cine expandido es la utilización de panoramas y cámaras oscuras en teatro. En Argentina encontramos un ejemplo significativo en los panoramas de Augusto Ferrari. Juan Forn , los contextualiza en una nota del diario *Página 12*:

Originarios de Inglaterra, los panoramas consistían en grandes telas de hasta 1500 metros cuadrados que se exhibían en salas cilíndricas con una plataforma central desde la cual el público contemplaba, en un entorno de 360 grados, los episodios históricos “narrados” visualmente. Entre la plataforma y la tela (instalada en bastidores contra las paredes curvas de la sala) se disponían diversos objetos que intensificaban el efecto tridimensional, reforzado por juegos de luces y música en vivo. Si bien los puristas miraban con reticencia esta práctica que convertía la pintura en espectáculo para las masas (no sólo por sus dimensiones sino también por la enorme afluencia de público que convocaban), sus más eximios practicantes, como Giacomo Grosso, eran considerados artistas “serios”.

Este ejemplo me parece muy interesante porque habla de una escenificación y teatralización de la plástica, pero que no termina de encajar en un género o en otro. Y es algo que relaciono con obras actuales, por ejemplo, tuve la oportunidad de ver en el año 2011 en Chile a la compañía de teatro multimedia TPO, que realizan obras interactivas para chicos, la obra presentada pivoteaba entre obra teatral e instalación de artes visuales, buscando involucrar desde recursos propios de estos dos géneros al público infantil.

En cuanto al cruce entre la plástica y el teatro, encuentro como referente histórico las obras que se desarrollaron en el movimiento cultural de comienzos de los años ochenta en Argentina, con el comienzo de la democracia, donde el teatro tuvo un rol protagónico y tomó nuevos rumbos, como por ejemplo con las experiencias del grupo “Periférico de Objetos”.

El teatro fue el centro en un contexto interdisciplinario en el cual la pintura performática en cruce con otras disciplinas desarrollada por el Grupo Loxon, exploró un camino novedoso. Por su carácter experimental y novedoso, lo considero un referente muy fuerte de las manifestaciones actuales de dibujo en vivo. El Trío Loxon realizaba pintadas en grandes plásticos todos los jueves en el Café Einstein, mientras en el mismo espacio otros artistas actuaban o también tocaban grupos de rock. Carlos Pacheco, se refiere a este momento histórico desde un enfoque que da preponderancia a lo visual: “La generación del 80 obligó al público a pensar en imágenes. De esta manera ninguno de los textos elaborados en este período tiene la posibilidad de ser repuesto. Son extremadamente coyunturales, pertenecen a un determinado personaje.”

Eso en relación al teatro en el ámbito local, en el ámbito internacional un referente histórico muy importante es Schlemmer y el ballet triádico de la Bauhaus. Este es un tema como para extenderse en cuanto a la relación entre plástica y teatro. Otro campo importante a analizar es la animación, y, sobre todo, los comienzos de la animación, donde hay un encuentro interesante en ese momento, un encuentro entre los comienzos del cine, la magia, el teatro y elementos de la plástica y el dibujo escenificados.

En las primeras obras del cine de animación, encuentro motivaciones, conceptos y problemáticas comunes a los actuales desarrollos de trabajo sobre la imagen digital en vivo y en tiempo real. Por ejemplo Eggeling y sus dibujos sobre la superficie de las películas en los años 20 que fueron denominados como música visual. Su obra “Simphonie Diagonal” (1924), es considerada como un inicio del cine abstracto. Eggeling dibujó más de 6000 imágenes, directamente rayando con un alfiler la película velada. Realizó dibujos geométricos con movimiento rítmico. Se habla de que esta obra inaugura los comienzos del cine experimental: un arte nuevo que utiliza el cine como soporte de la expresión plástica. Los artistas que siguieron desarrollando este lenguaje fueron Hans Richter, Oscar Fishinger, Walter Ruttmann y Norman McLaren, entre otros.

Retomando el tema de los panoramas, hay algo de forzar los límites de los soportes que se repite en artistas experimentales, por ejemplo Eggeling también experimentaba con pinturas en rollos de 15 metros donde investigaba la transformación de las figuras geométricas. Norman Mclaren es uno de los que continuó el camino de Eggeling el referente fuerte de la animación experimental, y me interesa particularmente también la obra de Ryan Larkin (su discípulo) por cómo se evidencia la especificidad del material plástico y la transformación del dibujo desde la acción de dibujar.

La experimentación en torno a los comienzos del cine y en particular del dibujo animado es un tema muy amplio. Para hablar del dibujo en escena y asociar algo de ese momento a las prácticas contemporáneas, hago un recorte para hablar de características particulares en algunos pioneros del dibujo animado, donde la búsqueda pasaba bastante por el hecho “en vivo”, por la muestra del acto de dibujar en tiempo real y por la escenificación del mismo.

Dos de los pioneros de los dibujos animados, Emile Cohl y James Stuart Blackton, trabajaron en los primeros años del siglo XX con la técnica de cuadro por cuadro que conocemos como stop motion. En ambos casos, realizaron obras que, a diferencia de las abstracciones de Eggeling que mencionamos como música visual, respondían más a la estética del humor gráfico, y combinaban momentos en que el dibujo iba transformándose con la técnica de stop motion, con momentos en que eran filmados dibujando en vivo.

Estos primeros dibujos en vivo filmados son conocidos con el nombre de “lightning-sketches”, ó “dibujos-relámpago”. James Stuart Blackton, quien sería más adelante productor de cine y se había iniciado como humorista gráfico, realizaba estos lightning-sketches y en el año 1894, forma un trío con Albert Smith y Ronald Reader para hacer lo que llamaban “vaudeville”, que hace referencia a un género de teatro popular, y que algunos especialistas nombraron como “animación performática”. Él dibujaba en un gran cuaderno blanco y se llamaba a sí mismo "KomikalKartoonist", Smith se llamaba a sí mismo un "KomikalKonjurer", y Reader operaba una primera versión de un proyector llamado la linterna mágica.

En este contexto, es oportuna la cita que hace David Oubiña, en su libro *Una juguetería filosófica:* “La fantasmagoría -dice Adorno- surge cuando, bajo las restricciones de sus propias limitaciones, los más novedosos productos de la modernidad se acercan a lo arcaico. Cada paso hacia adelante es, al mismo tiempo, un paso hacia el pasado remoto.”

Considero la práctica actual del dibujo digital en vivo tan ligado a la inmediatez, como una actualización de la tradición del boceto o dibujo corto. Es interesante la anécdota de que Quirino Cristiani, otro pionero del cine de animación, haya incursionado en la pantalla realizando dibujos en vivo filmados para los noticieros cinematográficos, tomando esta idea de fines del siglo XIX en Inglaterra de los “dibujos-relámpago” (lightning-sketches).

Cristiani realizó el primer largo de animación de la historia en 1917, era italiano pero vivía en Argentina desde los 4 años. Creó una técnica para animar dibujos a partir de la que ya se venía haciendo con stop motion, con la particularidad de que volvía a dibujar sobre cada uno de los recortes que animaba. Algo destacable de esta empresa es que fue hecha con muy pocos recursos. Su labor fue muy grande y más todavía la constancia de su dedicación a proyectos en los que creía mas allá de la dificultad coyuntural. Incluso hay una anécdota de que para seguir en sus proyectos, rechazó ir a trabajar con Disney, quien lo había conocido en un viaje a Argentina y quedó impresionado de la calidad y cantidad de trabajo realizado solo por él.

Para terminar, y hacer otra vez un puente entre tiempos y momentos de experimentación, tomo una frase de Graciela Taquini, en cuanto a la relación arte y nuevas tecnologías en Argentina:

Al modelo de artista internacional y globalizado se le contrapone las dificultades y las respuestas locales. Una de esas respuestas posibles sería convertirse en un adorador de la tecnología en sí misma, afortunadamente esto no ocurre aquí, todo lo contrario los artistas que trabajan en la Argentina tienden a la excelencia a partir del defecto, de la obsolescencia, de los bajos recursos con el poder de la imaginación.

**Bibliografía**

Forn, Juan, 9 de junio de 2002. *En el nombre del padre*,Buenos Aires: Diario Página 12, http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-222-2002-06-09.html

Pacheco, Carlos, 1 de abril de 1994.Calles, Plazas y Discotecas Sirvieron para el Reencuentro Actor-Espectador. Los 80, la Democracia y las Nuevas Tendencias, Buenos Aires: La Maga.

Oubiña, David, 2009. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital,* Buenos Aires: Manantial.

Taquini, Graciela. **"Buenos Aires digital: centro metropolitano del diseño: arte y tecnología*"*** <http://www.gracielataquini.info/badigital.htm>

**“Más radio que nunca: las TICs fortalecen los rasgos radiofónicos al tiempo que diluyen al resto de los medios tradicionales”.**

Diego Zambelli

Históricamente, la aparición de un nuevo medio es percibida como una amenaza para los preexistentes, fatal profecía que nunca se cumple pero que generalmente anticipa un proceso de transformación. Así, lejos de aniquilarse mutuamente, el diario, la radio y la TV se han redefinido mutuamente, tanto en sus pautas de producción como de consumo.

Sin embargo, la aparición y popularización de las nuevas Tecnologías de la Información y Comunicación (Internet, Redes Sociales, dispositivos móviles, incremento de la conectividad, etc.) ha deparado un destino muy diferente para los medios tradicionales:

1. mientras la gráfica se convierte en un reducto del análisis y la opinión que parece migrar inexorablemente del papel a las pantallas;
2. la TV despliega diferentes estrategias para sobrevivir, fusionarse con Internet y adaptarse a una etapa en la que el rol del programador se traslada al televidente / navegante;
3. la radio se articula con las nuevas tecnologías de tal manera que reafirma sus características históricas (refuerza potencialidades, suaviza algunas de sus limitaciones, confirma al Lenguaje Radiofónico como recurso expresivo) y se apropia de las nuevas vías de distribución del mensaje (radios on line, streaming, radios por cable y televisión satelital), ampliando el campo de lo radiofónico en lugar de reducirlo o redefinirlo significativamente.

La presente ponencia apunta a diferenciar los respectivos procesos en los que se embarcaron los medios tradicionales y las TICs, destacando que en el caso de la radio se produce una ampliación del campo de lo radiofónico, lo que actualiza la necesidad estratégica de conocer y dominar sus características tecnológico/sociales y superar la actual sub-explotación de su enorme potencialidad expresivo.

**El Encontronazo**

Históricamente, la aparición de un nuevo medio es percibida como una amenaza para los preexistentes. Así, al leer sus noticias al aire, la radio iba a acabar con el diario y la aparición de la TV daba por finalizada la existencia de las emisoras. Por el contrario, la introducción de nuevos dispositivos técnicos y sus prácticas sociales de realización de contenidos vinculadas interactúa dinámicamente con nuevas pautas de consumo, largo proceso social que va redefiniendo los medios y sus características, formatos, pautas de producción y de consumo. Se establecen así nuevos espacios, interacciones y apropiaciones.

En esa redefinición, reacomodamiento, que los medios dialogan entre sí, las TICs –englobando Internet, portales, blogs, redes sociales, dispositivos móviles, conectividad y recursos on line, sin poner aquí en discusión si se trata de un medio específicamente, de un conjunto de ellos, de un soporte o de otra cosa- produjo efectos muy diferentes en el diario, la TV y la radio.

**El diario**

En el caso del diario, la inmediatez informativa de los portales –generalmente realizados por la misma empresa y con el mismo nombre que los periódicos que ahora sirven de marca paraguas, de emblema- terminó de impulsar el proceso que habían desencadenado la radio y la tele: la gráfica es, cada vez más, un espacio que encuentra su razón de ser en la opinión, la investigación, la atemporalidad. Gracias a los dispositivos móviles, hoy un diario es viejo antes de ser impreso y ya no hay que esperar a la tarde para envolver media docena de huevos con sus páginas. La fusión de las redacciones “de gráfica” y “virtual” de los grandes medios tradicionales termina de confirmar una muy posible migración total del soporte papel al soporte digital y que comienza a cerrarse la etapa en la que el portal se apropia de los contenidos multimedia de otros medios, como la radio y la TV, y comienza a generar los propios, tales como audios de entrevistas telefónicas realizadas desde el escritorio del redactor, videos de los hechos tomados por el cronista y hasta “canales” de televisión con la marca del diario pero transmitido por el portal. Los periodistas devienen en realizadores multimediales y las fibras de celulosa en bits.

**La TV ya no ataca**

La televisión, por su parte, pasó de un primer momento de apatía, de limitación tecnológica –la transmisión de video requiere mayor ancho de banda- o resistencia a una etapa en la que asume que, entre otros cambios, el clásico rol del Programador se está esfumando. Primero fue el pay per view. Ahora, señales de aire y de cable privadas (ESPN Play; Moviecity Play) y públicas (Encuentro, Paka Paka, Televisión Pública a través de Contenidos Digitales Abiertos -CDA), empresas proveedoras de acceso a Internet (On Video de Speedy / Telefónica; Arnet Play de Arnet / Telecom) ponen on line, en forma legal y como parte de su plan de negocios, preestrenos, programas completos o fragmentos de los mismos para que los navegantes los consuman a demanda. En el medio, Youtube, Cuevana, Argenteam y cientos de sitios de streaming y/o download gratuito de canales, series y películas terminaron de desatar aquel proceso. Desde luego, hay versiones pagas de aquellos, tales como Netflix.

En este camino, televisión, computadora y equipos móviles están confluyendo en un mismo dispositivo.

Nuevas escenas: una persona mirando el capítulo del día anterior de su novela preferida o un canal de televisión digital a través de su teléfono celular en el colectivo.

**La radio**

La radio, en cambio, parece no cambiar notablemente sus características principales, sino, todo lo contrario. No es que no se vea afectada, sino que en lugar de desdibujarse o mutar parcialmente, se reafirma.

Sin dudas, la posibilidad de transportar archivos mp3, de consumir on line música elegida a gusto o de escuchar las radios en línea especializadas en géneros está, al menos, redefiniendo sustancialmente a la radio fórmula como emisión de contenido netamente musical en toda o gran parte de su programación: el esquema de temas anunciados por un locutor que se limita a tirar los datos del clima y alguna noticia tiende a desaparecer. Así ha ocurrido con numerosas radios del área metropolitana que -como las FM Aspen, Mega y Blue- pasaron de pasar música todo el día a abrirle espacios de su programación principalmente al formato magazine. En este sentido, las TICs sí le han recortado territorio a la radio o, al menos, la obligaron a un serio replanteo de cómo pensar y organizar sus contenidos musicales.

De todas formas, la popularización de Internet primero y las redes sociales luego, no parecen más que reforzar las potencialidades del medio e incluso ayudar a superar algunas de sus limitaciones. Y es, en todos los casos, una nueva invitación a aprovechar la potencialidad expresiva, nunca lo suficientemente explotada, de la radio.

**ALGUNAS INTERACCIONES DE LA RADIO E INTERNET**

* Introducción de una webcam al estudio de radio
* Transmisión de contenidos de aire también por Internet (streaming)
* Aparición de radios netamente on line
* Surgimiento de formatos interneteanos con claros rasgos radiales en sus prácticas de producción, contenido y su tratamiento a través del Lenguaje Radiofónico.
* Entre recursos propios y con los otros medios “subidos” a Internet, la red se transforma en una infinita fuente de información y recursos
* Posibilidad de generar un archivo on line de contenidos ya emitidos por aire
* Difusión, publicidad de noticias y/o contenidos a través de sitios y redes sociales
* Conformación de comunidades virtuales que comienzan a imbricarse en los espacio de aire “reales”

**Pensando la radio tradicional y su entrecruzamiento con las TICs a través de las potencialidades y limitaciones que propuso allá lejos y hace tiempo Mario Kaplún.** (=): Sin cambios. (+): Se incrementó. (-): Se redujo.

|  |
| --- |
| **LIMITACIONES** |
| **1. UNISENSORIALIDAD (=)**El medio radiofónico se consume a través de un solo sentido, el auditivo, que es altamente saturable. | Ya pasaron 13 años desde la primera vez que un programa de radio argentino emitió imágenes desde el estudio vía webcam y la propuesta se ha multiplicado sin parar. Sin embargo, la presencia de la imagen parece no haber puesto en cuestión la condición de “radio” y, en lugar de modificar la composición del Lenguaje Radiofónico ha quedado, al menos hasta ahora, como un elemento secundario complementario que acompaña pero no redefine. La evolución de propuestas como Vórterix podrá presentar novedades al respecto. |
| **2. FUGACIDAD (-)**El mensaje radiofónico es efímero, una vez emitido no puede “releerse”. | La disponibilidad on line de contenidos ya emitidos en Archivos Sonoros presenta alternativas a lo que hasta ahora era un mensaje radiofónico efímero. |
| **3. UNIDIRECCIONALIDAD (-)**El mensaje radiofónico se emite y recibe, no hay un feedback del destinatario (la totalidad de la audiencia o de una muestra estadísticamente representativa). | La unidireccionalidad del mensaje radiofónico ha sido relativa desde la época de oro de la radio, en la que parte del público dejaba ver su reacción en auditorios, estudios y teatros. Las cartas, los llamados telefónicos, los mensajes grabados, el fax, el correo electrónico y las redes sociales continúan oradando lentamente la imposibilidad de saber qué le pasa a (la totalidad de) mi destinatario con mi mensaje y qué responde. Si bien hasta el momento el único feedback preciso siguen siendo la medición de rating y las encuestas, el desarrollo de comunidades virtuales y los sondeos on line seguirán levantando puentes entre la producción y el consumo del mensaje radiofónico. |
| **4. AUDITORIO CONDICIONADO (=)**Los oyentes escuchan radio mientras ocupan parte de su atención en otra actividad. | Las prácticas de consumo de la radio de aire se trasladaron sin mayor modificación a las de la virtualidad (radios on line, streaming): más allá del soporte, los oyentes siguen realizando un consumo individual del contenido, generalmente en convivencia con la realización de otras tareas (viajar, trabajar, estudiar, limpiar la casa, etc.). Probablemente este haya sido uno de los factores determinantes para que, por ejemplo, la imagen no fuera adoptada como un elemento del lenguaje de una nueva radio. |
| **POTENCIALIDADES** |
| **1. AMPLIA DIFUSIÓN POPULAR, MASIVIDAD (+)**Es el medio más masivo. Escuchar radio es prácticamente gratuito.**2. LARGO ALCANCE (+)**La señal de radio llega a lugares a los que no llegan otros medios. | Se multiplican las posibilidades de consumo, ya sea por medio de la multiplicación de propuestas como de la aparición de más dispositivos y vías de consumo, que también extienden su alcance geográfico, haciendo de la computadora una radio 7 Mares 2.0 que permite escuchar cualquier emisora del planeta. |
| **3. INSTANTANEIDAD (+)**El mensaje radiofónico es emitido y recibido prácticamente al mismo tiempo.**4. SIMULTANEIDAD (+ y -)**El mensaje radiofónico es consumido por la totalidad de la audiencia al mismo tiempo. | Al incrementarse la oferta y las vías de acceso al mensaje radiofónico, se multiplica la audiencia que lo escucha en el instante en el que es emitido y al mismo tiempo entre sí.Por su parte, la posibilidad de volver a escuchar contenidos de aire y/u on line bajo la forma de archivo sonoro suma una instancia en la que el mensaje se consume a demanda, lejos del momento de su emisión original, y por lo tanto ya no en simultáneo al resto de la audiencia. |
| **5. BAJO COSTO PER CÁPITA / DE PRODUCCIÓN (+)**El costo de producción de un programa, dividido por la cantidad de oyentes, es muy bajo. | Si comparativamente la radio es el medio con menor costo de producción / cantidad de consumidores, esta relación costo/beneficio mejora aún más frente a la ampliación de oyentes gracias a las nuevas vías de transmisión y escucha. Además, la aparición de nuevos medios on line abarata la contratación del espacio al aire. |
| **6. ACCESO DIRECTO AL OYENTE (+)**La radio acompaña al oyente mientras desarrolla su vida. | Al incrementarse las vías de transmisión y las posibilidades de recepción, la radio llega, como nunca, allí donde el oyente se encuentre, acompañándolo en sus tareas cotidianas e integrándose a su vida. |

**Imágenes de radio**

En las medias noches de ATC, Juan Alberto Badía trasmitió por tele un programa de radio llamado, justamente, “Imagen de Radio” que se mantuvo acotado a la pantalla y no se abrió paso a los parlantes.

Desde que en 1999 Julio Lagos fuera registrado como el primer conductor profesional de la radio argentina que trasmitió en vivo el video de lo que ocurría en el estudio a través de una webcam, las emisoras tuvieron la oportunidad de intentar incorporar a la imagen como elemento del Lenguaje Radiofónico. A pesar de que hasta aquí tal cosa no ha ocurrido, podemos mencionar una serie de experiencias que demuestran cómo la radio se reafirma en sí misma:

1. La mencionada transmisión de imágenes del estudio por **webcam**, **Twitcam** u otras variantes. El mensaje se mantiene apoyado en lo sonoro y la imagen es apenas un complemento casi decorativo que suele ser desactivado a la hora de emitir radioteatros u otros formatos en los que las imágenes mentales cobran mayor protagonismo.
2. **Vorterix Radio**: un medio multiplataforma que apoya el mensaje en el sonido y lo complemente con imágenes relacionadas a la temática a través de la web. El oyente puro no pierde información, mientras que el que tiene acceso a una pantalla con Internet recibe un plus. En este caso también se evita la trasmisión de imagen de estudio cuando se realiza un radioteatro.
3. Dos “simultcast” (trasmisión simultánea de un mismo contenido por diferentes medios / plataformas), “Pura Química” (ESPN+, ESPN Play, ESPN 107.9 FM) y “Fox Sports Radio” (Fox Sports, AM Del Plata), apoyan gran parte del contenido en la imagen, siendo percibidos en consumo (dato estimado, no estadístico) como programas de televisión transmitidos por radio que “dejan afuera al oyente porque no se ven los informes o porque cuando vuelven de tanda se nota que siguieron al aire por la tele y no se entiende nada”.

En los casos de la webcam y el modelo Vorterix no hay discusión de que se trata de radio: el mensaje se consume y consuma a través del sentido auditivo sin que el contenido se ponga en juego en la imagen. Todo lo contrario a lo que ocurre en los dos ejemplos de simultcast, cuyos propios realizadores consideran que hacen un programa de televisión que descuida al oyente de radio.

Y es que mientras tengamos una vida cotidiana, en tanto trabajemos, estudiemos, viajemos y hagamos las tareas del hogar, vamos a necesitar un medio de difusión que permita compartir la atención y no ate al cuerpo frente a un receptor. Un programa de radio que exija, aunque sea por un rato, mirar una pantalla para ser entendido dejará de ser tal cosa porque se quedará sin oyentes: incluso una persona que trabaja conectada a Internet muchas veces no puede disponer de ese tiempo para suspender tareas y fijar su vista en el monitor.

**Entonces, ¿qué es hacer radio?**

En este momento de la convergencia 2.0, las barreras son todavía más difusas que antes y, paradójicamente, algunas cosas quedan definidas con mayor claridad.

La webcam hizo su aparición en la radio argentina en 1999, de la mano de Julio Lagos. Sin embargo, la imagen aún no ha pasado a integrar el repertorio del Lenguaje Radiofónico y, al mismo tiempo, su presencia complementaria no pone en cuestión la condición radial del contenido. La unisensorialidad se mantiene y, por lo tanto, la producción debe seguir considerándola como uno de los principales obstáculos a superar. De lo contrario, ni realizadores ni consumidores lo consideran radio.

La transmisión por Internet de las radios de aire no hizo más que amplificar la masividad del medio al imponerse como un nuevo canal de difusión de algo que sigue siendo denominado radio. Hoy en día llama la atención que una emisora no cuente con un sitio web que haga streaming de su programación en vivo.

Diferente fue la reacción ante la aparición de las radios on line. ¿Qué define más a un medio? ¿El dispositivo técnico, las prácticas sociales vinculadas que se modifican o las que perduran? Al comienzo se percibía resistencia, por parte de los realizadores y consumidores de radio de aire, a llamar radio a aquello que se transmitía netamente por medio de 0 y 1 en lugar de ondas hertzianas, al tiempo que no lo ponían en duda cuando se los ponía ante la réplica on line de lo que estaba saliendo por aire. Incluso el cambio de dispositivo que planteaba ya en aquel entonces la transmisión de radios de aire a través de canales de la TV por cable y satelital era percibida como radio, evidenciando aquel anclaje entre radio y éter.

En el camino, aficionados, estudiantes y profesionales del medio comenzaron a volcarse a una alternativa cada vez más abundante, accesible tecnológicamente y económica para difundir sus contenidos. Así, los formatos, el lenguaje, las prácticas de producción y de consumo de la radio de aire comenzaron a trasladarse al mundo virtual. En consecuencia, el paisaje entre uno y otro tipo de emisora comenzó a asemejarse mucho, llegando a montarse estudios exclusivamente virtuales que no difieren demasiado de los de una radio de aire. Al día de la fecha, y a medida que las nuevas generaciones engrosan las filas de los consumidores, las emisoras on line se reconocen y son reconocidas como “radios… por Internet”.

Los dispositivos móviles y el creciente acceso a una conectividad plana y ancha también hicieron lo suyo. Primero, los celulares incorporaron un receptor FM –el de AM implica mayor espacio y peso, desatando en cada bolsillo una batalla entre la radiofórmula, los mp3 del usuario y la programación estándar. Con la llegada de los planes de conectividad plana y mayor velocidad de acceso, el receptor FM parece retirarse para dar lugar a dispositivos más pequeños y livianos que pueden reproducir cualquier radio del mundo a través de Internet, sean de aire o netamente on line. Las fronteras se diluyen más aún.

Contrariamente a cualquier presunción apresurada, el importante cambio en el conjunto de dispositivos técnicos implicados e incluso la posibilidad de la imagen no han hecho más que ampliar el campo de lo radiofónico, al punto tal que formatos aparentemente “originarios” de Internet como el podcast tienen una naturaleza profundamente radial.

Como hemos visto, el entrelazamiento entre radio y nuevas tecnologías ha profundizado potencialidades y suavizado limitaciones. La ratificación y ampliación del campo de lo radiofónico es una clara invitación a repasar y profundizar la práctica radiofónica, que consiste en el conocimiento, dominio y uso de las características y recursos específicos del medio para concretar el hecho comunicacional. Incluso un podcast, que será bajado y escuchado desde el celular, nos exige apelar más que nunca a los recursos expresivos de la radio, ya que su consumo apropiado –realizado en condiciones muy similares a una radio de aire- dependerá de ello.

**La clave: expresividad radiofónica**

Generar un mensaje para un medio unisensorial, especialmente cuando se trata del auditivo que es altamente saturable, demanda apelar a todos los recursos disponibles para que la diversidad y calidad de estímulos contrarreste la tremenda carga que implica usar esa sola vía. Para ello, el Lenguaje Radiofónico sigue ofreciéndonos los mismos pero nunca agotados elementos:

* La voz (que incluye pero excede largamente a la palabra hablada)
* La música
* Los efectos sonoros
* El silencio

Pensamos en palabras. Estamos formados con un perfil netamente gráfico: en la escuela, el colegio y la universidad nos enseñan a leer y escribir narraciones, crónicas, cuentos, informes, novelas y artículos… aprendemos a escribir para ser leídos. Incluso en las carreras de periodismo que, como vimos, deberían preparar profesionales multimediales, todavía trabajan bajo un paradigma gráfico. La carrera de periodista o comunicador multimedial aún se hace desear. Las propuestas de educación superior vinculadas a lo audiovisual tienen, en general, una carga técnica muy fuerte frente al escaso desarrollo de aptitudes para redactar contenidos que respeten las características de medios no gráficos.

Por su parte, la etapa de la radio que comienza en los ’60 con la aparición del magazine como formato que llena el agujero dejado por la desaparición del radioteatro y el show en vivo, se propone como ejes a la información, el entretenimiento y la música, canalizando los dos primeros fuertemente a través de la palabra. El aprovechamiento de la potencialidad expresiva radial queda boyando a partir de la refundación de la radio y la palabra hablada se impone en las noticias, chistes, talk shows y hasta en los radioteatros que, ahora en dosis de sección, se apoyan más que nada en el verbo y prestan poca atención al resto de lo sonoro.

La traslación de las prácticas radiales de aire al mundo virtual replica esta pobreza y la potencia, ya que refuerza la equivocada idea de que hacer radio es simplemente hablar, dando más ejemplos a imitar.

Internet, como fuente inagotable de información pero también de recursos, deja al productor radial sin excusas para comenzar a pensar y realizar los contenidos en términos radiofónicos. Ya no sólo se trata de no leer una noticia del diario y de redactarla según las características de la redacción de noticias para radio –como ocurre en los panoramas, boletines y flashes- sino de componer un relato, una escenificación en la que el oyente entienda, sienta y “vea” los hechos.

**Recursos disponibles:**

* Contenidos y testimonios audiovisuales de otros medios radiales, televisivos y portales de Internet
* Contenidos multimedia en webs y redes sociales
* Temas musicales y cortinas
* Películas, documentales, cortos
* Efectos sonoros, ambientaciones, paisajes sonoros

**Más radio que nunca**

La relación entre la radio e Internet renueva un viejo desafío: hacer radio, diciendo en términos radiales algo pensado con lógica radial. Así, una noticia puede ser contada por sus protagonistas y testigos a través de audios rápidamente recolectados en la red, ambientada con inagotables cortinas, ubicada geográficamente gracias a los efectos, construida de tal manera que sus sonidos permitan verla, sentirla, percibirla.

Hacer radio en la era de Internet y las Redes Sociales pone en cuestión la histórica sub-explotación de las capacidades expresivas de la radio. Si las nuevas tecnologías profundizan los rasgos de la radio, dominarlos y usarlos a favor del mensaje se hace más necesario que nunca, ya que el campo de aplicación es mayor.

Por otra parte, desde hace años, pensar en un programa de radio es pensar en un magazine. El actual “sometimiento” o utilización que la radio hace de las tecnologías, fortaleció esa preeminencia. Romper con el reinado de la palabra hablada y liberar la potencialidad expresiva de la radio a través del dominio de las características del medio y la utilización del lenguaje radiofónico en toda su capacidad tal vez sea el paso necesario para comenzar a cuestionar la avasallante presencia de la revista radiofónica.

**Una semiótica del Teatro de Objetos**

 Daniela Aranda y Reina Rosko

En principio, podríamos caracterizar las obras escogidas por el uso específico de objetos en un sentido no sólo decorativo o utilitario sino que cargan con un sentido simbólico particular; determinar la especificidad de los signos generados por los objetos es uno de los elementos claves de nuestro análisis.

Procuraremos investigar y analizar, desde una perspectiva comunicacional y semiótica las particularidades del denominado teatro de objetos; generar una interrogación, y una posible respuesta, sobre los objetos y/o títeres en las representaciones y su pasaje del mundo cotidiano al teatro, como así también, la relación en que se encuentran el objeto y/o el títere y el actor: ya sea de simetría entre ambos frente al espectador, de jerarquía del actor sobre el objeto y/o el títere, o bien, el objeto somete al actor, en términos artaudianos “la venganza de las cosas”.

**Introducción**

Nuestro trabajo se aboca al estudio de la relación entre manipulador y objeto según la selección de obras presentadas desde 2010 a la actualidad, dentro del circuito que denominado off o independiente en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con particular interés en el Teatro de Objetos.

Considerando el modo único y característico del teatro que lo convierte en un espacio donde espectador y actores conviven en una representación única (aunque la obra se exponga miles de veces, no hay una idéntica a otra), no hay repetición, es un instante único imposible de ser reproducido. Esa representación, además, es aceptada como real. Es una ficcionalidad que, en escena, se presenta como una historia posible; hay una especie de contrato entre quienes acuden a ver la obra que permite infinitas posibilidades en la representación. Es el pasaje, del mundo cotidiano a la escena, el que nos permite acercarnos al objeto en estos términos. Sin la convención, no sería posible abarcar el sentido que arroja el teatro de objetos. Por lo tanto, resulta fundamental abordar el análisis desde una perspectiva comunicacional y semiótica; de hecho, es dentro de la situación de comunicación que propone el teatro que surge el sentido de la obra; en un contexto preciso en el que operan múltiples sistemas de signos el vestuario, las luces, el maquillaje, los gestos, etc.

**Determinación de la problemática**

Al indagar el estado del arte respecto al teatro de objetos, descubrimos que la bibliografía es escasa y las definiciones no son unívocas; por esto, consideraremos esta primera caracterización como guía en nuestra investigación.

Teniendo como eje de referencia nuestra tesina en vías de desarrollo, nuestro análisis se sustentará en las observaciones realizadas en las obras:

* *4 Temporadas* de Pedro Sedlinsky con dirección de Javier Swedzky.
* *American Mouse* de Lautaro Vilo con dirección de Pablo Gershanik.
* *My favourite things* de Javier Swedzky
* *Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo* de Alberto Vaccarezza con dirección de Diego Starosta.
* *Beatriz, historia de una mujer inventada* de Sergio Mercurio y Laura Pages con dirección de Sergio Mercurio.

La selección de estas obras no ha sido azarosa, responde a la flexibilidad que presentan en la interacción con los objetos que son parte de la puesta. Y no sólo a objetos del mundo no ficcional que son invocados como personajes en *American Mouse* y *My favourite things*; también, objetos antropomórficos y títeres como en *Beatriz…* y *4 Temporadas*; o bien, en el caso de *Manipulaciones…* el cuerpo en tanto objeto plausible de ser manipulado por otro actor, el cuerpo como títere. Nuestro interés en ellas está dado porque representan una ruptura en la que el sujeto y el objeto compiten por el protagonismo en la concepción global de cada obra, por contraposición a las de mayor realismo escénico; en una construcción de sentido determinada por la interacción/manipulación de objetos, ya sean antropomórficos u objetos singulares. Para unificar criterios, asimilamos al títere o marioneta (refiere a lo mismo) a ciertas figuras o muñecos, generalmente con forma humana y de variados materiales que, con su cuerpo segmentado en partes son gobernados, desde su centro de gravedad que se encuentra en el interior de su cuerpo, por un titiritero. En general, son antropomorfos, lo cual significa "como humano", es decir que esto puede ser aplicado tanto a objetos como animales que comparten rasgos humanos. Por ejemplo, un maniquí es antropomorfo pero se diferencia ampliamente de un títere o marioneta, siendo antropomorfo una categoría más general que la de títere o marioneta. Como menciona Valentina Raposo encontramos que

"…los títeres, marionetas y objetos teatrales comparten la paradoja de la materia engañosa convirtiéndose en algo que parece vivo, sino que además para que ocurra el milagro de aquella transformación requiere de verdaderos humanos. El objeto por si sólo no pasa de ser un muñeco, un objeto escultórico o una cosa inerte: requiere de un verdadero sujeto que proyecte vida en él, de un animador que lo transforme, y es sólo en escena, frente al espectador, en conjunción con su múltiples elementos, el lugar donde adquiere su particular "anima" y sentido" (Raposo, 2004: 2-3)

Por otro lado, sostendremos que ningún objeto (aún en el sentido utilitario) cumple un papel pasivo en la obra teatral. Entre los objetos y los actores pueden darse distintas interacciones. Sin embargo, nuestro interés se centrará en ese tipo de relación que genera un conflicto, un drama (en el sentido aristotélico de acción), un choque entre ambos elementos. De esa manera, intentaremos analizar cómo el objeto puede luchar con el sujeto por ese lugar de primacía dentro de la acción dramática, lugar que, en las obras naturalistas-realistas suele corresponderle al actor. Analizaremos si hay un plus de sentido, o no, al elegir un objeto como sujeto de la acción, tomando como comparación las antemencionadas obras naturalistas-realistas. Qué verosímil se produce a partir de esta elección será también uno de nuestros interrogantes.

Partimos de la idea de que los objetos producen significaciones y nuestro interés es decodificar esas significaciones en función de la relación dinámica que los objetos entablan con los actores, especialmente cuando el objeto se erige en agente de la acción, intentando principalmente explicitar qué cambios presentan estas puestas en escena respecto a la funcionalidad y sentido de los objetos dentro del sistema escénico.

Consideraremos el acto de manipulación de los objetos. No sólo aquella que el actor ejerce sobre el objeto, sino también sobre otros objetos e, incluso sobre los cuerpos-objeto de los otros actores. En este sentido, nos interrogaremos sobre el proceso de *cedición* (neologismo tomado del verbo ceder) por parte del sujeto quien debe por momentos ‘desaparecer’, ‘borrarse’, ‘correrse’ del centro de significación escénica, prestándole su voz y cuerpo al objeto quien se convierte en sujeto de la acción y del decir.

Consideramos tres posibles tipos de vínculo, no negamos la posibilidad que surjan otros dentro de la investigación o fuera de ella. La primera relación que podemos mencionar como de *jerarquía*, esto es, el manipulador ejerce un poder casi divino hacia el objeto. Es quien le permite Ser y ejerce su influencia sobre él. El segundo tipo de relación, que denominaremos de *simetría*, esta se nos presenta como una cooperación entre el manipulador y el objeto al interior de la obra, hay cierta cooperación entre ambos y donde el objeto pareciera tener cierta independencia del manipulador. Por último, la relación de *sumisión* o *sometimiento* del manipulador en relación con el objeto, en términos artaudianos, la venganza de las cosas. Los objetos son quienes dominan la acción, el manipulador se encuentra desplazado por la preeminencia del objeto.

**Las obras**

Las obras que analizamos nos permiten estudiar los temas antes mencionados, en especial la relación de manipulación desde perspectivas muy disimiles lo que nos obliga a utilizar distintos materiales teóricos para cada una, si bien hay temáticas que todas comparten. Por empezar, todas se enmarcan dentro de teatro independiente u off, siendo solventadas por grupos o cooperativas de trabajo. Además, todas tienen el teatro de objetos como elemento fundamental si bien hay otras influencias diferenciadas para cada una. A su vez, todas presentan relaciones de manipulación- de objetos y de sujetos- y, dentro de las mismas, podemos encontrar distintas modalidades y relaciones de manipulación. Finalmente, todas se alejan del teatro realista-naturalista, incorporando elementos y temáticas que se corren de los lugares comunes del teatro en la actualidad, con una alta carga poética.

Dentro de lo que denominamos El mundo Swedzky en referencia al dramaturgo, director, actor y creador de objetos Javier Swedzky, tomamos tres obras en las que -en mayor o menor medida- él participó: *4 temporadas* la cual dirigió y realizó los objetos; *Mis cosas favoritas*, donde participó en la dramaturgia y la realización de objetos, además de actuar en ella y *American Mouse* donde asistió en la manipulación de objetos.

Las obras son muy distintas; las dos primeras comparten cierto tema común respecto a cómo aquello que nos hace sentir seguros se desmorona frente a nuestros ojos -literal y simbólicamente- sin que podamos hacer nada por evitarlo. A su vez, ambas obras utilizan títeres y marionetas- con distintos niveles de antropomorfismo- que interaccionan con los sujetos y en las dos hay una relación mayoritaria de simetría entre los objetos y los sujetos, no obstante, en ocasiones es el manipulador quien domina y atormenta al títere, particularmente en *My favourite things,* donde también hay un mayor despliegue de objetos del mundo cotidiano que en *4 temporadas*.

*American Mouse* trabaja principalmente desde la refuncionalización de los objetos del mundo cotidiano quienes representan a los personajes principales de la obra y asisten a su autor y actor, Lautaro Vilo, en la tarea de contar una historia personal -cruce entre lo autobiográfico y lo fantástico- de lo que vivió durante la infancia en Disney World. Vilo manipula los objetos y también interactúa con ellos, convirtiéndose por momentos en narrador omnisciente y por otras en personaje, en relación de simetría con los objetos de ese mundo ficcional.

Las dos obra restantes, *Manipulaciones II: Tu Cuna fue un conventillo* de Diego Starosta y *Beatriz: historia de una mujer inventada* de Sergio Mercurio y Laura Pagés, presentan otro tipo de relaciones que nos resultó interesante profundizar.

*Beatriz…* es un espectáculo que se enmarca dentro del teatro de títeres para adultos. La Beatriz que da nombre a la obra es un títere de tamaño humano quien interactúa constantemente con su manipuladora, la titiritera Laura Pagés, quien a su vez logra desdoblarse y crear varios personajes que muestran diferentes momentos de Beatriz en el final de su vida. Pagés va y viene en la obra, se oculta totalmente detrás de su manipulación y, en ciertas ocasiones participa en la escena, dándole lugar al títere para que interactúe con ella. Lejos del teatro de títeres clásico, *Beatriz*… complejiza la relación entre el títere y el titiritero, permitiendo la visibilidad/invisibilidad de la segunda y creando un juego de manipulaciones rico e interesante.

En *Manipulaciones II: Tu cuna fue un conventillo* la manipulación se da entre los cuerpos: actores que interactúan con otros actores como si estos fueran títeres. Es imposible la comparación entre lo que Pagés hace con Beatriz y lo que los actores-manipuladores en *Tu cuna fue un conventillo* hacen con los cuerpos de sus compañeros, aun cuando la relación que se plantea aparezca como similar en escena. Es por esta razón que analizaremos cada obra teniendo en cuenta sus particularidades, pero siempre teniendo en cuenta este punto de contacto.

*Manipulaciones II…* desarrolla un dispositivo escénico muy particular, con características técnicas de agarre y sujeción de los cuerpos desarrollado por el grupo de trabajo de Starosta- basado específicamente en la manipulación de unos actores a otros, constantemente cambiando el lugar, de manipulador/manipulado. Cruzado con el teatro físico y la danza, entre otros géneros, esta obra focaliza el lugar de la corporalidad como forma de narrar haciendo énfasis en el cómo se cuenta la historia más que en el qué dice la misma. Es por esta razón que la obra no respeta las características canónica del Sainete -*Tu cuna fue un conventillo* es un sainete de Alberto Vaccarezza de 1925- sino que el texto es una forma de apoyo para desarrollar el dispositivo escénico. Las relaciones de manipulación son asimétricas pero reincorporan cierta simetría ya que hay un constante cambio entre quien realiza la función de manipulador. Otro elemento interesante en esta obra es la relación de poder expresada tanto en el texto teatral -de nacionalidad, género o clase social- como en el dispositivo de manipulación, siendo la violencia y el ejercicio del poder una constante a lo largo de la obra.

**A modo de conclusión**

Si bien todavía no hemos concluido nuestro trabajo de investigación, podemos decir que se dan, en las obras analizadas, distintos tipos de relaciones de manipulación, las cuales a su vez generan significaciones distintas. En *4 temporadas* predomina una relación de simetría entre los objetos que aparecen en escena y los sujetos, todos se presentan ante los espectadores como personajes, aun cuando jamás debemos olvidar que son los actores quienes -merced a la manipulación ejercida- ceden a los objetos la capacidad de significación. En *My favourite things* las relaciones se complejizan: Swedzky por momentos se presenta como un titiritero, estando muy presente el sometimiento de los objetos, mientras que por momentos se presenta como otro personaje más, siendo también manipulado e interactuando en relación de simetría con los objetos -títeres y objetos del mundo cotidiano. En *American Mouse* los objetos asisten a Vilo, él los manipula y, de esa manera, hace surgir la significación mediante una constante re-funcionalización de los objetos. En *Beatriz…* es Pagés quien domina al títere mediante la manipulación del mismo pero, gracias a los diversos sistemas que operan como las luces aparenta, por momentos una interacción entre ambas de simetría, pero es Beatríz quien domina la escena aunque es claro que Pagés genera la acción, permite un juego entre el títere y el titiritero que va más allá de la relación clásica de este género. En *Manipulaciones II*… son los cuerpos, y las relaciones de poder- físicas y simbólicas- entre los mismos -producto de las manipulaciones- los que significan. Aquí los cuerpos se objetivan, se hace objeto, a través de la relación de fuerzas físicas que operan los cuerpos en contacto y que permiten observar un paralelo entre las manipulaciones físicas en escena y las simbólicas que recorren el cuerpo de nuestra sociedad.

En este proceso de investigación, era nuestra intención, acercarles algunos interrogantes sobre este trabajo en vías de desarrollo, que se encuentra en plena expansión sobre el análisis de las obras, los objetos, las relaciones y de otros elementos que hacen a la significación en el Teatro de Objetos.

**Bibliografía**

Raposo, Valentina, 2004. “*Más allá del teatro de títeres”*, trabajo de investigación perteneciente al departamento de filología catalana, Institut del teatre, doctorado en artes escénicas, 2-3.

**Escribir sobre danza escénica abarcando su complejidad artística**

Ale Cosin

¿Cómo se percibe la danza escénica?, ¿cómo se comunica?: las instancias de apreciación y de puesta en discurso lingüístico de las obras y proyectos de danza, distan en similitud. Sin embargo, es factible transcurrir de una a otra instancia sin perder -demasiado- de la experiencia en el camino.

Tanto a bailarines, coreógrafos y programadores, como a críticos, periodistas y agentes de prensa, seguramente les sería útil reflexionar sobre la historia, sobre la inserción de la danza en la cultura, y sobre la percepción en la espectación/experimentación de la danza, para volcar en una práctica escritural aquellos rasgos importantes de lo dancístico, según cada propuesta, en función de resolver problemas puntuales de su expresión en lenguaje articulado y de su comunicación.

Estos problemas son al menos de dos tipos: ignorancia y confusión. Se desconoce la historia de la danza escénica, su deriva en la historia sociocultural del arte, sus diferentes lenguajes, y principalmente su modo de percibir/la. Los motivos de esta subestimación han sido explicados, reiteradamente, por la negación del cuerpo y todo lo relativo a la corporalidad en el pensamiento occidental -desde la demonización de lo pulsional a la mecanización de Decartes, llegando a su cosificación en la era capitalista moderna-, operaciones que han producido además de un vacío en el pensamiento sobre danza en términos teóricos, la confusión de sus prácticas y su materialidad con respecto a otras disciplinas artísticas (principalmente con el teatro y la música).

Pero la danza no es sólo cuerpos presentes, sino cuerpos en movimiento: circunscribir la artisticidad de la danza a lo meramente corporal, a la presencia de cuerpo en escena y/o a su tematización, es transformar la danza en un objeto antropológico -o bajo otras interpretaciones, psicológico-. La materialidad o médium de la danza no es sólo cuerpo, insisto, sino el movimiento del cuerpo o de sus representaciones. Un movimiento que está regido por poéticas propias del arte y no del deporte, un movimiento que busca sentido estético y no utilitario, y que no debe asociarse -por causa de su dimensión artística- a métodos terapéuticos somáticos. El movimiento en la danza es una organización que se crea a partir de tres variables complementarias: espacio/tiempo/dinámicas, y su combinación, su despliegue, su desarrollo técnico y coreográfico y su búsqueda y creación de sentido, han cambiado a través de las diferentes épocas sociales en las diferentes culturas.

Se podrían tomar tres perspectivas gruesas, desde mi punto de vista y siendo sumamente esquemática, para reflexionar y dar cuenta de una obra o serie de obras de danza escénica. Existen, sin lugar a dudas, muchas más, e incluso aquello de lo que estas perspectivas están colmadas es de paradigmas, cánones, configuraciones y métodos interpretativos: tal vez la cuestión es de qué manera pueden ser caminos que se entrelazasen para analizar los discursos dancísticos en un momento dado.

La perspectiva esencialista, desde la que una etapa histórica ha sucedido a otra con ánimo rupturista, desafiante, o bien por gracia de la evolución ideológica; es la más recurrente. En esta línea, el relato histórico que comienza con el advenimiento del “ballet de cour” transformada en Real Academia de Francia desde el año 1661 tuvo su oposición genérica en la danza moderna nacida en el comienzo del siglo XX tanto en Europa como en EEUU. Esta, a su vez, fue contrariada por la danza posmoderna y contemporánea a mitad del mismo siglo.

En esta perspectiva, al ir hilando las biografías de los grandes nombres de la danza, los Autores, suelen desconocerse o no tomarse en cuenta manifestaciones marginales o descentrales como todo lo realizado por las performances de Oskar Schlemmer en la escuela Bauhaus o la participación de muchos bailarines (sobre todo mujeres) en las vanguardias artísticas y activistas desde el Futurismo al Surrealismo. Sin embargo, es imposible explicar el proceso que devino en los diferentes lenguajes de la danza contemporánea especialmente en New York, EEUU, sin reconocer estos eslabones perdidos.

II.

Otra perspectiva de carácter filosófico y epistemológico, es el que interroga el lugar de la danza desde el punto de vista del pensamiento sociocultural en las distintas etapas históricas. Desde este punto de vista, se explica la captación, reflejo y en algunos casos crítica de la realidad social y cultural, de la cosmovisión y esencialmente, de las políticas del/sobre el cuerpo, realizadas o encarnadas por los grandes coreógrafos de la danza escénica y sus escuelas. Esta perspectiva explica, por ejemplo, el itinerario de la danza para constituirse como arte autónomo.

La teórica de la danza Susana Tambutti (2008: 14), postula tres momentos de la danza escénica hacia su autonomía:

...un primer momento, derivado de las posiciones racionalistas y neoclasicistas, en donde la preocupación principal estaba relacionada con la teoría de la imitación y la representación de la belleza ideal. El segundo, nacido del modelo establecido por la idea romántica del arte instalaba la teoría de la expresión como verdadera, lo cual ponía en conflicto la tradición anterior. El tercero, procedente del formalismo kantiano, daba cumplimiento a los requisitos de la modernidad estética develando el carácter no literal del vocabulario de la danza y alejándose de la teoría que la definía como arte que expresaba las emociones del artista. Estos tres momentos no fueron excluyentes y convivieron en las distintas épocas, es más, aún conviven en el amplio espectro actual.

Según Tambutti, una vez alcanzada la autonomía artística en la contemporaneidad, lo que prima es la pluralidad donde ninguna tendencia puede considerarse representante de la esencia de la danza.

III.

En este recuento exiguo, la tercera perspectiva -y en la que ahondaré sólo un poco más- es la que tomaría los cambios en lo umbrales de la percepción desde/del cuerpo en movimiento como explicación de las modificaciones y amplificaciones producidos en el medium y en los lenguajes de la danza. Desde este punto de vista no sólo se podrían describir todos los procesos dados en cada época sociocultural, sino vislumbrar el despliegue de la búsqueda de lenguajes expresivos y formales que se retroalimentan. Al mismo tiempo, se atendería la convivencia de esos lenguajes de diseños y estilos coreográficos y de técnicas de muy diferentes -y distantes- épocas socioculturales.

Desde esta perspectiva además, es factible incluir al espectador activamente. Este es apreciado desde su participación sensible junto a su capacidad cognitiva: todo espectador sería así potencialmente receptor de obras de danza de cualquier época sociocultural en la medida que su percepción sea motivada, abierta, conmovida. Es más: la obra de danza penetraría hondamente en la certeza de la conciencia, sacudiendo la percepción cotidiana del propio cuerpo en acción y con esto muchos prejuicios y valores enquistados sobre las relaciones con los demás.

Concibiendo la percepción como camino para la explicación de la existencia de diferencias entre la creación y recepción de la danza, con respecto a otras expresiones artísticas, podemos dar cuenta de experiencias no comprensibles si sólo tomamos como parámetros referencias a materialidades, dispositivos y soportes del teatro, las artes visuales o la música, aunque se compartan en gran medida. Esas diferencias son fundamentales para entender qué se gatilla sensorialmente tanto en los intérpretes como en los espectadores frente a la danza: si bien la visión es un sentido relevante en la captación de la puesta dancística, la kinestesia -o propiocepción del movimiento- es de enorme y mayor importancia. Sin embargo, para vivenciar la danza desde la espectación o la participación, es necesario comprender la indivisibilidad del proceso de la percepción y de la cognición; de lo biológico y de lo cultural.

La cuestión del movimiento con/del cuerpo y la percepción de ese movimiento tiene gran trascendencia para comprender la importancia de la danza como arte, si es que pensamos que el arte es ese espacio de cambio en el pulso fijo de la cotidianidad. La indiferencia frente al acto de percibir y de conocer como acción desde/con el cuerpo en interacción constante, necesaria y inevitable con otros cuerpos, ha transformado la vida cotidiana en la incapacidad de experienciar: de vivenciar la experiencia corporalmente. Cuando hay experiencia en la espectación o en la participación de la danza, ésta con/mociona (hablo de emocionalidad) y demuestra la unidad biológica-cultural del cuerpo con lo que llamamos mente.

El neurobiólogo chileno, Francisco Varela (1999:2), recalcaba así el relieve de lo mental encarnado:

El primer punto (en el estudio del cerebro en la actualidad) es lo que denomino el punto clave de la encarnación. Esto en contraste con la perspectiva imperante hoy en día basada en la metáfora computacional, en que la mente es considerada como el software, y el cerebro y el cuerpo como el hardware. Lo que aquí denomino mente es cualquier fenómeno relacionado con la mentalidad, con la cognición, y en último término con la experiencia. Uno de los más importantes avances en ciencia en los últimos años es la convicción de que no podemos tener nada que se asemeje a una mente o a una capacidad mental sin que esté totalmente encarnada o inscrita corporalmente, envuelta en el mundo. Surge como una evidencia inmediata, inextricablemente ligada a un cuerpo que es activo, que se mueve y que interactúa con el mundo.

La danza es entonces un juego entre la naturaleza y la cultura. Percibir la danza es balancearse entre la propiocepción y lo aprehendido sobre el propio cuerpo en el mundo (el contexto). Experimentar ese proceso es reconocer la posibilidad de darle nuevos sentidos a la existencia y a la convivencia.

**Conclusión**

Para quienes espectamos y debemos comunicar la disciplina dancística, tanto críticos como investigadores, pero también para los agentes de prensa e incluso los propios creadores, es trascendente tener en cuenta estas tres perspectivas que coordinadas, acopladas, en comparecencia, dan herramientas satisfactorias para componer un panorama más relevante, menos críptico y menos aprisionado de las obras de danza y de sus prácticas. Las operaciones que ellas realizan como discursos dentro de circuitos sociales, históricos, estéticos, académicos, etc., pueden ser analizadas con mayor claridad teniendo en cuenta al menos estas perspectivas desde donde posicionarlas.

**Una anécdota**

Luego de los cambios producidos en la redacción del suplemento de espectáculos del diario Clarín donde colaboré desde 2007 hasta 2011, ofrecí mi colaboración en el suplemento cultural del diario Página 12, Radar. Con mucha reticencia por parte del editor con respecto a la escritura sobre danza, comencé con algunos trabajos que se publicaron. Hasta que ofrecí una nota sobre la obra *En el ruido*, de Rakhal Herrero. Cometí el error de enviarle al editor la gacetilla:

Desde el domingo 10 de junio

2º Temporada

Si se escucha durante mucho tiempo, en el ruido uno puede encontrar canciones.

EN EL RUIDO

Sobre una idea de Rakhal Herrero

Dirección Rakhal Herrero - Diego Velázquez



**I** Domingos 18.30 hs. **I** El Extranjero

En el ruido propone el encuentro entre un hombre y un adolescente. Entre ellos, una guitarra eléctrica para ser compartida.

Se dice que por cada adulto que pierde un ídolo, hay un adolescente que encuentra el suyo.

Un ídolo es ante todo compañía, y ser igual, ser parecido o ser diferente no tiene mucha importancia si no hay con quien compartirlo.

En el ruido podría ser un momento de tregua, un acuerdo entre la desilusión por lo que no fue y la expectativa por lo que será.

Tomando como punto de partida los Diarios de Kurt Cobain, su imagen y su música, En el ruido intenta construir un universo físico y musical en torno a ese imaginario, como excusa para indagar sobre la adolescencia y su relación con la música como refugio.

Intérpretes: Sebastian Ezquerra – Rakhal Herrero

Música: Ulises Conti **I** Diseño de espacio: Matías Sendón **I** Iluminación: Matías Sendón **I** Realización de pared: Ariel Vaccaro **I** Tratamiento pared: Estefania Bonessa - María Victorel **I** Vestuario: Melisa Califfano **I** Video: Nele Wohlatz – Lukas Valenta **I** Diseño Grafico: Horacio Petre **I** Fotografía: Ernesto Donegana **I** Prensa: Duche & Zarate **I** Producción Ejecutiva: Tónicas – Rakhal Herrero **I** Colaboración Artística: Josefina Gorostiza - Gastón Palermo

Asistencia de dirección: Diego Demarchi

Dirección: Diego Velázquez - Rakhal Herrero

Funciones: Domingos 18.30 hs. Entrada: $ 50.- / Reservas: 4862-7400 / Duración: 1 hora aproximada

El Extranjero - Valentín Gómez 3378 - http://www.elextranjeroteatro.com/

Esta obra cuenta con un subsidio a la creación otorgado por PRODANZA en 2010.

La primera propuesta que envié estuvo centrada en el hecho de que la autoría era compartida por dos nombres. Pero me fue rechazada argumentando que la palabra de los creadores no era interesante. Entonces mandé una segunda, sin citas, y centrada en los contenidos de orden perceptivos y temáticos de la puesta, pero el editor volvió a estar en desacuerdo: no encontraba en mis notas nada con respecto a Cobain ni al movimiento “grounch”. La nota no salió y ya jamás me publicaron otro artículo.

Esta anécdota lo que intenta reflejar son dos asuntos importantes: uno es el problema de la gacetilla y su enorme influencia en los difusores de información; y el segundo es la cuestión de la descripción y análisis de la obra de danza en sus propios términos.

**Bibliografía**

TAMBUTTI, SUSANA, 2008. “Itinerarios teóricos de la danza”, AISTHESIS No 43: 11-26 • ISSN 0568-3939 © Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

VARELA, FRANCISCO, 1999. “Four batons for the future of cognitive science”, in “Envissioning Knowledge”, B.Wiens (Ed.), Dumont Cologne, http://www.escuelafranciscovarela.cl/documentos/fenomenodelavida.pdf (última visita: 21/junio/2013)

**El teatro como fenómeno comunicacional complejo en el contexto de las nuevas tecnologías de la comunicación**

Mariana Turiaci

**Introducción**

El teatro es un arte escénica y es también una forma de comunicación, es decir, la pieza teatral es un hecho comunicacional. Como tal, podemos aplicar el modelo del proceso comunicativo propuesto por Roman Jakobson[[40]](#footnote-41) que tiene seis elementos: un emisor, el conjunto compuesto por el director, actores y artistas que intervienen en la obra teatral; un destinatario, el público; un mensaje, el texto o relato de la obra; un código, el lenguaje verbal y gestual de los actores; un contexto, el referente, es decir, la realidad extradiscursiva de la cual da cuenta el texto; un contacto, el canal físico y la conexión psicológica entre emisor y destinatario.

Sin embargo, el arte del teatro posee su propia especificidad. La pieza teatral necesita del espectador, sin él la obra no tiene razón de ser. Una obra de teatro se realiza con la intención y con la necesidad de mostrarla a un conjunto de personas. De esta manera, espectadores y actores se encuentran en un espacio común donde los lugares de cada uno están claramente diferenciados: el escenario, por un lado, y la platea, por el otro.

De esta manera, el teatro se vislumbra como un arte que necesita de la presencia física del espectador y de un lugar concreto donde llevarse a cabo. Sin embargo, en estos últimos tiempos donde los flujos de la comunicación pasan en mayor medida por canales virtuales, mediados por pantallas de computadoras y dispositivos móviles, es pertinente preguntarse por el lugar del teatro en esta nueva coyuntura.

El presente texto se propone indagar acerca de la relación entre el teatro, como un fenómeno comunicacional complejo, y las nuevas tecnologías de la comunicación, específicamente Internet, que plantean una nueva mediatización y construyen un nuevo tipo de espectador. En primer lugar, se caracterizará cada elemento de la pieza teatral. En segundo lugar, se reflexionará acerca de los cambios que implica Internet para el teatro. Finalmente, se planteará un caso de práctica comunicacional. Es importante aclarar que el presente texto no intenta hacer aportes novedosos sino plantear el estado de la cuestión y bosquejar algunas reflexiones acerca del teatro y su vínculo con la comunicación.

**Los elementos del proceso comunicativo**

1. Destinatario: espectador. El teatro permite la identificación del espectador. Si bien la obra teatral es una construcción, puede pensarse al teatro como reflejo, como espejo donde el espectador puede visualizar sus ideas, temores, anhelos, sueños. Esto se produce porque los personajes de cada pieza teatral transitan los mismos problemas y conflictos que el espectador, es decir, se enfrentan a los vaivenes de la existencia, a la sociedad que puede ser injusta y hostil, a sí mismos y a sus propios fantasmas, contradicciones y miedos. Durante el tiempo de la obra cada personaje transita un camino a través del cual experimenta cambios y se descubre a sí mismo y hacia el final, antes que caiga el telón, ya no será el mismo. Al espectador le puede suceder algo semejante, en el sentido de que a lo largo de su vida sufre cambios y transformaciones y así va descubriendo aspectos de su personalidad. Por lo tanto, el espectador experimenta identificación, se puede ver a sí mismo en algún personaje o en la historia en general. Tal vez, en esa identificación, el espectador pueda comprender mejor lo que le sucedió o ver las situaciones desde una perspectiva diferente. Y es a través de la identificación que el espectador se emociona ante lo que está viendo, puede llorar, reír, experimentar angustia, etc.

2. Emisor. Aquí se puede mencionar tanto al autor de la obra como a su director, intérpretes y otros artistas y técnicos que intervienen para dar forma a la pieza teatral. La instancia de la emisión propiamente dicha, es decir, la función, necesita de un espacio físico concreto donde poder llevarse a cabo. Además, cada función es diferente de la anterior y a su vez será diferente de la próxima. En el “aquí y ahora” del escenario se produce algo en cada función que es irrepetible. Entonces, aunque el texto de la obra sea siempre el mismo y se repita cada noche, la interpretación de los actores se modifica, nunca es similar. Además, el estado de ánimo del actor, como cualquier sujeto, sufre modificaciones de un día a otro y lo cotidiano lo afecta de diferentes maneras y esa “carga” lo predispone de una forma u otra, lo afecta, lo sensibiliza. Asimismo, el espectador no siente lo mismo si ve la misma obra varias veces. En la primera vez, experimenta cosas que luego tal vez no aprecie por el hecho de ya estar “preparado” de alguna manera por la experiencia previa.

3. y 4. Referente y mensaje. El teatro comunica acontecimientos, hechos, cuenta historias, construye representaciones de la sociedad y de sus individuos. Da cuenta de los valores y creencias, de las tendencias sociales, de los cambios en las formas de pensar y de ciertas problemáticas. Por esto, el teatro puede ser una forma de crítica social, de resistencia y de denuncia de determinadas situaciones injustas. Puede pretender el cambio, la transformación social y convertirse en elemento de lucha política. El autor de una obra toma aspectos de la realidad y desde allí crea una historia y personajes, siempre agregando su imaginación y creatividad. Construye un relato y, en tanto relato, permite aprehender retazos de existencia, fragmentos de vida.

5. Canal. Contacto. A diferencia de otras artes visuales como el cine, por ejemplo, la pieza teatral aparentemente no está mediatizada, en el sentido de que no tiene un dispositivo como la pantalla[[41]](#footnote-42) Solo necesita un espacio y un tiempo donde poder mostrarse. Según Jesús González Requena (1999: 70), el espacio del escenario se dispone en función de un centro exterior que está definido por el lugar que ocupará el espectador. Si bien los lugares del público y de los actores están claramente diferenciados, hay algo inmediato, tal vez el hecho de compartir un mismo tiempo y lugar. Además, en cada función se construye un vínculo entre ambos. Por lo tanto, durante el tiempo que dura la obra se establece un “aquí y ahora” donde ambos lugares, el del espectador y el de los actores, se necesitan mutuamente. Y en este espacio algo sucede entre ellos. El actor se modifica con la presencia del público y éste experimenta sensaciones y sentimientos gracias a la interpretación del actor. Podemos pensar entonces que entre ellos se establece una relación que empieza y termina junto con la pieza teatral. Hay un ida y vuelta constante, un fluir, un devenir.

6. Código. La obra teatral posee un texto literario que es interpretado por los actores. Para la interpretación los artistas recurren a gestos, movimientos físicos, diferentes tonos de voz y diversas maneras de hablar y de manejar el cuerpo en el espacio del escenario. Al mismo tiempo, esto se completa con el vestuario, maquillaje y escenografía. Entre todos estos elementos construyen una determinada caracterización de los personajes y un clima de la obra y le dan al relato un sentido. Por lo tanto, en el caso de la pieza teatral el código está compuesto tanto por el lenguaje verbal como por el lenguaje gestual.

Actualmente, estas características propias del teatro se insertan en un contexto donde predominan las nuevas tecnologías de la comunicación que plantean una nueva forma de comunicación y un nuevo tipo de espectador. Desde el auge de Internet y de las redes sociales la comunicación está cada vez más mediatizada. Aunque el discurso dominante de la globalización sostenga que estamos cada vez más “conectados”[[42]](#footnote-43) en realidad estamos cada vez más mediatizados gracias a la pantalla de la computadora. Entonces, es necesario y pertinente preguntarse cómo se modifica el teatro en esta coyuntura, cómo se inserta y mantiene.

**Piezas comunicables sobre teatro en la Web**

Internet plantea un espacio virtual donde las páginas se remiten unas a otras a través de los diferentes links y otorgando, de esta manera, la sensación de un espacio sin fin. En cambio, la pieza teatral necesita de un espacio físico concreto donde poder llevarse a cabo y además, como anteriormente se dijo, necesita de la presencia física del espectador. Para esto, es preciso difundir el espectáculo, convocar al público, es decir, comunicar su existencia. Esta tarea la realizan algunos medios de comunicación como noticieros y prensa escrita, agentes de prensa, críticos, los mismos espectadores cuando recomiendan una obra, etc. Y aquí se puede vislumbrar una relación con las nuevas tecnologías en tanto Internet y las redes sociales sirven para brindarle mayor difusión a las piezas teatrales. Por ejemplo, a través de redes sociales como *Facebook* y *Twitter* los realizadores convocan al público y los espectadores dejan sus comentarios. Esto último plantea un mayor feedback entre el público y los actores y directores que, a través de Internet, pueden llegar a conocer más opiniones e impresiones acerca de su obra. Por lo tanto, acerca de cada pieza teatral existe un conjunto de piezas comunicables que quedan registradas tanto en versión impresa como en versión digital.

Por otro lado, el creciente acceso a Internet[[43]](#footnote-44) puede permitir un mayor acceso y acercamiento al teatro. Históricamente, el hecho de “ir al teatro” se caracterizó por ser una costumbre elitista, es decir, no todas las personas tenían los recursos para poder abonar una entrada. Además, era una práctica que se circunscribía a determinada clase social. Si bien con el paso del tiempo esta situación cambió por diversos motivos como, por ejemplo, el auge del teatro independiente, el acceso de las masas a otros bienes culturales y el creciente interés de gran parte de la sociedad en las expresiones artísticas, aún hoy muchas personas quedan fuera de la experiencia de ir a ver una pieza teatral. En este sentido, puede pensarse que a través de páginas Webs, blogs y redes sociales muchas personas pueden tener un acercamiento al teatro. En estos medios, periodistas, críticos y aficionados dan a conocer reseñas de las obras, críticas, sinopsis y reflexiones acerca del arte del teatro. Además, teniendo en cuenta que el receptor ha dejado de ser pasivo[[44]](#footnote-45), los espectadores pueden brindar y dar a conocer sus opiniones, preferencias y pensamientos a través de redes sociales y en los comentarios que permiten las páginas y blogs. De esta manera, se produce un rico e interesante intercambio entre el público, los periodistas y también los dramaturgos, actores y directores de las diversas obras. Los discursos acerca del teatro ya no son exclusividad de periodistas y críticos ya que gracias a que Internet terminó con las limitaciones técnicas de los medios tradicionales, ahora muchas personas pueden producir contenido. Además, los emisores se pueden convertir en receptores y viceversa, gracias a las herramientas de la Web. Aquí, a diferencia de la obra propiamente dicha, los lugares son intercambiables. Así se crea un nuevo espacio social donde hay diversidad de voces y los discursos circulan de manera mucho más fluida.

Por ejemplo, en el portal “Alternativa teatral” se encuentran todas las piezas del proceso: convocatorias a ver los espectáculos, opiniones del público, avisos de castings, cursos y talleres, posibilidad de reservar entradas, curriculums de los artistas, foros de debate, etc. De esta manera, se produce una reciprocidad entre los artistas que promocionan sus obras, aquello que desean verlas y los actores que buscan trabajo y formación. Puede pensarse que se construye un espacio online donde cada uno puede encontrar lo que le interesa o busca y donde las reseñas, avisos y opiniones circulan de una manera mucho más fluida.

Por último, la pieza teatral, como ya se planteó, necesita llevarse a cabo en un espacio físico concreto. Si bien hay filmaciones de obras subidas a la red como por ejemplo en el portal “youtube” esto carece de la especificidad del teatro, a saber, el encuentro “cara a cara” en un mismo espacio y tiempo entre los espectadores y los actores donde se produce un ida y vuelta entre ambos lugares. Sin embargo, se pueden aprovechar las herramientas y potencialidades de difusión que ofrece el soporte de Internet para dar a conocer las obras, convocar al público y acercar a las personas al teatro.

**Práctica comunicacional**

Actualmente, debido a la gran matricula en las facultades e institutos terciarios de las carreras de periodismo y comunicación hay un número creciente de egresados de estas carreras que quieren y necesitan insertarse en un mercado laboral donde las oportunidades no predominan. Es el caso de la autora de esta ponencia que ante la dificultad para insertarse laboralmente pensó en la posibilidad de gestionarse ella misma la experiencia a través de la creación de un blog[[45]](#footnote-46) sobre teatro. Aquí se exponen reflexiones en torno al arte del teatro, análisis de obras y de autores y caracterización de los contextos culturales en los cuales se insertan las obras. Es pertinente entonces preguntar el por qué y el para qué de esta idea.

En primer lugar, si bien hay mucho material en la Web no siempre es factible encontrar análisis de obras y de dramaturgos hechos con seriedad y originalidad. La información que circula en la Web sobre piezas teatrales y autores es bastante similar entre sí.

En segundo lugar, en el blog se trató de no limitarse a la superficie discursiva y aprovechar las potencialidades que brindan la Web y la computadora. Por eso se subieron archivos de audio con interpretación de algunos fragmentos de obras. En este sentido, se pueden utilizar las herramientas de audio y video para darle otra forma o soporte a las piezas teatrales o a fragmentos de ellas. Así, se puede pensar que es una manera de acercar el teatro a aquellas personas que no concurren con frecuencia.

Si bien el soporte Internet ofrece variadas herramientas y servicios que pueden fomentar al teatro, reforzar el vínculo entre artistas y espectadores, ampliar la difusión de los espectáculos y extender el acceso al teatro a otros segmentos de población, la pieza teatral posee una especificidad que no puede plasmarse en la Web. Como dice Peter Brook[[46]](#footnote-47) “(…) hay un momento en que el teatro y la vida son uno: el intento del actor por captar una verdad para siempre. Interpretar requiere mucho esfuerzo pero si logra vivir en el escenario, a diferencia de los insensibles, su espíritu volará inmortal”

**Bibliografía**

González Requena, Jesús. “Elementos para una teoría del espectáculo” y “Funciones del lenguaje y enunciación”. En *El discurso televisivo*. Cátedra. Madrid. 1999.

Aumont, Jacques. “El papel del dispositivo”. En *La Imagen*. Paidos. Barcelona. 1992

Murad, Angele: “El hipertexto, base para reconfigurar la actividad periodística”. *Sala de prensa*. Agosto 2001. Año III. Vol. 2.

**El nuevo cine argentino hecho por mujeres y la apuesta por un realismo sinestésico**

Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial

¿Cómo pensar el realismo en el nuevo cine argentino? ¿Y cómo pensarlo específicamente para las producciones de algunas de las cineastas clave de este período? Si como señala Alan Pauls (*Punto de Vista* 68, 2000) no se trata en el *NCA* de un retorno de la realidad sino de una “experiencia de esa realidad”, esta inclusión de un término nuclear del feminismo (De Lauretis, 1984) para caracterizar una modalidad particular de realismo, nos motiva a pensar cómo describir esta *experiencia*. A modo de hipótesis sugerimos en este artículo que uno de los potenciales elementos relevantes para esta caracterización es su ligazón con las percepciones sinestésicas, trabajo que puede rastrearse incluso en los guiones cinematográficos –a partir de un análisis que retoma propuestas de la crítica genética– en tanto *pre*-*textos* fílmicos. El trabajo sobre la percepción cobra en el cine de estas directoras una relevancia de la que ha carecido en las producciones anteriores e incluso en sus contemporáneas, abonando a una modalidad particular del realismo.

**El Nuevo Cine Argentino hecho por mujeres**

*…todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legitima o condena cierto modo de construcción artística.*

Ismail Xavier (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, pág. 132

El trabajo que presentamos aquí se enmarca en un proyecto más amplio que tiene por objeto el cine hecho por mujeres en Argentina: una investigación que podría considerarse acotada si se enfocara solamente en el cine producido en Argentina en el siglo XX, desde sus inicios, pasando por la época de los estudios, hasta los años 90; y que se revela mucho más extensa a partir del cambio de siglo. El año 2000 marca un ingreso de mujeres al campo de la realización cinematográfica que se multiplica año a año. A partir de esta fecha se puede comprobar la aparición de directoras que ya no son responsables de un solo film, sino que empiezan a tener una “obra” (con todas las complejidades que implica este concepto, incluyendo la problemática del “autor”) y, sobre todo, una apuesta programática por una forma de cine. Este es un fenómeno que se verifica no sólo en el ámbito del “cine industrial” sino también en aquel asociado a un “cine independiente”, que ha sido caracterizado por distintos críticos –tanto de la prensa especializada como académica– como un “nuevo cine”.[[47]](#footnote-48)

Distintos teóricos han buscado una definición para agrupar a los cineastas que comenzaron a producir sus películas a fines de la década del 90, apelando a nociones y caracterizaciones que van desde el rescate del término “generación” a la postulación, por ejemplo, de un “nuevo régimen creativo” (Aguilar, 2006). Entre los rasgos que se enumeran en los intentos de definición de ese “nuevo cine” se mencionan habitualmente, entre otros, el diseño de producción; la incidencia de los festivales internacionales en la difusión (y el financiamiento) de las películas; la aparición de nuevas tecnologías; las narraciones dispersas, sin un final conclusivo; un estatuto diferente del actor-personaje; la preferencia por protagonistas “marginales”; y, aspecto en el que nos centraremos, una apuesta por una estética realista que problematiza esquemas representativos anteriores. Es poco habitual encontrar en la ya amplia bibliografía sobre este cine la consideración de cómo el numeroso ingreso de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos clave (como la producción o la dirección de fotografía) ha modificado esas estéticas pre-existentes o qué efecto ha tenido esta incorporación sobre las poéticas del realismo, particularmente aquellas que se concentran en la representación de los espacios de lo cotidiano.

Queremos aclarar en este punto que considerar el cine hecho por *mujeres*, en plural, no se sostiene meramente en una comprobación empírica, sino que se basa también en una postura teórica. Teresa de Lauretis, en su libro *Alicia ya no* (1984), diferencia entre “la mujer”, concepto que define como una “construcción ficticia, un destilado de discursos” y *las mujeres*, “seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente” (15-16). Encabalgándonos en esta propuesta, nuestro objetivo general es armar un mapeo de los cines que han creado las mujeres en Argentina, sin plantear la esencialidad de *un* cine de *la* mujer, pero sin negar la posibilidad de que ciertos rasgos acerquen a estas directoras a un “régimen creativo” que cuestione, reformule e indague el discurso cinematográfico a partir de una *experiencia* particular de la realidad (De Lauretis).

Gonzalo Aguilar, en su libro *Otros mundos* (2006), establece como uno de los rasgos de este nuevo cine argentino (en adelante, NCA) el “retorno del realismo”, a partir de una genealogía que remonta al neorrealismo italiano y la *nouvelle vague*.[[48]](#footnote-49) Para este autor, el realismo cinematográfico – se apoya para sus afirmaciones en la elaboración teórica de André Bazin– se vincula más con el cine de vanguardia, experimental y moderno, que con el realismo en tanto *código*, tal como fuera postulado por la teoría literaria. Es por esto que determina que el NCA, al oponerse al cine argentino de los años 80, rompe con el *costumbrismo*, que toma sus códigos de representación de “cierto tipo de teatro inclinado al realismo grotesco” (35). En un texto seis años anterior, publicado en el número 68 de la revista *Punto de Vista* (2000), cuando aún no estaba consolidado ese NCA, Alan Pauls señalaba, por su parte, que en el NCA no habría un retorno de la realidad, sino de una “experiencia de esa realidad”. Y es tal vez porque nos encontramos con “experiencias” que no podemos definir para este *corpus* fílmico un solo realismo, sino distintas modulaciones, diversos realismos que abrevan en otras tantas tradiciones y establecen interdiscursividades particulares (con otros cines, con la literatura, con la televisión, con la música).

Un análisis centrado en la producción de un conjunto de directoras pertenecientes al NCA –si bien en esta presentación sólo nos ocuparemos de una parte de ese *corpus*, los films *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel y *Por tu culpa* (2010) de Anahí Berneri– nos lleva a proponer la tesis de la existencia en sus películas de lo que hemos denominado un *realismo sinestésico*, en el que la figuración de los espacios de lo cotidiano se ve construida y desrealizada al mismo tiempo por una puesta en escena que en lugar de apuntar a una síntesis audiovisual que presente la imagen fílmica como un “espejo” o una “ventana” (tales son las metáforas más habituales en las definiciones del realismo clásico, tanto en literatura como el cine), enfrenta al espectador/a con las percepciones visuales y sonoras del personaje, resaltándolas en tanto tales.

**Lo cotidiano enrarecido**

Un aspecto compartido por varias de las producciones abordadas es el anclaje de sus narraciones en el territorio de lo cotidiano. Este aspecto no es menor si se tiene en cuenta que la cinematografía nacional ha tenido, desde sus comienzos, a la representación de lo cotidiano familiar como uno de sus temas dilectos. En la década del ´50, por ejemplo, la construcción de la familia se había convertido en el gran relato de época (Berardi, 2006) y un esquema de representación y una tópica asociada se habían desarrollado para sustentar puestas en escena que se encontraban fuertemente codificadas.[[49]](#footnote-50) Sin embargo –y ésta es una de nuestras hipótesis– estos espacios que tradicionalmente se representaron conforme a verosímiles fuertemente afincados para los *relatos de interiores*, hoy se encuentran diferencialmente modalizados en las producciones analizadas. Esto ha dado origen a lo que podríamos denominar un proceso de *anamorfosis[[50]](#footnote-51)* de lo cotidiano, que lleva a leer en muchas de estas películas un desplazamiento del campo semántico del hogar como espacio privilegiado de lo cotidiano familiar, de lo conocido y lo previsible, a un espacio que es heterogéneo y desconocido, y que admite nuevas figuraciones en su construcción.

Puestas que ponen en tensión el *raccord*, imágenes que fragmentan cuerpos y objetos, disyunciones entre lo visual y lo sonoro, planos que privan al espectador/a de coordenadas precisas sobre la conformación del espacio fílmico son solo algunos de los elementos que se despliegan en las películas realizadas por estas mujeres, generando un efecto de extrañamiento que permite, en la alteración de la perspectiva, el surgimiento de nuevas figuras.

**Caracterizando al *realismo sinestésico***

Si nos detenemos en un análisis de cómo se conforma el espacio en *La niña santa* de Lucrecia Martel, encontramos que la relación entre lo que se escucha y lo que se ve, en lugar de implicar una correspondencia naturalista, aparece enrarecida por el juego que se establece entre el campo y el fuera de campo. Se pone en duda en el film la relación directa entre el sonido y su “fuente”, dejando abierta la expectativa narrativa (en última instancia, el sentido) y negando la seguridad de la realidad a la que el/la espectador/a se enfrenta en la pantalla –cuestionando así la “naturalidad” tanto de la realidad como de su representación.

Lucrecia Martel, al reflexionar sobre el cine y la construcción del espacio sonoro en sus películas, recurre a la metáfora de una “pileta de natación invertida”. Una figura que en su caso no solo opera explicativamente, sino que tiene también una presencia intradiegética en todas sus producciones, adquiriendo pregnancia visual y centralidad narrativa. La escena final de *La niña santa* está situada en la pileta termal del hotel donde transcurre el relato y presenta de una forma paradigmática la separación entre lo visto y lo oído.[[51]](#footnote-52) Las escenas que se desarrollan en este espacio a lo largo de la película contribuyen a generar un ámbito sonoro en el que todo parece ralentizado, con mucho eco, como atenuado; pero al final del último plano éste adquiere claridad cuando la cámara se queda sobre un sector vacío de la pileta, dejando ver en el cuadro el agua azul mientras el sonido sigue a las dos jóvenes que nadan fuera de campo. En este último plano se cierra la historia del film sin una conclusión narrativa. El plano final escinde la situación óptica y la situación sonora, desprendiéndola de la continuidad propia del relato pero manteniéndolas en tanto percepción: la imagen del azul del agua y las voces de las chicas se vuelven hacia el/la espectador/a y lo enfrentan a la cualidad de la luz y a la persistencia del sonido.

El caso de *Por tu culpa*, último largo dirigido por Anahí Berneri, toma como núcleo inicial una nota catalítica: la imposibilidad de una joven madre, Julieta (Érica Rivas), para hacer que sus hijos, Valentín y Teo (Nicasio y Zenon Galan), de 8 y 2 años, se vayan a dormir un domingo a la noche. La película se abre con una secuencia de casi 20 minutos –sin elipsis, aunque con cortes–compuesta por planos cerrados y encuadres fragmentarios, y con una edición de sonido en la que se superpone el ruido ambiente –televisión, computadora, grabador, juegos electrónicos infantiles– con los diálogos, gritos y gemidos de la madre y los dos niños. Este solapamiento contribuye a configurar un entorno y un clima de agobio que lleva a que una escena familiar y trivial se enrarezca y perturbe al prolongarse en el tiempo. En *Por tu culpa* la secuencia inicial no busca suturar en parlamentos o con *establishing shots* (plano de establecimiento o general) las posibles dislocaciones narrativas y espaciales a las que el/la espectador/a se somete. La imagen, construida a través de una fotografía que tiene un alto grado de verismo, apuesta a una construcción hiperrealista con la que se busca remarcar, a través de la puesta en primer plano de las corporalidades, el potencial indicial del signo audiovisual.

La dinámica entre el campo (visual) y el fuera de campo (sonoro) también aparece en este film como un aspecto que resalta en la puesta en escena. E incluso al igual que en el primer film de Martel, *La Ciénaga* (2000), el accidente ocurre fuera de campo.[[52]](#footnote-53) El accidente elidido y la figuración siempre fragmentaria de cuerpos y espacios, hacen de la supresión la operación base de una economía figural preocupada por señalar que lo que se muestra es siempre parcial e incompleto, buscando desmarcar cualquier pretensión de transparencia y asumiendo desde la configuración misma del discurso su carácter de enunciación enunciada.

Estas operaciones figurales compartidas por los films de Martel y Berneri son las que nos permiten postular la existencia de una particular modulación del realismo, a la que hemos denominado una *modulación sinestésica*, no ligada solamente a los vínculos entre sistema de verosímil y coherencia del universo diegético, sino a la construcción de signos audiovisuales que ponen en primer plano el carácter indicial (por ejemplo en la relevancia/desborde de las corporalidades) e icónico (no en el sentido siempre habilitado por el dispositivo cinematográfico de la semejanza, sino por el choque con la cualidad).

En un pasaje de los *Collected Papers*, Charles Sanders Peirce (1978) hace una analogía entre los tipos de signos que conforman la segunda tricotomía –ícono, índice y símbolo– y su posibilidad de ser “interpretados por una oración”. Peirce señala que “los íconos y los índices no aseveran nada”, que si un ícono “pudiera ser interpretado por una oración”, dicha oración “debería estar en ‘modo potencial’ (…): ‘Suponga que una figura tiene tres lados’”, y que el modo del índice sería el imperativo o vocativo: “‘¡Vea eso!’”, mientras que “por naturaleza” los símbolos pertenecerían al modo indicativo (54).

Nuestra hipótesis de un *realismo sinestésico* en el cine hecho por mujeres busca distanciarse de una concepción del signo cinematográfico como un enunciado que sólo puede ser pensado en términos de su condición asertiva y que pide que se contemplen también sus potencialidades y afecciones. El análisis de la construcción espacial de los films revela que no es una ley, en el sentido en que puede pensarse, por ejemplo, en la *ley de verosímil*,[[53]](#footnote-54) lo que rige la modulación realista de la puesta, sino una búsqueda de imágenes que permitan o bien ser conectadas *físicamente* con sus objetos (preponderancia indicial), o bien ampliar el visible fílmico a través de su expansión sensorial (preponderancia icónica).

**Apuntes para una conclusión en proceso. Una *experiencia* del realismo**

Si como señala Marcos Adrián Pérez Llahí (2007) “el cine argentino está enfermo de realismo” (69), la enfermedad que aqueja al cine de las directoras aquí consideradas es de un subtipo especial, que no encuentra como sintomatología compartida el apego a su referente, sino más bien su escamoteo, su entrega parcial, su disección. La hipótesis de un *realismo sinestésico* es el intento de formalizar modélicamente un conjunto de poéticas de puesta en escena desplegadas en los films analizados, que permiten caracterizar modos particulares de construcción audiovisual. Los espacios que aparecen representados se valen para su configuración no sólo de los elementos visuales, sino también de una construcción sonora del espacio que aparece como un aspecto sobresaliente, de forma tal que se compele al espectador/a a replantearse las correspondencias que el discurso cinematográfico clásico estableció como habituales e incluso naturalizó.

Este *realismo sinestésico* no busca anclar sus narraciones en una organización mimética del espacio, sino que aparece más claramente allí donde se instalan juegos de disyunción entre sus diversas materias significantes, juegos que no siempre contribuyen a un único y mismo saber sobre el referente al que aluden, que ponen al cuerpo percibiente (en la pantalla y frente a ella) ante una inestabilidad de los sentidos, una *experiencia* en la que lo cotidiano *es* lo desconocido. Así como los espacios familiares se enrarecen, también lo hace la estética misma que promete “imitar” esa realidad.

**Bibliografía**

AGUILAR, Gonzalo, 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

AMADO, Ana, 2002. “Cine argentino. Cuando todo es margen”. En *Pensamiento de los Confines*, Nº 11 (septiembre).

DE LAURETIS, Teresa, (1984) 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine,* Madrid, Cátedra.

----------------------------- (1985) 2002. “Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista”. En NAVARRO, M. y C. R. STIMPSON (comp.) *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres. Nuevas direcciones,* México, Fondo de Cultura Económica.

BECEYRO, Raúl, FILIPPELLI, Rafael; OUBIÑA, David y Alan PAULS, 2000. “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. En *Punto de vista* Nº 68 (agosto).

BERARDI, Mario, 2006. *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

METZ, Christian *et al.* (1968) 1970. *Lo Verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

PEIRCE, Charles S., 1978. *La Ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

PÉREZ LLAHI, Marcos A., 2007. “La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino” En MOORE, María José y Paula WOLKOWICZ (comps.) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Libraria Ediciones.

PÉREZ RIAL, Agustina, 2012. “La mujer y la construcción de lo verosímil familiar en el cine argentino. El sujeto femenino conmovido, como polo expresivo-enunciativo”. En *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, Nº17, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. URL: http://www.insil.com.ar/rill2012.asp.

SARDUY, Sarduy, 1982. *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores.

XAVIER, Ismail, 2008. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Editorial Manantial.

**Comunicación audiovisual para la educación y promoción de la salud. Proyecto de investigación de campañas de salud en medios audiovisuales**

Bottinelli, María Marcela, Nabergoi, Mariela; Remesar, Sergio; Díaz, Francisco; Maldonado, Carolina; Guiriani, Victoria; Pérez, Marcela; Albino, Andrea.

**Introducción**

Este trabajo presenta los fundamentos, supuestos y estrategias metodológicas de un proyecto de investigación recientemente iniciado en la Universidad Nacional de Lanús titulado “Contenidos audiovisuales de educación y/o promoción de la salud producidos por organismos oficiales difundidos en televisión abierta. Estado de situación e identificación de áreas de vacancia respecto de las necesidades locales prioritarias en salud”.

La promoción y educación para la salud son pilares del derecho a la salud. Las decisiones sobre qué y cómo se producen y difunden los contenidos de promoción de salud en los medios, es una responsabilidad que nos convoca coparticipativamente. En el marco de la Ley de SCA 26522, las Instituciones de Educación Superior y los Centros de producción científica y tecnológica son interpelados desde su responsabilidad formativa y función social de producción y transferencia de conocimientos. En este sentido, nos proponemos indagar contenidos audiovisuales de educación-promoción de la salud producidos por ONGs de nivel nacional y provincial difundidos en televisión abierta en el último quinquenio, y su adecuación a necesidades locales-regionales prioritarias en salud.

**Contextualización del Problema**

Los últimos desarrollos en materia de Educación para la Salud promueven la implementación de programas que se sustenten sobre todo en la posibilidad de gestión conjunta, compromiso y participación integrada de la comunidad. Algunos documentos internacionales como la Carta Ottawa y la Declaración Mundial sobre Educación para Todos de Jomtien, sostienen un enfoque de salud centrado en las personas, desplazando el centro de las estrategias de salud del proveedor del servicio al sujeto de la salud, poniendo el énfasis en la satisfacción de necesidades y demandas de salud de las personas contextuadas en espacio y tiempo. En este contexto, la planificación y proyección de programas en el área necesita de la variedad de opciones que se le presentan a las personas en situaciones problemáticas, de esto de pende la posibilidad de toma de decisiones, el tipo de información y las fuentes disponibles, así como también los argumentos, sentimientos y contextos asociados a dichas decisiones. De esta manera, los medios de comunicación audiovisual constituyen una de las fuentes de mayor alcance para la población. Sin embargo, a la par de su característica masiva, los medios de comunicación audiovisual se enfrentan al desafío de construir una comunicación participativa que contemple la diversidad de sus múltiples receptores.

La sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual Nº 26.522 constituye en nuestro país un hito en materia de políticas públicas impulsadas por el Estado Nacional que transforma el campo de la comunicación audiovisual, promoviendo la democratización de voces y actores en el área, volviendo de fundamental importancia la producción de contenidos audiovisuales de calidad y adecuados tanto a nivel nacional como provincial y local. Esto se pone de manifiesto en el Programa de Polos Tecnológicos que coloca el énfasis en la federalización de la producción audiovisual, promoviendo que todas las regiones del país puedan equiparse, capacitarse y hacer televisión con carácter federal (Consejo Asesor del SATVD-T, 2012).

Resulta interesante notar que tanto las propuestas de Educación para la Salud, como la legislación en materia de Comunicación Audiovisual, ambas implican un cambio de paradigma con respecto al lugar de los actores, descentralizando el rol del efector-productor hacia el de usuario-espectador como protagonista en la producción, tanto de los procesos de salud-enfermedad-atención, como de información en la materia.

De esta manera, el desarrollo de estas propuestas implica que el Estado se ve exigido a comprender y promover procesos de información del ciudadano en materia de salud que incluyan la perspectiva de usuarios, sus contextos y sus necesidades desde la definición y ejecución de las políticas públicas de educación para la salud y de comunicación.

Esta investigación pretende atender a las problemáticas sociales en la que nos hallamos inmersos, con el fin de potenciar los modos de producción audiovisual que atiendan a las necesidades en materia de salud de la población y a la vez contribuyan a formar gestores.

Bajo la consideración de los debates sobre la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, tanto de los tiempos del proceso de aplicación que semejante ley supone como de la complejidad de las tensiones de distintos intereses políticos y económicos puestos en juego; este trabajo se propone abordar los siguientes interrogantes:

¿Cuáles son las características de los contenidos audiovisuales de educación y/o promoción de la salud producidos por organismos gubernamentales de nivel nacional y provincial (Buenos Aires) difundidos en televisión abierta en los últimos 5 años en el marco de las discusiones en torno a la aplicación de ley de SCA 26522? ¿Cuál es su adecuación a las necesidades locales y regionales prioritarias en salud referidas por gestores, profesionales y usuarios del sistema?

**Algunos supuestos que guían el trabajo**

Por un lado, esperamos encontrar que los contenidos audiovisuales de educación y/o promoción de la salud presentan un marcado estilo de producción audiovisual basado en un argumento de tipo imperativo respecto de los cuidados en salud que debe tomar la población. Este argumento se espera que aparezca tanto de modo explícito, sea en la línea de diálogos o en placas de texto en la pantalla, como de modo implícito en la tesis que opera el guion argumentativo del audiovisual. Tratándose de un diseño exploratorio, no es la intención de esta investigación identificar relaciones causales que permitan probar las razones por las cuáles esto sucede, sino por el contrario, identificar los potenciales problemas comunicacionales que puedan interferir en las acciones de cuidado por parte de los usuarios. En esta misma línea, anticipamos que el ejercicio de síntesis involucrado en el modo de exposición/percepción audiovisual, implica la indeterminación de un conjunto de datos relevantes que aportan a la toma de decisiones respecto del cuidado y la atención en salud. En particular, creemos que el conjunto más afectado refiere a los datos concernientes a los trayectos administrativos que supone el acceso por parte de los usuarios al objeto de la campaña en cuestión. Como característica intrínseca del medio se espera notar también una escasa continuidad en el tiempo y poca profundización de los temas abordados.

Por otra parte, esperamos encontrar que la mayoría de los spots, tanto a nivel nacional como provincial, cubren ampliamente temas prioritarios en salud en relación a la prevención y la asistencia de problemas de salud ya instalados y a veces coyunturales, más que a la promoción de salud. Así también, prevemos que el espectador modelo sobre el que se funda el diseño de los spots, en ocasiones desconoce ciertas prácticas culturales y actores locales, reproduciendo modos de atención basados en el modelo hegemónico en el que el médico se presenta como único agente de salud. Otra de las hipótesis que esperamos encontrar en este mismo sentido es que no se presentan la variedad de recursos humanos que atienden en el sistema de salud, así como tampoco se informa de modos interdisciplinarios de atención.

Por último, se cree que los contenidos audiovisuales, identificados por usuarios, gestores y efectores como necesarios para promover la salud y garantizar los derechos básicos en áreas prioritarias y demandas actuales en salud, no coincidentes entre sí. En tanto los usuarios se centran en las problemáticas propias de sus ciclos vitales, los efectores y gestores lo harán en base a datos epidemiológicos generales. En los contenidos audiovisuales emitidos se espera encontrar presentes mayoritariamente las necesidades identificadas por gestores y efectores, quedando relegada la perspectiva de usuarios.

**Conclusiones a modo de prospectiva**

Como se indicó al principio de la presentación, al momento de esta redacción la investigación se encuentra recientemente iniciada. En este sentido, resulta tal vez incómodo cerrar la presentación sin una serie de premisas concluyentes validadas en un conjunto de datos que aún no estamos en condiciones de presentar. Por esto mismo, creemos que presentar nuestras aspiraciones a modo de motor del trabajo es nuestra mejor opción.

Esperamos, más bien deseamos, que los resultados de este trabajo aporten a una evaluación crítica de los planes y programas de comunicación, en salud o cualquier otra área, tanto estatales como de iniciativas particulares. Queremos contribuir a la consolidación de prácticas de auditabilidad conjunta como técnica de evaluación, en la que participen potenciales espectadores, expertos en el área temática de lo que se comunica, profesionales de la comunicación y gestores sociales y políticos. Aspiramos a que la inclusión de receptores/espectadores activos en los medios de comunicación no se limite a la interacción virtual y la minería de datos de rateo (estudios de rating), sino a la co-construcción de los medios por un Estado presente, una ciudadanía participativa y profesionales responsables.

**Bibliografía**

Aguaded Gomez, José I. (1995) *Educación y Medios de Comunicación en el Contexto Iberoamericano*. Editorial Ortega/Huelva: Huelva

Bottinelli, M. M. (2006) *Reflexiones sobre la ética en los procesos de salud y educación*. Universidad Nacional de Lanús, Departamento de Humanidades y Artes.

Bruno, Daniela y otros. (2011). *Mapeo nacional de capacidades en comunicación y salud pública en Argentina. Revista de Comunicación y Salud*. Vol.1, nº 2, pp. 5-18.

Consejo Asesor del SATVD-T  (2012) *Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos*.  Disponible en http://www.tda.gob.ar//adjuntos/132/documentos/000/029/0000029014.pdf}

Deleuze, G. (2010). *Cine I, Bergson y las imágenes*. Ed. Cactus. Bs. As.

Gumucio Dragón, Alfonso (s/f) *Comunicación para la salud: el reto de la participación*. Disponible en http://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/gumucio1.htm

Morduchowicz, R. (2001) *A mí la tele me enseña muchas cosas: la educación en medios para alumnos de sectores populares*. Paidós: Buenos Aires.

Samaja, J (1993) *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica.* EUDEBA: Buenos Aires.

Souza Campos, G (2001) *Gestión en Salud*. Lugar Editorial: Buenos Aires

**Apuntes sobre representaciones cinematográficas de vecinos de centros clandestinos (CCD) de la última dictadura: del documental a la ficción, de la soledad a la intervención.**

Mauro Greco

Nuestra investigación doctoral en curso versa sobre responsabilidad colectiva (Arendt, 2007) y resistencias micropolíticas (Foucault, 2001) –diarias, cotidianas, no espectaculares (Debord, 2008), los desvíos (de Certeau, 1979)- para con la última dictadura a partir de memorias de vecinos de centros clandestinos en sus representaciones literarias y cinematográficas en articulación con una etnografía (Guber, 2001) sobre las vecindades de un exCCDTyE en particular, la seccional 1° de Santa Rosa-La Pampa. En otras palabras, estudiar las similitudes y diferencias en los modos en que directores y escritores construyeron a vecinos de exCC y las formas en que ellos, en entrevistas cualitativas en profundidad en torno a un excentro en particular, dan cuenta de sí (Butler, 2009) al respecto de aquellas responsabilidades y resistencias. Es objetivo de este trabajo apuntar el arco que va de la que –hasta donde sabemos- sería su primera representación, *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987), hasta la que –hasta donde conocemos- es la última, *Rawson* (2012), pasando por *Garage Olimpo* (1999), *Los rubios* (2003) y *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009), entre otras. ¿Cuál es la producción y circulación de sentido en torno a los vecinos de CCD o *lugares de muerte* en algunas películas de los últimos veinticinco años?

**Introducción**

Pues hay una historia “engagée”: como hay una literatura que obedece a las directivas indeterminadas de la opinión pública y del buen gusto patriótico, en cuando responde al compromiso tácito de perfilar cada vez más nítidamente esa imagen académica. Sé bien que toda historia nacional lo es, aunque no así la historia de los países limítrofes, que se escribe mejor desde afuera y que suele ser, si no es deliberadamente denigratoria, auténtica y ecuánime. He dicho de la historia hispanoamericana que es veraz si la escriben los vecinos (*Radiografía de la Pampa*) (Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, 2005, p. 800).

Nuestra investigación en curso se pregunta por el comportamiento de la *sociedad civil* argentina durante la última dictadura. Por sociedad civil, según su clásica definición, se entiende lo opuesto a la *sociedad política*, pero en este contexto su utilización responde más bien a lo que, retomando el debate de la década del ’80 de los historiadores alemanes al respecto del comportamiento del *pueblo* alemán para con el pasado nazi, podríamos llamar los *argentinos comunes y corrientes*. No porque los otros, los que no fueran estos, los que pertenecieran a la *sociedad política* y no a la civil, fueran extra-ordinarios, sino porque, sin que esto implique determinada rehabilitación de la *teoría de los dos demonios*, se refiere a quienes no formaron parte ni de las huestes represivas ni de las fuerzas revolucionarias, en cualquiera de las muchas gradaciones de pertenencias que ambos espacios –sin homogeneizarlos en su heterogeneidad interna- podían comportar. Entonces, la investigación se pregunta por la cotidianidad dictatorial del *vecino común y corriente*, de la ama de casa, del padre de familia que va del hogar al trabajo y del trabajo a casa, entre otras figuraciones posibles que la abstracción sociedad civil permite. ¿De qué forma intenta hacerlo? A partir de un estudio de las representaciones/construcciones literarias y cinematográficas de este actor en particular, ni de las fuerzas revolucionarias ni de las represivas. Esto, desde luego, no implica una radical desconexión *planetaria* entre unas y otras, como si *la sociedad* no fuera una argamasa de relaciones sociales flexibles sino una distribución de compartimientos estancos, pero sí, no obstante lo anterior, comporta una diferenciación al interior de los grados de pertenencia a determinados grupos[[54]](#footnote-55). Así, que ni las fuerzas represivas ni las revolucionarias actuaran desconectada o exteriormente a la sociedad civil, para no hablar de *pueblo, gente*, etc., en cuyo seno lo hacían –como clásicamente postularía la teoría de los dos demonios: la ajenidad de los dos bandos para con el argentino medio víctima de ambos-, no comporta que todo argentino de entonces fuera o revolucionario –armado o no- o militar o parapolicial represivo. Como con la temperatura, o como afirma Arendt al respecto de la responsabilidad, hay grados. Gradaciones incluso reconocidas por ambas estructuras organizativas internas –con sus pertinentes diferencias-: en el caso de las fuerzas de izquierda, cuadros de conducción, medios, base, simpatizantes, adherentes, etc. Entonces, una de las preguntas sería: ¿de qué modo se representó/construyó al hombre/mujer contemporáneo a la dictadura que no fue ni *guerrillero heroico* ni *militar genocida*? La pregunta es por ese punto medio, inter-medio, gris, claro-oscuro.

Ahora bien, sin que nuestra perspectiva adhiera a ninguna *comprobación* de la *fidelidad* de una representación/construcción de acuerdo a su adecuación-inadecuación a una *realidad* de la que debería darse cuenta, estas figuraciones literario-cinematográficas sobre vecinos de CC (o, según una ampliación del campo posible, lugares de muerte) son articuladas con una etnografía sobre las vecindades de un exCC en particular, la seccional 1 ° de Santa Rosa-La Pampa. La elección del sitio, entre otras razones, obedece al intento de federalizar las investigaciones sobre inmediaciones de CCD por lo general centradas en –valga la redundancia- grandes centros urbanos como CABA, Prov. de Bs. As., Córdoba, Santa Fe y Tucumán. Por etnografía, en primera instancia, entendemos un trabajo de campo en donde, a través de entrevistas cualitativas en profundidad, los vecinos de aquel exCC puedan *dar* *cuenta de si* (Butler, 2009), auto(re)presentarse en torno a la responsabilidad y resistencias para con la última dictadura en tanto paradigmáticamente próximos a una de las producciones antonomásticas de la dictadura. Esta autoconstrucción, consideramos, posee su importancia ya que, a diferencia de actores como fuerzas revolucionarias-organismos de derechos humanos o –en menor medida- sectores militares represivos, “los vecinos de CCD” –o, más en general, sociedad civil toda- constituye un espacio social cuya representación no es autónoma sino heterónoma. En otras palabras, su representación/construcción no es realizada por sujetos que *tomen la palabra* desde ese posicionamiento social –vecino de CCD, ama de casa durante la dictadura, etc.- sino por otros actores sociales –militantes sobrevivientes, familiares, investigadores, militares- que, hablando desde determinado *lugar* –los anteriormente señalados entre otros-, representan posiciones subjetivas que, en tanto su historia de vida es otra, no encarnaron. Entonces, contamos con profusa bibliografía –*endógena* y *exógena*, de *propios* y *extraños*- sobre la militancia revolucionaria setentista, sobre los organismos de DH e –incluso- sobre personajes militares algunos incluso hablando en nombre propio –Balza, Scilingo-, mientras que las bibliotecas sobre *el argentino común y corriente* no resultan abundantes. En caso de buscar *el nini* –ni revolucionario ni represor- que, tomando la palabra, cuente su historia, considerando –él pero no sólo él- que allí hay una historia que contar, los estantes están casi vacíos. ¿Por qué resulta más interesante, más redituable productoramente, más atrapante lectoramente un texto sobre *un gran hombre* mártir o verdugo, víctima o victimario, que un gris personaje de oficina, una combinación del típico personaje kafkiano y el Bartleby de Melville? ¿Cuál es la atracción de la heroicidad o la maldad radical?

Este breve trabajo no se propone responder estas preguntas, si es que poseen respuestas, si es que estas bien formuladas. Sí cuenta entre sus objetivos realizar un rápido repaso por el modo en que, desde fines de los ‘80’s, a menos de un lustro de la vuelta democrática, se construyó al vecino de CC o *lugares de muerte*, hasta la actualidad, cuando sus representaciones ya no resultan exclusivamente documentales –el género cinematográfico *serio* por antonomasia- sino también híbridamente docudramáticas o directamente ficcionales. ¿Por qué, si es posible responder, la docuficción recién aparece en el campo con posterioridad al 2001 y *la imaginación* despegada de las bases de *lo real* documental no hace más de cinco años, contemporáneamente al inicio de la segunda tanda de juicios de *verdad, memoria y justicia*? Preguntas que tampoco nos proponemos responder, pero al menos utilizar como disparadores para intentar pensar algunos asuntos.

**Del documental (pasando por el docudrama) a la ficción, de la soledad (pasando por la repolitización) a la intervención.**

Cada vez que en las vacaciones de verano volvía a Rawson, pasaba buena parte del tiempo preguntando sobre eso, sobre todo cuando hablaba con los vecinos y con gente que yo conocía de toda la vida, con la cual nunca había hablado del tema (Entrevista en *Página/12* del 25/3/12 a Nahuel Machesich, director de la película *Rawson* (2012))

Machesich regresa a Rawson, cámara en mano, para cuestionar a su familia, amigos y vecinos por el silencio y, de alguna manera, la complicidad que guardaron ante las torturas y vejaciones que cometieron los guardiacárceles locales durante la dictadura militar (Victoria Reale, “Nahuel Machesich: ‘La cárcel es invisible para los de Rawson”, Revista Ñ cultura de *Clarín*, 26/10/12)

La primera figuración sobre “el vecino de CCD” o, según una ampliación del campo posible, “lugares de muerte”, allí donde se secuestró para luego torturar, asesinar, etc. -el comienzo del circuito represivo-, se da en el documental del ’87 *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría, sobre el caso del estudiante barilochense en La Plata Juan Hermann, quien, volviendo a su ciudad natal para visitar a sus padres –una tradicional familia de la ciudad dada la profesión médica de su papá-, es secuestrado y nunca vuelto a ver: es, a la fecha, “él único desaparecido de Bariloche”, como reza la frase habitual. El documental, con guión de Osvaldo Bayer, mediante un procedimiento del desdoblamiento donde las preguntas de la dirección son realizadas por un periodista local en cámara –el único que es filmado entrevistando-, se interroga e *interroga* sobre los conocimientos locales del caso del joven estudiante, su secuestro, sus posibles responsables, los culpables en última instancia[[55]](#footnote-56). Es una película fértil para interrogar-se sobre las imprescindibles diferencias –a veces pasadas por alto- entre responsabilidad, complicidad, coparticipación, culpabilidad. No desde un punto de vista jurídico, ya que no es ánimo juzgar sino pensar, sino desde un punto de miras sociohumanístico. Al respecto es clásico el texto de Benjamin (1921), su particular influencia en Arendt (1947), la crítica de Agamben (2002) del concepto de responsabilidad, entre otras referencias. Más allá de esto, a partir de sus entrevistas a una vecina de la familia que había visto un auto *extraño* –no vecino- en el barrio y luego compartió noche de discoteca con una de las personas que intuía en él, a un representante de una entidad representativa del comercio local quien manifiesta buenas relaciones con el sector militar, y directamente a un integrante del mundo castrense que niega toda responsabilidad en el suceso, la pregunta por la secreta pero a la vez visible trama de responsabilidades, complicidades, culpabilidades pero también pequeñas resistencias en una pequeña ciudad del *interior* salta a la vista. Adquiere visibilidad, enunciabilidad, decibilidad. Aquí la entrevista-testimonio interesante, o que más nos interesa, es el de la vecina de la casa de la familia Hermann, la que, negándose primero a testimoniar-ser filmada, luego accede, pero no por ello deja de pronunciar una frase riquísima, que en un sentido sintetiza la delicadeza del asunto en cuestión, lo cual exigiría similar sensibilidad epistémica para su investigación: no sé, igual mucho no me acuerdo, porque esos temas me dan mucho miedo a mi. ¿De qué forma pensar “la responsabilidad colectiva” en un contexto terrorífico marcado por el miedo de no sobrevivir? Aún no sabiendo –“conscientemente”-, se sabía –prereflexivamente-. ¿De qué modo juzgar –en un sentido arendtiano: pensar, discriminar, discernir- *no querer saber* cuándo saber es un riesgo? Y no necesariamente donde está el riesgo está la salvación, ni viceversa. El gran merito de la película, entendemos, es haber visibilizado –como se dice tanto hoy día- un asunto poco tematizado por entonces, más allá de efectivos debates contemporáneos –quizá reducidos al ámbito académico *porteño*: por ejemplo, la discusión entre Jinkis, Schmucler e Hilda Sábato del ’85-, en un momento político e institucional donde la prioridad era juzgar o mantener la condena de las cúpulas militares recién depuestas, o bien defenderse de los levantamientos de cuadros medios castrenses que observaban que la onda expansiva punitiva también llegaba a ellos y no sólo a sus jefes. Es una película, estrenada en el ’87 y por ende filmada en años anteriores, contemporánea al Juicio a las Juntas pero también a las leyes de Obediencia Debida, Punto Final y al primer levantamiento cara-pintada. Abusando del contextualismo, de la apelación al entorno para *explicar* lo decible, mostrable, audible y visible, pero tampoco –por más *elogio* del anacronismo- pudiendo pasar por alto los condicionamiento epocales, podría decirse que es una película a destiempo, *vanguardista* en el sentido de hallar su público entre sus descendientes y no contemporáneos, ana-crónica. No casualmente, un fuerte puente conector podría ligarla con la serie de producciones que, desde *Historias cotidianas* de Habbeger (2000) hasta *m* de Prividera (2007), pasando por *Papa Iván* de Roqué (2002) y *Los rubios* de Carri (2003), la ligaría a la generación de los hijos de militantes sobrevivientes o desaparecidos. *Ellos*, con sus diferencias internas, también se preguntan por el comportamiento de *la sociedad civil* –vecinos, amigos, familiares, compañeros de trabajo- contemporáneos al secuestro o muerte de sus padres. Si no nos equivocamos, y jugando con el contrafactismo, *Juan como si nada hubiera sucedido* no tuvo la recepción que podría haber tenido pos2001. Se quedó sola. No estábamos todavía preparados para verla.

Ahora bien, una pregunta que podría hacérsele al título-película es: ¿qué es lo que debería -o podría- haber sucedido? ¿Qué es lo que, años después del fin de la dictadura o durante ella -no importa-, se esperaba que sucediera? ¿Una rebelión del hombre/mujer *común y corriente* contra un poder militar que sabían –o creían- superior o que los aterrorizaba? ¿En nombre de organizaciones políticas que se decían su vanguardia y que, ya desde el ’73 o ’74, a partir de determinadas medidas, se habían aislado del *hombre de todos los días* para recluirse en el aparato partidario o militar? ¿Una creencia en los bienes de la democracia que, ahora sí apelando al contextualismo, una sociedad criada en cuarenta años de golpes militares y democracias restringidas debía creer más como acto de fe que como certeza cotidiana de su preferibilidad? ¿Qué hay de extraño entonces en que haya sido necesaria perder una guerra, con las cuotas de chauvinismo y patrioterismo del *argentino medio* que ello suscitó, para, intuyendo más débil lo que se suponía todopoderoso, demandar su abdicación? Y, a la vez, ¿de qué modo hablar de *medianía* en torno a posiciones que se intuyen mayoritarias -la plaza llena el 2 de abril, las donaciones, las cartas de lectores, etc.-? ¿No se corre el riesgo de cierto elitismo –a lo Ramos Mejía, Ingenieros y Ortega y Gasset por citar clásicos ejemplos latinos de fines del s. XIX y comienzos del pasado- en la referencia a cierta medianía con respecto a la cual existiría una presunta superioridad? Entonces la expresión *común y corrientes*, sin que adolezca de problemas –la alusión implícita a lo extraordinario y excepcional, a lo *superior*-, (a)parece menos violenta que la anterior. Quizá reducir el daño de determinada expresión, como escribió Benjamin en el texto citado, se logre confiando en que su uso no es peyorativo.

Desde luego que aquella película no moró en la absoluta soledad. Films como *Los tabicados* de Fernando Almirón del ’83, o *Desaparición forzada* de Andrés di Tella del ’89, ambas dificilísimas de hallar a la fecha, componen una suerte de sistema *ochentista* de películas sobre los centros clandestinos y/o sus inmediaciones. En el caso de estas, entendemos, su acento está puesto fundamentalmente en los CDD, motivo por el cual forman parte de nuestro *corpus* secundario o ampliado. Recién hacia mediados de los ’90, con *Garage Olimpo* (1999) y las vecindades concentracionarias espiadas a partir de la puerta del portón que se abre dejando entrar la luz y cuando la *pareja* represor-detenidadesaparecida salen al exterior a *comer afuera*, podría decirse que encontramos un conjunto de películas de compañía, como *Visitas guiadas* de Dora Scalambro del ’98, *D2* de Santos, Sepúlveda, Generación Golpe, Agosta y Costa del 2001 –corto sobre el CCD cordobés de tal nombre asequible ya que fue editada por un semanario *porteño*- y *Asesino* de Nurit Kodar del 2002. El 2001 marcará un punto de inflexión. No él atomizada y aisladamente, sino en las consecuencias y ramificaciones que su explosión, mantenimiento y luego ocaso generó. Si bien la derogación legislativa de las *leyes de perdón* fue anterior, del ‘98, su inconstitucionalidad, que abrió las puertas a la segunda gran tanda de juicios a partir de 2006, fue sancionada en 2005, al calor de la anulación de las leyes por las cámaras legislativas del 2003 y de la renovación de la Corte Suprema, junto con la *depuración* de la *clase política* y la ausencia de represión de la protesta social luego de los hechos de 19 y 20 de diciembre de 2001 y 26 de junio del 2002, cuatro de las grandes demandas retomadas por el gobierno asumido en marzo de 2003.

La siguiente película, al respecto del accionar de *la gente común* durante la dictadura, que nos parece fundamental destacar es *Los rubios* de Albertina Carri del 2003/2004, integrante distintivamente del conjunto de films críticos para con la generación *setentista* de hijos de militantes sobrevivientes o desaparecidos –*Historias cotidianas*, *Papa Iván*, *m*, *Diario Argentino* de Lupe Pérez García del 2008-. Las siguientes dos películas importantes al respecto tratan sobre el mismo objeto, la Mansión Seré de Morón: *Crónica de una fuga* de Caetano del 2006 y *Mansión Seré. Crónica de un viaje* de Bianchini del 2007. Diferentes entre sí, sobre todo por la producción y reproducción/exhibición de la primera, una película que, por distintos motivos, podría ser incluida en la serie que va de *La historia oficial* de Puenzo del ’85 a *Infancia clandestina* de Ávila del 2012 pasando por –por supuesto- *La historia de sus ojos* de Campanella del 2010: películas que, de distintas maneras, exceden el público meramente *entendido* en el tema –interesados, familiares, militantes, investigadores- y apuntan y construyen un auditorio o destinatario más vasto y heterogéneo. Aquellos films, *Crónica de una fuga* y *Mansión Seré. Crónica de un viaje* –es interesante la recurrencia de la apelación al género de la crónica-, pueden considerarse parte principal de un mini*corpus* junto con películas como *NN* de Cuckoba, del Valle, Rodríguez, Delgado, Datti, Cámara, Cortés, Silva y Barrios del 2005, *Horas de vida* de Rey y Rubio del 2006 y *Seré memoria* de Gil del mismo año, films fundamentalmente centrados en la figura del desaparecido/a y su rescate-recuerdo por parte de quienes lo sobrevivieron: parte del mandamiento “no olvidar”, la ob-ligación de recordar.

Por último, una de las últimas películas a destacar al respecto de la representación del hombre/mujer *común* vecino de CC o lugares de muerte es *Andrés no quiere dormir la siesta* de Bustamante del 2009: sobre un CCDTyE santafesino, parte de la federalización en la tematización de la problemática, su construcción, además de totalmente ficcional –con la actuación de Norma Aleandro como abuela del niño cuya madre es asesinada-, representa perfectamente –como excusa, disparador o motivo- lo que se intenta investigar cuando se estudia el comportamiento de *la sociedad civil* durante acontecimientos límites: de qué modo se comporta un barrio, las amas de casas, sus vecinos, la familia, los amigos de los comprometidos, los familiares –sanguíneos (o *sanguinarios*) o *políticos*- para con aquellos, el lugar de los niños, en ese mini*teatro* condensado y por ende ampliado de *miserias* –la autojustificación, la construcción de chivos expiatorios, la preocupación por los bienes más que por los seres- pero también *resistencias* –la diferenciación de la abuela entre su hijo abandonado por la asesinada y ella (y el hijo de ambos), su no denuncismo (tan vecinal) del amigo de su nuera que había dejado libros en la casa de su amiga muerta, su comportamiento parco y distante para con uno de los jóvenes represores que actuaban en el portón/CDD delante del cual los niños jugaban a la pelota, etc.-. Esta película fue intentada de analizar en otro lugar (Greco, 2012b), por lo que iremos directamente al último film al respecto. Sin embargo, antes de ello, quizá no resulte redundante explicitar que aquella película, tanto sincrónica como diacrónicamente, en el *corpus* secundario o ampliado construido a los fines de contextualizar al principal o restringido, resulta acompañada por la película *Nosotras que todavía estamos vivas* de Cini del 2009, como su mismo título con perspectiva de género lo indica, sobre sobrevivientes de aquella época que, no obstante los tanáticos ánimos dictatoriales, se encuentran a sí mismas vitales.

*Rawson* (2012) de Nahuel Machesich y Luciano Zito es la última película en varios sentidos de la expresión. Última que apuntaremos aquí pero también, hasta donde sabemos, última tematizante de lo que podría llamarse *responsabilidad colectiva de la sociedad* –o comunidad, lo cual daría parte a parte de la filosofía política contemporánea- *rawsense y chubutense en general* para con el pasado dictatorial articulado en torno al penal de la primera ciudad. Luego de haber relevado diez críticas –muy dispares- de la película y cuatro entrevistas –por lo general más enriquecedoras que la voz de los críticos- nos centraremos no en un estudio de la recepción del film, de qué modo fue leído y *criticado* puesto a circular en la trama o malla de significados sociales, sino en algunas características que creemos comunes a esta investigación como a otras, incluyendo en esta *comunidad* -optimistamente- el presente estudio en curso. Machesich, director de la película junto con Zito de quien tomaba clases en un taller de realización de proyectos cinematográficos, es oriundo de Rawson de donde se fue a los dieciocho años para estudiar Cs. de la Comunicación en la UBA de la cual se recibió con una tesis –o tesina- fílmica sobre la militancia de la JP en su ciudad natal. Esta información, que no hace a la biografía de uno de los directores o al clásico *Más datos sobre* periodístico, es mencionada ya que constituye un elemento –por llamarlo de alguna manera- epistemo-metodológico común a varias investigaciones sobre responsabilidad colectiva –pero también pequeñas resistencias- para con el pasado reciente traumático –ya fuera en torno a la última dictadura argentina como a la Shoa-: la cercanía inicial, la necesidad –o deseo- de alejamiento, el reacercamiento posterior desde la mediación del distanciamiento anterior. Desde cerca no sé ve. Pero desde lejos tampoco. Ver, podría decirse, constituye en estos casos un dinámico movimiento de alejamiento-acercamiento en donde la vecindad o proximidad no es garantía de conocimiento pero tampoco –como rezara el positivismo decimonónico- lo es la mirada distanciada desde ninguna parte y por ende desde todas, la observación que divisa el bosque y no el árbol, como clásicamente se in-forma en los primeros años de las carreras sociohumanísticas. Ver, podría decirse, constituye en estos casos un distancimiento-aproximación similar a lo que Flaubert buscaba en torno a *la palabra justa* (le mot juste) o a lo que La Capra, retomando a Barthes y por ende no partidario de ningún “grado cero” de la escritura, escribe sobre la “voz media” para escribir sobre acontecimientos traumáticos del pasado. Nos explicamos: Machesich y Lema se preguntan por el comportamiento de *la sociedad* –familiares, amigos, vecinos, conocidos- rawsense durante la última dictadura con la particularidad de la existencia de un penal paradigmático a metros de sus casas. ¿Las rejas estaban sólo dentro del penal?, es una pregunta que se escucha –en oportunidades sin escucharse- muchas veces en la película. Pero no sólo de pasado vive el hombre -y la mujer-: *independientemente* de lo que haya (no) hecho la *sociedad civil* –el *nini* barthesiano (1957) ejemplificado en *ni* presos políticos *ni* guardiacárceles- hace cuarenta años, ¿qué hace ahora? ¿Cuál es su forma de tramitar y elaborar -o no- ese pasado difícil? Es aquí donde Machesich y Lema -pero, podría decirse, el primero a la cabeza, tomando la lanza en tanto nativo/extranjero a la comunidad a la que vuelve sin nunca haberse ido de ella en una sentido- encuentran la trama o malla de silencios, olvidos, complicidades, miradas al costado.

Un solo comentario que podría hacerse más a las entrevistas a los realizadores que al film es cierto uso indistinto de las palabras responsabilidad y complicidad: sí los autores tienen especial atención de no utilizar el *significante* culpabilidad. No se afirma lo anterior por constituirse en ningún tipo de poder de policía alrededor de las diferencias entre una palabra y otra, de las que por otra parte hay tantas definiciones y redefiniciones que una tesis sola debería dedicarse a ese motivo, sino para reafirmar, desde las *ciencias* sociohumanísticas y no desde el derecho, que el interés –al menos propio pero entendemos que también de muchas investigaciones que comparten esta preocupación- no radica en juzgar al *nini* vecino, familiar o amigo de determinado comportamiento durante la dictadura –*marche preso*, ampliar el abanico de lo punitivo, una parte de la sociedad enjuiciando a la otra- sino preguntarse por las actitudes que durante ella tuvieron lugar, sus motivos, determinantes o alicientes, pero también por su continuidad o ruptura en el presente. No por la frase habitual de que recordar es conjura de repetición, sino para interrogarnos sobre los acontecimientos actuales de los que podemos ser vecinos sin siquiera notarlo, siguiendo normalmente nuestra vida bajo determinadas condiciones excepcionales. Entendemos que si alguna utilidad tiene estudiar e investigar estos asuntos no es para levantar el dedo arrogándose el –como dice La Capra (2005)- “privilegio moral” de que *uno* en similares situaciones extraordinarias hubiera actuado excepcionalmente, sino –invertidamente- preguntarnos hasta qué punto no hubiéramos hecho –o, con las especificidades epocales, no hacemos- lo mismo, sin que esto implique una justificación, reducción a foja cero de la investigación, nada que ver ni por aquí ni por allá. La pregunta por la responsabilidad, así como no puede -¿debe?- perder de vista el entorno de miedo y hasta terror donde suele ser realizada, tampoco resulta deseable que –como tanto se dice actualmente- invisibilize las pequeñas resistencias que, incluso en aquel marco de intimidación y riesgo de la propia supervivencia, pueden y han tenido lugar. En el film de Machesich y Lema el caso de la mujer y su familia que ofrecían su casa como hospedaje a los familiares de los presos políticos en el penal es un ejemplo de ello. Y hay otros. Si tal cosa es posible, no se trata de ver el vaso ni mitad lleno –resistencias, pueblo heroico, todos victimas menos los militares- ni medio vacío –sociedad cómplice, en cada vecino un policía, debería juzgarse a todo aquel que no se opuso abiertamente a la dictadura- sino, si tal cosa es posible, esa pequeña y delgada línea que, entre lo lleno y lo vacío, está *en el medio*, pero no por eso nada tiene que ver *ni* con unos *ni* con otros, *ni* con lo que abriga debajo *ni* con lo que soporta arriba. Esa delgada línea pequeña que, cuando movemos el vaso, se mueve también.

**Palabras finales.**

Acaso fue esto lo que se produjo entre los constructores de la torre de Babel, pues ¿no era posible que llegaran a no entenderse hablando el mismo idioma? ¡Y hasta dónde no es un fenómeno natural y perceptible, palpable, por decirlo así? Entre personas de un mismo lugar y hasta de una misma familia se dan casos de incompatibilidad de caracteres que en el fondo responden únicamente a una semántica distinta empleada por cada uno de sus miembros (…) Idéntico fenómeno ha sido ya estudiando en cuanto al *tempo* personal que hace a veces imposible la convivencia de dos seres organizados en distintos tempos, y en esta incompatibilidad participa el lenguaje, por cuanto distintos *tempos* en el pensar y el hablar pueden abrir un abismo entre dos personas que deban tratarse diariamente, íntimamente (Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, 2005, p. 214).

Ahora bien, ¿por qué “del documental a la ficción, de la soledad a la intervención”? Porque, consideramos, al respecto del primer punto resulta notoria –no *evidente*- la predominancia del género documental para tratar asuntos relativos al difícil pasado reciente argentino. Como si la ficción, la ficcionalización, la imaginación, no fuera todavía un lenguaje con el que, las generaciones de directores de la inmediata posdictadura, se sintieran cómodos para representar sus problemas y alcances. Quizá –habría que pensarlo más y mejor- exista alguna relación con aquello que suele decirse al respecto de las grandes experiencias límites del s. XX, del genocidio armenio a los conflictos balcánicos pasando por las dictaduras latinoamericanas –no sólo la argentina- y el genocidio camboyano: son acontecimientos que superaron lo imaginable, lo que la imaginación humana había puesto en palabras-imágenes. Como suele decirse al respecto de la literatura predictatorial, no existen novelas o cuentos que hayan pre-visto, predicho, augurado, un sistema de centros clandestinos urbanos combinados con desaparición de personas y robos de bebes. Existe una imaginación dictatorial -fascista en el caso italiano, nazi en el alemán, etc.- que superó lo que *los trabajadores de la imaginación* –directores, escritores, etc.- habían creado hasta el momento. Recién, en el caso argentino, hacia mediados de la década del ’90 se abrirán –políticamente, mediante el trajinar de los organismos de DH y la aparición de nuevo actores y voces- las condiciones de posibilidad -decibilidad, visibilidad, *imaginabilidad*- de un tratamiento ficcional y ya no sólo documental del traumático pasado reciente. *Garage Olimpo*, del ’99, hasta *Andrés no quiere dormir la siesta*, una década posterior, es un ejemplo. La relación entre género documental y nuestro difícil pasado reciente intentará ser pensada en un capítulo de un libro sobre la obra de Ranciére (2011; 2010; 2011; 2007; 2005) que, en el marco del proyecto de investigación UBACyT dirigido por el Dr. Mundo, intentará ver la luz –editorial- sobre mediados del próximo año.

“De la soledad a la intervención” porque, además de documental, el tratamiento de la responsabilidad colectiva –y pequeñas resistencias- para con el pasado reciente, hasta la segunda mitad de la década del ’90, resultó también bastante aislada. Un poco solitaria. El boom de la memoria, podríamos decir, en Argentina sucede con posterioridad al vigésimo aniversario del golpe y, sobre todo, luego del 19 y 20 de diciembre del 2001, que, podría decirse, cierran una época –al menos culturalmente- y, tanto gubernamental como en lo relativo al pasado reciente, abren una era de nuevos problemas. La -¿generalizada?- pregunta por *la responsabilidad colectiva*, sobre todo desde hace poco menos de una década -¿dónde poner el mítico punto de partida?-, entre ellos. Lo que a fines de los ’80 era aislado, una y dos décadas luego, fue todo lo contrario, contando muchas de estas intervenciones –no sólo *Rawson*, también *m* de Prividera, *Los rubios* de Carri, hasta las restantes películas de hijos de desaparecidos o militantes sobrevivientes- un espíritu de intervención, de discusión, de polemos. En el caso de *Los rubios*, representado en la misma película, discutiendo con la “generación de sus padres” al frente del INCAA, resulta muy claro, así como también, con otro estilo, quizá mas enojoso, en *m* de Prividera, discutiendo esta vez con los organismos de DH, los compañeros de su madre, su hermano, etc. Tal vez –habría que pensarlo más y mejor- este *espíritu de intervención* ya se encuentre presente –*in nuce*- en la aparición de HIJOS en el ’96, de lo cual las películas de *hijos de*, desde el mismo 2000, serían su manifestación no mecánica ni automática. Son films que ponen el dedo en la llaga, la mosca en la sopa, molestos. Al fin y al cabo, una de las muchas de las *funciones* posibles del arte. Que, si el perdón, olvido y reconciliación acontece, no suceda por esconder la tierra –el terror- debajo de la alfombra y los muertos –hay cadáveres- dentro del placard, sino por haber mediado la explicitación, la discusión, la pelea. Que de todo se vuelve menos de la construcción de chivos expiatorios. Hay que ir –tal vez- hacia la responsabilidad para luego, reconciliado, decir: estoy en paz con el pasado. Es tal vez lo que realizan aquellos vecinos que no pueden entender –comprender, imaginarse- haber vivido al lado de lo que lo hicieron, y sin embargo vivieron, y hoy también deben seguir viviendo. Ahora bien, ¿igual que antes? Seguramente no. Ahora bien, ¿cuán distinto? Esta investigación, como –entendemos- otras, intentan aproximarse a esta pregunta.

**Bibliografía**

AGAMBEN, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-textos.

ARENDT, Hannah (2007 [2003]), *Responsabilidad y juicio*, Barcelona, Paidos.

BENJAMIN, Wálter (2001 [1921]), “Para una crítica de la violencia” [“Zur Kritik der Gewalt”], *Ensayos escogidos*, México, Ed. Coyoacán, trad.: H. A. Murena.

BARTHES, Roland (2008), *Mitologías* [*Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957], Bs. As., Siglo XXI, trad. Héctor Schmucler.

BUTLER, Judith (2009), “1. Dar cuenta de sí mismo”, *Violencia ética y responsabilidad* [*Giving an account of oneself*, Fordham University Press, 2005], Bs. As., Amorrortu.

DEBORD, Guy (2008 [1967]), *La sociedad del espectáculo* [*La société du spectacle*], Bs. As., biblioteca de la mirada.

DE CERTEAU, Michel (1996 [1979]) *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer* (1º ed.) Tomo I, México, Universidad Iberoamericana.

FOUCAULT, Michel (2001), “El sujeto y el poder”, en Dreyfus y Rabinow, *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Bs. As., Nueva Visión.

GRECO, Mauro (2012b), “Historia, memoria y cine: notas –socioculturales- sobre *Garage Olinmpo*, *Los rubios* y *Andrés no quiere dormir la siesta*”, *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente*, 4 al 6 de octubre de 2012, Bs. As.

------------------- (2011c), Apuntes sobre la vecindad. De los centros clandestinos a la convivencia, VI jornadas de jóvenes investigadores del IIGG, Bs. As.

GUBER, Rosana (2001), Cáp. 1: “Una breve historia del trabajo de campo etnográfico” (pp. 23-40), *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Colombia, Grupo Ed. Norma.

LA CAPRA, Dominick (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (2005 [1948]), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Bs. As., Beatriz Viterbo.

MEMORIA ABIERTA (2011), “Catálogo de películas sobre la última dictadura, el terrorismo y la transición democrática en la Argentina”: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine>.

RANCIÉRE, Jacques (2011), *Política de la literatura* [*Politique de la littérature*, Galilée, 2007], Bs. As., Libros del Zorzal, trad. de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo.

--------------------------- (2010), *En los bordes de lo político* [*Aux bords du politique*, La frabrique-Éditions, 1998], Bs. As., La cebra, trad. Alejandro Madrid, trad. Alejandro Madrid.

-------------------------- (2011), *El destino de las imágenes* [*Le destin des images*, La fabrique-editions, 2009], Bs. As, Prometeo, trad.Matther Gajdowski y Lucía Vogelfang, trad. Claudia Fagaburu.

------------------------ (2005), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* [*La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001], Barcelona, Paidós, trad. de Carles Roche.

------------------------- (2007), *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual [Le maître ignorant*, Librairie Arthéme Favard, 1987*]*, Bs. As., Libros del Zorzal, trad. Claudia E. Fagaburu.

**Notas periodísticas**

ARAHUETE, Pablo E. (26/10/12), “Entrevista con Nahuel Machesich y Zito Lema. Directores de *Rawson*”, *Cine freaks. Hacemos cine porque nadie es perfecto*.

---------------------------- (24/10/12), “Mejor no hablar de ciertas cosas”, *Cine freaks. Hacemos cine porque nadie es perfecto*.

BATLLE, Diego (25/10/12), “Pacto de silencio”, *Otros cines. 6 años*.

FONTANA, Juan Carlos (25/10/12), “Una forma de mirar el pasado”, *La prensa*.

FRÍAS, Miguel (25/10/12), “Rawson. La influencia de un penal trágico”, *Clarín espectáculos*.

PORTA FOUZ, Javier (25/10/12), “Ciudad chica, cárcel grande”, *La Nación*.

STEINHARDT, Iván (marzo 2013, Semana 5), “Rawson”, *El rincón del cinéfilo*, año 6, n º 70.

SUBSECRETARIA DE MEDIOS Y COMUNICACIÓN PÚBLICA DE CHUBUT (4/10/12), “La película de Rawson se estrena en las salas INCAA del Chubut”.

RANZANI, Oscar (25/3/2012), “La complicidad del silencio”, entrevista a Nahuel Machesich y Luciano Zito, *Página/12*.

REALE, Victoria (26/10/12), “Nahuel Machesich: ‘La cárcel es invisible para los de Rawson”, Revista Ñ cultura de *Clarín*.

ROMAN, Emilio (s/f), “Lo siniestro”, *A sala llena*.

RUSSO, Pablo & PEREA, Lucas (s/f), “Entrevista con Nahuel Machesich, director de *Rawson*”, *Tierra en trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano*

RUSSO, Juan Pablo (s/f), “El silencio es sagrado”, *Escribiendo cine. La otra crítica de cine*.

SERLIN, Diego (25/10/12), “Rawson”, *Todo lo ve.com.ar*

**Filmografía.**

*Juan, como si nada hubiera sucedido (*1987), Carlos Echeverría, Arg./Alemania.

*Garage Olimpo* (1999), Marcos Bechis., Arg./Francia/Italia.

*Los rubios* (2003), Albertina Carri, Arg..

*Crónica de una fuga* (2006), Israel Adrián Caetano, Arg..

*Mansión Seré. Crónica de un viaje* (2007), Jorge Bianchini, Arg..

*Andrés no quiere dormir la siesta* (2009), Daniel Bustamente, Arg..

*Rawson* (2012), Nahuel Machesich y Luciano Zito, Arg..

***Corpus* cinematográfico ampliado.**

*Los tabicados* (1983), Fernando Almirón, Arg..

*Desaparición forzada de personas* (1989), Andrés Di Tella, Arg..

*Pacto de silencio* (1994), Carlos Echeverría.

*Visitas guiadas* (1998), Dora Scalambro, Arg..

*Papá Iván* (2000), Inés Roqué.

*D2* (2001), Fernanda Santos, Rodrigo Sepúlveda, Generación Golpe, Fabián Agosta, Lisandro Costa, Arg..

*Historias cotidianas* (2001), Andrés Habbeger.

*Asesino*(2002), Nurit Kodar, Arg./Israel.

*NN (ni en el río ni en las tumbas)* (2005), Berta Cuckoba, Lucas del Valle, Agustina Rodriguez, Celeste Delgado, Tatiana Datti, Isaías Cámara, Tatiana Cortés, Cecilia Silva, Lucrecia Barrios, Arg..

*Horas de vida* (2006), Lucía Rey, María Eugenia Rubio, Arg..

*Seré memoria* (2006), Cristián Gil, Arg..

*M* (2008), Nicolás Prividera.

*Nosotras que todavía estamos vivas* (2009), Danielle Cini, Arg./Italia.

**Circo Abierto**

Cecilia Martinese, Alejandra Ceciaga, Cora Alfiz y Julieta Orol

Desde hace muchos años el circo, a lo largo de todo el país, vive una innegable evolución y ocupa cada vez más espacios en la escena Argentina. Es notoria la cantidad de artistas y compañías que presentan sus producciones, ya no sólo en carpas y plazas, sino que, con mayor frecuencia, se pueden presenciar obras circenses tanto en salas teatrales de circuitos comerciales, como oficiales e independientes.

En todas las regiones de nuestro país existen festivales, encuentros y/o convenciones de circo (algunos con apoyo del Instituto Nacional del Teatro y municipios) a los que asisten miles de artistas nacionales y extranjeros.

El arte circense siempre fue transmitido de generación en generación por tradición familiar, hasta que en los años 80 se funda La Escuela de Circo Criollo, la cual comenzará a enseñar este arte a cualquier persona interesada. Es a partir de ahí que empiezan a proliferar cantidad de escuelas y espacios culturales privados y públicos donde se desarrollan estas técnicas. Se crean dos Licenciaturas Nacionales en Artes del Circo, una en la UNTREF (2009) y otra en la UNSAM, (2010) ambas en la Provincia de Buenos Aires, legitimando de esta manera la importancia de la formación profesional. A su vez existen ONGs que trabajan con el Arte Circense como herramienta de transformación social, generando producciones artísticas y formando formadores: Circo Social del Sur y Frente de artistas del Borda (CABA); ACLAP, (Córdoba) entre otras.

En el año 2009 se crea el Programa Buenos Aires Polo Circo perteneciente al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, una iniciativa anhelada por la comunidad circense que auspiciaba cumplir con necesidades, falencias y sueños. El Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires le otorga así un espacio físico al Circo y de esta manera el mismo pasa a ocupar un lugar dentro de la agenda cultural. El Programa Polo Circo cuenta con un predio ubicado en Parque Patricios donde se armaron tres carpas, constituyéndose así en el único espacio en la ciudad habilitado para su montaje. De acuerdo a la resolución Nº 423 - MCGC/09 sus objetivos dicen ser: *“Acompañar la novedad y la emergencia de las artes del circo, disciplina artística rica, dinámica y en proceso de renovación global, con diversas acciones públicas que permitirán inscribir al circo en el paisaje de la ciudad y en el corazón de sus habitantes, convirtiendo a la Ciudad de Buenos Aires pionera en el campo de la gestión y la creación del arte del circo, tanto en el plano nacional como internacional.”* Y especifica que el trabajo se centrará en la formación en Artes del Circo, gerenciando y controlando las actividades de enseñanza en los talleres y escuelas dependientes de este Ministerio, como así también las escuelas sociales y privadas con sede en la Ciudad de Buenos Aires; la creación de un Centro de Programación y Difusión de Espectáculos de Circo, a través de la realización del Festival Internacional de Circo de Buenos Aires y la elaboración de una programación permanente; el apoyo a la creación contemporánea en artes del circo a través de ayudas específicas y la creación de un Centro de Documentación que centralice la información existente en el campo de las artes del circo y difunda información sobre la actualidad del sector mediante bibliografía, publicaciones y medios audiovisuales.

Sin embargo, desde el origen del Programa Bs. As. Polo Circo, la comunidad circense se vio excluida. Las convocatorias y programación nacional fueron escasas y favorecían de manera casi obscena a las compañías vinculadas a la dirección del programa. Tampoco se ejecutaron los apoyos mencionados ni se organizó ni difundió de modo alguno la información sobre la actualidad del sector. El correr de los años y la profundización de esta práctica excluyente y poco transparente, nos obligó a reaccionar para defender el espacio público que había conseguido el circo.

Así surge Circo Abierto en junio del 2011 como respuesta a la necesidad de ocupar un espacio que estaba vacío: el del debate, la reflexión, la denuncia y el de pensar nuestra profesión de una manera colectiva.

Los objetivos que nos reunieron y nos reúnen aún, son defender, difundir y mejorar el Arte Circense en todas sus etapas y formas de manifestación (ya sea el aprendizaje, la profesionalización, creación y/o producción). Es una iniciativa democrática y participativa que va construyendo su forma en cada reunión, en cada acción; atravesados por nuestra condición de artistas, docentes, directores y personas ligadas a las artes del circo.

En el funcionamiento de Circo Abierto se plantearon cinco ejes de trabajo:

1. Político/legislativo: con el objetivo de reflexionar y lograr el reconocimiento de nuestra actividad artística y la condición de trabajadores de la cultura. Acciones: sindicato, polo circo, subsidios (INT), ley.
2. Profesionalización artística y pedagógica: con el objetivo de enriquecer, reflexionar y mejorar la práctica. Acciones: capacitaciones, encuentros de intercambio.
3. Acción Cultural: con el objetivo de manifestarnos y comunicar a través de nuestro arte,  consolidando a su vez el intercambio con la sociedad. Acciones: Festivales y Jornadas artísticas en diferentes ámbitos: plazas, salas, escuelas de circo.
4. Funcionamiento y organización: con el objetivo de encontrar un mecanismo de trabajo, comunicación e integración local, regional y nacional. Acciones: reuniones de comisiones y periódicas abiertas, Censo Nacional Circense, Congreso Nacional de Circo y Circo Social.
5. Difusión: con el objetivo de acercar toda información que pueda resultar de interés para la comunidad circense. Acciones Difusión de las acciones de CA a través del FB, del mailing y del blog, convocatorias a festivales, subsidios y bolsa de trabajo.

La primera acción que nos reunió fue la realización de una carta de reclamo a las autoridades del Programa Buenos Aires Polo Circo, por la disconformidad generalizada en el funcionamiento del mismo. En esta carta se reclamaba fundamentalmente la apertura del concurso de propuestas para el festival internacional, para la programación anual, como así también **para las diferentes residencias y apoyos a la producción e investigación, parte fundamental del programa Polo Circo, que aún no se ha puesto en marcha. Se hizo especial hincapié en que** dichas convocatorias se realicen por medios masivos de comunicación, que la evaluación y selección final se realice por medio de un jurado de jerarquía, cuyos miembros no estén involucrados directamente en los proyectos presentados y con la debida antelación para poder presentar espectáculos de calidad.Que se cumplan, en fin, los objetivos para los cuales fue creado el Espacio POLO CIRCO y de esta manera sea éste el espacio público de comunión entre las múltiples manifestaciones artísticas circenses y la comunidad.

Una vez redactada la carta, se inició el proceso de recolección de firmas, que nos enfrentó con la dificultad de llegar a todos los espacios de circo que existen hoy en la ciudad. Luego de reunir 500 firmas, se realizó una primer reunión de lo que sería después Circo Abierto y se tomó la decisión de elevarla a la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad y a la Defensoría del Pueblo y hacerla pública a través de diferentes medios de comunicación.

Así es que se denominó este nuevo colectivo de artistas como Circo Abierto, en contraposición a la política excluyente que estaba llevando adelante la dirección del programa.

La denuncia realizada trajo como consecuencia un encuentro con la Lic. Gabriela Ricardes, directora del programa, del cual se obtuvieron leves modificaciones en las convocatorias y la programación general.

Este puntapié inicial que generó la gran disconformidad con el programa derivó en una serie de charlas periódicas donde surgieron muchas dudas, necesidades e intereses. En primer lugar se evidenció el gran desconocimiento que teníamos sobre la realidad de la comunidad circense hoy en Bs As y Argentina. A raíz de esto aparece la necesidad de armar un Censo Nacional de Circo que pudiese dar cuenta de la situación de la comunidad circense en la Argentina: cómo está constituida, qué características, necesidades, intereses y dificultades presenta. Tener un panorama general que nos permita analizar los datos y utilizarlos para impulsar proyectos orientados hacia el fomento y desarrollo de la actividad. Bajo la supervisión de Julieta Infantino, antropóloga social e Inés Ibarlucia, socióloga, y con un programa especialmente diseñado por José Luis Di Biase de Arte y Tecnología para ser realizado bajo la modalidad online, el relevamiento estuvo orientado a estudiantes, artistas, docentes, directores y/o coordinadores de escuelas y espacios de circo, y cualquier persona ligada a la actividad circense.

Frente a las dificultades de financiamiento y promoción de este proyecto se organizaron una primer jornada “*Circo Abierto sale a la calle*” y un Festival de Circo, que consistieron en la programación de espectáculos en diferentes parques y espacios de circenses buscando lograr mayor visibilidad dentro de la comunidad circense. También se elaboraron piezas gráficas para publicitar la iniciativa recurriendo a las instituciones y eventos ya existentes como la Convención de Circo, Payasos y Artistas Callejeros, varietés de distintos espacios culturales y escuelas de circo. Si bien faltan analizar aún los resultados finales, se logró la participación de casi 2000 personas.

Mientras que en una primera etapa la pregunta guía tuvo que ver con dar cuenta de quiénes y cuántos conformaban la comunidad circense, apareció una segunda instancia de reflexión basada en las necesidades y deseos de los artistas que la conforman. Dentro de las inquietudes aparecieron cuestiones relacionadas con el área laboral, de formación y capacitación, y de producción artística.

Al pensarnos como trabajadores de la cultura y reconociendo la precariedad de nuestra condición laboral, se decidió contactar a los sindicatos pertinentes: Asociación Argentina de Actores y Variedades con el objetivo de averiguar las posibilidades de afiliación y de ser beneficiarios de la obra social, y conocer los reglamentos bajo el cual se rigen, para poder optar con mayores recursos al momento de resolver cuestiones impositivas, de cobertura de salud y gremiales. Evidentemente es un tema que no se agota aquí y que resulta fundamental pensarlo colectivamente para encontrar una modalidad como trabajadores, con derechos y obligaciones, que nos resulte adecuado.

En relación con la formación profesional, se llevaron a cabo un ciclo de charlas informativas sobre distintas temáticas: “*Primeros auxilios*” dictado por la Cruz Roja Argentina, “*Historia del circo*” dictado por la historiadora Beatriz Seibel y la antropóloga social Julieta Infantino, y “*El docente como agente de salud*” dictado por el Lic. en Kinesiología Leonel Prepotente. También se planificaron encuentros de perfeccionamiento e intercambio por disciplina que se llevarán a cabo próximamente en diferentes espacios de circo de la ciudad.

Frente a las dificultades con las que nos enfrentamos a la hora de producir espectáculos, surgió la posibilidad de solicitar una línea de subsidios específica para el circo dentro del Inst. Nac. Del Teatro. Se concretó una reunión con las autoridades del INT donde se solicitó se considerara al “Circo” como “modalidad teatral” y así poder ser beneficiario de distintas líneas de subsidios que el INT ofrece. Este tema se encuentra hoy en debate dentro del Consejo del Instituto.

La difusión de estas acciones y de cualquier otra información relacionada con la actividad ha sido un eje de trabajo importante, y creemos de gran utilidad tanto para la comunidad como para que pueda crecer fomentar la organización colectiva ampliando la participación de los artistas, docentes, estudiantes, etc.

Los canales de comunicación que utilizamos son el mailing de Circo Abierto, el Facebook y un Blog donde se sistematizan (y permanecen) las informaciones. Publicar y hacer circular el temario, fecha y horario de las reuniones así como la síntesis de lo allí acontecido, junto con la difusión de convocatorias y otras informaciones inherentes a nuestra actividad; son una práctica que está en consonancia con nuestra propuesta de horizontalizar el funcionamiento y socializar la información.

Las reuniones de Circo Abierto se fueron sucediendo quincenalmente con diversa convocatoria de manera rotativa por diferentes espacios de circo de la ciudad. La modalidad de trabajo fue de carácter horizontal y de convocatoria abierta, con la inestabilidad que este sistema trae aparejado. La problemática de la organización fue tomando mayor relevancia a medida que las acciones propuestas requerían un equipo de trabajo consolidado. Frente a esta dificultad se buscó contactar a integrantes de otras organizaciones de distintos ámbitos artísticos que recorrieron procesos similares y nutrieron nuestro camino de sus experiencias. Paralelamente se realizaron dos encuentros a nivel nacional en el marco del Congreso Nacional de Circo y Circo Social. Esto nos posibilitó ampliar la mirada, poniendo en perspectiva el trabajo a nivel federal.

En función de las temáticas descriptas y las falencias mencionadas nos vimos en la necesidad de empezar a pensar un proyecto de ley que contemplara al circo como arte escénico reconocido por el Estado, donde confluyan intereses, necesidades y sueños representativos de la comunidad circense.

En la actualidad existen la Ley Nacional del teatro, Ley de Pro-teatro y Ley Pro-danza, estas dos últimas con jurisdicción en el área de la Ciudad de Buenos Aires. A su vez se están tratando actualmente la Ley Nacional de danza y la Ley Nacional de Música, por lo que consideramos fundamental para continuar el proceso evolutivo que viene desarrollando esta actividad la elaboración de una Ley Nacional de Circo.

Creemos que la misma debería contemplar subsidios destinados a: creación y producción de obras y números circenses, circo social, investigación, equipamiento y/o creación de escuelas de circo, equipamiento y/o creación de espacios de circo para la representación de dicha actividad, equipamiento y/o adquisición de carpas de circos, becas de estudio, formación de formadores, publicaciones, festivales, encuentros, convenciones, congresos y eventos de circo. Consideramos también de gran importancia la regulación de las habilitaciones para la apertura o reconocimiento de los establecimientos relacionados al circo, inexistentes al día de hoy junto con una reglamentación nacional para permitir las diversas representaciones de espectáculos circenses en espacios públicos, ya sean callejeras o con instalación de carpas.

Los obstáculos con los que nos encontramos son muchos, no solo en cuanto a las respuestas que obtenemos desde los ámbitos gubernamentales, sino también en relación a nuestra propia capacidad de pensarnos como colectivo. Este salto necesario a lo conceptual genera muchos desafíos, dudas y dificultades. Estamos dando los primeros pasos como artistas de circo en primera persona, pensándonos a nosotros mismos y a nuestra actividad. Circo Abierto busca ser un espacio donde pueda darse esta reflexión.

**Teatro comunitario: cuando la creación es colectiva**

Celeste Choclin

**Introducción**

Al estudiar el teatro comunitario advertimos la importancia de desarrollar la creatividad y el hacer en forma colectiva en nuestra actual sociedad. En el presente escrito analizaremos lo significativo que resulta estimular a una comunidad a atravesar una experiencia artística para desarrollar algo tan simple y tantas veces menospreciado: la imaginación. Una búsqueda desde el arte que, en el caso de esta práctica de vecinos dirigida a vecinos de una comunidad, escapa a la catarsis propia de un taller en solitario. Se trata de un proceso que se realiza en forma comunitaria, dirigido a la realización de una obra de creación colectiva. Un trabajo en conjunto que requiere de intercambios, compromisos, acuerdos y donde pone en juego el lugar de lo sensible[[56]](#footnote-57).

**Creatividad desde la construcción**

Así define Roberto Vega (Vega,1981:10) a la creatividad*: “La creatividad contiene la realidad vital y vivencial del sujeto. Sólo es posible llegar a una actitud o pensamiento creador, haciéndolo…La expresión es siempre acción, un hacer, un construir”*. Lejos de evocar musas inspiradoras, la creatividad en el teatro se desarrolla a partir de un hacer, de improvisar un tema, de poner el cuerpo para actuar, de construir junto a los demás y en el diálogo con las propuestas de los otros. En definitiva, en el dar y recibir.

El teatro comunitario, deudor de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire que supone la educación dialógica, desde su famosa expresión: *“nadie es si se prohíbe que otros sean”* (Freire, 1971) y el Teatro del Oprimido de Augusto Boal que expresa a modo irónico *“todos pueden hacer teatro inclusive los actores*” (Boal, 2009), parte de una premisa fundamental: la igualdad de capacidades. Todos pueden ser creativos, todos pueden hacer teatro sin necesidad de talentos y experiencias particulares.

Esta libertad de juego está en todo ser humano, lo que sucede es que esta vivencia muy presente en la infancia, en el mundo adulto y racional, se va inhibiendo para acomodarse a la rutina cotidiana.

Plantear la igualdad de capacidades, supone recuperar y darle valor al juego. A la vez que romper la barrera entre el saber experto, el del actor y el lugar de la ignorancia o la pasividad, el público (Ranciére, 2010).

Desde este lugar, atravesar la experiencia artística implica la posibilidad de sortear la barrera de la repetición, del consumo de lo igual (Adorno, 1971) para jugar a ser otro, crear situaciones, darse el permiso para construir otras realidades y animarse a vivirlas. En esa búsqueda se comienza a vislumbrar un cambio de mirada respecto a determinados imaginarios asentados por años. Y ello contribuye a producir cambios por más pequeños que sean. “*Una transformación aparece primero en la cabeza, si no la puedo imaginar nada va a suceder e imaginar juntos no es una tarea menor*”, señalaba Edith Scher, directora del grupo Matemurga.

Por lo tanto un punto fundamental para el cambio o al menos para superar situaciones de parálisis social, se logra a partir del desarrollo de la creatividad que permita, desde la inmersión en una práctica artística, encontrar soluciones, ideas, pareceres y desnaturalizar aquello asentado.

Y en esta tarea los coordinadores se proponen como facilitadores para que el vecino se abra hacia el mundo creativo. Lejos de aquellas ideas que promueven la competencia por ser el mejor, en el teatro comunitario se realiza una tarea respetuosa de los tiempos y las personas, abierta a las propuestas de los participantes a los que se cuida de no vulnerar su autoestima.

Ello no va en desmedro de la calidad de los espectáculos, pero efectivamente, implica tiempos más largos de trabajo, una gran organización y una tarea solidaria a partir de la cual se pasan los conocimientos de unos a otros, lo que denominan los grupos: la “retransmisión de la experiencia”.

**El valor de lo colectivo**

Vivimos en una sociedad anclada en el paradigma de lo individual que se advierte en la propia rutina de la vida urbana. Si bien esta práctica comunitaria se enmarca en un contexto signado por otras experiencias devenidas a partir de la fuerte crisis social del 2001[[57]](#footnote-58) como la experiencia de las asambleas barriales o las diferentes propuestas de autogestión en cooperativa (como por ejemplo las fábricas recuperadas). Ciertos resabios de paradigmas instalados fuertemente en la década neoliberal de los 90, del “sálvese quien pueda” aún persisten a los cambios de época.

El teatro comunitario desde una tarea inclusiva, con convocatorias abiertas y una gran tarea de retransmisión de la experiencia para la formación de otros grupos, se propone otorgar valor a lo colectivo. Ya sea por la potencia expresiva que posibilitan elencos numerosos, por la riqueza que otorga que vecinos de distintas generaciones intercambien saberes, por la importancia que cobra el fenómeno cuando más grupos lo constituyen. Pero, por sobre todo, por la necesidad de que más personas atraviesen esta experiencia creativa, que más sujetos se den lugar a la búsqueda, al juego, al disfrute, a la imaginación.

Ahora bien ¿cómo se plantea, entonces, el hacer comunitario en una sociedad como la nuestra? Se vive como una tensión entre las individualidades y el hacer común, pero por sobre todo se vive como una gran experiencia. Este proceso donde hay que negociar y a la vez sumar, resulta un aprendizaje sumamente enriquecedor.

Como organizaciones autogestionadas comparten vivencias que van más allá de la actuación en un espectáculo y se generan vínculos importantes entre los participantes. Por eso los grupos, a diferencia de un elenco profesional, se mantienen en el tiempo, ya que intervienen otras cuestiones: lazos afectivos, solidarios, de compromiso, de respeto mutuo. La posibilidad de hacer, decidir, proyectar día a día en forma colectiva.

Este modo de hacer en forma comunitaria establece una suerte de igualdad de origen entre quienes tienen y quienes no, entre locales e inmigrantes u otro tipo de diferenciación social. Los participantes están allí para hacer teatro sin importar su profesión, sus antecedentes o su trayectoria. Interactúan personas con vidas y expectativas muy diferentes. Esta tarea inclusiva conlleva a proponer visiones alejadas de la promoción de lo individual y a enriquecer los intercambios.

Desde luego que pueden producirse conflictos propios de entablar una tarea poco frecuente en nuestra cotidianeidad como es la de trabajar en conjunto. Pequeños problemas que son propios de la creación colectiva y que de alguna manera se ponen en escena y se visualizan en el momento de actuar. No resulta sencillo en ocasiones ponerse de acuerdo para escribir una canción o armar una escena entre muchos, de la misma forma que surgen problemas a la hora de asumir por igual las responsabilidades que traspasan el propio espectáculo (montaje, armado, autogestión de recursos, difusión) o aprender a escuchar las propuestas del otro. Y en este compartir, en esto de dar y dejar hacer al otro, hay un aprendizaje muy grande que hace a la formación de un colectivo y su potencia. Trabajar desde la diversidad de opiniones y pareceres implica poder proponer y ceder ante lo que el otro dice, aprender a tomar responsabilidades y no delegar en una figura central. Negociar, acordar, escuchar, cuestiones propias de un hacer en forma comunitaria. Justamente en esa tensión y su resolución de cara a la puesta final de la obra es que se construye el hacer comunitario.

Pero además esta forma expresiva se basa en creaciones, no en obras ya escritas, sobre la base de lo que el grupo tiene ganas de contar. Aquello que es una preocupación particular de la coyuntura o que durante mucho tiempo se tuvo guardado o simplemente lo que se imagina y desarrolla a partir de una idea común. Y en ello están presentes las vivencias, hay proceso de construcción, existen debates e intercambios de miradas. Más allá de que después los coordinadores marquen, pulan y busquen la forma de encontrarle el lugar dramático, siempre aparece como un distintivo la huella de esta expresión colectiva.

**Experiencias sensibles**

El hacer en conjunto desde la tarea artística implica recuperar el contacto. Frente al predominio de lo visual por sobre la experiencia (Sennett, 1997), la promoción del miedo como discurso de orden (Reguillo,1998) y por lo tanto la estigmatización, el encierro, esta experiencia comunitaria promueve la interacción de los cuerpos, el entrelazamiento de voces y de un contacto que excede los espectáculos. El valor afectivo, el despliegue de la fiesta, el sentimiento, la expresión, el sentido de pertenencia se propone restablecer el contacto con el Otro.

Esto no sólo ocurre al interior de los grupos, sino que se desarrolla entre las distintas expresiones y hacia el público–vecino. Muchas de las obras otorgan la posibilidad de que la gente pase por el barrio y al mismo tiempo se involucre en la dramatización a través de juegos donde bailan, cantan e interactúan con los vecinos-actores.

Así las obras de teatro comunitario se proponen activar los lugares sensibles mayormente dejados de lado. Tal como expresara Herbert Marcuse (en Entel, 2004) la sociedad moderna procura la gestión del placer. El tiempo de ocio aparece como un lugar mayormente organizado una industria cultural que, según la concepción de T. Adorno y M. Hokheimer (Horkheimer y Adorno, 1971), aliena y mantiene al espectador en relación de pasividad incluso frente a su propia vida.

Desde el “convivio teatral”[[58]](#footnote-59) (Dubatti, 2011), en ese acontecer en un aquí y ahora, el teatro comunitario propone reactivar una experiencia que deja de lado la relación pasiva de los consumos culturales para involucrarse en la experiencia artística. Y esta labor no procura ser un escape, una catarsis para luego volver a la rutina, sino que tiene la pretensión de ir sembrando un cambio.

Lejos del privilegio de la mirada y el consecuente distanciamiento propio de un espectáculo convencional (Le Breton, 1995), las obras tienden a relacionarse con los visitantes y recuperar la idea de la fiesta, del disfrute, del placer. Y desde ese lugar sensible, intentar abordar una mirada crítica de la sociedad.

Se trata de comenzar a socavar cierto distanciamiento, sobre todo en el mundo urbano, para plantear la recuperación del contacto, de la cercanía con el otro. Y para ello se apela a todos los sentidos, no sólo la mirada, sino que proponen involucrarse con el oído, tacto, gusto y olfato[[59]](#footnote-60). Estos tres últimos apelan a una cierta intimidad y se activan en la experiencia comunitaria donde la idea es que más que mirar un espectáculo, lo atraviesen, lo sientan, lo experimenten y lo disfruten[[60]](#footnote-61)

Desde luego que hay mucho por recorrer para promover un cambio cultural que saque al consumo y al individualismo como eje central, que desplace el temor y la estigmatización hacia el Otro. Como señalaba Ricardo Talento director del Circuito Cultural Barracas *“el encierro en tu casa, es el encierro en tu imaginación”*, por lo tanto dar lugar a la creatividad y emprender esta tarea en forma colectiva sin lugar a dudas, va abriendo nuevos horizontes posibles.

**Bibliografía**

Bidegain, Marcela, 2007. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social,* Buenos Aires: Atuel.

Boal, Augusto, 2009. *Teatro oprimido y otras poéticas políticas,* Barcelona: Alba Editorial.

Dubatti, Jorge, 2011. *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Buenos Aires: Ediciones CCC.

Espósito, Roberto, 2003. *Communitas. Origen y destino de la comunidad,* Buenos Aires: Amorrourtu editores.

Freire, Paulo, 1971. *Pedagogía del oprimido*, Montevideo: Biblioteca Mayor.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. 1971 , *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sur.

Le Breton, David, 1995. *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Marcuse, Herbert, 2004. “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, “A propósito de la crítica del hedonismo” y “La nueva sensibilidad” en Entel Alicia, *Acerca de la felicidad*, Buenos Aires: Prometeo.

Proaño-Gómez, Lola, 2007. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano,* California: Ediciones de Gestos.

Rancière, Jacques, 2010. *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Reguillo, Rossana, 2008. “La in-visibilidad resguardada: Violencia (s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso”, *Revista Alambre*. Comunicación, información, cultura, Nº1, marzo.

Scher, Edith, 2010. *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Sennett, Richard, 1997. *Carne y piedra*, Madrid: Alianza Editorial.

Vega, Roberto, 1981. *El teatro en la educación*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.

**La identificación múltiple en el porno**

Daniel Mundo

Lo sabemos: siempre hay alguien más dentro de la escena cinematográfica: el espectador y su encarnación material: la cámara. Aunque parezca un mero instrumento en poder del cameraman o el director, un intermediario neutral, es ella la que arma la escena, todo se subordina a su registro. El objetivo es alcanzar la mejor imagen imaginable, la imagen neutra, sin ideología, tautológica, evidente.

La cámara no es un sujeto empírico, un artefacto más o menos móvil que actúa como la causa de todo lo que se ve, desplazando al ojo humano. Como cualquier otro sujeto la cámara también se desdobla en varias dimensiones, una material, otra espiritual, una empírica, otra fenomenológica. Es esta última la que participa en la escena filmada: todos los saberes que ella acarrea, sus limitaciones, las transgresiones que soporta, etc. La cámara previa a la cámara física cumple la función de un sujeto, así como nuestra corporalidad se adelanta a las capturas del mundo que consigue nuestra conciencia: en parte, la cámara es una prótesis del ojo que la apunta y la mueve; en parte, este ojo que filma es dependiente de las potencias de ella. Ojo y cámara sintetizados en la manera de mostrar una imagen, no en la imagen mostrada: el ángulo de la toma, el enfoque, el tiempo que dura o la apertura de diafragma, etc. La síntesis producida no es un punto o una secuencia, es un proceso que se vincula con la acción del medio, con la capacidad de la cámara para exhibir la neutralidad del medio. Tal vez la cámara sea el único —o en todo caso uno de los pocos elementos— del dispositivo cinematográfico que perdura más allá de los cambios tecnológicos que sufre el registro de la imagen. Por ella, por el aura que produce, quizás sea todavía imaginable que lo que se ve en la web siga respondiendo a esa categoría centenaria de lo cinematográfico, cuando con la digitalización y la circulación ininterrumpida de videos se ha entrado en un nuevo estadio de la visualización. En el porno esto es evidente[[61]](#footnote-62).

Con los aportes clásicos de J. Aumont puede pensarse que todo este proceso se desarrolla en la dimensión de la representación y no de lo representado, y que sería pasible de interpretar bajo la luz de la famosa “doble identificación” freudiana. Para Freud la subjetividad se forma bajo una doble identificación: la primaria, que sería la que se produce entre el bebé y su madre durante los primeros meses de vida, antes de cualquier “búsqueda del objeto”, en una identificación afectiva casi total en la que el yo y lo no-yo, el yo y el objeto de la identificación, se indiferenciarían o fundirían en una unidad (física e imaginaria). Constituiría el momento originario de institución del código afectivo, visual, interpretativo, en fin la convención cultural de la sociedad en la que se vive. Por su parte, la identificación secundaria, en la analítica freudiana, ocurriría más tarde, entre los tres y los cinco años, cuando ya existe una clara delimitación del yo y de los objetos y se ingresa en la crisis edípica: la resolución de esta crisis provendría de este tipo de identificaciones. Aquí ya funcionaría con plenitud el código cultural y la identificación cumpliría ciertas funciones compensatorias, prohibitivas, represivas y a la vez posibilitadoras. Aumont prolonga esta teoría para analizar el proceso cinematográfico: la identificación secundaria es lo que comúnmente entendemos por identificación, la que se produce entre el espectador y el personaje (por lo general, el personaje principal), entre el perceptor y lo representado en la historia. La identificación primaria, en cambio, es más densa, es la que se crea entre el ojo y el sujeto de la visión, entre la percepción y el proceso de representación (no lo representado), en fin alguien o algo que “no es visible —como afirma Aumont— pero hace ver”[[62]](#footnote-63).

En su clásico libro sobre la fotografía J.M. Schaeffer asienta la idea de que no hace falta poseer un código perceptual para lograr el desciframiento de una imagen fotográfica. Lo que no significa negar que la imagen tenga una codificación. Como ocurre con la imagen cinematográfica o con la imagen virtual, por otro lado, cada registro con su grado de especificidad. Lo que sí posibilita el texto de Schaeffer es neutralizar el poder o el privilegio de esta codificación. Un individuo nacido en otra cultura y que no tuvo ningún contacto con la civilización de la imagen quizás no pueda distinguir en lo que ve la “historia” mostrada, pero no percibirá en lo que no-distingue un nivel ontológico semejante a los objetos que distingue con claridad. El principio de existencia que distingue la imagen de sus objetos de referencia. Lo que ignora este individuo y deberá adquirir es la “especificidad indicial” de cada registro, que cambia al ritmo de las transformaciones técnicas. No aprehenderá un código para distinguir la imagen de la cosa, sino para distinguir *en* la imagen los diferentes objetos registrados: “en este nivel lo importante es el funcionamiento del registro automático y de la indicialidad”, más allá de la materialidad ontológica de lo que se ve. Metz, por su parte, afirma que la “actividad de percepción de imágenes es real (el cine no es el fantasma) aunque lo percibido no sea realmente el objeto, sino su sombra, su fantasma, su doble, su *réplica* en una nueva especie de objeto”[[63]](#footnote-64). Escena paradójica: “riqueza perceptiva inhabitual pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad […] suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente”, la identificación con la cámara, el desdoblamiento originario “consumado ya-siempre que instaura el significante”.

Metz, intentando conservar la estructura freudiana, diferencia entonces entre una “identificación primaria” psicológica y otra “identificación primaria cinematográfica”, la del espectador con su propia mirada encarnada en la máquina, la fusión de todas las miradas en la imagen que captura el ojo de la cámara. Aquí no habría ningún tipo de pérdida sino una adhesión espontánea, una sumatoria de sucesos que no suman ni restan. Cuando el bebé separa sus labios del pezón no instituye ni funda una falta (la falta de la madre, la pérdida de esa unidad originaria, etc.), sólo interrumpe el flujo existencial gozo-sufrimiento-gozo, que comenzará a funcionar en otras series de sucesiones. La lógica de la identificación primaria que imagina Metz para el cine responde a esta lógica del exceso más que de la falta: en “el cine tradicional —apunta— el sujeto espectador ya sólo se identifica con un elemento vidente, su imagen no figura en la pantalla […] La identificación primaria ya no se construye en torno a un sujeto-objeto sino en torno a un sujeto puro, omnividente e invisible”[[64]](#footnote-65), la cámara. Una especie de narcisismo tecnológico, podríamos arriesgar. ¿Cómo se alcanza? Cierta lectura de W. Benjamin permitiría hablar de algo así como una alienación perceptual diferente a la alienación a secas, pues no afecta a la conciencia en relación con sus condiciones de existencia —como planteaba el marxismo clásico— sino a la encarnación o corporalidad misma de esas condiciones. Habría alienación perceptual o sensible, alienación estética, digamos, cuando el objeto percibido se impone por sobre el sujeto perceptual y el acto de percepción, cuando este acontecimiento originario en el cual el sujeto entra en comunicación con el mundo es reemplazado por rutinas y hábitos que quizás se representen como originarios pero son copias o repeticiones que la cubren. No nos percibimos percibiendo, con suerte percibimos la imagen acabada. Y esta imagen es serial. Pero también es serial el abanico de sensaciones agradables o desagradables, placenteras o no, que despierta. Lo que nosotros trataremos de pensar (iba a escribir demostrar, pero no sé si algo así puede demostrarse o mostrarse) es que la estética porno se instaló ya no el objeto, en lo percibido, en lo sin-afecto de las imágenes acabadas o de las relaciones sociales, principalmente cuando estas relaciones se mediatizan por la imagen —aunque sea allí, por supuesto, donde el imaginario social confinó al porno: allí creemos que lo podemos dominar, aunque prolifere—, sino en el sujeto de la percepción (que no es, ya sabemos, ni el sujeto de la conciencia ni el del cuerpo), en el acto perceptual, en esa instancia presubjetiva por la que estamos en el mundo. No en lo visto sino en lo que permite ver. Y lo que permite ver es una máquina. ¿Qué muestra? Que a pesar de lo que repite el sentido común, el hombre no se identifica con el falo que la escena consagra, y al que él admira —habría que hacer notar que cuando lo admira la cámara subjetiva masculina endiosa el rostro de la víctima, lo admira desde la posición de la mujer: es desde allí que lo idolatra. Un juego de sustituciones. Si con lo que el hombre se identifica en la escena secundaria es con la mujer, a la que desearía proteger, al tiempo que ve cómo la violan, y no es que eso no le provoque nada, eso lo excita y a su manera le da placer; en la escena primaria, sin embargo, se identifica con lo que sabe que está hecho de otro material, pero cuya conciliación con la carne y los huesos está a punto de cumplirse: la técnica[[65]](#footnote-66). Habría que reconducir la reflexión sobre el porno a su origen, el esquema perceptual que se pone en marcha cuando nos sabemos seres-en-el-mundo, pero en un mundo que es indefectiblemente mecánico, técnico, mediático.

¿Qué entendemos por sujeto, entonces? ¿Cuál es el sujeto que queremos aprehender? Como dijimos recién, no el sujeto de la conciencia, transparente para sí, insondable para los otros, sustancia sólida y abstracta al mismo tiempo: el yo-pienso; ni el sujeto de la carne, hecho de viscosidad y ambigüedad, de repetición e imprevisibilidad, que vino a desplazarlo por un período corto de tiempo. Si partimos del sujeto consciente como un sujeto completo, el sujeto de la carne sería un sujeto que falta, que no está donde está (Merleau-Ponty), que es otra cosa que lo que piensa o sabe que es (Nietzsche). En la tradición fenomenológica el sujeto instituyente lo encarnaba esa carne y ese vacío. Ahora bien, ese imaginario conceptual quedó en el pasado: en la mediología (R. Debray) o videología (P. Virilio) el sujeto instituyente posee una actitud y una voluntad impersonales, semejante, sí, a la que proponía Merleau-Ponty: “la percepción existe en el modo indefinido”, se presenta en el orden del *se* (del se dice, del se ve)[[66]](#footnote-67), pero ya no refiriendo a la corporalidad, como era en el caso del filósofo francés, sino a la técnica en general y a la cámara y el joystick o el artefacto que imaginemos en particular[[67]](#footnote-68).

En la forma de funcionar del dispositivo técnico se producen automatismos que organizan una habitualidad, en especial de la mirada, pero no sólo de ella: desde el descubrimiento o invención de la perspectiva geométrica, pasando por el ojo de la cámara (fotográfica, cinematográfica), hasta la inmersión en la virtualidad, la mirada se despersonaliza y transfiere a la técnica (perspectiva, cámara, lente, pantalla) su rol activo, hasta el punto de que termina siendo la lógica automática de la máquina la que ve y hace ver de cierta forma. E. Couchot le atribuye a esta máquina-cámara un rol de sujeto: habría un inconsciente maquinal, multiforme y programado, como hay un inconsciente mediático funcionando en el medio (B. Groys). Pero ¡cuidado con antropologizar a este sujeto y su inconsciente! ¡Con proyectar en la máquina las características humanas! La técnica y la máquina ya no se emparentan con los hombres (sus hacedores, sus benefactores, etc.), se emparentan con los medios. “La noción de sujeto se amplía”, asegura Couchot: deja atrás la concepción de un Yo que proyecta sobre el mundo sus cualidades y sus defectos, sus posibilidades y sus impotencias, encarnación de un ser-humano singular y único, emblema del humanismo metafísico, para pasar auténticamente a autonomizar a la máquina, a terminar de independizar a la cámara y a la pantalla virtual, que tendrá y tiene sus propias características y dificultades. Ahora bien, si en algún lado la cópula entre técnica y medio se consigue de manera ejemplar no es ni más ni menos que en el porno, el más serial, el más industrial, el más “prohibido”, el más mecánicamente producido de los géneros mediáticos.

Habría que redefinir entonces lo que entendemos por estética. Desde hace unos años se viene reivindicando un nuevo significado de ella, un significado que la relaciona con su etimología. Ésta, antes de ser la disciplina que se encarga de estudiar las obras de arte, remitiría a los modos de percepción y sensibilidad con los que entramos en contacto con el mundo (*aisthesis*). Como sabemos por lo menos desde Kant, la estética se ocupa de ese placer que generan la obra de arte o el espectáculo sublime, y que se consuma en su propia experiencia, que no conoce otro fin más que su consumación. Pero este placer produciría sensaciones corporales y también intelectuales, arrobaría a la totalidad anímico-corpórea del ser humano. Por lo menos en términos filosóficos. Pero este arrobamiento y goce, no sé si ya no es posible pero sí es difícil de alcanzar: habría que practicar una epojé integral que permita en el medio de la masa concentrada frente a la obra recapitular su historia completa. El porno se encuentra en el otro extremo: nada más fácil, pareciera, que exponerse al porno, no requiere ningún saber ni tampoco contar con una tradición: es presente instantáneo que se inventa y concluye con solo tocar un botón. Para colmo, la imagen que se contempla provocaría una sensación puramente corporal de goce físico, ese goce que la filosofía desprecia desde su acta de nacimiento. Más motivos para “ignorarlo”. En el extremo, hasta podría imaginarse una relación narcisista con un personaje andrógino o travesti o cyborg, hecho de hierro y carne, órganos y patentes. ¿Y si se entabla con una mujer, que admira su nuevo lugar de observación? ¿Y si de lo que se enamorara el hombre fuese de sí mismo pero cuya constitución física fuese la de un híbrido hecho de mensaje y medio, información y despilfarro realista, tetas y pija?

Como sea, a esa afirmación que separa de un plumazo lo espiritual de lo físico, lo alto de lo bajo, lo normal de lo anormal, habría que repensarla de nuevo desde su principio mismo: ¿existe realmente un goce *puramente* físico? Lo físico y lo espiritual ¿no arman una unidad anímico-corporal? Y a esa unidad dual habría que incorporarle la técnica. ¿Alguien recuerda las condiciones de escritura con una “máquina de escribir”? ¿Lo que implicaba una tachadura? Hoy no hay tachadura. De algún modo fundamental, es toda la actividad intelectual la que entró en un proceso de transformación (iba a escribir: de bancarrota, pero porque seguro que pienso desde el prejuicio), y el acto de percepción ya no debería abordarse desde los parámetros de un hombre pre-mediático o que mantiene con la técnica una relación de exterioridad: hombre *y* técnica. Si bien la filosofía occidental siempre minusvaloró lo físico y corporal, cuando se puso a comprender los poderes del cuerpo lo que se entendía por cuerpo, el cuerpo “natural”, el cuerpo pre-técnico o perceptivo, lo que había sido el cuerpo desde Platón en adelante, comenzaba a desaparecer. Quizás había comenzado antes, según la fecha de origen que uno elija. Pero como sea, en este momento histórico del desarrollo tecnológico de la virtualidad habría que actualizar la definición del ser humano y tener por lo menos un par de opciones nuevas o novedosas, entre las que la técnica de registro ocupa un lugar de prioridad.

En la estética en sentido clásico, lo que el perceptor busca es sufrir una especie de atracción que se concreta tomando distancia del objeto que nos atrae: placer a la distancia, porque el goce es tanto perceptual como intelectual. No se tolera una crítica *fascinada*. En la percepción del porno (en la percepción porno), en cambio, la identificación no sólo se propone anular cualquier distancia, la identificación, además, será creciente y progresiva. El objetivo es que sea total: que el espectador disuelva su “yo” en el “él” de la cámara (o en el “ella”) y en el del falo representado (que vulgarmente puede confundirse con algún personaje, por lo general El Hombre, y agregaría: Dominador. Cuántas sublimaciones para hablar de LA cámara). Existe una experiencia de sublimidad en el porno, pero no es el evento natural que trasciende lo humanamente imaginable, como en Kant, sino una arquitectura corporal rigurosamente planificada y registrada que sólo la imaginación puede apreciar. Sería el producto extremo de la racionalidad, no el espectáculo de la naturaleza. Aquí se abriría toda una línea para reflexionar sobre el narcisismo en la era audiovisual. Un narcisismo complejo, porque como sugerimos recién, casi ya no tiene relación con una persona que se enamora de su imagen y exige admiración y adulación —como insiste el mito—, sino que se vincula con un Yo sin rostro que se identifica con un cuerpo reducido a sus elementos formales, un cuerpo sin sexo o con cualquier sexo. La posición fantasma del ojo de una máquina que ocupa el lugar de sí mismo.

Ese fantasma no deja de deambular por las imágenes porno, la cámara (no) lo registra. Está ahí.

Para acentuar la identificación inmediata del espectador con alguno de los personajes (salteándose la cámara, es decir en la instancia secundaria de identificación), por lo general se opta por el punto de vista subjetivo y hasta ultra subjetivo, donde se desearía que el ojo de la cámara coincidiese con los ojos del espectador —en el porno abunda este tipo de enfoque: el objetivo final, imaginario, consistiría en la posibilidad de encarnación del sujeto de la visión. En el llamado a la presentificación del Yo éste se metamorfosea en un Él o una Ella que no es nadie ni nada. ¿Nadie? Si hasta la mirada masculina, para no decir las denuncias feministas y no tan feministas, coinciden en que la industria del porno está hecha por hombres y para hombres, y que la mirada dominante es la masculina. ¿Cómo nadie? Alguien muy concreto que se sustrae de la escena, se dirá. Rol típico del sujeto dominante. Pero ésta es una interpretación ni siquiera malintencionada, prejuiciosa, porque si el crítico se tomase la molestia de mirar algo de porno, sin buscar allí lo que nos han remachado ver, no se tardará en descubrir que el sujeto subyacente de la cámara o del medio en el porno no es el Hombre, ni su posición dominante ni su rostro ni su cuerpo. En el plano empírico es el pene —que penetra, que lacera, al que lamen, que eyacula, que domina, incólume—; en el fantasmático, el falo —lo erecto sin rostro, el eje de la rueca de la historia, el poder incontestable de lo penetrador sobre lo penetrado, de lo “activo” sobre lo “pasivo”. Hay un proceso de identificación, como acabamos de ver, en esta escena. En la interpretación empírica relacionaríamos la proyección del espectador en el falo que supuestamente domina la escena, como si la identificación originaria fuera entre el sujeto espectador y sus fantasmas. Algo de esto moviliza el porno. Pero no es este juego de identificación el origen de lo que acaece. Para nosotros, ésta es una identificación secundaria. Si volvemos a Freud constatamos que sería un error considerar que la identificación que el espectador siente por tal o cual personaje —y que moviliza sus deseos hacia un cierto horizonte de resolución diegética— es natural o inmediata, y se debe a la simpatía o empatía que éste le despierta, y al rol que ocupa. Es más bien al contrario: no hay nada “natural” en esa identificación, y la simpatía nace de la identificación previa, es su efecto y no su causa. No nos gusta el órgano genital porque es bueno, es bueno porque nos gusta. En términos de R. Barthes: “La identificación no tiene preferencias de psicología, es una operación estructural [y] la estructura no tiene preferencias, por eso es terrible (como una burocracia)”. Si la escena mantiene alguna relación con los afectos del espectador es porque estos provienen de la estructura, en términos de Barthes, o de la función del medio, según Groys.

Que el espectador se identifique con el ojo de la cámara y se asimile a su localización, pues esa sería la mirada que domina al plano, interpreta todo el drama de la escena de un modo precario, identifica al sujeto espectador con un sujeto empírico, extradiscursivo, pero principalmente considera su proceso de identificación con la cámara como un proceso simple y automático. Es cierto que la mirada del espectador está mediatizada por el encuadre de la cámara, y que entonces es casi natural la con-fusión entre una y otra, pero el cine postclásico y mucho más la televisión nos han acostumbrado a ver a partir de múltiples puntos de vista, de diversas cámaras y de códigos de visión flexibles, sin que por ello perdamos nuestras capacidad de organizar el espacio audiovisual. Por eso, antes que resolver la identificación en este nivel, los teóricos del cine vienen complejizando el proceso, para acercarlo a un tipo de interpretación más verosímil y también más productiva. Incluso teniendo como fondo el cine clásico, un teórico como Metz indicó que en el cine se produce un juego de identificación plural o móvil, donde la mediatización pasa por los encuadres de la cámara, por el uso de códigos cinematográficos o visuales compartidos, donde luego se desdobla en lo que llamaba el personaje Ausente y se atomiza en las miradas que participan de la escena. En fin a la mirada del espectador se le exige salir de sí misma, atravesar todo este proceso de mediatización hasta que termina convirtiéndose en otra y transfiriéndose al punto de vista de alguno o algunos de los personajes. Para comprender todo este proceso, entonces, no alcanza con recurrir a la teoría del espejo o a cualquier otro mito psicoanalítico. La cámara es y no es un ojo, y la pantalla no es un espejo, pues es incapaz de reflejar la imagen del vidente; el espectador, por otro lado, ha pasado ya por una formación psíquica primaria y ha superado con más o menos suerte la indiferenciación primigenia entre el yo y el no yo. A esta altura de los análisis lacanianos o levinasianos no hay que ser un experto para saber que el yo está descentrado del sujeto, que más que una unidad unívoca es el “producto” de una maraña de identificaciones, hasta el punto, como dice Aumont, de que “el yo se define sobre todo por su función de desconocimiento: debido al juego permanente de identificación, el yo se dedica, desde su origen, a lo imaginario, al engaño. Se construye por medio de identificaciones sucesivas […] Esta es la condición *sine qua non* de la entrada del sujeto en el lenguaje, de su acceso a lo simbólico”.[[68]](#footnote-69) Pero no es sólo por el lenguaje que se accede a lo simbólico, se accede también por la codificación de la corporalidad y la gestualidad, en específico por la carga erótica que late en la pulsión escópica. La identificación del espectador, entonces, siempre, desde el principio, está fracturada, es fallida, pues no sólo su mirada se pliega a la mirada de otro (de *lo* otro, la cámara), sino que los modelos con los que se identifica son distintos y contradictorios entre sí: imaginariamente el espectador podrá proyectarse sobre la imagen, latir aceleradamente al ritmo del suspenso de la escena o transpirar frente a un final predecible (dentro del género); pero si responde al más mínimo indicio de un principio de realidad compartido, el espectador descubre, lo sabe incluso antes de saberlo, que la pantalla no es ni una pupila por donde la luz de la escena entra en cuadro, ni un espejo en el que el espectador se reconoce e identifica (salvo algunas veces cuando está apagada). La situación del dispositivo cinematográfico guarda, sí, una semejanza con la escena primigenia de identificación, donde al mismo tiempo que proyecta su identificación con un personaje (el padre) desea su desaparición, pues esa presencia lo excluye de la escena deseada. El sentimiento que refluye de esta proyección es el de la exclusión: Yo no forma parte del cuadro, Él o Ella lo hace; la impotencia por intervenir fácticamente en la situación regresa frente a la imagen; lo que se repite es la pulsión *voyeurista* que terminará hipertrofiando el poder de su mirada. Por eso, como sostuvimos antes, el espectador niega o desplaza su identificación con lo que ocurre en la historia (lo que Metz llama identificación secundaria, la que se produce con lo representado y evidente), o en todo caso ésta es una identificación menos potente que la identificación primaria, que más que ensamblar al vidente con lo visto lo enlaza con una instancia anterior: con aquello que permite ver lo que se está viendo. El espectador, aquí, se identifica con lo que falta, con lo que no está a la vista, esa instancia que llamaremos el Ausente, pues de esta manera corrobora que de hecho él está ausente del cuadro o de la historia, aunque su presencia en la escena sea omnipresente, ya que todo el espectáculo parece montado para él, para su disfrute. Su presencia es invisible.

La participación del espectador en la escena fílmica es la del tercero excluido, el personaje que podría ser todos y ninguno, pero precisamente porque podría identificarse según la construcción del hecho fílmico en bandido o en ángel, en mujer o falo, da por supuesto la existencia de un ser anterior, que tomando el término de la crítica literaria se denomina “narrador”. La omnipotencia del espectador está supeditada a elecciones del narrador. Como el narrador es transparente, incluso cuando engaña: ni siquiera el espectador, que tiene el poder de visualizar si no todo, sí lo más importante de la historia, puede localizarlo: es el que le hace creer lo que está creyendo mientras mira el film, un sujeto abstracto pero material que domina la escena desde todas sus perspectivas (o desde todas las que sea capaz de imaginar, en todo caso); y el trabajo de montaje y la misma cámara son invisibles, o tratan de serlo (salvo en trabajos vanguardistas), el espectador puede imaginariamente ubicarse en una perspectiva dominante, placentera, se convence (imaginariamente) de que él es efectivamente el sujeto de la escena, aunque sea un sujeto vacío. Por ese vacío canaliza el deseo o la violencia. En la cultura popular esa violencia tendría menos represiones que en las clases medias y que en los productos estándar de Hollywood. Como ya decía N. Elias en la década del treinta del siglo pasado, el proceso de la civilización llamado capitalismo exige canalizar de modos más o menos previsibles ese excedente de energía: como sabemos, se lo suele hacer de manera simbólica. Al revés de lo que sostiene la lectura periodística, la exposición a historias de violencia no necesariamente incrementa la violencia en el vidente mediático, más bien permite que éste encauce la violencia de modo no violento. El resultado es la frustración, pues la energía violenta real, material, que no se pudo descargar en el exterior termina descargándose sobre sí mismo. Más que satisfacción lo que encontrará será frustración. Para pasar de la identificación primaria, en la que el espectáculo es posible por su sola presencia sustraída (aunque esta identificación suele estar sobrecodificada, sobreinterpretada, por lo que rápidamente se la olvida y se reemplaza por otra, ya bajo el modelo de la intención), a la identificación secundaria, en la que el espectador se identifica con este o aquel personaje, se daría el ascenso del imaginario proyectado al campo del sujeto simbólico, con la posibilidad de elaborar una representación de lo visto y hasta de ubicar su perspectiva dentro del cuadro representado. Cuando no se logra el ascenso, estamos frente a un caso patológico (la noticia del “asesino de Denver”, en el 2013, cuando se estrenaba *Batman. El caballero de la noche asciende*, da cuenta de uno de los tantos casos patológicos); cuando se logra, la identificación estalla, como en un sueño. Porque incluso en la instancia primaria la identificación es densa y tensa, un nudo de perspectivas contradictorias entre sí más que un acto mecánico (al fin de cuentas Edipo ignoraba que era “Edipo”).

**Entre lo alto y lo bajo: Marta Minujin según la crítica publicada en los suplementos masivos**

Nadia Soledad Martin

**Introducción**

La crítica de arte es un espacio de cruce entre dos ámbitos medulares de la sociedad moderna: el arte y la información. La misma modera la relación entre un discurso especializado (la teoría del arte), las prácticas artísticas y el conocimiento del público. Funciona así como metadiscurso que acompaña a la actividad artística en su reconocimiento social, y se caracteriza no sólo por poseer un componente pedagógico abocado a describir y explicar las obras y los artistas que tiene por referente sino, también, por desarrollar una argumentación que conforma un juicio de valor y de gusto respecto de ellas. Asimismo, posee un carácter doctrinario en tanto ha tenido tradicionalmente un rol orientado a definir lo que en cada momento histórico es arte y qué no. (Shiner, 2002 – Carlón, 1994 - Koldobsky, 2006)

Cuando la crítica es publicada en la prensa masiva adquiere características menos teorizantes y eruditas, para volverse mayormente informativa. Asume, además, componentes de corte publicitario vinculados a la promoción de las Industrias Culturales. No obstante, paradigmas conceptuales e ideológicos del arte operan siempre como condicionamientos en la producción del sentido de tales críticas, en calidad de puntos de enfoques y valores considerados al momento de realizar la evaluación de una obra o un artista.

Teniendo en cuenta estos presupuestos, este trabajo analizará las críticas publicadas en los suplementos *Ñ* (de *Clarín*), *Rada*r (de *Página 12*) y *ADN* (de *La Nación*), -publicaciones especializadas en temas culturales y artísticos de gran alcance al público masivo-, con motivo de la retrospectiva de Marta Minujín llevada a cabo en MALBA (2010-2011).

Esta muestra resulta un caso emblemático de análisis porque es la primera y única retrospectiva de Marta Minujín en nuestro país. El trabajo de esta artista, que es reconocida de forma masiva y que ha devenido en ícono del arte nacional, pone de relieve problemáticas actuales del arte relacionadas con el posmodernismo: los conflictivos vínculos del arte con el lenguaje de sectores bajos de la cultura y, especialmente, con la lógica de los medios masivos.

El objetivo principal del análisis es observar cómo la crítica publicada en estos suplementos aborda a esta artista y su obra a la luz de ciertas concepciones del arte que actúan como horizontes de lo decible, restringiendo ciertas posturas y facilitando otras entre el gran público no erudito, cuando una de las categoría más importantes de la modernidad estética, la división entre “lo alto” y “lo bajo” de la cultura, es puesta en conflicto.

El abordaje del material-objeto de estudio participa de lo que Fabbri (2000) denomina “vocación empírica”, ya que el análisis se desarrolla a partir del registro de fenómenos concreto: paquetes discursivos[[69]](#footnote-70) extraídos efectivamente de la circulación social. Se utiliza un modelo de análisis discursivo enmarcado en una sociosemiótica de corte veroniana en la que se intenta, a través de marcas encontradas en los textos, reconstruir los procesos de producción social del sentido y ubicar el sentido socialmente producido en sus propios ejes espacio-temporales (Verón, 1987 [2004]).

Visualizaremos entonces en las críticas analizadas las marcas del diálogo que, más allá de su postura opuesta o favorable, explícita o implícita, se teje con otros textos. De esta forma, se rastrearán sus condicionamientos productivos y se podrá relevar la posición diferencial que cada suplemento adopta respecto de la artista en cuestión y su obra.

**Marta Minujín: ¿un mito?**

Del 26 de noviembre al 14 de febrero de 2011, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) se realizó la muestra *Marta Minujín. Obras 1959-1989*. Curada por Victoria Noorthoorn, tuvo una altísima repercusión mediática y una convocatoria de nivel masivo.

Si bien Marta Minujín en sus inicios estuvo vinculada a corrientes como el Nuevo Realismo y fundamentalmente el Informalismo, y ha atravesado períodos disímiles en los cuales su obra fue mutando y tomando elementos de distintas tendencias que fueron emergiendo a lo ancho del mundo, su trayectoria ha sido signada por el arte pop y la propuesta de retomar el proyecto vanguardista de vincular arte y vida. Así, en sus obras ha mezclado materiales tradicionales con elementos de la vida cotidiana (colchones, botas, elementos electrónicos como televisores, etc.) y lenguajes propios de los sectores bajos de la cultura (especialmente la lógica de los medios masivos -con obras como *Simultaneidad en simultaneidad* y M*inuphone-*). Realizará happenings y ambientaciones (*La Menesunda, El Batacazo*, etc.) de gran repercusión en los medios, provocando el asombro del público y críticos y exhibiendo los valores de fugacidad e impacto propio del arte efímero. Sus obras reclamarán del público la participación activa. Esto se pondrá de manifiesto en sus obras monumentales en espacios públicos, tales como *El Partenón de Libros* o *El obelisco acostado*. Su labor, si bien ecléctico, prolífico, disímil, ha estado mayormente atravesado por el sello del posmodernismo, poniendo de relieve las problemáticas que emergen cuando lo alto y lo bajo de la cultura se ponen en contacto en una obra de arte, y cuestionando la legitimidad de las instituciones artísticas y los valores tradicionalistas del arte autónomo.

Teniendo esto en cuenta, la relevancia de esta muestra se basa en que se trata de la primera y única retrospectiva de una artista argentina que ha devenido prácticamente en ícono del arte nacional. La misma reúne más de cien obras que hacen foco en su producción de las décadas de 1960, 70 y 80. Dentro de la enorme resonancia que la muestra tuvo en los medios, se encuentran las críticas realizadas en las revistas culturales *Ñ*, *ADN* y *Radar*.

En las críticas publicadas en los tres suplementos se observa un punto en común: focalizan en exponer su trayectoria y sus obras a la luz de las características de personalidad de la artista. Se visualiza que su producción se resiste a las categorizaciones, a las etiquetas; si bien resulta indiscutible su reconocimiento generalizado como artista, pareciera difícil indicar específicamente qué elemento, sea éste esencial, formal, conceptual, estilístico o de cualquier otra índole, define su producción como “obra de arte”. Una gran dificultad de precisar y explicar lo “artístico” su obra es común a los tres suplementos. Ante esta dificultad, las críticas indagan en la figura de la artista, en Marta Minujín como símbolo, como imagen que representa algo-otro, una complejidad difícil de asir, y realizan una indagación orientada a decodificarla, a desentrañarla.

Los tres suplementos coinciden al ver en Minujín un perfil “singular”, “alegre”, “festivo”, “experimentador”, “lúdico”, “potente”. Es decir, ponen de manifiesto una caracterización típica de la personalidad de la artista, que se basa en elementos propios de la imagen de ella que históricamente ha circulado en el conocimiento popular y masivo. Un punto es común, coincidente: Marta Minujín ha devenido en mito. Pero en torno a ella cada publicación establece formaciones discursivas que, con los mismos elementos y términos, pero articulados según diferentes secuencias argumentativas, terminan por construir un relato específico, que evalúa desde sistemas de valores discrepantes a la misma figura.

*ADN*, a través de un artículo a cargo de Daniel Molina, la denomina “chamán”, “potencia poética”, cuyo “espíritu es sesentista, lúdico, lúcido”. Valora en ella una actitud de corte modernista que es la capacidad de destrucción de sus propios fundamentos para subvertirlos. Destaca en ella la capacidad de crear algo novedoso ante cada avance técnico, ante cada nueva propuesta estética que fue encontrando en su camino. En este sentido, ve en ella el espíritu experimentador, ávido de lo nuevo, propio de las vanguardias históricas: inventó todo, lo dio vuelta, lo criticó, se rió y volvió a reinventarlo”. En las grietas que Minujín pudiera abrir en nuestro universo simbólico con su pulso creativo, Molina observa el valor más importante del arte, a saber, la capacidad de plantearnos posibilidades nuevas. Es decir, de romper la monotonía creando sentido. La asocia así a la figura típicamente moderna de “genio creador”, que comienza a configurarse en el siglo XVII, se desarrolla particularmente en el XVIII (Shiner, 2002 – Haskell, 1984 [1980]), y que es una característica fundamental del arte aurático (finalmente, no es otro que el artista en tanto “genio”, aquel capaz de crear lo original, dar el sello de lo auténtico, de dotar a la obra del aura de la que hablaba Benjamin).

El autor observa a la artista como producto de sí misma, como auto-constructora de una personalidad mítica: “Minujín se ha convertido en una obra de arte en sí misma. Ella es la llama catódica, magnética, que surca como un relámpago la noche del sentido y nos hace entrever, por un instante, la posibilidad de una nueva vida. ¡Alegría!”[[70]](#footnote-71). El autor ve en la artista un procedimiento creativo que no puede explicar en términos técnicos o formales, sino en una cierta fuerza arrasadora, constructora de lo nuevo, propia de su genio inventivo.

Lucrecia Palacios, desde las páginas de *Radar*, se esmera en destacar que “hay otros valores del trabajo que la exhibición deposita en Minujín: el método, la precisión, el rigor”[[71]](#footnote-72). La autora de esta nota se sirve del texto curatorial y del catálogo de la muestra para destacar a la artista en tanto autogestora y elogiar la constancia, el empeño, la persistencia de la misma en su compromiso con el trabajo creativo. Si bien aclara “no es una artista de las profundidades del alma ni de los inefables filosóficos”, remarca que “sigue cuestionando la pertenencia del arte a los museos, las posibilidades de que el arte se revele como espectáculo y el júbilo de la creatividad”[[72]](#footnote-73). Asimismo, expone diferentes imágenes populares acerca de Minujín (el personaje mediático, la artista efectista pero banal, la artista argentina que mejor representa la sensibilidad de los ´60, la gran artista cuya imagen ha sido distorsionada en su visibilidad masiva, etc.) y propone a la exhibición en el MALBA como “una oportunidad para confrontar el mito y tomar posición”. La nota se aboca entonces a desentrañar las distintas cualidades, paradójicas, de la vida y obra de la artista, para exponer su sustancia creativa, dejarla a la vista, y permitir así que el lector se confronte a la obra poniendo en conflicto la imagen preconcebida de la artista, posibilitando una lectura crítica, no pre-juiciosa, de la misma.

Distinta es la posición de *Ñ*, donde la crítica llevada a cabo por Ana María Battistozzi, sin toma de posición a favor ni en contra, se basa en una descripción formal del ordenamiento espacial llevado a cabo por la curadora para organizar en núcleos un relato de la abundante y heterogénea historia creativa de Minujín. Asimismo la crítica alude a Minujín en tanto “habilidosa” para captar las tendencias distintivas de cada época y “servirse” de ellas para estar siempre vigente.

Por su parte, otra crítica de *Ñ*, Mercedes Pérez Bergliaffa, la caracteriza como “Mito mediático, estrella sudaca”[[73]](#footnote-74). En ella ve un “un personaje: un desdoblamiento de sí”. De esta forma, en *Ñ* se construye una imagen de la artista como personalidad mediática de dudosa excepcionalidad en términos rigurosamente artísticos. Pareciera que su valor en esta esfera no tuviera que ver con destacarse en el trabajo con los materiales y la pericia en el uso de la técnica, sino que se relacionara mayormente con cierta “energía y capacidad de persuasión” a través de la cual “impuso su imagen y dejó obras históricas en la retina popular”[[74]](#footnote-75).

**Reflexiones finales**

A lo largo de las páginas precedentes, hemos detallado cómo *ADN*, *Radar* y *Ñ* se sirven de una categoría típicamente moderna, la del “genio creador”, para abordar a Marta Minujín y, desde este concepto, articular una interpretación de su labor artística determinada en función de un sistema de valores particular.

En *ADN* se argumenta que el personaje que efectivamente es la misma artista, es su mayor obra: la construcción de una personalidad bien compuesta con ciertos rasgos de locura, otros de potencia en desborde, otros de constancia. Así, se construye una visión de la artista en tanto genio creativo. Cabe destacar, basándonos en estudios anteriores[[75]](#footnote-76), que este suplemento tiene una tendencia general a realizar notas mayormente informativas, sin especial profundidad crítica o analítica. Asimismo, cuando una obra o artista realiza planteos atentan contra una concepción modernista e inmaculadamente autónoma de la esfera estética y su sistema de valores (lo bien compuesto en términos técnicos, materiales, formales), se recurre a operaciones “matizantes” del conflicto, para ofrecer una visión armoniosa del ámbito artístico. En este caso, en el que la obra de Marta Minujín retoma elementos de los sectores bajos de la cultura y resulta difícil de explicar qué elemento vuelve específicamente “artística” a su producción, se construye una imagen mítica de su personalidad, la del genio creador, que pareciera lavar por sí misma el conflicto intrínseco que plantea su obra.

Por su parte en Ñ se deja ver cierto descreimiento de su valor artístico: pareciera que Minujín no es mucho más que un “mito mediático”. En base a lo observado en las críticas, es posible rastrear que en la postura de *Ñ* respecto de Minujín, opera lo que Andreas Huyssen (2202) llama “Gran División”. Se trata de la escisión entre “lo alto” y “lo bajo” de la cultura que caracterizó a la modernidad estética. Este sello moderno acuña la postura general que sostiene el suplemento en torno a las artes visuales: un esfuerzo por purgar al “arte” de toda contaminación con lo banal, lo liviano, lo repetitivo, lo superficial. Se reclama para el arte una autonomía pulcra, un manejo de los materiales y técnicas, y un sentido crítico profundo que, se considera en este caso, Marta Minujín no contiene, y realiza una operación higiénica que distingue a los artistas “verdaderos” de aquellos que solo pretenden serlo.

Pero donde Pérez Bergliaffa, de *Ñ*, considera que “la fama y la vida le pusieron delante de la sonrisa esa cabellera rubia y unos anteojos oscuros (…) deviniendo marca registrada y muro de la vida íntima”, Lucrecia Palacios, desde *Radar*, cree “haberle finalmente quitado los anteojos a Marta. Y haber descubierto que detrás de sus Ray Ban, usa otros iguales, idénticos.” A través de una postura de corte postmodernista, llama a romper con los mitos artísticos, a cortar con el acartonamiento tradicionalista de la esfera artística, dejando a un lado sus exigencias de sentido profundo y excelencia pulcra de la obra, para encontrar incluso en los vínculos que la obra de la artista tiene con lo popular y lo masivo, una potencialidad para reflexionar sobre el tiempo presente. Se repite entonces la postura general del suplemento, que articula un enfoque cercano a la postura de Lyotard (optimismo en las posibilidades abiertas en la era posmoderna y su posibilidad de igualar posturas, de romper jerarquías, límites y crear las reglas de un espíritu horizontalista y participativo). No obstante, sostiene un espíritu fuertemente benjaminiano en el que se da una redención de lo bajo, de lo marginal, de lo anteriormente oprimido o deslegitimado, dado que se ve en ellos la posibilidad de acceder a destellos de revelación, potencialidades fragmentadas de repensar la historia y de representar a la vez que significar el espíritu de la época. En este sentido, pareciera que lo que Radar valora de Marta Minujín es su pertinencia a la contemporaneidad, su ser expresión de nuestro propio tiempo.

En resumen, en los tres suplementos se observa una postura acorde a los lineamientos generales de su postura editorial. Ante una obra y artista que pone en conflicto una de las categorías más importantes de la modernidad estética (la autonomía del arte, la división entre lo alto y lo bajo de la cultura), cada publicación pone en juego su propia postura y sistema de valores: donde A*DN* encuentra el mito auténtico del genio creativo y *Ñ* el mito de la simulación mediática, *Radar* responde que no hay mito, sino filosofía pop: “en realidad no hay nada que su personaje esté ocultando. Todo está a la vista”.

**Bibliografía**

BENJAMIN, W: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad ténica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989.

CARLÓN, M: “Imagen de arte/Imagen de información”. Buenos Aires, Atuel, 1994.

CALINESCU, M: “Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo”. Madrid, Ed. Tecnos, 2002.

DANTO, A: “Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia”. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1999.

DANTO: “La crítica de arte moderna y posmoderna”, en *Artes, la revista*, N°9, 2005, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

DE MICHELLI, M: “Las vanguardias artísticas del siglo XX”. Madrid, Alianza forma, 2006 [1966].

FABBRI, P.: “El giro semiótico”. Barcelona, Gedisa, 2000.

FOSTER, H: “La posmodernidad” Barcelona, Kairós, 1983 [1985].

GREENBERG, C: “Arte y Cultura”. Barcelona, Paidós, 2002.

HASKELL, F.: “Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca”, Madrid, Cátedra, 1984 [1980].

HUYSSEN, A.: “Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo”. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002.

IRAZÁBAL, F.: “Por una crítica deseante, de quién/para quién/qué/cómo”. Bs. As., Inteatro, 2006.

KOLDOBSKY, D: “La crítica de artes visuales en su sistema”, Presentado en II Jornadas de Red Com Argentina n° 7, 2002. Disponible en: en [www.Otrocampo.com](http://www.Otrocampo.com/)

KOLDOBSKY, D: “Escenas de una lucha estilística”, en Oscar Steimberg y Oscar Traversa editores, *revista Figuraciones nº 1*, Buenos Aires, Asunto impreso, 2003.

KOLDOBSKY, D: “Metadiscursividad de las artes visuales a partir de las vanguardias”, en *De Signis N° 11*, 20

KOLDOBSKY, D.: “Las críticas expansiones de la crítica”, en *Figuraciones nº7*, revista internacional del departamento de Crítica de las Artes, IUNA*,* 2010. Disponible en: [www.revistafiguraciones.com.ar](http://www.revistafiguraciones.com.ar/).

LYOTARD: “La condición posmoderna”, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987. Disponible en: <http://centrito.files.wordpress.com/2011/06/5-lyotard.pdf>

SHINER, L: “La invención del arte (Una historia cultural)”. Barcelona, Paidós, 2004.

VATTIMO, G: “Muerte o crepúsculo del arte”, en: El *fin de la modernidad (nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)*. Barcelona. Planeta-De Agostini, 1994.

VERON, E: “Semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad”. Barcelona, Gedisa, 1987 [1993].

**Lector de literatura, espectador teatral**

Gonzalo Marina

Decir que el teatro queda excluido de las discusiones literarias es tan incomprensible como incluirlo. Su valor estético lo posiciona al mismo nivel que la narrativa y la poesía. Un referente como Roberto Cossa considera que el drama es parte de la literatura. Sin embargo, la importancia que se le dé al relato genera una mayor o menor relación entre ambas expresiones. Para el dramaturgo se estaría dando la última situación en el teatro actual argentino por diversas razones:

Una es la desvalorización de la literatura que hay dentro del teatro. Aquel teatro literario que dio obras cumbres pero también dejó plomos interminables, en los que al autor hablaba a través de los personajes y el teatro se convertía en un discurso literario. Eso desapareció. También fue entrando en decadencia la literatura del relato. Apareció mucho la figura del director, que interpretó el espectáculo poniendo más el acento en lo visual, en una mayor síntesis cuando se cuenta alguna historia. (ALEGRI: 2013).

De todas formas, la posibilidad de desdoblar el teatro en dos, por un lado el texto dramático y por otro el texto espectacular, da lugar a una indagación sobre el lugar del teatro en la literatura. Lejos de señalar cada una de las diferencias entre cada discurso, nos enfocaremos en el receptor. Además de ser un elemento indispensable para el quehacer artístico, esta figura participa de los dos polos de nuestra indagación (el teatro y la literatura) e incluso el término resulta lo suficientemente ambiguo como para discutirlo[[76]](#footnote-77)

Si consideramos el modo de producción y consumición de la literatura y el teatro podemos señalar varios puntos en contacto y diferencias. En el caso de una novela, el investigador Fernando de Toro señala que “es consumida y producida individualmente, lo que implica que no hay mediaciones entre el productor y su producto” (1992: 138). Pero luego aclara: “Si bien es cierto que este circuito comparte muchos de los elementos extra e intra literarios con el teatro, también lo es su diferencia radical en el circuito propiamente teatral” (1992: 138).

Tanto el texto dramático como la novela (o la poesía) comparten un circuito similar. Su consumición y producción pueden producirse de manera individual. Veremos más adelante que la génesis varía de un caso a otro, pero si nos enfocamos en el receptor, en ambos casos contamos con la presencia de un lector, y sobre él se pueden aplicar todos los conceptos de las teorías de la recepción[[77]](#footnote-78)

El sentido de una obra dramática se completa durante la puesta. Sin embargo, la lectura del texto nos permite participar de la experiencia escénica: “El teatro es un arte autónomo que se vale del texto, y desde la lectura permite imaginar su espectacularidad, su teatralidad, pues lo teatral no puede reducirse a lo que se añade en la puesta en escena” (FOBBIO: 2009; 23). De todas formas, Mauricio Kartun señala las diferencias entre leer teatro y leer una novela (incluso para definir quién es el destinatario):

El teatro ofrecido como lectura no es cordial. La narrativa inevitablemente se hace cargo de la soledad de esa situación y promueve todos los medios necesarios para que el contacto, en ese acto de soledad, sea franco, fluido y gozoso, para que uno pueda hacer el viaje a su universo. Como el texto teatral está escrito para un primer interlocutor, ese soporte que es el cuerpo del actor, en realidad no se hace cargo de esta necesaria cordialidad con la cual abrirle la puerta al mundo a quien viene a leer ese texto (…) Puede ser leído y uno puede descubrirle esos atributos de belleza y armonía, pero esto no significa que ese sea el medio adecuado para que sea comunicado. Porque cuando uno lo concibe, lo concibe para que haya un sistema complementario al texto, que es el actor; entonces, no se lo estoy dando al lector. Es verdad que uno puede leer Shakespeare y encontrar belleza literaria, sin embargo es muy difícil que uno leyendo Shakespeare encuentre la pasión del lector. Uno puede leerlo curiosamente, uno puede leerlo haciendo conversión de norma, poniendo uno mucho para completarlo, pero en sí mismo el texto denota su condición de texto escrito no para ser leído sino para ser representado; lo cual no le quita su condición literaria, sino estaríamos pensando que la literatura deviene exclusivamente un soporte (RIMOLDI: 2008; 5).

La reflexión de Kartun nos resulta importante ya que señala como primer interlocutor al actor, medio indispensable para comunicar el teatro. Pero también marca la diferencia entre la soledad propia de la literatura y la representación, que involucra a un conjunto de personas que presencian el espectáculo en vivo. Esta distinción es fundamental para la construcción de sentido en cada disciplina. Mientras que en la literatura un solo individuo termina de darle significación a una obra tras su lectura, en el teatro se establece un diálogo entre el espectador y los actores lo que da por resultado una actualización permanente de la significación. André Helbo define esta última reflexión con el término ‘enunciación colectiva’:

Es evidente el gesto mediante el cual instancias escénicas y espectadores se enuncian colectivamente (…). El espectador produce un enunciado espectacular del mismo tipo que las instancias escénicas: el diálogo creativo enriquece el evento de la significación (…) los interlocutores se enuncian juntos en el marco del quehacer espectacular. (2012; 68).

Expliquemos cómo llega el crítico francés a este concepto. El modelo clásico de la comunicación, cuyo acento se encuentra en la unión entre un emisor y un receptor relacionados por los códigos, canal, contexto, contacto, no es adecuado para el teatro. Podrían señalarse dos razones: por un lado, es difícil identificar al locutor (¿es el autor, el director, el actor, el espectador?) al igual que el canal (¿es sólo la lengua o además la escenografía, la actuación, los aplausos?); por otro lado, el locutor y el receptor no se oponen, sino que tienen muchas funciones (el creador puede ser espectador).

Para Helbo, la multiplicidad de polos es fundamental: “Más que la filiación lineal es el modelo del multisistema que se impone o, más aún, el de una convención lábil que no excluya la producción de texto espectacular por parte del espectador” (HELBO: 2012; 70).

Para ilustrar esta idea, el crítico menciona el espectáculo *Y pusieron esposas a las flores*. Allí había un dispositivo por el cual los actores desnudos descendían hacia la sala y simulaban azotar a los espectadores. Como simulaban golpes a varios actores entre el público, se delega la presencia silenciosa del observar; e incluso el espectador puede intervenir a los golpes.

Vemos que la idea de un único creador y receptor está más ligada a la literatura que al teatro y que el colectivo de espectadores participa en la formación de sentido durante el proceso creativo. Finalmente, Helbo amplía el concepto de receptor: “El espectador no es solamente un ser emotivo o cognitivo a quien se le oculta el sentido. Es también una figura inscrita en el enunciado (un espectador modelo)” (2012: 122).

Ilustraremos lo dicho anteriormente con un ejemplo propio de la literatura y otro teatral.

En *Crónicas marcianas*, Ray Bradbury narra el primer encuentro entre humanos y marcianos en el cuento “Los hombres de la tierra”:

La señora Ttt abrió la puerta de par en par.

-¿Y bien?

-¡Habla usted inglés! -El hombre, de pie en el umbral, estaba asombrado.

-Hablo lo que hablo -dijo ella.

-¡Un inglés admirable!

El hombre vestía uniforme. Había otros tres con él, excitados, muy sonrientes y muy sucios.

-¿Qué desean?-preguntó la señora Ttt.

-Usted es marciana -El hombre sonrió-. Esta palabra no le es familiar, ciertamente. Es una expresión terrestre -Con un movimiento de cabeza señaló a sus compañeros-. Venimos de la Tierra. Yo soy el capitán Williams. Hemos llegado a Marte no hace más de una hora, y aquí estamos, ¡la Segunda Expedición! Hubo una Primera Expedición, pero ignoramos qué les pasó. En fin, ¡henos aquí! Y el primer habitante de Marte que encontramos ¡es usted!

-¿Marte? -preguntó la mujer arqueando las cejas.

-Quiero decir que usted vive en el cuarto planeta a partir del Sol. ¿No es verdad?

-Elemental -replicó ella secamente, examinándolos de arriba abajo.

-Y nosotros -dijo el capitán señalándose a sí mismo con un pulgar sonrosado- somos de la Tierra. ¿No es así, muchachos?

-¡Así es, capitán! -exclamaron los otros a coro.

-Este es el planeta Tyrr -dijo la mujer-, si quieren llamarlo por su verdadero nombre.

-Tyrr, Tyrr. -El capitán rió a carcajadas-. ¡Qué nombre tan lindo! Pero, oiga, buena mujer, ¿cómo habla usted un inglés tan perfecto?

-No estoy hablando, estoy pensando -dijo ella-. ¡Telepatía! ¡Buenos días! -y dio un portazo.

En *Gore* de Javier Daulte, presenciamos una conversación entre un Hombre y una Mujer (que luego sabremos que se llaman Bulbasaur y Venusaur) con Natalia y Eduardo.

*Mujer: Acá ¿no?*

*Hombre: Sí.* Abre la puerta. *Eh... Hola... Tenemos que dejar algo. Queremos... Buscamos... Tenemos que dejar algo.*

Pausa.

*Mujer: Tenemos que dejar algo.*

Pausa.

*Hombre: Necesitamos que nos guarden algo.*

*Mujer: Queremos que nos guarden algo... Nos tenemos que ir por unos días... Nosotros dos tenemos que irnos por...* Al Hombre.*... dos días, cuatro ¿no? ¿Cuánto puede llevar el enfriamiento de los fluidos?*

*Hombre:* A la Mujer. *Cuatro días máximo.*

*Mujer:* A Eduardo y Natalia. *Sí, cuatro días a lo sumo. Bueno; y eso, que queremos que nos guarden algo por estos días... Hasta que volvamos.*

Pausa.

*Hombre:* A la Mujer. *No. No se nos entiende.*

*Eduardo:* A Natalia. *¿Qué dicen?*

*Natalia:* A Eduardo. *No sé.*

*Eduardo:* Al Hombre y a la Mujer. *No se les entiende. No...*

*Hombre:* A la Mujer. *¿Qué dicen? ¿Qué están diciendo?*

*Mujer:* Al Hombre. *¿Cómo querés que lo sepa?*

*Hombre:* A Natalia y Eduardo. *Queremos... Necesitamos... Buscamos... Nosotros...*

*Mujer:* Al Hombre. *¿Serán tarados?*

*Hombre: No sé.*

*Natalia:* Al Hombre y a la Mujer. *¿Se quieren quedar?*

*Eduardo:* A Natalia. *¿Se quieren quedar?*

*Mujer:* Al Hombre. *¿Qué dijo?*

*Hombre:* A Natalia y Eduardo. *Sí, sí. Acá. Guardar. Queremos guardar.*

*Mujer:* Al Hombre. *Andá a buscarla, mejor.*

*Hombre:* A la Mujer. *¿Te parece?*

*Mujer:* Al Hombre. *Sí, mejor andá a buscarla, así se dan una idea de lo que...*

*Hombre:* A la Mujer. *Una noción, querés decir.*

*Mujer:* Al Hombre. *Una idea, una noción, es lo mismo.*

*Hombre: ¿Es lo mismo?*

*Mujer: Traéla.*

*Eduardo:* A Natalia. *¿Cómo que se quieren quedar?*

*Natalia:* A Eduardo. *No sé.*

*Eduardo:* A Natalia. *Recién dijiste que se querían quedar. ¿Vos les entendés?*

*Hombre:* A la Mujer. *¿Qué dicen?*

*Mujer:* Al Hombre. *Dale. Andá a buscarla.*

*Natalia:* A Eduardo. *No entiendo lo que dicen. ¿En qué hablan?*

Como bien señaló Kartun, la lectura del teatro dista de ser placentera. En el diálogo de Daulte debemos prestar atención a los personajes que hablan y con quien hablan. Un esfuerzo que al ser escuchado en escena no sería para nada demandante. Aunque el fragmento de Bradbury también es un diálogo en su totalidad, resulta más fluido para el lector, sobre todo por las descripciones.

También es pertinente lo dicho por Kartun sobre el primer interlocutor, ese soporte que es el cuerpo del actor ya que en este caso los diálogos de los personajes se encuentran en español pero en realidad el Hombre y la Mujer hablan un dialecto de otro planeta. Los dos fragmentos pertenecen al género de la ciencia ficción. Daulte juega con el espectador, lo aleja de la ficción que se desarrolla sobre el escenario. Así incrementa el suspenso y extrañamiento, no sólo entre los personajes, sino también en la audiencia, lo que aporta significado a la obra. Distinta es la búsqueda de Bradbury, cuyo objetivo no es desencajar al lector, simplemente describir la situación de los personajes.

Si retomamos la multiplicidad de polos expuesta por Helbo, hay otras diferencias entre estos textos.[[78]](#footnote-79) Pero si volvemos a nuestra inquietud inicial, tanto el receptor de literatura como el espectador teatral deben completar el sentido del texto. Sin embargo, este último participa en la producción de sentido mientras la obra se genera, mientras los personajes de Daulte hablan sin entenderse, al igual que el espectador. El receptor de literatura aporta sentido en un circuito cerrado. El lector de teatro puede imaginar la puesta en escena*, pero no participar en la creación de su sentido.*

Para finalizar, el lector de literatura no va a hacer la distinción entre una novela, poema u obra teatral. Busca el goce estético. Pero es indudable, siguiendo las palabras de Kartun, que el lector de teatro es accidental. Su imaginación crea o busca la imagen de un escenario ya que es el único lugar donde la secuencia de enunciados puede tener un asidero. Se podría decir que el escritor teatral nos dificulta la lectura a propósito para decirnos: ‘para tener una mejor experiencia, visiten un teatro’.

***Bibliografía.***

ALEGRI, Carlos (2013). “El teatro actual desvaloriza la literatura”, *El gran otro*. [Consulta 10 de junio 2013]. Disponible en: http://elgranotro.com/roberto-cossa-el-teatro-actual-desvaloriza-la-literatura/

BRADBURY, Ray (1974). Crónicas marcianas. Buenos Aires: Minotauro.

DAULTE, Javier (2010). Teatro. Tomo III. Buenos Aires: Corregidor.

DE TORO, Fernando (1992). Semiótica del teatro. Buenos Aires: Galerna.

FOBBIO, Laura (2009). El monólogo dramático: interpelación e interacción. Córdoba: Comunicarte.

HELBO André (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.

PAVIS, Patrice (2007). Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires: Paidós.

RIMOLDI, Lucas (2008). “El tiempo recobrado en una dramaturgia *vintage*, entrevista a Mauricio Kartun”, en *Latin American Theatre Review*, Vol. 41, Nº 2, págs. 93-106.

**Échale la culpa a Pierre!**

**Bourdieu y el oficio del periodista**

Daniel Gaguine

*En este breve ensayo, intentaremos cruzar algunas ideas de Pierre Bourdieu para aplicarlos a la práctica periodística, con especial hincapié en la crítica teatral y la conducta de los periodistas en tanto su objeto de estudio y su relación con el público.*

En una entrevista que le realicé a Pablo Marchetti - ex director de la Revista Barcelona-, sostenía el entrevistado que el periodismo “*es un oficio. Algunos rudimentos básicos y después está en el arte de cada uno como ejercer eso. Está bien que sea un oficio, que no se lo eleve a la categoría de profesión. Que lo puede ejercer cualquiera y que cualquiera puede ser periodista*”. No contento con esto, agregó que “*Cualquiera puede ser carpintero y ejercer. No le veo mayor diferencia con el periodismo. Hoy hay una construcción al respecto y es parte de aprender el oficio*”.

Estas apreciaciones despertaron en quien esto escribe, la necesidad de contrastarlo con otro “oficio” pero que revista la seriedad brindada por algún estudioso en la materia. Mi memoria fue asaltada al recordar el texto de Pierre Bourdieu, “El oficio del sociólogo”. A partir de allí, tomando las salvedades de los casos, el mismísimo Bourdieu establecería un marco adecuado para el desarrollo personal y profesional de los periodistas que deseen perfeccionar su oficio. En algunas ocasiones, cambiaremos el término “sociólogo” por “periodista” y las prácticas científicas pasarán a ser críticas de obras de teatro o una nota de análisis sobre algún fenómeno teatral determinado.

Haremos una descripción de la situación, continuaremos con un breve desarrollo teórico y finalmente, el cruce entre Bourdieu y la situación periodística propiamente dicha.

La función del periodista gira en torno de investigar un tema y escribir al respecto. En ese punto, desarrollaría una vigilancia epistemológica. Bourdieu propone la oposición entre el ejercicio de la vigilancia Epistemológica frente a la Sociología Espontánea que, en el caso que nos compete, sería una práctica ingenua de los periodistas que reproducen los modos de hacer y decir de las “recetas” ya validadas. Se debe encontrar, en el conocimiento del error y de los mecanismos que lo engendren, uno de los medios para superar el error. Para esto, se debe hacer frente a los obstáculos epistemológicos. Dirá Bourdieu que “*El primer obstáculo epistemológico es lo que ya sabemos del mundo (los fenómenos y procesos de lo social)*”. Esto será un obstáculo para quienes deseen aportar nuevas miradas sobre los temas/problemas a investigar. Se corre el riesgo de limitar la posibilidad de profundizar en espacios de la “realidad” en los cuales se interviene por medio de la investigación.

Ejercer la Vigilancia Epistemológica es el modo a utilizar la investigación y su riqueza para descubrir conocimientos nuevos al tiempo que permite dar cuenta de creencias y discursos viejos, que se han quedado en el tiempo. Se debe reconocer los obstáculos al conocimiento de lo social y aplicar técnicas de ruptura frente a la reproducción de la llamada “sociología espontánea”.

Bourdieu identifica esos obstáculos como:

**El sentido común**: Son “percepciones naturalizadas del mundo” y se dan al ser nosotros mismos, parte de la cultura y de la sociedad en la que nos construimos como sujetos. Se deberá luchar contra “la ilusión del saber inmediato” asi como realizar un distanciamiento necesario para comprender y analizar nuestros objetos y problemas de estudio. El periodista (en nuestro caso) debe cuestionar sus primeras apreciaciones con respecto a lo que estudia/investiga. Todos tenemos “prenociones” que son presupuestos asumidos inconscientemente. Sería lo que uno dice en una charla con amigos o colegas, sin micrófono de por medio. Esas lecturas “primarias” o iniciales, deben ser revisadas. Lo ideal es realizar los análisis y reformulaciones correspondientes.

**El lenguaje común:** Es otro obstáculo para el investigador social –periodista, en nuestro caso-. Bourdieu señala que las palabras empleadas por la gente las utilizamos “inevitablemente” en nuestras investigaciones.Debemos analizar si el sentido que le da la gente es el mismo que utilizamos nosotros sobre cuestiones o problemas de investigación. Por eso, debemos discutir y re-pensar como argumentamos lo que investigamos, los supuestos teóricos e ideológicos en que nos basamos y como las ideas comunes se cuelan en los planteos y objetivos de nuestro trabajo. Hay que analizar y distanciarse de lo que dicen y cómo dicen los sujetos estudiados, los temas de los que hablan así como también los propios investigadores y ver las teorías e ideologías que esconden.

**Las nociones comunes:** Bourdieu sostiene que el investigador debe revisar las teorías que toma, a veces ingenuamente para sus investigaciones. El reflexionar las ideas y teorías que estarán presentes en las investigaciones para cotejarlas con los datos e informaciones que vamos obteniendo resulta más productivo que citar autores o párrafos de algunas obras sólo porque están legitimados desde nuestro campo de actuación. Debemos cuidarnos de teorías que amenazan con imponer temas, problemas y maneras de pensar los temas a estudiar. Tampoco debemos ser repetidores de lo dicho por otros si lo estudiado nos está mostrando otra cosa. Para esto, debemos reconocer desde qué teoría y/o ideas encaramos nuestras investigaciones sociedad.

Es necesario reflexionar críticamente sobre la práctica de investigación que llevamos a cabo. Bourdieu dirá que *“los procedimientos lógicos no pueden ser explicados con precisión, por separado de sus aplicaciones*”. Esto implica un rechazo a recetas preestablecidas que dicen cómo se debe investigar, siempre con un único método. En el caso que nos compete, -periodistas en relación con el teatro-, hay una tendencia a respetar a las “vacas sagradas” del medio. Periodistas con ciertos saberes y prestigios que han trascendido a través del tiempo, como si fueran leyes casi inquebrantables. Lo mismo con actores, directores o dramaturgos que hacen todo bien (como mínimo). Así se reproduce, una “tradición” donde nada se pone en duda y todo está bien de antemano.

Es necesario someter la práctica periodística a una reflexión. Bachelard dirá que “*ante todo es necesario saber plantear los problemas*”. Es en este sentido del problema el que sindica el verdadero espíritu periodístico. Debe haber una respuesta a una pregunta para, de esta manera, constituir el conocimiento. Nada es espontáneo ni está dado sino que se construye. Cada obra de teatro, recital, o película será diferente una de otra. Por eso, aquello que fue útil en un determinado momento, puede trabar la investigación para la nota propiamente dicha. Llega un momento en que el espíritu prefiere –sobre todo en los grandes medios-, confirmar su saber a lo que lo contradice. Hay un dominio del espíritu conservativo y el crecimiento se detiene.

Bourdieu habla de “*construir su objeto, sin pretender presentar primeros principios de la interrogación sociológica como una teoría acabada del conocimiento del objeto sociológico.”.* O sea, se va construyendo todo el tiempo y no se reproduce la misma fórmula para todos los objetos sobre los cuales se va a escribir. Esto es notorio en quienes se quedan sin herramientas para saltar de un musical a un espectáculo de clown. No pueden lograr que “coincidan” sus conocimientos con lo que están viendo delante suyo. Lo ideal sería revisar las propias prácticas a fín de prestar atención a cómo planteamos y nos vinculamos con los fenómenos de estudio (obras de teatro, entrevistas, investigaciones sobre un tema determinado). También debemos tener en cuenta como y que informaciones y datos iremos produciendo durante el proceso de la investigación.

Como profesionales, debemos ser reflexivos y autocríticos: desde elegir y definir los temas, las nociones conceptuales, teórico- ideológicas asi como en las perspectivas metodológicas e instrumentos de recopilación y análisis de datos diseñados y aplicados. Todo el proceso de una investigación nos enfrenta a su evaluación reflexiva. Según Bourdieu “*El conocer debe evolucionar junto con lo conocido*”. El descubrimiento no se reduce a una lectura de lo real. Es, justamente, una ruptura con lo real. La ruptura con lo tradicional –*teorías tradicionales* según Bourdieu- y la relación con las mismas no es más que un caso particular de la ruptura con la sociología espontánea. Hay periodistas que no plantean problemas porque la tradición no los considera dignos de ser tenidos en cuenta. ¿A quién le importa decir que Guillermo Francella se repite desde hace treinta años?

El periodista –y todos los que estuvimos en alguna redacción lo sabemos-, en general, debe hacer frente a las obligaciones que le presenta un auspiciante para sacar tal o cual crítica.

¿Alguna nota osaría decir que Alfredo Alcón en “Los Reyes de la Risa” estaba tapado por la incontinencia verbal de Guillermo Francella? No. ¿Algún crítico –de los grandes medios formadores de opinión- publicó que la versión teatral de “La Celebración” no respondía a las expectativas que había generado y solo Benjamín Vicuña estaba a la altura de las circunstancias? ¿Qué el “Hamlet” de Mike Amigorena corrió la misma suerte que el “Macbeth” de Daulte, ambos del Complejo del Teatro San Martin? No. Más allá de esta circunstancia, el periodista está limitado a los esfuerzos que exigen las rupturas y las incitaciones del sentido común. Por eso, vuelve al pasado teórico de su disciplina y a la tradición de la misma. Caso contrario, puede poner en jaque su fuente de trabajo

También están los periodistas que dicen que todas las obras son buenas, que siempre hay algo para rescatar. Cuando Bourdieu dice que “*los hechos no hablan*”, sostiene que *el sociólogo* –periodista- *que quiere sacar de los hechos* –la obra de teatro, los actores*-, la problemática y los conceptos teóricos que le permitan construirlos y analizarlos, siempre corre el riesgo de sacarlos de la boca de sus informantes* –o sea, ellos mismos-. *No basta con que el sociólogo* –periodista- *escuche a los sujetos* –actores, directores, dramaturgos-, *registre sus palabras y razones para explicar su conducta*. Al hacer esto, “*se corre el riesgo de sustituir sus propias prenociones por las prenociones de quienes estudia*”. De ser así, estaríamos realizando, más que una nota o una crítica, una gacetilla más refinada que la realizada por su agente de prensa. Además, hay quien cree que mantenerse dentro de la tan mentada neutralidad u objetividad periodística –un tema largo para debatir en otra ocasión-, es limitarse a sacar del discurso de los sujetos los elementos para su crónica. Algún colega se verá impedido de realizar una nota sobre una obra que no le haya parecido buena porque tiene amigos en el elenco. Esto sería lamentable, no solo por su apego a su profesión a menos que le tenga miedo al ego del actor pero esto es harina de otro costal.

Igualmente, también haremos una mención a aquellos periodistas que se creen más relevantes que el hecho que están analizando. No puede ser nunca más importante que el hecho por el cual escriben o que el entrevistado. Debe ser consciente de la realidad en la cual vive y que él es un “nexo” entre el público y el entrevistado, siendo su función indagar al respecto y no un pavoneo de su propio ego. Al día de hoy, la relación entre el periodista y el público en general pasa por una etapa sinuosa. El periodismo está atravesando, al decir de Bourdieu, “*más dificultades que cualquier otra ciencia en desprenderse de la ilusión de la transparencia y realizar la ruptura con las prenociones (…) y está expuesto al veredicto ambiguo de los no especialistas*”. Aquí es donde Bourdieu hace una pregunta fundamental *“¿Cómo no sentirse un poco sociólogo –periodista- cuando los análisis del "sociólogo" concuerdan con las palabras de la charla cotidiana?”*. Si el periodista acepta determinar su objeto y las funciones de su discurso de acuerdo con los requerimientos de su público, se vuelve una especie de “profeta”, que no se corresponde con su función. Por eso, y adaptando la idea de Bachelard, todo periodista “*debe ahogar en sí mismo el profeta social que el público le pide encarnar*”.

A las estadísticas que salgan de la investigación, hay que someterlas a la interrogación epistemológica: no hay que exigirle ni hacerle decir más que lo que dice, bajo las condiciones en que lo dice. Una obra en el Paseo La Plaza tiene algunos detalles como el precio de la entrada, la capacidad de la sala y la producción en las obras. Esto no implica que deba analizarse de la misma manera con una obra de un teatro independiente de San Telmo o el Abasto. Esto implica romper con cierta ley no escrita que sostiene que “en la calle Corrientes está el mejor teatro” cuando no es así. Hubo y hay obras de mala calidad, con el agregado de una inversión sideral. Menciono a título ilustrativo y viajando atrás en el tiempo que el “teatro” incluye a todo el teatro, llámese off, oficial, calle Corrientes. Todo es teatro, mal que les pese a los grandes productores que se autodenominan EL teatro. Recuerdo las semanas paranoicas de la Gripe A con afiches que decían “Vuelve el teatro” (¿acaso se había ido?) y una posterior conferencia de prensa en el Maipo con Carlos Rottemberg y Adrián Suar a la cabeza. El teatro puede estar bien hecho y ser de calidad, ya sea en la calle Corrientes o en un barrio. Hay superproducciones del centro basadas en fuertes campañas publicitarias en los multimedios, independientemente del valor artístico. Que va mucha gente, seguro pero ¿y la calidad artística? Hubo teatros que siguieron sus funciones durante la “crisis”, con obras de mayor calidad que las de las grandes salas. Volviendo a lo dicho anteriormente, ¿Cuántos periodistas pudieron, quisieron u osaron decir algo al respecto, o lo intentaron al menos?

Estas observaciones son disparadores para debatir sobre la profesión y lo que hace uno con el oficio que le ha tocado. Que este texto podrá ser destrozado, es probable pero habrá cumplido su función, al hacer pensar, razonar y discutir a quienes, al día de hoy, se encuentran con el noble propósito de escribir acerca del teatro.

**Tratamiento de la figura del autor de cine en la crítica de la prensa masiva argentina contemporánea desde la perspectiva socio-semiótica. Una mirada que convoca a reflexionar sobre la autoría.**

Carolina Isabel Raveglia

El presente trabajo de tesis se propone indagar acerca de la construcción de sentido que la prensa masiva argentina contemporánea genera a partir de su propia lectura de la figura del autor en el cine y, a su vez, comparar los resultados de la caracterización autoral propuesta por la prensa masiva con las producciones críticas que la revista El Amante ha realizado al respecto durante el mismo lapso de tiempo desde un lugar de representación emblemático de la prensa especializada.

Para eso, se ha definido a la figura del autor desde el punto de vista de la semiótica, y se ha rastreado la conformación histórica de dicho concepto a partir del período romántico y de la modernidad, a través de bibliografía especializada y seleccionada para tales propósitos.

Asimismo, en la presentación del corpus se ha establecido un criterio clasificatorio que sirve de guía para proceder a la comparación de ambos tipos de prensa, es decir, la prensa masiva y la prensa especializada. El corpus está conformado por una selección de críticas de filmes de cinco diarios de tirada masiva nacional y las críticas de filmes de la revista El Amante, que actuarán para nuestro análisis como testigo de las regularidades detectadas en la prensa masiva sobre la configuración que se realiza de la autoría cinematográfica. Otro objetivo del presente trabajo, que se desprende de lo relatado anteriormente, se vinculará con la manera de observar a la figura del autor en el cine por parte de algunas de las publicaciones masivas escogidas, a la luz de lo afirmado por las críticas de la revista El Amante para, así, establecer una segunda comparación, que se vuelve más enriquecedora e integradora respecto del análisis efectuado, en tanto y en cuanto, y siempre en torno a la figura del autor en el cine, despunta cierto apartamiento de las maneras de configurar al autor por parte de la prensa masiva al interior de ella misma. Esto es, el descubrimiento de un comportamiento similar al de la prensa especializada, en cuanto al modo de describir los procedimientos autorales. Nuestro propósito último, entonces, tendrá que ver con la observación de un cierto funcionamiento de la prensa masiva, que encontrando afinidades con la prensa especializada, destacará algunos puntos en común entre ambos tipos de prensa, como así también tensiones entre ambas en relación a la figura del autor de cine y a la figura del autor que surge en el romanticismo, y que aún se puede ubicar en estado de latencia, o de manera implícita, en algunas de las caracterizaciones realizadas por la prensa masiva actual.

Entre los desarrollos teóricos utilizados en la presente propuesta, destaca el trabajo pionero de Oscar Traversa, que aborda el surgimiento y consolidación de la crítica cinematográfica argentina desde una ‘perspectiva socio-semiótica’[[79]](#footnote-80).

Según Oscar Traversa:

“En la medida en que se afirmaba la importancia social del cine, se desarrolló también la de la crítica cinematográfica, aunque con un cierto desajuste. Es testimonio de su despliegue el espacio cada vez mayor que ocupa en la prensa, en la radio o en la televisión, y, más aún, en medios especializados de consumo general, o en una prensa pretendidamente técnica, destinada a quienes por oficio o por placer se han integrado en mayor o menor grado al universo del cine. Pero un segundo horizonte se dibuja, además, de manera intermitente, detrás de este conjunto: el de la crítica de la crítica; actividad que tiene por objeto la crítica cinematográfica, con el propósito manifiesto de ponerla en sus carriles” (1984:63).

Podemos enmarcar esta tesina dentro de la categoría de “metacrítica”, a la que Traversa se refiere como un “segundo horizonte” de la crítica cinematográfica, en el sentido de que en nuestro análisis haremos referencia desde la perspectiva socio-semiótica a un conjunto de críticas cinematográficas, pero sin proponernos dictarle normas a dichos textos, ni considerando al ejercicio crítico sobre los filmes como una actividad menor.

En efecto, para Traversa (1984)

“La metacrítica señaló muchas veces la decadencia de su objeto, cuando no pronosticó su desaparición. En otras ocasiones, más tolerante, ha intentado dictar normas. Dirigida por un sentimiento (‘amor al cine’) se ocupó en distinguir entre quienes estaban ‘para’ y quienes estaban ‘contra’, sin olvidar, por supuesto, a quienes se situaban en una posición intermedia; este ‘para’ y este ‘contra’, por otra parte, no se relacionaban con el cine como tal, sino con el ‘buen cine’. Parece que la idea frecuente de la metacrítica es la de que, en el fondo, la crítica cinematográfica es una actividad menor, hasta despreciable, al menos en la mayor parte de los casos” (p. 63).

Contrariando a la postura descripta por Traversa, que representó, probablemente, un momento dominante de la Teoría del Cine de una época, pretendemos profundizar en el análisis teórico de la crítica de cine considerándola, en primer lugar, como un objeto eficaz para llevar a cabo la tarea analítica perteneciente a nuestra propuesta temática y, en segunda instancia, destacando su pertinencia y relevancia dentro del campo disciplinar de las Ciencias de la Comunicación, al constituir parte de un conjunto complejo de teorizaciones en el que podrá iniciarse la búsqueda de futuras reflexiones.

Mabel Tassara (2001) observa acerca de la producción de sentido en el cine que los procesos de significación pueden ser situados no sólo en los filmes y en las críticas de cine, sino también en otros campos posibles de producción de sentido en la cultura a los que denomina como “no fílmicos”.

“El filme, como todo campo de producción de sentido en la cultura, no puede menos que dar cuenta de otros campos que le preceden, sean o no fílmicos; del mismo modo el discurso crítico puede establecer conexiones entre el filme y cualquiera de esos otros campos, así como crear nuevos lugares de significación a partir del filme, también aquí fílmicos o no fílmicos, porque así se da el entretejido de la producción semiótica en lo social”. (p. 119)

Siguiendo a Tassara, la crítica de cine ejerce dos funciones sociales en espacios de manifestación diferentes como son la prensa especializada y la prensa masiva[[80]](#footnote-81):

“La primera, común a toda crítica de arte, consiste en la adjudicación de valores estéticos a una obra, la segunda ubica al espectador frente a la oferta de filmes y contribuye, como lo hacen también las gacetillas previas, las notas sobre su producción, las entrevistas a actores o realizadores, la publicidad y los avances, a la difusión y consumo del filme. Estas dos funciones históricamente han ocupado espacios de manifestación diferentes. La función de afirmación de valores estéticos o expresivos fue desarrollada privilegiadamente por medios especializados, habitualmente revistas y libros. La función de apoyo a la circulación de filmes en el mercado de consumo, a la prensa y a otros medios masivos, como la radio o la TV. No es que la crítica en estos medios excluya la función de discusión de valores cinematográficos, pero por lo general, un imperativo de orden constitutivo, el espacio acotado, la obliga, si se hace cargo de esa discusión –como ha sucedido y sucede muchas veces, por otra parte- a restringirla, compactarla en unas pocas frases” (2001: 113).

Pese a lo manifestado acerca de las peculiaridades de la inserción de la crítica de cine en los medios masivos de comunicación, la autora señala que la centralidad del componente valorativo propio de la actividad crítica es común a ambos espacios:

“Las dos funciones podrían cumplirse en términos de efectividad social sin la existencia del juicio de valor. Es posible una discusión sobre valores estéticos o de otro tipo sin tomar posición, es posible contextualizar un film sin hablar bien o mal de él. Sin embargo, el juicio de valor impulsa ambas funciones: en la, llamémosla, crítica especializada porque la jerarquización de un film, una estética, una escuela, una obra de autor, o su descalificación, movilizan, calientan la discusión en su torno, generan respuestas de adhesión o rechazo, despiertan apetencias del objeto, son apertura para una cadena de opinión” (Tassara, 2001: 114).

En la crítica de cine que se destina a las publicaciones de la prensa masiva, el juicio de valor interviene más decisivamente en términos calificadores. Ello amplía su efectividad social y la coloca en una situación de privilegio con respecto a la vehiculización del consumo de los filmes, gestionando el contacto entre el producto cinematográfico y el público. “La buena calificación de un filme –aunque este no es un elemento definitivo, intervienen también otros factores- contribuye a despertar una apetencia de consumo, así como una mala calificación contribuye a desalentar ese consumo en mucho público. De hecho, entonces, la valoración es inseparable de la actividad crítica y también lo es del concepto histórico de crítica. El diccionario dice que ‘crítica es el arte de juzgar de la verdad, belleza y bondad de las cosas’. Y el crítico se tomó y se toma muy en serio esta significación. Es así como otorgar valor a un filme se transforma en el aspecto central de la crítica, el que la encumbra a lugares de autoridad, el que determina a veces su grandeza, y el principal desencadenante de su desgracia” (2001: 114).

Más allá de las posibles consideraciones teóricas en torno a la definición de los tipos de publicaciones y de las críticas dedicadas en mayor o menor medida al autor cinematográfico, se han podido explicitar en el análisis del corpus caracterizaciones precisas de algunos tipos de autor realizadas por la prensa masiva que responden, de algún modo, a la influencia de la línea de trabajo inaugurada por la “política de los autores” en la década de los ’70 y retomada fundamentalmente por la prensa especializada en cine de Argentina, en la década de los ’90.

En tal sentido, el presente trabajo ha podido corroborar que las elaboraciones vertidas en forma de críticas y debates en el fragor de la aparición de las publicaciones contemporáneas especializadas en cine tuvieron una visible llegada a la prensa masiva del mismo período hasta la actualidad.

**Otra sexualidad en pantalla**

**Incesto consentido y cuerpo intersex en el Nuevo cine argentino del 2000 [[81]](#footnote-82)**

Julieta Lorea y Constanza Tagliaferri

**Introducción**

Así como es preciso comprender el lenguaje fílmico como un espacio de continua conquista respecto de otros ámbitos de la expresión estética y artística (la pintura, la fotografía, el teatro, las artes plásticas y la música) algo similar sucede en cuanto al “contenido”, en donde se narran temáticas que, siendo novedosas o no, el film prioriza abordar a diferencia de otras. En *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?*, Metz sostiene que “lo verosímil es la reducción de lo posible, representa una *restricción cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo ‘pasarán’ entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores.” (Metz, 1970: 19) El *decir* es la convención que mora en la filmografía de una sociedad determinada, lo que define el campo de lo *decible,* habilitando o no la aparición de nuevos horizontes temáticos en el plano de lo *dicho*: de los films. “Hay, [en] toda la fuerza de la expresión, *temas de films* (…) y algunos *contenidos* [que]*,* en detrimento de otros, son considerados ‘cinematográficos’.” (Metz, 1970: 19)

En las representaciones sobre la sexualidad adolescente que el nuevo cine argentino de la última década pone en juego –como *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004); *Géminis* (Albertina Carri, 2005); *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) y *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009)-, aparecen temáticas novedosas respecto de la corporalidad y lo sexual que permiten conjeturar la emergencia de dos nuevos posibles en los verosímiles cinematográficos argentinos referidos a la sexualidad adolescente. El primero es una figurativización del deseo sexual que excede los límites de lo filial (el incesto como deseo latente o como deseo consumado y consentido); el segundo es la inclusión del cuerpo intersex en la representación. Tales tópicos emergen en los relatos fílmicos en tanto modos de desnaturalización de los discursos hegemónicos que regulan la sexualidad y el cuerpo; discursos como el del género binario, el tabú del incesto y la heteronorma. Por esta razón, la incursión en nuevas temáticas u otros sentidos posibles sobre estas temáticas en el cine nacional debe ser analizada, necesariamente, en relación a los discursos que limitan o limitaron los posibles reales del campo de la expresión en el cine, fijando así un determinado sentido de los significantes cuerpo, sexualidad y deseo, que se constituyen como los legítimos.

En las películas que aquí se analizan, las tramas narrativas exponen una diversidad de discursos que, a través de la confrontación/discusión, van tejiendo una malla compleja de posiciones ante la temática en disputa. En relación a esta vía de análisis, se puede traer a colación Metz, quien afirma que “a las cosas aún no dichas (…) [se] adhiere un peso inmenso que debe levantar inicialmente quien quiera decirlas primero: hay que creer que su tarea es doble y que a la dificultad siempre considerable de decir las cosas, debe agregar (…) la de decir su exclusión de los otros decires.” (Metz, 1970: 25) A partir de estos conceptos podría considerarse que para que los films ingresaran las temáticas de incesto consentido y de cuerpo intersexual fue necesario, e incluso inevitable, que se pusieran en la superficie textual aquellas formaciones discursivas que, respecto del cuerpo y la sexualidad, operan en la sociedad.

**Incesto Consentido**

Para abordar la temática del incesto consentido es importante señalar, en primer término, que este debe comprenderse como la relación erótica entre personas que comparten vínculo de consanguinidad en primer y segundo grado, ascendiente o descendiente, y en las que no media la violencia o la falta de consentimiento. (Figari, 2009: 2)

Este tipo de vínculo es el que se encuentra en los films *La Ciénaga*, *La niña santa* y *Géminis*. Si bien los dos primeros no desarrollan la relación incestuosa como una problemática central o vehiculizadora del relato, son previas a *Géminis* y, por lo tanto, resultan útiles en este análisis a modo de aproximación a la temática del incesto. En *La Ciénaga*, como ya se adelantó, la presencia de múltiples cuerpos adolescentes e infantiles seudo desnudos recostados en la cama es una imagen que se repite en numerosas escenas a lo largo del film. Allí, la ley sobre la prohibición del incesto, que no es más que el límite impuesto al deseo sexual que funda el orden familiar, aparece constantemente amenazada. Sin embargo, la transgresión funciona como elemento latente y nunca termina por concretarse. Son las miradas deseosas entre hermanos, los juegos infantiles donde se rozan sus pieles descubiertas, los comportamientos celosos entre ellos, lo que nos confunde acerca de las fronteras que separan a estos personajes.

Por otra parte, en *La niña santa* el incesto consentido es consumado entre primos hermanos que, a pesar de estar sujetos a una fuerte formación religiosa, deciden experimentar la pulsión sexual de un modo cómplice y secreto frente a sus familias.

Es posible considerar que ambos films funcionan, en términos de Verón, como condiciones de producción de *Géminis*, texto en el que el incesto consentido entre dos hermanos ingresa al campo de la expresión cinematográfica como problemática explícita y central. En *Géminis*, la relación amorosa que mantienen dos hermanos no es percibida a través de una mirada cargada de juicios valorativos con los que se intenta explicar la naturaleza del vínculo.

Son diversos los discursos que en estos films tienden a condicionar el acto incestuoso; aparece el discurso sobre el orden familiar, el tabú del incesto y el deseo legítimo; la doxa[[82]](#footnote-83) en tanto juicio de sentido común que vincula el incesto con el prejuicio de clase; y por último, la reacción de horror y repugnancia ante el conocimiento de dicha práctica.

1. **Discurso familiar, tabú del incesto y deseo legítimo**

A partir de un análisis ideológico-político, es posible historizar y desnaturalizar los significados aparentemente eternos que existen con respecto al cuerpo biológico y la sexualidad al interior de la familia. Según Žižek, quien se ha interesado en teorizar acerca de los mecanismos fundamentales de la ideología, a la contingencia del sentido se le opone lo ideológico. El tabú del incesto se convierte en el *síntoma* de un discurso determinista respecto de la sexualidad familiar, que vuelve a la experiencia sexual intrafamiliar una práctica imposible de realizar. Dicho tabú se comportará como el elemento que da cuenta del incesto como una vía posible de interacción entre miembros que comparten un lazo sanguíneo. Dicho de otro modo, la existencia del tabú evidencia que es posible experimentar el deseo dentro del núcleo familiar. Desde la perspectiva que el autor sostiene, la *fantasía ideológica* es el marco a partir del cual los sujetos perciben la realidad y sin ella la experiencia de lo real sería traumática. (Žižek, 1992) Hay una necesidad social de establecer y perpetuar determinadas significaciones. Este proceso de universalización implica, a su vez, la invisibilidad de otros sentidos que también se encuentran en pugna, siendo sólo en el olvido de la construcción histórica y en la fijación de estos significados que la fantasía del funcionamiento social como totalidad cerrada y homogénea es posible. Es así como la idea de una relación sexual parental se opone a la carga simbólica que envuelve el concepto tradicional de familia y de pareja, haciendo imposible su actualización.

Los hermanos amantes de *Géminis* tienen encuentros sexuales por las noches cuando todos duermen, o cuando están solos en la casa; resguardan su situación en el más absoluto silencio, ya que comprenden que el vínculo que los ataca sería condenado si fuese descubierto. En este sentido, podría plantearse que la práctica incestuosa de estos personajes está atravesada por el discurso que reviste el tabú del incesto, el cual, a su vez, involucra discursos vinculados al ordenamiento familiar y la restricción del deseo entre lo legítimo y no legítimo. Esta ley, que es la que funda las relaciones de parentesco, delata su arbitrariedad y su origen cultural cuando el relato evidencia la posibilidad del deseo sexual entre parientes consanguíneos, mostrándolo tan posible y real como el que fuera exógeno al núcleo familiar. Además de los dos hermanos amantes (Meme y Jeremías), hay un tercer hermano (Ezequiel) quien tras descubrirlos juntos en la cama, adopta una reacción que, lejos del horror, expresa un reproche y celos hacia su hermana. En una escena Meme está en el baño, frente al lavatorio limpiando su pollera manchada, cuando aparece su hermano mayor quien comienza a mirarla con la falda levantada. Meme le pregunta “¿Qué hacés?”, a lo que Ezequiel responde “¿Qué pasa? ¿Yo no te puedo mirar? Te tendría que dar lo mismo.”

Su comportamiento señala un cuestionamiento claro hacia ella, *¿por qué con él sí y conmigo no?* Esto evidenciaría, por un lado, el deseo sexual entre hermanos como posible y, por el otro, podría ilustrar la teoría del intercambio del don que funda, en términos de Claude Lévi-Strauss, el tabú del incesto. La misma sostiene que esta ley no está relacionada con los peligros que conlleva el cruce genético entre parientes, argumento corriente de la medicina, sino que nace a partir de un sistema de reparto de mujeres al interior de una comunidad, estructurándose de esta forma un mapa de relaciones parentales posibles.

En términos de George Bataille, la tesis sobre el sistema de intercambios de Lévi-Strauss se inspira en la siguiente consideración:

El padre que se casase con su hija, el hermano que desposase a su hermana, serían similares al poseedor de un champán que nunca invitase a sus amigos, que se bebiese el contenido de su bodega en ‘solitario’. El padre ha de introducir la riqueza que es su hija y el hermano la que representa a su hermana, en un circuito de intercambios ceremoniales. (Bataille, 1957: 152)

De igual modo sucede en el film, ya que no es casual que el hermano mayor esté celebrando su propia boda con una mujer externa al seno familiar. Esto podría significar que él mismo ha hecho el sacrificio de renunciar a su hermana como mujer posible. Su enojo estaría justificado por el incumplimiento de esta ley por parte de su hermano incestuoso.

1. **La Doxa: la relación entre el incesto y el prejuicio de clase**

Tanto *Géminis* como *La Ciénaga* representan familias que pertenecen a una clase medio-alta. Desde una mirada prejuiciosa, ciertos personajes entienden al incesto como una práctica propia de los niveles más bajos de la sociedad. Por ejemplo, la hija de Olga, la empleada doméstica de la familia de *Géminis*, tiene 15 años y está por tener su segundo hijo. Su patrona tiene como hipótesis que el marido de Olga mantiene relaciones sexuales con sus hijas y afirma: “acá [en nuestro país], en las clases más bajas, eso es algo común.” De esta manera, el film denuncia este prejuicio de clase en tanto es en el propio seno familiar de clase alta donde se practica un vínculo incestuoso.

Del mismo modo, en *La Ciénaga* es posible advertir una escena en la que José (Juan Cruz Bordeu) le roba una bombacha a su hermana y ella comienza a perseguirlo por toda la casa mientras juegan y terminan tirados en el barro. A esa escena le sigue inmediatamente otra la que se muestra en el cerro a uno de los hijos menores de la familia, quien después de echar a unos chicos que jugaban con su perro, expresa con enojo: “estos coyas de mierda ya se lo deben hacer cogido [al perro] viven todos juntos en la casa, el padre, la madre, la abuela, el gato, el perro.” Luego, continúa la historia de los dos hermanos adolescentes de clase media: José, lleno de barro, entra al baño a orinar mientras se ve a su hermana duchándose detrás de una cortina semitransparente. José entra medio cuerpo a la ducha para enjuagarse el barro de sus piernas y ambos se miran y sonríen de modo cómplice, pero luego ella lo obliga a salir y esconde sutilmente su desnudez con la cortina.

Estos relatos conforman al incesto como un significante que se llena con asociaciones semánticas de lo otro, lo abyecto, lo extranjero. Es por ello que en los textos fílmicos anteriormente mencionados, se lo vincula al pobre, al “cabecita”, al villero.

1. **Horror y repugnancia**

En *Las estructuras elementales de parentesco*, Levi-Strauss afirma “si el horror al incesto resultase de tendencias fisiológicas o psicológicas congénitas, ¿porqué se expresaría como una prohibición tan solemne, sagrada y universal? No habría razón alguna para prohibir algo que, sin prohibición, no correría el riesgo de ejecutarse.” (Levi-Strauss, 1969: 46)

El personaje de la madre en *Géminis* es aquel que, tras descubrir la relación secreta entre sus hijos, encarna el sentimiento de horror hacia la práctica incestuosa. Según Figari, este sentimiento de repugnancia es tan poderoso como las formaciones ideológicas que sustentan el tabú del incesto mediante argumentos biologicistas, culturalistas y médicos. Incluso pudiendo desmentir estos discursos institucionalizados, el horror, el asco y la indignación se constituyen como fundamentos igualmente suficientes para rechazar tal comportamiento. (Figarri, 2009: 136) De esta manera, el incesto y los incestuosos entrarían en una categoría del *no ser*, lo que se encuentra fuera del lenguaje, de la cultura y de lo racional; lo animal y lo instintivo que se presentaría como lo que se enfrenta dicotómicamente a lo humano. Es así que la madre, al evidenciar la relación incestuosa entre sus hijos, traspola la negación al ámbito del inconsciente, de lo no manifiesto, de lo in*decible,* al silenciar lo visto y perder el juicio. La práctica de incesto no encuentra un lugar dentro del lenguaje, por lo que no puede ser nombrada y es erradicada del campo de lo *decible*.

**Cuerpo intersex**

De acuerdo a Judith Butler, la conformación de la identidad sexual de los individuos depende más de un afuera social que busca asignarles una, según un tipo ideal, y así regularlos, que de un sujeto que decide, de manera autónoma, su género y su orientación sexual. Estos tipos idealizados son puestos en marcha por una normativa social que configura el dispositivo sexual de una sociedad bajo la fijación de las categorías de género, hombre y mujer, y de sexualidad, básicamente, la heterosexual.

El género y la sexualidad, que los adolescentes poseen en *XXY* y *El último verano* *de la boyita,* marcan un distanciamiento de la tipificación de lo ideal y evidencian que sus cuerpos no responden a las normas sociales. Los personajes de estos films son intersexuales y, por lo tanto, desbordan la idea de género binario, según el cual sólo existen mujeres y hombres. Ambas producciones son las primeras en adoptar la temática del cuerpo y la sexualidad intersex como central en el relato cinematográfico nacional. Si bien la noción de cuerpo intersex ya era un fenómeno discutido y reconocido dentro de la opinión pública, a la vez que ocupó un cierto espacio al interior de ámbitos científicos, periodísticos y judiciales, lejos estaba del campo de lo *decible* dentro del universo cinematográfico. Esto podría vincularse con las barreras que ejerce el verosímil, en el que se revela como “la censura ideológica o moral, ya no procede de instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan, o nunca han tratado, de escapar al círculo estrecho de lo *decible*  recomendado a la pantalla.” (Metz, 1970: 20).

Con el film *XXY*, por primera vez la cinematografía argentina pone en primer plano la problemática social de la discriminación de minorías sexuales al tener como personaje principal a una persona intersexual. Alex, su protagonista, es una muchacha de 15 años que se traslada de Buenos Aires junto a sus padres a un pueblo pesquero de Uruguay. La distancia que la separa de la ciudad en donde nació es tan grande como la que sus padres quisieron poner entre la prejuiciosa mirada de los otros, el protocolo médico, las normas de asignación de género y el cuerpo de su hija. Así, esta distancia física carga con la distancia crítica que ejercen las normas que fijan la imagen de un cuerpo femenino o masculino, normas que nutren la reacción social frente a un cuerpo que no se corresponde a dichos modelos.

Como en todo pueblo pesquero, los habitantes viven de todo lo que puede extraerse del mar. Sin embargo, el padre de Alex se dedica a otra tarea, incluso opuesta a la de los lugareños. Kraken (Ricardo Darín) es biólogo y se dedica a la investigación y recuperación de animales marinos heridos por los efectos de la pesca furtiva, y pertenecientes a especies que se encuentran en peligro de extinción. Él es la figura más combativa, quien enfrenta las voces que juzgan a Alex de anormal, rareza o espécimen, entre ellos la de los pesqueros y el médico, especialista en trastornos de género al que la madre invita con la esperanza de que dé solución al “problema” que Alex padece. Uno de los animales que Kraken protege con mayor vehemencia es la tortuga marina, una criatura de la cual pocos ejemplares pueden hallarse. Alex no está tan lejos de aquel animal, ya que los lugareños la juzgan como un ser único, un espécimen, un “fenómeno” extraño de la naturaleza, algo “menos humano que animal”.

Como se indicó, la figura del padre de Alex es la que demuestra mayor empeño por desentrañar el enigma del cuerpo de su hija. En su primera aparición en el film, Kraken examina los restos de una tortuga marina diseccionada en su laboratorio y declama a viva voz su hallazgo: “Es hembra.” Allí, podría conjeturarse que él expresa, sin saberlo, la verdad de su deseo, aquel que se encuentra en lo más inconsciente de sí, el que sin quererlo es develado por su discurso. Esto puede explicarse en los términos lacanianos aportados por Joël Dor, quien postula que “la dimensión del lenguaje oculta al sujeto de sí mismo en la verdad de su deseo” (Dor, 1989: 131); así esta es escuchada a través de un significante de sustitución que revela la sexualidad escondida en el mamífero marino y en Alex.

En *El último verano de la Boyita*, Mario es un adolescente de 13 años que habita en una zona rural y es hijo de un peón de campo. El vive su identidad sexual desde un total desconocimiento. Mantiene una relación de amistad con la hija del patrón de la estancia, Jorgelina, quien a diferencia de Mario, está atravesando una etapa de ansiosa curiosidad por el desarrollo futuro de su cuerpo. Ella se toca, observa el paulatino crecimiento de la sexualidad de su hermana, posee un libro sobre el aparato reproductor que lleva consigo a todos lados, la obsesiona la llegada de la menstruación o, en sus propias palabras, ese tal "Andrés, el que viene una vez por mes." Casi como un polo opuesto, el de Mario es un cuerpo reprimido, ignorado. El adolescente percibe ciertos cambios en él, pero, porque desbordan su conocimiento, decide ocultar (opta por dormir solo en el establo, distanciado de su casa) y a silenciar su sexualidad en desarrollo (cubre su pecho de vendas para esconder sus senos). Sin embargo, luego de un paseo a caballo, Jorgelina advierte sangre en la montura de Mario y, más tarde, le dice: “¿Te sigue sangrando?”, Mario asiente con la cabeza y le responde: “Debe ser la sangre. La menstruación.”, frase a la que Jorgelina retruca: “No, eso solamente le viene a las chicas.” El diálogo culmina cuando Mario le dice: “Igual, no se lo cuentes a nadie.” El incidente llega a los oídos del patrón del campo, médico y padre de Jorgelina, y luego de una conversación con la familia de Mario, todos los personajes conocen que el adolescente fue confundido al nacer con un varón por poseer un clítoris demasiado grande, y que si no se lo medica pronto su cuerpo empezará a desarrollarse de modo femenino.

Todo film ficcional, se presume, tiene como objetivo contar una historia. En ocasiones lo cumple desarrollando un relato que reproduce un catálogo de contenidos aceptados. En otras, se arriesga a desocultar significaciones alternas. Esto es lo que sucede en *XXY* y *El último verano de la Boyita,* que analizan y ponen en debate las ideas que giran en torno a la diversidad sexual. En ambos films se aborda la temática de la intersexualidad de manera reflexiva, poniendo en juego las dos posturas ideológicas que luchan por establecerse como el sentido primero y aceptado de lo que hace a la sexualidad humana, deconstruyendo un conjunto de discursos opuestos y tomando una posición crítica respecto de la opinión *normalizadora* generalizada.

1. **Discurso médico: discurso del saber y del poder**

En ambas películas, el discurso médico aparece encarnado en personajes que representan la mirada normalizadora de estos cuerpos, sea mediante la medicación o la cirugía correctiva considerándolos anormales, no humanos, patológicos, desviados. Judith Buttler, retomando a Foucault, sostiene que “la cuestión de quién y qué se considera real y verdadero es aparentemente una cuestión de saber, pero también una cuestión de poder. (…) El saber y el poder no pueden separarse ya que operan conjuntamente para establecer una serie de criterios sutiles y explícitos para pensar el mundo.” (Butler, 2006: 49) Esto es lo que Foucault denomina la voluntad de verdad, un modo de mirar y de posicionarse del sujeto que conoce que, productor de discursos ligados al poder, es apoyado y distribuido por instituciones sociales. En estos films, el discurso médico es aquel que, mediante su imposición, busca regular los cuerpos de acuerdo a los parámetros ideales de género: femenino y masculino.

A modo de ejemplo, se reproducirá el dialogo que Kraken sostiene con un hombre del pueblo quien de niño experimentó los protocolos médicos hacia su cuerpo intersex.

Kraken: ¿Y si no es así, y si me equivoqué?

Hombre: ¿Dejar que elija? ¿Vos sabés cuáles son mis primeros recuerdos? Las intervenciones médicas. Creían que había nacido tan horrible. Me tuvieron que operar cinco veces antes de cumplir un año. A eso lo llaman normalización. A eso no se le llama operación, es una castración. Si la hubieran operado habrían hecho que tenga miedo de su propio cuerpo y eso es lo peor que se le puede hacer a un hijo.

Según Michel Foucault, para el diseño de un dispositivo de la sexualidad, para la producción de un discurso "verdadero" sobre el sexo, son necesarios los procedimientos de la confesión:

La obtención de la confesión y sus efectos son cifrados otra vez en la forma de operaciones terapéuticas […] el dominio del sexo ya no será colocado en el registro de la falta y el pecado, del exceso o la trasgresión, sino […] bajo el régimen de lo normal y lo patológico. (Foucault, 1976: 67)

Así, tanto Mario como Alex son sometidos a la obligación, reclamada por la medicina, de relatar sus historias y a la indagación de sus cuerpos anómalos; "la confesión adquirirá su sentido y su necesidad entre las intervenciones médicas: exigida por el médico, necesario para el diagnóstico, y por sí misma eficaz para la curación." (Foucault, 1967: 68) Estos personajes adolescentes que, en un principio vivían su sexualidad de manera reprimida (Alex tomando hormonas para permanecer mujer, Mario ocultando su cuerpo femenino con vendajes), terminan escapando de toda intervención y optando por sí mismos por el natural desarrollo de sus cuerpos.

1. **Doxa: discurso des-humanizante y violencia**

Es a partir de la doxa, en tanto discursividad aprehendida que fija supuestos de sentido común e impersonales, que es posible explicar las reacciones que -además de la violencia que se ejerce al buscar normalizar estos cuerpos- el entorno social inmediato de estos personajes adopta cuando toma conocimiento de su condición intersexual. “A nivel del discurso algunas vidas no se consideran en absoluto vidas (…) Este nivel luego da lugar a la violencia física que, en cierto sentido, transmite el mensaje de las des-humanización que ya está funcionando en nuestra cultura.” (Butler, 2006: 45)

En XXY, Alex es atacada por un grupo de jóvenes que, a la fuerza, la desvisten con el fin de observar sus genitales. En *El último verano de la boyita*, Mario es golpeado violentamente por su padre cuando se entera que su hijo había comenzado a desarrollar rasgos femeninos en su sexualidad. El discurso des-humanizante descarga su violencia sobre estos cuerpos que, en tanto se los percibe ajenos a lo humano y cercanos a lo monstruoso, ingresan a la categoría de lo abyecto, lo otro. Solo a partir de estas formaciones discursivas es posible la des-subjetivización de los personajes, la negación de su identidad y el consiguiente ejercicio de la violencia sobre sus cuerpos.

1. **Visión androcéntrica**

En su ensayo *La dominación masculina*, Bourdieu da cuenta del proceso ideológico y social a partir del cual se le han adjudicado determinados significados a los cuerpos sexuados. Estos principios de justificación aparentemente natural, encuentran su explicación, según el autor, en una construcción arbitraria de lo biológico, en tanto que, “no es el falo (o su ausencia) el fundamento de esta visión, sino que esta visión del mundo, al estar organizada de acuerdo con la división en géneros relacionales, masculino y femenino, puede instituir el falo.” (Bourdieu, 2000: 32)

Mario no sólo luce como un hombre, sino que a lo largo de todo el film "obra" como uno, a partir de todas las categorías que se le asignan socialmente a lo masculino como fuerza, coraje, valentía. A Mario se le está enseñando a "ser hombre" porque debe serlo heredando los saberes y oficios que posee su padre. La vida rural en la que está inmerso no habilita el desarrollo del conocimiento (Mario terminó la escuela primaria pero no continuará estudiando) sino el desarrollo de saberes corporales propios de su entorno, demostrando fortaleza y habilidad, negando toda sensibilidad y la presencia de posibles miedos. En una escena Jorgelina le pregunta a su padre por qué Mario debe competir en la carrera de caballos.

Padre: Es muy importante para Mario y su familia. Es probarse como hombre.

Jorgelina: ¿Por qué tiene que probarse [como hombre]? Por si no le gusta.

Padre: Tiene que demostrar que es un hombre.

Jorgelina: ¿Cómo lo va a demostrar?

Padre: Y así [montando un caballo]. Acá es así.

La búsqueda de honor y de gloria que debe alcanzar Mario ganando la carrera tendrá como fin demostrar su masculinidad ante los demás hombres del entorno, ya que, “la virilidad es un concepto relacional, construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, es una especie de miedo de lo femenino.” (Bourdieu, 2000: 79) Al circular ciertos rumores sobre la sexualidad de Mario, los jóvenes del pueblo lo miran de modo extraño, buscan desafiarlo, a partir de la competencia de jinetes, o bien lo incitan a pelear en una cantina, como si en estos espacios él debiera reafirmar ante sí y hacia los otros, todos los atributos y principios que giran en torno a la masculinidad.

**Conclusión**

Tanto XXY como El último verano de la boyita organizan sus relatos de un modo similar. Ambas historias comienzan cuando los dos hijos de los médicos (Álvaro y Jorgelina) llegan a un lugar ajeno para ellos (el pueblo pesquero y el campo); espacio donde comienzan a relacionarse con los jóvenes intersexuales. De algún modo, pareciera necesaria la llegada del personajes “foráneos” para que los cuerpos otros pudieran ser “descubiertos” y aceptados, mediante el enamoramiento infantil que siente Jorgelina por Mario y el amor y deseo sexual que Alex despierta en Álvaro. Este acercamiento del los films hacia el cuerpo otro se produce a través de un proceso complejo de fascinación y distancia. . “Ese otro (…) es algo alejado que fascina pero al cual no se puede llegar ni aun deseándolo.” (Palma, 2008: 210) Ambas películas terminan cuando los hijos de los médicos dejan los lugares, separándose de los adolescentes intersexuales y regresando a la “normalidad”.

Aunque los films aquí estudiados inicien una nueva forma de *decir* la sexualidad e instauren nuevos posibles en el campo del verosímil fílmico, continúan arraigados modos identitarios hegemónicos que limitan una expresión más "libre" de dichas sexualidades. Con esto se intenta decir que, por ejemplo en *Géminis,* si bien el incesto consentido es presentado como un vínculo viable, un deseo potencial y efectivo, hacia el final del film es condenado por la “norma”*.* Del mismo modo, los adolescentes intersexuales de *XXY* y *El último verano de la boyita*, mantienen el aspecto de lo que el aparato binario define como hombre y mujer, son cuerpos reconocibles bajo la mirada heteronormativa. A partir de la presentación de un conflicto (la violencia física y los rumores del entorno) y determinadas manifestaciones de Alex y Mario (los vendajes, las píldoras y los diálogos), es que se intuye el carácter ambiguo del cuerpo de estos personajes. Esto da cuenta de que la intersexualidad, de otra manera, resultaría *indecible*, no podría ser comprendida a simple vista como lo evidente o lo “natural”. Ambos relatos finalizan, precisamente, cuando estos cuerpos comienzan a transformar su apariencia hacia lo que la mirada atravesada por los parámetros heteronormativos, no reconocen. Así, el cuerpo intersex y el sujeto incestuoso continúan asociados a *lo otro* que, configurado "como un universal, un significante vacío por contraste, siempre [es] ficcionalmente representado desde el universal hegemónico que fija el sentido dominante.” (Figari, 2009: 138)

**Bibliografía**

Angenot, M. (2010): *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bataille, G. (2000): “Estudio IV. El enigma del incesto”*. El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Bourdieu, P. (2000): La *dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, J. (2006): *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.

Dor, J. (1989): *Introducción a la lectura de Lacan*. México: Gedisa.

Figari, C. (2009): “Más allá de las sexualidades posibles. Dilemas de las prácticas incestuosas”.*Desacatos.**Revista de Antropología Social*. Nº 30. CIESAS. México. 129-146.

Foucault, M. (1976): *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Metz, C. (1970): “El decir y lo dicho en el cine en ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Levi-Strauss, C. (1969): *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós.

Palma, J. (2006): “Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación”. En: Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez, *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós.

Žižek, S. (1992): “Che vuoi?”. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

**Una nueva entrada al espacio escénico, o de cómo Ciudad como botín y el directo televisivo crean un espectador escindido**

Federico Guillermo Flotta (IUNA, UBA)

Francisco Javier escribió una vez que “El espacio escénico es el lugar donde conviven lo infinito y lo finito; el espacio escénico es la infinitud de lo finito” (Javier, 1998: 36). Pues bien, lo que quiero compartir hoy con ustedes es algo que ya he trabajado algunos años atrás. Vale decir, retomo estas ideas que presenté hace ya algunos años en el Primer Congreso Internacional y Tercer Congreso Nacional de Teatro, donde trabajé con las mismas inquietudes que hoy les acerco humildemente. Me mueve a hacerlo, el hecho de que, tanto el ámbito, como el público y hasta la Casa de Altos estudios que nos albergan son distintas, y creo que eso permitirá que el rumbo que tome la reflexión que –espero– juntos desarrollaremos sea, también, distinto.

Empero, es menester, para empezar, precisar algunas cuestiones. Teatro y nuevas tecnologías es un tema siempre presente en cuanto congreso, encuentro, mesa redonda y todo aquello referido a la reflexión en el campo de las artes escénicas exista. Lo que nos mueve a la reflexión, aquí, en este preámbulo es ser bien específicos –meticulosos, diría– cuando hablemos de “nuevas tecnologías”.

Hacemos esta disquisición, porque nos encontramos en un momento en que la tecnología de proyección abarata su costo y se vuelve accesible para cualquier cooperativa teatral, lo que hace que por doquier surjan incontables puestas escénicas que echan mano a dichos recursos tecnológicos. Esto –es claro–, no merece demasiado análisis: la utilización de material audiovisual proyectado es tan antiguo en el teatro como lo es la posibilidad de captar y reproducir imágenes en movimiento. Proyectar imágenes en movimiento dentro del espacio escénico teatral es tan antiguo, pues, como lo es el cinematógrafo mismo. Aquí, creemos, no radica la novedad. Sí puede ser novel, en todo caso, otra utilización de ciertos artefactos tecnológicos. Y es a ese punto de la reflexión al que pretendemos llegar.

Ahora bien, estamos aquí en este auditorio para compartir algunas inquietudes respecto a las “nuevas tecnologías”. Y para ello, analizaremos la puesta en escena que hace ya cinco años, Luciano Cáceres hizo de la obra *Ciudad como botín* de René Polesch. Complejizando las anteriores reflexiones un poco más, trataremos de determinar si tal obra teatral puede encuadrarse dentro del fenómeno de la teatralidad, es decir, trataremos de determinar si es teatro este texto o si, por el contrario, merced a la utilización de tecnología y a su intrincada y ensayada coreografía de movimientos y escenas estamos en otro género. En algo estaremos de acuerdo: la escena tecnológica aquí juega un importante papel, pero ¿ésta expande la teatralidad, o nos ubica en otro género?

Aún más: todas estas cuestiones se encuentran cruzadas por una muy interesante utilización del espacio escénico[[83]](#footnote-84) que lo descompone en diferentes niveles mediante la utilización de dos cámaras de video y un switcher que permite conmutar planos y tomas provenientes de esas fuentes de imágenes. De esta suerte, se estructura una división peculiar entre lugar de expectación / lugar de representación, que hace que el texto espectacular construya un espectador ideal con características propias, características exclusivas que le dan una entidad particular, y que es que hemos dado en llamar “espectador escindido”.

**El espectador ideal: el espectador escindido**

Para entender un poco estas cuestiones, y dado que hace ya más de cinco años que se puso en escena la obra que estamos trabajando, nos vemos en la necesidad de recrear todo el dispositivo que pone en juego dicha puesta en escena del director Luciano Cáceres.

Podemos decir que ya desde el mismo momento en que ingresa a la sala, el espectador es atravesado por una dualidad. Por un lado, sobre el lateral derecho del escenario, son proyectadas sobre una pantalla una serie de diapositivas con “trivias” sobre los actores que intervienen en la obra, como hacían hace unos años algunas cadenas de salas cinematográficas[[84]](#footnote-85). Los espectadores se ubican en asientos posicionados en gradas, lo cual asemeja el ámbito a una escena a la italiana.[[85]](#footnote-86) Así, al ingresar, vemos que el espacio teatral ya propone una distribución espacial que podríamos calificar de “canónica”: un lugar del espectador, lugar desde donde éste va a estructurar su mirada, y frente a él, y construido mediante las leyes de la perspectiva, un espacio de la ficción que se asemeja al del teatro a la italiana, o mejor aún, al del cinematógrafo. Sin embargo, este espacio escénico -que determinará la comunicación entre el espectáculo y su público- comienza a complejizarse inmediatamente. En efecto, sobre las gradas, y cada dos o tres butacas se ubican unas mesitas redondas de tipo “café concert”, propias de aquél género teatral, pero inhallables en una sala cinematográfica. Primera ruptura o dualidad o aún más, primer nivel de complejidad de espacio escénico: en principio una distribución del mismo que remite -simultáneamente- al medio cinematográfico y al medio teatral[[86]](#footnote-87). Así el espacio nos empieza a proponer un “espectador ideal escindido”: por un lado teatral, por un lado cinematográfico[[87]](#footnote-88). Finalmente las luces decrecen, las diapositivas cesan y comienza una “transmisión en simulacro”, o lo que en la jerga televisiva se denomina un “falso vivo”: en la pantalla, se ven imágenes tomadas por una cámara en la puerta de la sala, con los actores llegando. Pero en seguida, una retrospectiva con la imagen retrocediendo en velocidad rápida nos muestra que se trata de una grabación: inicia así un flashback, que cuenta la historia de cómo los actores llegan al teatro, después de haber saboteado una función de *Sex según Mae West*, en el Goethe Institut Buenos Aires[[88]](#footnote-89). Comienza entonces una parodia del género policial de acción cinematográfico. Así, el espectador se configura como un espectador de cine, ya que lo que ve es una reproducción de algo que ha sido registrado tiempo atrás. Incluso la cámara ingresa a la sala del Goethe Institut Buenos Aires, y muestra cómo detrás de los actores de *Sex según Mae West* hay una pantalla: se dobla entonces la representación: el espectador asiste al cine dentro del cine, duplicando la referencialidad. Pero hasta aquí, como hemos dicho, la dualidad del espectador a la que apela la puesta en escena es a la dualidad espectador de cine/espectador de teatro. Enseguida, esta dualidad adquirirá una nueva dimensión.

Y esto es así porque, finalmente, después del periplo los actores de *Ciudad como botín* llegan a la puerta del teatro y comienza la función, la representación propiamente dicha. Aunque nuevamente aparece un nuevo “desembrague espacial y también temporal”: por un lado, se produce un salto del grabado al vivo, que parece propio de un noticiero televisivo. Piedra de toque de nuestro análisis, hemos de decir que es el español Lorenzo Vilches (Vilches: 1987) quien estudió las diferentes temporalidades que existen y coexisten en el noticiero televisivo. Allí hay un presente de la emisión (la salida al aire, tiempo real que coexiste con el ahora del espectador, y con el del conductor del noticiero) y hay un ahora de las notas grabadas, donde los corresponsales utilizan el presente, pero que el espectador, cuando ve esas notas, no confunde con “su presente”: lo que hace es un desembrague temporal: el espectador acepta entrar no en simultaneidad con el tiempo presente de ese corresponsal, sino en concomitancia con ese presente. En definitiva, la única obligación de tiempo real, para los noticieros, es la de la emisión; el ahora del telepresentador que debe coincidir con el ahora del telespectador. Este desembrague se produce, en *Ciudad como botín*, cuando, mediante el panel de mezcla de video, que evidentemente se usa para esta puesta en escena, “se salta del tape” (el registro del asalto a la otra obra, lo “cinematográfico” si se quiere) “al vivo” de la entrada a la sala, tomado por una cámara que se encuentra transmitiendo desde los pasillos. Los actores, que aparecen en pantalla, irrumpen en la sala, y su figura se halla duplicada en la pantalla. Nueva escisión del espacio: por un lado la corporalidad de los actores que pasan cerca del público, casi rozándolo, por otro la “escena fantasma” de la pantalla que propone la descorporalización del actor[[89]](#footnote-90). Dupla antagónica que atravesará a toda la obra, cargando potentemente a toda la representación: por un lado la descorporalización de los actores en pantalla; por otro la fuerte corporalidad que restaura la obra al proponer una cercanía de los espectadores con el espacio escénico, con el espacio de la representación y al proponer la invasión del espacio de expectación por parte de los actores. Dualidad pues: pérdida de la corporalidad (propia de la televisión, propia del cine), restauración de la corporalidad: el espacio escénico lo permite.

Otra interesante posibilidad que brinda esta puesta es la utilización de los espacios extra-teatrales de la sala, merced a la utilización de los artefactos tecnológicos[[90]](#footnote-91). Ya sea en la galería superior, en el montacargas, entre patas, en el camarín o en el baño, las cámaras permiten que la especialidad escénica se multiplique y estalle en diferentes ámbitos que configuran una especie de mosaico, una especie de Babel escénica coreografiada al milímetrologrando una interconexión de espacios escénicos que conformarán un nuevo espacio escénico cuasi televisivo. La metáfora del noticiero, con sus ventanas detrás del presentador de noticias funciona a la perfección: a veces el escenario se encuentra vacío: la representación se lleva a cabo en la galería superior. Como espectadores podemos optar por mirar la pantalla, donde los actores se dirigen a nosotros[[91]](#footnote-92) -toda vez que miran a cámara-, o mirarlos desde abajo, de costado, lo cual, nos oculta mucho de lo que sucede allí. Paradoja de esta configuración espacial escénica: podemos optar entre el mejor ángulo de visión, que es el que nos da la cámara al crear un espacio televisivo[[92]](#footnote-93), o bien podemos esforzarnos por mirar directamente el aquí-ahora escénico que se produce allá arriba, de costado, lejos, y del cual muchas cosas se nos escapan[[93]](#footnote-94).

Así vemos que es el espacio escénico el que estalla en mil pedazos: el lugar de la ilusión, el lugar de la representación es un mosaico de pequeños espacios no convencionales, que muchas veces quedan fuera de la vista del espectador. Acaso, lo que suceda es que estamos errando el análisis: acaso el lugar de la representación, aquél que restaña la unidad del espacio sea la pantalla. En efecto, en la pantalla, pletórica de posibilidades, conviven los diferentes espacios escénicos sin generar ningún conflicto entre sí. Hipótesis tentadora, que de ser afirmativa nos lleva a preguntarnos por el lugar que ocupa el escenario. ¿Por qué los actores aparecen en él, entran y salen, y accionan, más allá de que una cámara los esté tomando y amplificando en la pantalla?

Evidentemente, lo que sucede es que se nos mezcla el nivel de la historia con el del discurso, el del enunciado con el de la enunciación. Esto no es extraño: de hecho, la obra pivotea sobre esta idea: la pérdida del cuerpo, la descorporalización, la prostitución de los cuerpos que se produce en las ciudades. La pantalla ocupa aquí ese lugar: señala esa característica de las ciudades que se han transformado en espacios de “management”, donde los seres humanos, son individuos a contar, ordenar, y satisfacer en su carácter de consumidores de servicios. Pero los actores existen, viven, están ahí y provocan cosas; están en ese escenario que se presenta tan peligrosamente cerca del público. Como si fuera poco, se redobla la apuesta: muchos están desnudos. Y sin embargo toda esa corporalidad que reclama al espectador, parecería quedar anulada cuando esas imágenes son proyectadas en la pantalla y el espectador puede recibirlas desde allí. Nuevamente nos enfrentamos a este espectador escindido, espectador que debe desdoblarse entre una expectación directa, real, pura, corporal -que por lo mismo reclama un compromiso también corporal-, o una expectación indirecta, virtual, vicaria, que no reclama del espectador mayor compromiso corporal que la dirección de su mirada (concretamente, mirar la pantalla)[[94]](#footnote-95).

De esta suerte y si el espacio escénico que propone este texto espectacular es múltiple, lleno de rupturas, saltos y discontinuidades, sólo relacionados entre sí a partir de su aparición en la pantalla televisiva ¿Nos encontramos aún dentro del fenómeno de la teatralidad? ¿O no será que en esta obra, en esta puesta en escena del texto dramático de René Pollesch, dirigida por Luciano Cáceres nos ubicamos por fuera de la teatralidad, ya que para citar las categorías de Josette Féral, estaríamos traspasando el límite superior de la teatralidad, que es aquél en el cual la teatralidad va hacia otras formas artísticas, como por ejemplo la multimedia? Siguiendo a Féral entendemos la teatralidad como

Algo que tiene propiedades teatrales casi en general. Es decir como algo que expresa el fenómeno teatral, que lo apunta con el dedo, que lo señala, que lo designa, que me dice a mí -espectador- que lo que tengo frente a mí es un espacio distinto del cotidiano, donde va a surgir algo distinto de la vida cotidiana.

Así, por el mero hecho de ingresar a una sala teatral nos encontramos dentro del fenómeno de la teatralidad. Ahora bien, no debemos olvidarnos de lo que hemos analizado respecto del “espectador escindido”, este espectador, que se enfrenta a un escenario vacío, que permanecerá como tal unos cuantos minutos, mientras la acción se desarrolla en las imágenes proyectadas en la pantalla y que han sido previamente registradas. Entonces, sí, parece cumplirse la apreciación de Féral: el escenario, por ser teatral, configura para el espectador un espacio otro, distinto al de la vida cotidiana. Pero también es cierto, tal como dice la autora, que el proceso teatral no ha empezado: la proyección por sí sola no llena el escenario, el espacio escénico, no produce teatralidad, sino, en todo caso –y permítasenos el neologismo- “cinematograficidad”[[95]](#footnote-96). No nos engañamos: al igual que Féral entendemos que

La teatralidad no pertenece a los objetos, ni al actor solamente, sino que la teatralidad es el resultado de una dinámica respecto de la realidad, una dinámica respecto del espacio escénico y una dinámica respecto del actor y del espectador.

Si bien Féral deposita un gran peso en la mirada del espectador como estructurador de ese espacio otro, también es cierto que la autora no desconoce ni minimiza los otros componentes de la teatralidad. El problema que aquí se nos presenta es que el espectador, como ya hemos dicho, se encuentra escindido, descentrado, como si las categorías que normalmente utiliza para enfrentarse a los diferentes textos –texto espectacular teatral y texto espectacular televisivo- se mezclaran se imbricaran, se enraizaran una en otra, al punto de tener permanentemente que rever el espectador su enciclopedia para corroborar si se encuentra frente a un texto televisivo o teatral (teatral espectacular, claro está).

**A modo de Epílogo**

El espacio escénico, nos ha permitido proponer la hipótesis de que el texto espectacular analizado construye la figura de su espectador ideal creando un espectador escindido, ya que por momentos éste debe poner en práctica competencias relacionadas con la recepción del espectáculo televisivo, y otras veces, competencias relacionadas con la recepción del espectáculo teatral.

*Ciudad como botín*, propone este espectador escindido como espectador ideal, porque uno de los procedimientos que sostiene la obra es la permanente mezcla entre el género teatral y el televisivo. Esto produce la singularización de la obra, permitiendo su percepción, por parte del “espectador escindido”, como un objeto estético. Y esto es así, porque en esa dualidad, el espectador no olvida nunca que se encuentra en un espacio teatral, pero que lo convoca (¿lo provoca?) a mirar siempre a la pantalla, a lo televisivo, que nunca cesa de transmitirse, al menos mientras dura la representación. Poco importa que la tramoya televisiva se vea en el espacio escénico cuando, por ejemplo, un actor se encuentra en el escenario, y es tomado por una cámara para que su imagen sea amplificada en la pantalla: allí, en la historia televisiva que se va armando en la pantalla, no se ve la tramoya, más allá de que, como dijimos, los actores utilicen técnicas y procedimientos propios de los géneros televisivos de no-ficción más que de ficción[[96]](#footnote-97).

Milimétricamente ensayada, *Ciudad como botín* aprovecha al máximo tanto los recursos tecnológicos como los de las posibilidades particulares que brinda el espacio escénico en el que transcurre la obra, pero sin renunciar a crear un espacio otro, “televisivo” y “nodal”*[[97]](#footnote-98)*: el espacio de la pantalla que, integrado en el escenario, habilita a una suerte de puesta en abismo, de ventana hacia un espacio “otro-otro”. Allí, el espectador debe coordinar diferentes desembragues espacio-temporales para poder seguir la representación. Debe elidirse, como hemos dicho, duplicarse. Poder entrar y salir de dos lógicas de recepción bien distintas, para poder generar su propia síntesis. Así lo captado por la cámara adquiere la fuerza estética de la primicia televisiva, del aquí-ahora que todo noticiero quiere lograr. En esto seguimos a Vilches (Vilches: 1987: passim): al noticiero se le puede perdonar cualquier error de edición, inexactitud, desprolijidad en las tomas, en tanto y en cuanto, todas esas falencias se produzcan en aras de la captación de la primicia televisiva, del aquí-ahora del acontecimiento periodístico. Y así como es ridículo grabar un noticiero, *Ciudad como botín* es, definitivamente, imposible de filmar. ¿Por qué? Pues simplemente porque se perdería aquel valioso proceso de singularización, que consiste en su proposición de un espectador escindido como ideal. Su estética televisiva del noticiero también se vería afectada. El director, actor y dramaturgo Rafael Spregelburd ha dicho que cuando se proyectan videos en escena se produce la pérdida de la teatralidad. No podemos estar más en desacuerdo con este dramaturgo, por lo menos en lo que respecta a *Ciudad como botín*. Aquí, es justamente todo el artificio tecnológico de representación (lo tecnológico, pero también lo coreográfico y pautado de los movimientos de actores y camarógrafos, la rutina de conmutación de planos para el operador del switcher), lo que crea ese espacio otro, definitivamente otro. Pero que a su vez expande, magnifica la teatralidad y nos pone frente a una escena teatral ampliada. Tanto así, que el espectador debe desdoblarse, elidirse, para poder percibir este objeto como poético. Y restañándole así, por eso mismo, claro está, toda su teatralidad.

**Bibliografía**

BIOY CASARES, Adolfo (1953) *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.

CASETTI, Francesco (1983) “Los ojos en los ojos” en *Communications 38, Enonciation et cinéma*, Paris: Seuil. [Publicado en castellano con traducción de María Rosa del Coto en *Cuadernillo de Semiótica de los Medios II - Unidad IV* - Impreso por Secretaría de Publicaciones CECSO, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Segundo Cuatrimestre de 1996].

FÉRAL, Josette (1987) “Encuentro de estudiosos de teatro, reunión Nº 1: Teatralidad” en *Boletín del Instituto de Teatro Nº VI*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1987.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992) *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

JAVIER, Francisco (1998) *El espacio escénico como sistema significante y otras reflexiones en torno del espacio teatral*. Buenos Aires: Leviatán.

MARTINI, Stella (2000) *Periodismo, noticia y noticialidad*. Buenos Aires: Norma.

STEIMBERG, Oscar (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel

VILCHES, Lorenzo (1987). *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.

VERÓN, Eliseo (1983) “Está ahí, lo veo, me habla”, en *Communications Nº 38, Enonciation et cinéma*, París: Seuil. [Traducción de María Rosa del Coto, impreso como ficha de cátedra de la materia “Semiótica II (Semiótica de los medios”) y publicada por el CECSo, Centro de Estudiantes de Ciencias Sociales, UBA].

------------------- (1987) *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona: Gedisa

**Daguerrotipas: un libro, un film documental, una lectura performativa**

Denise Cobello (Sorbonne Nouvelle Paris 3) y Juliana Corbelli (UBA)

**Introducción**

*Daguerrotipas* es un proyecto cultural de Juliana Corbelli abierto que interrelaciona textos, escenas y registros. Conformó primero un libro de relatos de unas ochenta páginas. Luego tuvo dos momentos de lectura en voz alta: una tertulia literaria de un corpus de textos con presentaciones musicales e intervenciones discursivas de diversos artistas en Buenos Aires (noviembre de 2011), y otra ocasión de lectura performativa (50 minutos) en las ciudades de Madrid, Berlín y París (once fechas, febrero-marzo de 2013). Finalmente, en Francia se realizó la trama de un film documental (36 minutos, marzo de 2013) acerca del proceso de creación de la obra. Por lo tanto, literatura de relatos, registro documental y un análisis más extenso de la lectura performativa -específicamente representada en la Maison de l´Argentine de París- constituyen los vértices de reflexión en nuestro trabajo.

**-I- LO LITERARIO: Escritura de relatos**

*Daguerrotipas* es un libro inédito y escrito a lo largo del año 2011. Formalmente es ecléctico y está atravesado por el ensayo, la carta, la conferencia de prensa, la crónica periodística, la anécdota, la poesía, la conversación, el mensaje textual o de correo, entre otros[[98]](#footnote-99). Cada relato se apropia del fragmento de las normativas textuales configurando una red que oscila entre focos de luces los nudos que existen entre la literatura española del siglo de oro, el Quijote con el esperpento, la prensa argentina, la teoría filosófica de los estudios *queer* (específicamente los manifiestos de Beatriz Preciado). Esta alienación académica de la cual padece el libro en su conjunto, se refugia en otro material, de líneas más nobles que están por fuera del concepto y de la determinación de los procedimientos: con *Daguerrotipas* también leemos viñetas propias de las novelas gráficas para lesbianas (Alison Bechdel), leemos conversaciones entre Sancho y Quijote, leemos los cantos de una murga uruguaya, advertimos las sombras del blanco y negro de las máquinas de luz, atendemos confesiones, leemos escenas cinematográficas. Y es cierto que además observamos entre líneas cuadros del arte universal girados, calendarios medievales para mujeres, vivenciamos paseos por Buenos Aires de a dos y confesiones de alcobas de mujeres. Mujeres insectos, mujeres luna, mujeres del Conurbano Bonaerense, niñas de pesadilla, mujeres importantes, mujeres de familia, doloridas, abandonadas, enamoradas, confesas. Es lo que llamaremos más adelante, mujeres con “identidad”, según el pensamiento de Judith Butler. Nos encontramos delante de todas aquellas mujeres susceptibles de ser fotografiadas, que conforman su retrato oval, semidescubiertas, guiñadas por una pícara narradora y expuestas por detrás de su placa daguerrotípica (dibujo original de Oscar Jacinto, “Sócrates”, diseñado de modo original para la tapa del libro inédito).

A un libro inédito le es conferido un beneficio: la posibilidad de permanecer abierto para su reformulación formal.

**-II- LO AUDIOVISUAL: El film documental**

*Daguerrotipas*, el film documental homónimo fue tramado y realizado por el joven director francés Quentin Jagorel (Rennes, 1983). Nació como una necesidad de la autora de documentar y mostrar el registro del proceso de creación. Una puntual preferencia por exhibir procedimientos, aventurar caminos de lectura y delimitar escritura. Pero también jugar con la animación realizada por Mercedes Moreira para los separadores, la proyección de los relatos, la entrevista informal. Espacios interiores como la charla de mate en casa con la maestra literaria Liliana Peressut, el encuentro de redacción con el dibujante Sócrates, la revelación de las proyecciones de Florencia Barrabino que construyeron la puesta en escena. La guía del maestro sombrista Alejandro Szklar. Y espacios exteriores y explícitos: la creencia de la autora que declara junto al Sena una defensa tan acérrima como amorosa de la lectura en voz alta. “Un acto íntimo que se convierte en hecho público”, para fomentar la lectura y atenuar los efectos de las presentaciones convencionales de libros de mesa redonda.

La voz *en off* de la autora hila el documental a la vez que es interceptada por ciertas frases de escena de la lectura performativa: “Nunca encontré la panorámica”, “Cualquiera sea la situación entonces, yo estoy de mi lado”, o la voz de la locutora Gabriela Borrelli Azara, quien lee una suerte de contratapa inexistente y el relato de narración fotográfica “Pín-bol o Luna de Tilcara”, mientras vemos la escena del retrato de la luna proyectado entre el cuerpo de la performer y su fondo.

El film realizado confiere al libro inédito otro beneficio: la posibilidad de archivo con cajones que se abren y se cierran, en movimiento continuo.[[99]](#footnote-100)

**-III- LO ESCÉNICO: Lectura performativa**

*Daguerrotipas, relatos proyectados,*son textos en movimiento. Palabras que se hacen cuerpo y voz en el espacio, palabras-movimiento, palabras-tiempo. Asistimos al encuentro de la palabra hecha cuerpo por su propia creadora: Juliana Corbelli.

La cita es en la residencia para estudiantes, investigadores y artistas argentinos en París: la Maison de l’Argentine, una casa construida en los años veinte en el seno del campus de la Ciudad Universitaria. En una gran sala de esta casa se encuentra la creadora de la obra junto a su colega Florencia Barrabino. Nos disponemos en sillas muy cerca de la pantalla que sirve de fondo y recorta el espacio para volverlo más íntimo y pequeño. Luego de una breve presentación de la autora entramos en el mundo del documental. Este film, rodado parte en la Argentina y parte en Francia, nos introduce en el proyecto. *Daguerrotipas* no es sólo esto que vinimos a ver. Es antes que nada un texto construido a partir de imágenes, rastros, huellas, es el ida y vuelta de esta creación, la relectura de ese texto, el compartir y la reflexión. Son las primeras lecturas en público en Buenos Aires y los vaivenes de la vida que hicieron que artistas de diversas disciplinas se acercaran a él junto a la autora que, paseándonos por la génesis de su proyecto, nos trae de regreso a la sala para comenzar en ese “aquí y ahora” su lectura performativa.[[100]](#footnote-101)

Su cuerpo es intervenido por la proyección de un retrato. Su cuerpo es parte del retrato. Su cara y su torso iluminados son cubiertos por un trozo de hoja o cartón blanco el cual permite la proyección superpuesta y dimensionada del rostro dibujado. Una proyección que se fragmenta y desarticula. Ojos reales con boca de dibujo proyectado, torso vestido y desnudo en un ir y venir de la imagen real a la imagen virtual. Lo único que resta inmóvil e intocable es el marco del retrato. “Nunca encontré la panorámica”, dice Juliana mientras juega con el cartón blanco y lo convierte en cámara de fotos. El cuerpo de la performer se pasea por los límites, baila con pequeños movimientos y proyecta su presencia hasta decidir romper con la solitud y salir del marco, de la luz y del museo para ir al encuentro con los otros, para poner en palabras todo eso que el retrato proyectaba.

Se sienta en un sillón frente a una mesita, enciende una pequeña lámpara y toma sus textos. Se dispara la lectura del primer relato mientras la pantalla se va cubriendo de un cielo azul y miniaturas en sombras. Suenan tres timbres, el libro proyectado da vuelta una página más y así comienza un nuevo relato. “La Buda del Conurbano”, “Cicatrices de género”, “La Mirona” son algunos de los títulos que escuchamos o leemos en la pantalla. Signos de identidad, de género, el desmantelamiento de reglas sociales impuestas y la libertad de elegir son algunos de los temas que van circulando entre palabras y sombras. “LA” buda, no “EL” buda. Roles que se invierten, una ficción que se vuelve realidad para poder volver a ser ficción. *Daguerrotipas, relatos proyectados* se lee en clave de teatro, de performance, de espectáculo narrativo o de reunión literaria. Es un evento ensayado y repetido pero inmediato e improvisado a la vez. Una narradora que lee apasionadamente y una creadora de imágenes y sombras que articula entre sus manos pequeñas figuras o materiales haciéndolos entrar y salir de la pantalla como instrumentos de una orquesta impecable. Momentos cargados de precisión pero también y por si fuera poco, librados al azar, porque las creadoras no se privan de comentar abiertamente lo que va sucediendo, las imágenes que vemos o los textos que acabamos de escuchar. Cada encuentro, cada público, cada sala crean un momento diferente y en cada nuevo crear, las artistas van tejiendo junto a los espectadores las redes de este telar infinito. Manos de mujer, pensamientos de mujer, problemáticas de mujer que explotan del libro. Un pasaje del esteticismo de la palabra impresa al dinamismo de la palabra en acción que se hace cuerpo y voz en el espacio.

Pero ¿podemos decir que esta lectura es una “realización escénica”? ¿Qué elementos teatrales y performativos utiliza *Daguerrotipas, relatos proyectados*? ¿Por qué hablar de identidad de género a través de un espectáculo de estas características?

Haciendo una breve revisión de la historia de las artes occidentales del siglo XX encontramos a principios de los años sesenta un generalizado giro performativo que no sólo tuvo consecuencias en cada una de ellas sino también en el origen de un nuevo género artístico: el arte de acción y de la performance. Desde entonces los límites entre las distintas artes se expanden y se tiende progresivamente a la creación de acontecimientos, de obras de arte en forma de realización escénica. (Fischer-Lische, 2011: 37). Este impulso performativo se manifestó por ejemplo en literatura, no sólo en lo intrínsecamente literario sino también en la gran cantidad de recitales literarios en los que el público se congregaba para escuchar la voz de un escritor o poeta. De esta manera y tal cual podemos percibirlo al presenciar *Daguerrotipas, relatos proyectados****,*** encontramos en este acontecimiento una clara diferencia entre leer un texto y escucharlo. A través de este acto performativo podríamos marcar la diferencia entre un leer como desciframiento del texto y un leer como realización escénica. Pero vayamos precisamente a la noción de “performativo”. Judith Butler introdujo este concepto en el campo de la filosofía de la cultura a través de su artículo que vincula fenomenología y teoría de género. En este trabajo, Butler intenta demostrar que la identidad de género no es algo determinado ontológicamente o biológicamente sino que se entiende como una construcción cultural. En este sentido, el género es una identidad constituida por una repetición de actos. Estos actos a través de los cuales podemos construir una identidad de género Butler los llama “actos performativos” ya que no expresan una identidad preconcebida sino que generan identidad y ese es su significado más importante. A través de estos actos se construye un cuerpo propio, una identidad como realidad corporal y social. En sus estudios, Butler prácticamente no hace referencia a procesos estéticos sino más bien a acciones cotidianas, pero habla de los actos performativos como “a manner of doing, dramatizing and reproducing a historical situation” (Butler, 1988: 55). Butler compara la constitución de identidad con la escenificación de un texto y si bien no habla de la repetición, característica esencial del teatro, realiza un paralelismo con el ritual y la performance. Existe sin duda una estrecha relación entre performatividad que ella propone y la realización escénica. Esto nos lleva a pensar que *Daguerrotipas, relatos proyectados* puede interpretarse como un acto performativo gracias a que la autora pone su cuerpo al servicio de la acción, la acción de leer, de narrar y de construir a través de este acto una identidad de género. En este acto de narrar, Juliana Corbelli corporiza la lectura y al pasarla por el tamiz de su cuerpo, la hace género.

Por otro lado, este acto performativo se completa con ciertos cruces con otras disciplinas que hacen de esta lectura una celebración escénica entre teatro, encuentro literario y retroproyecciones. Se incorpora al proyecto Florencia Barrabino quien a través de su experiencia en montaje y puesta en escena logra crear una atmósfera poética particular experimentando con luces y sombras gracias a la manipulación de un retroproyector. Sobre el equipo la artista articula y juega con filminas, miniaturas en papel y materiales diversos construyendo imágenes al mismo tiempo que se proyectan. El público tiene entonces la posibilidad de elegir qué ver mientras escucha los relatos: la manualidad y fabricación de la artesanía que está siendo proyectada, la construcción en proceso a través de la pantalla o a la narradora que con sus textos en mano levanta la vista de tanto en tanto para confirmar que está ahí, leyendo para todos los que participan de ese encuentro.

*Daguerrotipas, relatos proyectados* es en definitiva una lectura original e innovadora, un encuentro en el que el espectador puede completar con su imaginación y sus sensaciones la poesía desplegada de los textos, pero también con las imágenes que se fabrican y se proyectan. Dos artistas que componen al unísono y comparten este universo de mínimos elementos preestablecidos y plagados de instantes de creación viva y espontánea. Narradora, proyectista y público dialogando en un constante entretejido de imágenes, sensaciones y palabras.

**Conclusión**

Contar qué es *Daguerrotipas* no es una tarea sencilla porque como pudimos dar cuenta en este trabajo, es un proyecto susceptible de mutación formal, un libro, un film, una lectura performativa. *Daguerrotipas* se trata de una creación en la cual las áreas se interrelacionan de manera estrecha para dar a la palabra impresa diversas voces. Voces que transitan la cosificación, la alienación, la igualdad, la revelación y la transformación. Son aires de la voz cuyo único destino lleva a dejar de sujetar sus palabras en espacios tan conocidos como abstractos. En definitiva, *Daguerrotipas* propone a la autora desaparecer definitivamente en la explosión de los lenguajes, en un gesto contrario al solo nivel de la forma: con cuerpo cultural y con voz social.[[101]](#footnote-102)

**Bibliografía**

Butler, Judith, ‘Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory’ [Online] *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, Dec, 1988, p. 55. [Consultado el 11/12/2012] Disponible en internet: http://www.jstor.org/stable/3207893. [«un modo de hacer, dramatizar y reproducir una situación histórica»]

Fischer-Lische, Erika, 2011. *Estética de lo performativo*, Madrid: ABADA Editores.

**Ciudad cervantina de Azul. O cuando la gestión comunitaria de la cultura y el patrimonio son insumos del desarrollo local y un puente al mundo**

Daniel Franco

Este trabajo es un análisis de caso que tiene como objeto de estudio a la Ciudad Cervantina de Azul, ubicada en el corazón de la Pcia. de Bs As.

Azul es la primera y única ciudad argentina y la segunda de América[[102]](#footnote-103) en recibir dicha distinción del Centro UNESCO, Castilla- La Mancha. El nombramiento tuvo lugar en enero de 2007, tras casi dos años de trabajo mancomunado de su comunidad en torno a ese objetivo. Ese reconocimiento y la realización de la I edición del Festival Cervantino de Azul[[103]](#footnote-104), significó para el municipio una oportunidad única de vinculación y recepción de estudiosos de la obra cervantina de todo el mundo, la posibilidad de iniciar un intercambio cultural con España y otros países; y otorgó a la ciudad una nueva identidad y visibilidad turística-productiva en los planos provincial, nacional y mundial. Tal reconocimiento fue fruto de su patrimonio cervantino, la divulgación de valores quijotescos, la asociatividad público-privado con que fue gestado el emprendimiento y del compromiso institucional del municipio y las instituciones que integran el Comité Directivo de Azul Ciudad Cervantina (CODACC). También de un trabajo democrático y participativo en pos de un modelo propio y planificado de Desarrollo Local que, tras la crisis del 2001 y desde 2004, Azul viene llevando adelante.

En este marco, nuestros objetivos serán: a) conocer cómo ha sido dicho proceso, hasta plasmarse en el Plan Estratégico de Desarrollo de Azul, b) analizar el lugar que este Plan otorga a la educación, la cultura y el turismo como ejes principales de y para el desarrollo territorial y social y c) la transformación cultural y anímica que esto generó para la ciudad y sus habitantes.

**La crisis como oportunidad**

A comienzos de los `90, el Estado Nacional transfirió a las provincias buena parte de los servicios de salud, educación y del diseño de políticas sociales, sin transferencia de recursos económicos. Muchos autores coinciden en que de esa manera el Estado “tiró la crisis hacia abajo” (Coraggio, 1997; García Delgado, 1997).Así, la descentralización, primero, y las políticas de desarrollo local, después, tuvieron, hasta el año 2002, un escenario adverso y la crisis como marco.

En Azul se cerraron empresas, se perdieron 3.000 puestos genuinos de trabajo y se generó una importante sensación de baja autoestima, agravada por el crecimiento de ciudades vecinas como Tandil y Olavarría. No obstante, en el año 2003, la llegada de programas sociales[[104]](#footnote-105) provinciales y nacionales de ayuda, y el nuevo contexto nacional, posibilitaron concebir un nuevo modelo de Desarrollo Local (DL) que puso de pie a una ciudad dotada de importantes recursos humanos, económicos y culturales[[105]](#footnote-106).

Un año después, impulsado por la gestión de Omar Duclós[[106]](#footnote-107), se formuló el Plan Estratégico de Desarrollo de la ciudad. Dicho proceso fue conducido por la Junta Promotora del Plan integrada por diversos sectores políticos, sociales, empresariales, trabajadores, culturales y religiosos de la comunidad. El municipio elaboró un informe conocido como “Documento base de diagnóstico participativo”que fue el resultado de meses de análisis y compilación de información acerca del Partido. Se conformó un equipo técnico encargado de brindar el soporte necesario para que la participación comunitaria fuera organizada. Con dicho documento como herramienta de trabajo se realizaron, afines del 2004, los talleres de diagnóstico participativo[[107]](#footnote-108) en los que se abordaron aspectos del Desarrollo Local. Tras la puesta en discusión de esa información se detectaron 14 temas claves a trabajar en la nueva etapa.

Con cinco líneas de desarrollo estratégico[[108]](#footnote-109) consensuadas, se comenzó la etapa de formulación de programas, objetivos y proyectos, para luego pasar a la implementación del Plan. Dicho proceso, al igual que la etapa de Diagnóstico, se llevó a cabo durante 2005/2006, y también se hizo en forma participativa y concertada. Alburquerque (2002) enumera el conjunto de elementos básicos que definen las iniciativas de desarrollo económico local o que constituyen sus pilares fundamentales de sustentación: a) la movilización y participación de los actores locales, b) Actitud proactiva del gobierno local, c) fomento de equipos de liderazgo social, d)cooperación público – privada de los actores locales, e) elaboración de una estrategia territorial de desarrollo, f) fomento empresarial y la formación de recursos humanos, g) coordinación de programas e instrumentos de fomento, y g) institucionalidad para el desarrollo local.

**Azul Ciudad Cervantina. Historia de un sueño hecho realidad**

Azul fue fundada en 1832 y desde entonces se destacó por sus recursos culturales: colecciones de significación literaria y artística como la de platería mapuche, la de pintura aborigen de Claudio Lantier, las literarias del Martín Fierro y la Cervantina. Su arquitectura ecléctica aparece en numerosas manifestaciones urbanas públicas, privadas y religiosas - sobre todo en las obras monumentales de estilo Art Decó construidas por el arquitecto e ingeniero Francisco Salamone, cuya obra cumbre es la portada del Cementerio de Azul-. Asimismo se distingue por poseer el Primer Monasterio Cisterciense radicado en América Latina, el Parque Municipal Domingo F. Sarmiento, cuyo diseño original es del paisajista Carlos Thays, el Teatro Español construido por Asociación Española a fines del siglo XIX y puesto en valor en los últimos años, los Museos López Claro y Enrique Squirru, la Biblioteca Popular, la Casa Ronco, la Universidad Nacional del Centro y las escuelas de Estética y de Bellas Artes.

No obstante, las empresas culturales no se realizan por sí solas, son indispensables hombres y mujeres como **Bartolomé J. Ronco**, un abogado porteño que se radicó en Azul definitivamente en 1908. Aficionado a la carpintería, amante y coleccionista de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra, y en especial de **El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,** y de la obra de José Hernández y El Martín Fierro, creó el Museo Etnográfico y el Archivo Histórico Enrique Squirru y presidió la Biblioteca Popular de Azul desde 1931. Desde esa institución, en octubre de 1932, Ronco organizó una muestra homenaje denominada Exposición Cervantes, que marcaría a la ciudad hasta la actualidad.

Contando con esos recursos, en 2004, se puso en marcha el diseño de un Plan Estratégico de Desarrollo coincidiendo con dos eventos culturales de visibilidad mediática que, para el futuro de Azul, serían definitorios. En adhesión al III Congreso Internacional de la Lengua Española, realizado en Rosario entre el 17 y el 20 de noviembre; una delegación azúlense expuso en el Salón Carrasco del Palacio Municipal rosarino parte del patrimonio de la colección cervantina y anunció la realización de la exposición “Cervantes: de La Mancha… a la Pampa”. La muestra[[109]](#footnote-110) tuvo lugar en el Teatro Español de Azul entre el 18 y 21 de noviembre de ese año y se realizó en conmemoración del IV Centenario de la publicación de la primera edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra.* La exposición fue visitada por miles de personas, tuvo mucha cobertura mediática y contó con el apoyo de instituciones públicas y privadas locales, provinciales, nacionales e internacionales; como la Municipalidad de Azul, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, España.

Los contactos allí realizados dieron frutos. En 2005, el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá donó libros a la Biblioteca Popular sobre iconografía Cervantina y colaboró en la presentación del proyecto para la designación de Azul Ciudad Cervantina ante la Unesco, reconocimiento que, como se dijo, se produjo en 2007.

**El Proyecto**

El Proyecto Ciudad Cervantina[[110]](#footnote-111) se estructura en tres líneas de trabajo relacionadas con la Cultura, la Educación y el Patrimonio, basadas en la gestión comunitaria compartida, y cuyo corolario es la realización anual del Festival Cervantino.

Su primera edición se extendió durante 9 días e incluyó charlas, conferencias y diversas actividades culturales. Entre las marcas distintivas del Encuentro hubo una oferta producto de una convocatoria nacional abierta y de un proceso de selección que dotó al Festival de una programación integral, equilibrada y de calidad, destinada a diferentes públicos y edades con expresiones de vanguardia, arte contemporáneo, de la cultura popular y arte comunitario[[111]](#footnote-112). La mayoría de las actividades, con entrada gratuita o de muy bajo costo, se desarrollaron en múltiples espacios y edificios. La participación comunitaria se dio a través de las actividades que los niños y jóvenes prepararon en los Escuelas públicas[[112]](#footnote-113), las propuestas presentadas por los artistas invitados y locales y por el trabajo de medio centenar de voluntarios que colaboraron en la producción de los eventos.

La importancia del Festival desde entonces se evidencia en la visibilidad que tiene en los medios nacionales e internacionales, también se traduce en un incremento notable del Turismo y en un reposicionamiento de la ciudad: en 2010 Azul fue designada Ciudad de la Diversidad Cultural en el Bicentenario y, en julio de 2011, firmó el acuerdo de hermanamiento con la ciudad de Alcalá, España para fomentar iniciativas culturales[[113]](#footnote-114) y crear una red y una estrecha vinculación entre los habitantes e instituciones de ambas ciudades.

Según un estudio realizado por la oficina de Turismo y Patrimonio de Azul, durante el 2007, la ciudad acogió a un total de 8300 huéspedes y en 2008 recibió 12.480 turistas[[114]](#footnote-115). En ese marco, la Municipalidad participó en ferias nacionales e internacionales de promoción del turismo. Asimismo creó nuevos productos culturales como las Primeras Jornadas Salamone. Para los primeros 6 meses de 2010, fecha de la que se disponen datos, recibió a 8.320 viajeros. Ese incremento del movimiento económico y turístico tuvo su correlato, también, en el número de espectadores que año a año participan de las ediciones y actividades del Festival Cervantino[[115]](#footnote-116).

**Conclusiones**

El caso Azul Ciudad Cervantina puede ser leído en varias claves. Una de ellas es la que entiende y gestiona desde lo político a la cultura como un recurso estratégico para el desarrollo económico, social y como un activo para el turismo; en un mundo donde países y ciudades luchan por ganar mercados para sus productos y atraer capitales. Como señalan Bayardo y Lacarrieu:

Gobiernos y empresas encuentran réditos políticos, sociales y económicos en la cultura, convertida en un recurso estratégico para el posicionamiento de los lugares en el seno de la “guerra” de territorios que a nivel local, nacional, regional y global, compiten por mercados y consumidores, y en la resolución de conflictos de diverso orden.[[116]](#footnote-117)

Otra es la que tiene como eje al territorio, su patrimonio y al evento cultural anual, que tiene lugar en él; que ha dotado a la ciudad de una visa internacional para participar en el codiciado mapa global del turismo y la cooperación. Como se observó en este trabajo, y contrariamente a lo que sucede en muchas “fabricaciones” de territorio donde prima la lógica del capital, en Azul se recupera y actualiza una tradición cultural desarrollada en el territorio y hoy presentada al mundo, a través de su patrimonio cervantino.

Por último, es importante destacar que en el último año Azul y su Festival pasaron dos de las pruebas más difíciles desde su primera edición. Logró su continuidad aunque en las elecciones a intendente de 2010 resultara ganador otro partido político[[117]](#footnote-118) al de la gestión Duclós y se sostuvieron el Festival y las V Jornadas Cervantinas, pese a que Azul sufrió en la primer mitad de 2012 dos de las inundaciones más importantes de su historia.

Así, la VI edición del Festival -realizada del 1 al 10 de noviembre- tuvo como aditivo ser la de “la transición” a una nueva gestión y, como en todo evento de estas dimensiones, salieron a luz cosas por mejorar. No obstante, otra vez el primer domingo de noviembre chicos y grandes de distintas organizaciones desfilaron por la ciudad, se hizo la Primera Feria del Libro y turistas y azuleños escucharon al Premio Nobel, Adolfo Pérez Esquivel, al escritor Juan Sasturain y pudieron experimentar un centenar de propuestas culturales programadas bajo el lema Culturas por la Paz.

**Bibliografía**

Alburquerque, Francisco. “Marco conceptual y estrategias del desarrollo local”. Instituto de economía y geografía. Madrid, 2002

Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica (1999): “Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local”, en Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (comp.): *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos.* Ediciones CICCUS – La Crujía, Buenos Aires.

Coraggio, José, L. (1997) *Descentralización, el día después…* Buenos Aires. Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

García Delgado, Daniel (1997) “Nuevos escenarios locales. El cambio del modelo de gestión” en García Delgado, D. (comp.): *Hacia un nuevo modelo de gestión local.* Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

**Comunicación y gestión de prensa. Del periodista al comunicador social.**

**Estudio de las acciones comunicativas para la construcción de la imagen pública. [[118]](#footnote-119)**

Paula Simkin

La figura del agente de prensa en el campo cultural porteño sería posible debido a una multiplicidad de variables: la aparición de instituciones educativas que han formalizado un perfil profesional, la flexibilización laboral que se ha dado en los medios masivos de comunicación, el lugar de los medios masivos de comunicación y del entretenimiento en la sociedad contemporánea y la existencia de nuevas instituciones de fomento y ayuda para las disciplinas artísticas.

Este trabajo se propone reflexionar sobre las estrategias y prácticas elegidas para comunicar al teatro no comercial que se desarrollan desde hace algunos años. Se realiza un recorrido en relación con los modos de difundir la actividad de cierto sector del teatro porteño. El objetivo es hacer visibles cuáles son los resortes o mecanismos elegidos por los teatristas y por otros actores de la comunidad teatral para vincularse con los diferentes públicos y delinear las posibilidades y límites que ofrecen.

El trabajo busca generar un interrogante acerca del espacio que ocupan las TICS (Tecnologías de la Información y el Conocimiento) y la web en el sector. Así el boca a boca, la figura del agente de prensa, del periodismo, los jurados que premian a la actividad teatral, los medios de comunicación, las webs, blogs, cadenas de mails y redes sociales son recorridos y comprendidos en el contexto de producción del teatro independiente o no comercial.

**Algunos apuntes sobre el punto de partida:**

Suele decirse que la oferta cultural de Buenos Aires es única y enorme. Hacer teatro en este contexto, implica la generación de estrategias de comunicación efectivas para tomar contacto con el público. En qué consiste este fenómeno? Un modo acotado pero indiscutible de tomar noción de la situación es observar la cantidad de espectáculos y salas que hay en la ciudad por año. Según el sitio www.alternativateatral.com.ar -especializado en el tema- en la Argentina en 2012 hubo 504 espacios teatrales, de los cuales 461 son off y 198 están situados en la Capital Federal. En la Argentina según las estadísticas de la misma página se llevaron a cabo 5415 estrenos de espectáculos, de los cuales 5036 fueron catalogados como off y 2650 fueron presentados en la Capital.

Poner una obra de teatro en escena implica que un grupo de personas y de instituciones se reúna con un objetivo común y trabaje coordinadamente. Así los actores, el director y/o el autor comenzarán una tarea de búsqueda artística y de gestión que les llevará varios meses. Cuidarán los aspectos artísticos, buscarán una sala, apoyo institucional y recursos para poder realizar el espectáculo.

En la actualidad hay un mapa institucional que acompaña este proceso. La existencia del INT (Instituto Nacional de Teatro), Proteatro, el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), El Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (de la UBA) y el Fondo Nacional de las Artes -entre otros- posibilitó que el escenario actual del mundo teatral tenga ciertos recursos que antes no estaban presentes y coloca a la producción teatral independiente en una dimensión diferente.

Se configura un contexto de gran oferta, profesionalización del off y exigencias institucionales que implican pensar en la comunicación de los espectáculos como parte del proceso y no en el último tramo, antes del estreno. Más allá de las motivaciones para el trabajo artístico se empieza a pensar con quien se compartirá ese trabajo, cómo será ese público que se contactará y cómo convocarlo.

**¿Cómo llegar los públicos?**

Una de las estrategias utilizadas para contactarse con ese público es la de la prensa. Lucas Rimoldi realizó un relevamiento de diversos espectáculos de Samuel Beckett en el teatro argentino contemporáneo y para hacerlo se apoyó en las publicaciones periódicas, folletos y "las gacetillas de prensa que difunden los teatristas o agentes contratados a tal fin."[[[119]](#footnote-120).](https://docs.google.com/document/d/1cSXb_e-NTh9EQoX-SpgkBQyJA-u-s1o1NVp-oDlrFdk/edit#bookmark=id.c4ed01d5c6e3) Esta cita permite visualizar algunos soportes en los que queda registrada la información que circula sobre el teatro. Es interesante detenerse un instante sobre la gacetilla: permite detectar parte de la tarea del "Agente o Jefe de prensa". Así cabe preguntarse quién es este personaje que entra en escena. Para definirlo echaré mano de la propia experiencia en la tarea y del testimonio de algunas personalidades del mundo del periodismo y la comunicación, que han experimentado diferentes etapas de este oficio o profesión. La primera definición sería la de su función específica "El agente de prensa es un intermediario-interlocutor entre el artista o colectivo cultural y los periodistas y medios de comunicación. Es importante aclarar que existen, al menos, dos formas de encarar la tarea de hacer prensa. Una es que la asuma el propio artista o cooperativa de trabajo, es decir, autogestionando, estableciendo con los recursos y habilidades que se dispongan la relación y el contacto con los medios y periodistas. La otra forma supone que el grupo o artista terceriza dicho trabajo y opta por una agencia de prensa o asesor especializado externo. Ambos casos pueden resultar beneficiosos según el diagnóstico del que se haya partido, los contactos de los que se disponga y el profesionalismo y dedicación con se asuma la función.

Resulta significativo destacar algunas diferencias entre trabajar con profesionales y no hacerlo. Un agente de prensa debería aportar un cierto flujo de información a los medios con el fin de propiciar una buena cobertura por parte de éstos. También podría facilitar la detección de oportunidades para volver posible la publicación de la información.

Es importante resaltar también que aunque se opte por delegar en un agente externo la tarea de prensa y difusión, el grupo o la compañía deberá asignar un vocero o representante interno para interactuar con la agencia o asesor. Esta persona tendrá, entre otras obligaciones, la de facilitar la información solicitada por dicho agente, confirmar y coordinar las entrevistas o reuniones entre los integrantes del grupo y los periodistas y ser, junto al director o responsable del grupo, la cara pública ante los medios. "[[120]](#footnote-121)

La función de la persona que se ocupa de la prensa ha ido mutando en relación con el contexto de cada momento. Esto surge del relato de diferentes personas que trabajan en el medio y tienen la memoria de este proceso. En una charla con el investigador teatral Jorge Dubatti él relata que la aparición del agente de prensa en el teatro off es un fenómeno relativamente nuevo. Recuerda esta figura ligada históricamente a las instituciones o a la figura del productor del teatro comercial. Esto está en sintonía con lo que expresa Olga Cosentino (ex editora de teatro del Diario Clarín, que continúa colaborando con ese medio y también lo hace con la revista Caras y Caretas): "La figura del agente de prensa fue creciendo de forma exponencial en los últimos 10 años. Existían los agentes de prensa. Había una relación en la que el agente de prensa era menos invasivo. Ejercía menos presión y por otra parte el periodista estaba menos provista de fuentes externas de información, por lo que tenía un rol más activo a la hora de salir a buscar información.

La existencia del agente de prensa en algunos casos allana parte de la búsqueda. Una buena información de una agencia de prensa contiene elementos que son disparadores para que el periodista indague en distintos sentidos. El periodista no debería prescindir de un trabajo de investigación propio, pese a que algunos periodistas por ser bisoños en la profesión o por propia negligencia o por el acoso temporal que cualquier trabajador hoy padece se vuelve inevitable que se recurra a Wikipedia, también se descansa en la información que le provee en agente de prensa, la cual a veces es útil (cuando no hay ningún error) o puede generar una catástrofe cuando se copia mal, no se chequean algunos datos."[[121]](#footnote-122)

Consultada sobre el lugar del agente de prensa en la década de 1980, Graciela Rodríguez -conocida agente de prensa de la época y actual productora teatral dijo: "En los 80 era otra manera de trabajar mucho más amigable, culta. Había más pensamiento crítico aplicado a una estrategia de comunicación. Los periodistas valoraban que llevaras buena información y buenos productos. Nosotros en esa época trabajábamos sin Internet, ni nada. Impusimos un modelo de hacer la gacetilla. La tapa de la gacetilla era una tapa con foto de la obra. Entonces se distinguía. No eran todos iguales. Después lo incorporaron todos. Se elaboraba, había un trabajo de estrategia. Esto lo agradecía el periodista. A mí lo que me llama la atención y fue lo que me agotó es la cosa impersonal, de no discusión, de no debate. Me imagino que ellos por su lado también están abrumados.

El teatro independiente al no poder poner publicidad no tiene espacio, hay un corrimiento del interés. Excepto que tengas alguna figura mediática y en gran parte se ha apostado a las figuras televisivas. La tele generó nuevos paradigmas de actores. Se ha hecho un revuelto muy raro."[[122]](#footnote-123)

Si bien la figura del agente de prensa en el teatro existía -sobre todo, asociada a las instituciones o a los empresarios del teatro[[123]](#footnote-124) . Fue en la década de 1980 que empezaron a surgir agentes de prensa para el teatro independiente. Carlos Pacheco - periodista del Diario La Nación, Editor de la Revista el Picadero y Jefe de prensa del Instituto Nacional de Teatro, trabajaba como periodista y en prensa del Teatro San Martín- y comenta "Las que recuerdo como más interesantes eran Silvia García Guergui, Graciela Rodríguez y Ana Albarellos. Tenían muchos espectáculos, tenían una relación muy divina. Te quedabas a cenar, era muy divertido. En ese momento el país era diferente. Pasaba mucho a nivel teatral. Era muy interesante. Tenían algo muy bueno que luego los agentes de prensa perdieron un poco. Era esto de no proponerle la misma nota a todo el mundo, Tirar una idea de nota para cada medio. Eso estaba bueno porque entonces no salía en esa misma semana la figura diciendo lo mismo en todos los diarios. De esa época las recuerdo a ellas tres."[[124]](#footnote-125)

En la actualidad parecen plantearse diferencias entre la prensa del teatro independiente y la del comercial. Javier Acuña del site www.alternativateatral.com.ar explica que "La prensa off hace mucho más que prensa, en cambio la prensa comercial se centra en otras cosas, limita su trabajo a la circulación de info de prensa y medios en cambio el off toma otras tareas como armar agendas por día, gestionar publicidad, gestionar localidades, llevar público que no es prensa, etc"

Es decir que de algún modo el agente de prensa en el teatro off está diversificando sus funciones y suma las de relaciones públicas y co-estratega para la búsqueda de público que se encuentra de algún modo seducido por la gran oferta cultural existente (de la que ya hablamos) y a la que se suma el entretenimiento que proviene de los medios de comunicación masivos y de la tecnología disponible. También se ocupa de la invitación a los jurados de los premios como los ACE, los Trinidad Guevara, María Guerrero o Teatro del Mundo, ahora a los Hugo Midon, el convite a las funciones de personalidades de la cultura e instituciones y de grupos de estudio o espectadores de teatro.

En relación a los grupos que van al teatro de manera programada hay varios casos. Edith Scher, Jorge Dubatti, Juan Carlos Montero, Adriana Scheinin y Ana Durán junto a Sonia Jaroslavsky son algunos de los más conocidos. Cada uno tiene una característica especial, algunos se enfocan a salidas recreativas y culturales, otras formativas en nivel terciario o universitario y también los hay en nivel secundario. Este es el caso de *Formación de Espectadores*. Consultados sobre cuál es el vínculo que los une con los agentes de prensa especificaron que  ¨es curioso¨. Jaroslavsky profundiza diciendo que ¨Por un lado están los agentes de prensa que conocen en profundidad el Programa y participan viniendo a nuestros eventos casi como una actitud militante y están los agentes de prensa que creen que conocen el Programa pero en realidad no lo conocen: nos envían gacetillas de obras -una y otra vez- pensando en que son "perfectas" para el Programa y en realidad son todo lo contrario. Nos envían obras didácticas o con determinados temas que creen que se vinculan con la escuela pero justamente el Programa va en otro sentido¨. Los objetivos de la propuesta están presentes en: [www.formarespectadores.com.ar](http://www.formarespectadores.com.ar/) y en el libro "Cómo formar espectadores en la era digital" Leviatan 2012 escrito por Durán y Jaroslavsky.

Cuando el jurado elige los espectáculos para participar del programa ahí en algunos casos se establece un contacto con los agentes que ya tienen esas obras y ellos les aportan enviando los materiales (fotos, textos, fichas técnicas) al momento de iniciar la edición de los cuadernillos didácticos con actividades para los docentes. Es interesante destacar que ambas cabezas de este programa están fuertemente vinculadas al teatro pero también al periodismo. Jaroslavsky explica algo que aclara el panorama: ¨En cuanto a lo personal y en mi trabajo como periodista me parece fundamental el trabajo de un buen agente de prensa. No solo es indispensable a la hora de orientarte "cuando ya te conocen el estilo" a la hora de buscar espectáculos con determinado perfil, como en mi caso el femenino para Las 12, de Página 12, sino también para alivianarte el contacto con los directores, autores y todo el material necesario a la hora de sentarse a escribir una nota. Recibir sus gacetillas y recibirlas semana a semana son mi ayuda memoria para que no se me pasen estrenos y posibles notas para escribir.¨

**Los agentes de prensa y la tecnología**

Hay una nueva característica: el agente de prensa se encuentra en un momento tecnológico y comunicacional único. La existencia de blogs, redes sociales, la concepción de la web 2.0, los mailings con direcciones electrónicas propias de los artistas, las piezas gráficas y el boca a boca empiezan a articularse y potenciarse de un modo diferente a los anteriores momentos. Así de algún modo se trata de sumar herramientas, de cooperar para lograr instalar al hecho artístico en la agenda de los medios y como posibilidad atractiva para este público seducido, y casi acosado por la información y el entretenimiento que abunda en diversos formatos, soportes y condiciones.

Carlos Neri y Diana Fernández Zalazar en su libro "Telarañas del conocimiento. Educando en tiempos de la web 2.0"[[125]](#footnote-126) explican que se trata de una especie de confluencia en la Web de nuevas tendencias de desarrollo centradas en las redes sociales y en creaciones hechas en colaboración como las wikis y los blogs. El desarrollo del software social y las herramientas sencillas facilita la participación del usuario, superando la anterior etapa de publicación de contenidos. Ahora la web sirve también para intercambiar herramientas e información y se caracteriza por la participación más allá de la lectura o de la recepción. Este modo nuevo de interactuar en la red se ve por ejemplo en los blogs, que comenzaron de algún modo como una especie de diario digital o de bitácora y hoy son un espacio de producción de contenidos muy difundido en internet. Permiten la puesta on line de contenidos sin demasiados conocimientos tecnológicos. Algunos teatristas lo utilizaron en algun momento: José María Muscari ([mundomuscari.blogspot.com](http://mundomuscari.blogspot.com/)), Geraldine Seff ([teatrodemascarass.blogspot.com](http://teatrodemascarass.blogspot.com/)), Alejandro Tantanian ([losmansos.blogspot.com](http://losmansos.blogspot.com/)), Maruja Bustamante ([marujabustamante.blogspot.com](http://marujabustamante.blogspot.com/)), Mariela Asensio -mujeresen3d.com.ar y autenticoteatro.blogspot.com- y Walter Rozenwit walterteatro.blogspot.com entre otros.

Los artistas de teatro también utilizan las redes sociales para comunicar sus actividades: Diego Cosin, Francisco Pesqueira, Maruja Bustamante, Ezequiel Gelbaum, José María Muscari, Alejandro Cervera, Alejandro Casavalle, Cristian Drut, Andrea Jaet, Bernardo Cappa, Cecilia Blanco, Eugenia Guerty, Guido BottoFiora, Gonzalo Martínez, Marcelo Pitrola, Diego Gentile, Guillermo Angelelli, Antonia de Michelis, Mariela Asensio, Rafael Spregelburd, Martín de Goycochea, Victoria Almeida, Florencia Dyszel, Martín Ortiz, Mauricio Kartun y Rubén Szchumacher son algunos de ellos. En cada caso la utilización de las redes es diferente: abren sus espacios sólo para comunicar los proyectos laborales o tienen un uso mixto en el que intercalan su vida personal y la laboral. En el caso del uso de las herramientas para la comunicación de sus proyectos, los consultados manifiestan que les resulta interesante la difusión. Generalmente tienen  más de 1000 amigos. Excepto algunos casos como el de Mauricio Kartun, que supera  los 5000 contactos. Consultado sobre este punto Kartun explica que se ha encontrado con el límite de 5000 contactos para perfiles personales y esto, explica es un tema que quiere solucionar para poder llegar a más gente.

Otra forma de comunicar al teatro, ligada a las nuevas tecnologías, es la utilización de mensajes de texto. Algunos artistas como Maruja Bustamante y Ezequiel Gelbaum compran o compraron paquetes de promoción y mandan mensajes de texto comunicando las obras. Bustamante explica que este modo da muy buen resultado y que es un buen complemento de las otras herramientas. Es importante destacar que las nuevas tecnologías por si solas no alcanzan para diversificar los públicos a los cuales llegar y realizar una comunicación efectiva. Las tradicionales formas como la folletería que se reparte en cada hall, estreno o conversación que tienen los teatristas, el boca a boca y los afiches callejeros siguen funcionando muy bien siempre que se complementen con coherencia y cohesión y se reflexione sobre cuáles son los otros modos pertinentes.

**A modo de síntesis**

La comunicación del hecho teatral exige un compromiso y respeto con la pieza que se presenta, que se evidencie en los soportes y herramientas que se elijan para esta tarea. Pensar con creatividad, conocimiento y factibilidad acerca de cómo desarrollar la comunicación parece fundamental para que resulte un trabajo complementario al de los artistas y que los represente.

1. Silencio lo podemos encontrar en la traducción que hace de la filosofía zen John Cage. Incluso uno de sus libros se titula *Silence* y empieza haciendo referencia a la influencia de esta filosofía en su obra. [↑](#footnote-ref-2)
2. El efecto físico de usar la mirada periférica es que los párpados bajan ligeramente, los ojos se relajan y el foco se pone difuso. El sentido de esto no es lograr una cierta apariencia sino ser capaces de percibir de modo diferente. Usando la mirada periférica el/la bailarín/a permanece abierto a su alrededor. Cuando los bordes del mundo externo se hacen difusos, el/la bailarín/a puede percibirse mejor a él/ella mismo/a, a su propio cuerpo-mente. El resultado es que el/la bailarín/a logra una mejor distribución de la percepción entre su afuera y su adentro. Kasai dice que confiar en la mirada periférica abre un mundo más amplio. [↑](#footnote-ref-3)
3. Joan Laage, una bailarina y estudiante de Estados Unidos que estudió por varios años Butoh en Japón, escribe: “Ashikawa, Ohno y Tanaka constantemente le recuerdan a sus bailarines que sus ojos no están viendo. Ashikawa guía a sus bilarines de un cabeza gran ojo o muchos ojos cubriendo todo el cuerpo. Ella agita un periódico en frente de la cara de los /las bailarines/as, provocando que el campo de visión se haga difuso y el foco de los ojos se suavice…”. Laage dice “la mirada difusa o el foco sin ver permite a la cabeza, y en particular a la cara, que en occidente es tan comunicativa tener el mismo valor que el resto del cuerpo. [↑](#footnote-ref-4)
4. Estos hombres no son bailarines modernos, narratives o simbolistas, tampoco neutralmente postmodernos. Como buto-has superan todas las categorías modernas. Uno no ve sus trabajos de butoh para encontrar significados ahí, más bien, uno entra en estados cambiantes de presencia durante sus performances. Hay una diferencia entre formar imágenes metafóricas o metamórficas;el butoh no se basa en la metáfora sino en un ethos (una imagen) de devenir. Como la raíz de la palabra ético, ethos, se refiere a una matriz de valores, actitudes, hábitos y creencias. Acá nos referimos a una disposición cultural que aprecia la cambiante naturaleza de la vida y el ciclo de vida/muerte/ vida, que nunca termina en una forma sola, porque viene del vacío. Naturaleza en si misma nunca realmente vacía pero en proceso de vacío y llenado, como el proceso de la respiración. [↑](#footnote-ref-5)
5. Descendientes de los polinesios, el pueblo maorí fue la primera población humana en establecerse en “Aotearoa” (conocido ahora como Nueva Zelanda), alrededor del siglo XIV. Lejos, aún, de la influencia europea, desarrollaron numerosas actividades rítmicas y posturales. Estas danzas tuvieron un origen mitológico relacionado con el cambio de estaciones: Con la llegada de Hire-raumati, la doncella del verano, los cambios climáticos en el aire y la temperatura fueron interpretados por los nativos como un “baile”, en el cual la doncella afirma a Ra, el sol, como su padre.

La danza recibió el nombre de “haka”. Consistía en gritos y golpes rítmicos, marcados con impactos de la palma sobre los muslos y de los pies contra el piso, con ritmo unísono, y siempre acompañada por el canto. A veces se presentaba la distorsión facial (con la exaltación de los ojos y la lengua), los movimientos de brazos y la vibración rápida de las manos. Los nativos adoptaban una postura de “sentado” o de leve cuclillas, oscilando su cuerpo. La acción era dirigida siempre por un “líder”, quien se encargaba de dirigir el ritmo de la danza y dictar sus movimientos de un gran número de individuos, ya que solía practicarse por gran conjunto de la comunidad.

Una diferencia fundamenta se marcó desde el inicio de esta práctica: El “haka” no debía realizarse con armas; para ello se habían creado las danzas de guerra (conocidas como “tutu ngaruhu” or “peruperu”), previas al momento de la batalla, que se realizaban con armas de mano como lanzas o palos. Esta distinción entre danza de guerra y la danza “haka original” se tornará de vital importancia.

Algunos “hakas”, como los denominados “poi” (bola), sólo eran llevados a cabo por las mujeres de la tribu, con una larga soga atada en su brazo derecho, elemento con el cual realizaban diversos movimientos rítmicos. Según algunos antropólogos europeos (como registra Peter Buck en 1949), es la danza maorí dotada de más “gracia”.

El “haka” era siempre acompañado por canciones, compuestas por diferentes razones que el antropólogo Eldson Best enumera: “Recepción de visitantes nativos, recepción de funcionarios gubernamentales [de la Corona Inglesa], una observación hecha por insultar a un miembro de la tribu, Los malos tratos de una mujer casada con un miembro de otra tribu, una esposa infiel (…)”. Estas razones eran consideradas “triviales” a los ojos de los europeos.

En cambio, las danzas de guerra, cuyo objetivo era desmoralizar e intimidar al rival previamente a la batalla, componían acerca de la muerte y de la vida, de la batalla y el triunfo. La más conocida de estas es “Te Ngeri a Te Rauparaha” (Canto de Guerra de “Te Rauparaha”), compuesta por el líder tribal de ese nombre. La misma derivaba de un antiguo “haka” llamado “Kikiki kakaka”, el cual celebraba la unión sexual.

Con la aparición europea, no sólo se pudo comenzar a registrar la actividad de los pueblos maoríes, sino que también cambió la dinámica entre ellos. La guerra, usual en escala de escaramuzas entre tribus, adquirió grandes proporciones con la introducción del mosquete y la batata. El primer elemento provocó bajas más numerosas. El segundo elemento, permitió que las batallas fuesen más duraderas. La “Guerra de los Mosquetes” (1818 – 1840), causó entre 20.000 y 40.000 bajas nativas. Diversas danzas de guerra pudieron así ser registradas, tanto en el relato europeo como en acuarelas. Es importante destacar que en este contexto surgió el “Canto de Guerra de Te Rauparaha”, cuyo compositor fue líder del belicoso pueblo “Ngati Toa”.

Fue así como la práctica más “estética” asociada al “haka” (aquel “haka” sin armas, o el “haka poi” practicado por las mujeres) fue perdiendo escena, predominando y perdurando la danza de guerra, con su función específica entorno al acto bélico.

Finalizada la “Guerra de los Mosquetes” y establecido el dominio europeo sobre el territorio Neozelandés, la práctica del “haka” entro en un bache oscuro (también debido a la poca cantidad de población aborigen que sobrevivió a las guerras ínter-tribales). En 1888, el equipo nacional de rugby de Nueva Zelanda realiza su primera gira internacional, en esta oportunidad a Gran Bretaña. En su primer partido, antes de comenzar el juego, los quince jugadores titulares realizan un “haka”, dotado de todas las características propias de la danza de guerra (como dan cuenta las crónicas de los periódicos ingleses), excepto claro, las armas de mano. [↑](#footnote-ref-6)
6. Con este término entendemos a la danza originaria realizada por los aborígenes neozelandeses, abarcando desde la práctica estética “*haka poi”* hasta la de carácter más funcional como danza de guerra “*peruperu”*, cuya mayor vigencia corresponde al período previo a la llegada de los colonizadores. [↑](#footnote-ref-7)
7. Según Steimberg estas tres dimensiones son la retórica, la temática y la enunciativa. Éstas se presentan por igual tanto en géneros como en estilos, razón por la cual se requieren de otros elementos (de carácter “extratextual” o metadiscursivo) para distinguir entre géneros y estilos. [↑](#footnote-ref-8)
8. Géneros: “*clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social*”. Estilo: “entendido genéricamente como un *modo de hacer* postulado socialmente como característico de distintos objetos culturales y perceptible en ellos.” [Steimberg; 1993 (a): 45-46]. [↑](#footnote-ref-9)
9. “Las figuras son paquetes preceptúales-interpretativos (…) y para posibilitar su análisis, se ha utilizado la noción de *operaciones*  como mecanismo de desmonte y análisis de ese paquete perceptual-interpretativo” [Fernández y Tobi; 2009:50]. [↑](#footnote-ref-10)
10. Siguiendo a Fernández y Tobi, se trabaja sobre tres tipos de operaciones: De construcción (“fenómenos de alteración material que sufren los textos ‘en la superficie’, con respecto a cómo ‘deberían estar conformados’”), de referenciación (“procedimientos por los que una figura dice algo acerca de su *afuera*, su referente”) y de inserción (“diferentes maneras en que la figura se relaciona con el resto del texto, tanto por lo que muestra como lo que presupone”). [Fernández y Tobi; 2009:51] [↑](#footnote-ref-11)
11. La diferencia existente entre los estudios antropológicos y el presente artículo es que los primeros trabajan sobre una dimensión diferente del fenómeno (antropológica o social). A pesar de los diversos elementos históricos y sociales traídos a cuento, queda claro que aquí se trabaja sobre la dimensión significante de los fenómenos sociales, es decir, la semiosis. (Verón; 1987:125) [↑](#footnote-ref-12)
12. Tampoco resulta casual o insignificante que la primera ocasión en que se practica el “haka moderno” sea, como dijimos, en la primera gira internacional, como reafirmación de su nacionalidad autóctona. Más aún cuando observamos que esa gira recorrió Gran Bretaña, la potencia colonizadora de Nueva Zelanda. [↑](#footnote-ref-13)
13. Escuetamente, podemos considerar tres: la disputa de danzas, cuando se enfrentan dos naciones con danzas tribales autóctonas (como puede ser el caso Fiji y Tonga), ya sea bailando en simultaneo o una respondiendo a la otra; el “avance europeo”, en algunas ocasiones practicado por naciones de dicho continente, en el cual el equipo avanza abrazado en columna hasta queda cara a cara y casi en contacto al equipo que danza (el precursor fue Irlanda); y, por último, la más habitual respuesta de la expectación “pasiva, en la que el equipo rival permanece abrazado en columna pero sin avanzar. [↑](#footnote-ref-14)
14. Esta exposición es un resumen de mi tesina de grado que fue dirigida por Mónica Kirchheimer, Alejandra Alonso y junto al Grupo de Investigación: “Cine Animación, una perspectiva Sociosemiótica, Animación, Semiótica y Discursividad” (GIC 010) [↑](#footnote-ref-15)
15. En Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “El punto de vista documental” de Jean Vigo *en Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Pág. 130. [↑](#footnote-ref-16)
16. En Aprea, G. (2011): “El documental audiovisual como dispositivo”, en *Figuraciones* Nº 8, Buenos Aires, Área transpartamental de crítica del instituto Universitario Nacional del Arte. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ídem Nota Nº3, Pág. 3. [↑](#footnote-ref-18)
18. Ídem Nota Nº 2. Pág. 130. [↑](#footnote-ref-19)
19. En Alsina Thevenet, H. y Romera I Ramió, J (1980) (EDS) “Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los Kinoks)” en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili. Pág. 31. [↑](#footnote-ref-20)
20. DURAN, James (2008) “Todo filme es cine de animación” en *El cine de animación norteamericano*. Editorial UOC [↑](#footnote-ref-21)
21. ALONSO, María Alejandra (2009) “Las sombrías aventuras de la infancia televisiva. Análisis semiótico de la programación animada televisiva infantil”. Tesina de grado. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. [↑](#footnote-ref-22)
22. YÉBENES CORTES, María del Pilar “Los lenguajes del código animado, estudio de la estética del animé (cine de animación japonés)”, publicación electrónica en <http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos-congreso/Pilar%20Yebenes.pdf>. Consultado 11/05/2011. [↑](#footnote-ref-23)
23. APREA, G. (2006) “Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos” *Ponencia para X Jornadas de Investigadores en Comunicación.* Organizadas por la Universidad Nacional de San Juan. Pág. 9 [↑](#footnote-ref-24)
24. Ídem Nota Nº8. [↑](#footnote-ref-25)
25. definición de la Real Academia Española (RAE) [↑](#footnote-ref-26)
26. definición de la Real Academia Española (RAE) [↑](#footnote-ref-27)
27. Omar Valiño, El crítico teatral ante el magma de lo nuevo, en Cuadernos de Picadero N° 21, Instituto Nacional del Teatro, diciembre de 2010 [↑](#footnote-ref-28)
28. Natalia Laube "La prueba (el buen Simón Korach)" en LA NACIÓN, 7 de febrero de 2012. [↑](#footnote-ref-29)
29. Nerio Tello, Periodismo actual. Guía para la acción, Buenos Aires, Colihue, 1998. [↑](#footnote-ref-30)
30. Edith Scher, directora de Matemurga, Ciclo de charlas abiertas “El Teatro comunitario y las luchas obreras del siglo XX*”*, en el marco del Séptimo encuentro de Teatro comunitario. [↑](#footnote-ref-31)
31. Idem. [↑](#footnote-ref-32)
32. <http://www.almamate.com.ar/obras.html> [↑](#footnote-ref-33)
33. Gustavo, director de Res o no res, Ciclo de charlas abiertas “El Teatro comunitario y las luchas obreras del siglo XX*”*, en el marco del Séptimo encuentro de Teatro comunitario. [↑](#footnote-ref-34)
34. Principalmente a partir la predominancia del discurso mediático-publicitario, la interpelación del sujeto como consumidor individual y un proceso de, retomando un concepto de Gruner, “*desciudadanización”*, que separa a los ciudadanos de sus representantes políticos. [↑](#footnote-ref-35)
35. Cabe hacer la aclaración no menor de que los procesos latinoamericanos de los últimos años de la primera década del siglo XXI, han mostrado cierto cambio de rumbo frente a las problemáticas del continente, y una intervención concreta como bloque. Así, en el año 2005 los países de América del Sur se impusieron ante la avanzada de Estados Unidos por la instalación del ALCA (Área de libre comercio de las Américas), buscando imponer una impronta que considere los problemas de la región, y han intervenido fuertemente en procesos desestabilizadores a partir de los gobiernos de los países del área. Recordamos por caso la intervención de la Unasur (Unión de naciones suramericanas) en el intento de derrocamiento del presidente de Ecuador Rafael Correa, en 2010. [↑](#footnote-ref-36)
36. Edith Scher, Directora de Matemurga [↑](#footnote-ref-37)
37. Idem. [↑](#footnote-ref-38)
38. Es significativo observar cómo en las cartas donde la cooperativa hace sus requerimientos a los teatros internacionales donde se presenta, aparece el pedido de luces puntuales para acotar el espacio ampliado de los teatros extranjeros. Esto confirma que, aún contando con salas enormes de extensos espacios escénicos, lo acotado se ha vuelto una decisión estética. [↑](#footnote-ref-39)
39. Desde el ámbito de la prensa, los medios gráficos y audiovisuales insisten en esta construcción de la noticia. En las reseñas de las obras o en las notas sobre los diez años de la sala aparece el mito de la casa chorizo una y otra vez en un gesto que, como poco, provoca la necesidad de análisis. [↑](#footnote-ref-40)
40. En *“Ensayos de lingüística general”* Roman Jacobson describe el proceso comunicativo de esta manera: “el destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia (un referente, según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario puede captar; un código del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y decodificador del mensaje); y, por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener la comunicación.” [↑](#footnote-ref-41)
41. Según Jacques Aumont, el dispositivo es el conjunto de determinaciones materiales y organizacionales que regulan la relación entre el espectador y la imagen, entre otras, la pantalla. De hecho, el dispositivo facilita el encuentro entre ambos. El espectador y la imagen no están situados en el mismo espacio, uno es el espacio plástico de la imagen y otro es el espacio espectatorial. [↑](#footnote-ref-42)
42. Numerosas publicidades de empresas de telefonía celular y de servicios de banda ancha hacen hincapié en una mayor conexión entre las personas que desconoce las fronteras, otorgando de esa manera una sensación de pertenencia. [↑](#footnote-ref-43)
43. Angele Murad plantea que el hipertexto ofrece al lector múltiples caminos posibles de lectura. “La red no tiene un núcleo central sino centros provisorios. (…) Además de esto, el hipertexto electrónico favorece y fortalece la intertextualidad, o sea, la abertura del texto al exterior con fronteras que son temporales y móviles.” [↑](#footnote-ref-44)
44. El receptor, en realidad, nunca es totalmente pasivo en el sentido de que debe poseer determinadas competencias culturales para comprender y apreciar un mensaje. En el caso del teatro, el receptor además puede emocionarse ante lo que está viendo. Pero en este caso nos referimos a que en el soporte Internet el receptor puede ahora ser productor y generador de contenidos. [↑](#footnote-ref-45)
45. [http://www.cronistateatral.blogspot.com.ar](http://www.cronistateatral.blogspot.com.ar/) [↑](#footnote-ref-46)
46. Reconocido e influyente director de teatro contemporáneo con una gran trayectoria, ha escrito el conocido libro *“El espacio vacío”.* [↑](#footnote-ref-47)
47. En el artículo “Cine argentino. Cuando todo es margen” de Ana Amado, publicado en el año 2002 en la revista *Pensamiento en los Confines*, se puede encontrar una esquematización pionera que confronta estas dos formas de producción en tanto una oposición de “estilos o autorías” (94). [↑](#footnote-ref-48)
48. Una enumeración incluida en el capítulo I de su libro parece caracterizar tanto a la *nouvelle vague* como al NCA: “sus puestas en escena despojadas, su inclinación por el registro directo y el *cinéma-verité*, por el plano secuencia y la cámara en mano, por las nuevas caras y la familiaridad de las historias y los lugares”. (35) [↑](#footnote-ref-49)
49. Una periodización y descripción de los verosímiles de puesta en escena de lo cotidiano en el cine argentino puede verse en Pérez Rial, 2012. “La mujer y la construcción de lo verosímil familiar en el cine argentino. El sujeto femenino conmovido, como polo expresivo-enunciativo”. *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, Nº 17, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. ISBN 2250-6799. URL: http://www.insil.com.ar/rill2012.asp. [↑](#footnote-ref-50)
50. Nos interesa pensar en la potencia de la *anamorfosis* como un efecto de sentido que adviene cuando el/la espectador/a se enfrenta a la obra, superada una primera visión frontal y opaca (Cfr. Sarduy, 1982). La *anamorfosis* aparece, así, como una noción subsidiaria a las postulaciones que los estudios de cine y género han venido realizando sobre la posibilidad de conformar una *des-estética* fílmica (Cfr. de Lauretis, [1985] 2002). [↑](#footnote-ref-51)
51. Este aspecto está trabajado con mucho detalle en el guion de la película, *pre-texto* fílmico que permite ahondar en elecciones y búsquedas estéticas. A partir de un estudio que se enmarca en el campo de la crítica genética, postulamos que en el guion de *La niña santa* los problemas de la percepción y su construcción en el enunciado tienen una presencia tan marcada que es posible considerar que en éste se reflexiona acerca de cómo representar la relación entre la percepción y el conocer y se propone una articulación entre lo narrativo y lo descriptivo que hace que la narración sea una descripción de la percepción de los personajes y la descripción, una narración de la acción de percibir. En el guion de *La niña santa* las acciones de *mirar/oír*, así como una tensión entre una percepción directa y una oblicua, articulan el avance narrativo de las relaciones de los personajes. [↑](#footnote-ref-52)
52. Valiéndose de sinécdoques visuales –sobre todo para la figuración de los cuerpos y de los espacios– y de elipsis para la puesta en escena de los accidentes–, el primer film de Martel construye una singular poética de lo cotidiano que la aleja de los verosímiles que caracterizaron tradicionalmente a los relatos de interiores. [↑](#footnote-ref-53)
53. De la manera en la que, por ejemplo, lo entiende Christian Metz (1968) cuando señala que “…lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural* y *arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo ‘pasarán’ entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores” (20, comillas y cursivas en el original). [↑](#footnote-ref-54)
54. La referencia a lo *planetario* no alude a un posadismo trasnochado ni a una exageración barroca sino al modo en que algunos analistas de la responsabilidad colectiva de la sociedad argentina para con la última dictadura han aludido a su comportamiento en directa crítica a la *teoría de los dos demonios*. Veremos esto puntualmente claro a la hora de ver la película Rawson (2012) de Nahuel Machesich y Luciano Zito. [↑](#footnote-ref-55)
55. Las cursivas obedecen a que esa fue la palabra -interrogar, interrogatorio- con que una sobreviviente santarroseña de uno de los exCCD locales se refirió a nuestra entrevista cualitativa a ella. Es, desde luego, interesante para seguir intentando pensar en torno a lo todavía disciplinario de esa institución entrevistadora. [↑](#footnote-ref-56)
56. Este escrito forma parte de una investigación más amplia realizada para la tesis de Maestría en Comunicación e Imagen Institucional (UCAECE-Fundación Walter Benjamin). Los testimonios que extraemos en el presente trabajo forman parte de las entrevistas realizadas y el material estudiado. [↑](#footnote-ref-57)
57. A partir de ese año los grupos pioneros de teatro comunitario, Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas comienzan la tarea de multiplicación para la formación de otros grupos. En la actualidad hay más de 50 grupos y 2500 personas involucradas en todo el país. [↑](#footnote-ref-58)
58. Término definido por J. Dubatti como un acontecer en un tiempo y lugar determinado, un acto en presencia. [↑](#footnote-ref-59)
59. Podemos citar dos obras del Circuito Cultural Barracas que persiguen este propósito *Los chicos del cordel,* realizada en 1999 por catorce cuadras del barrio donde los espectadores recorrían las zonas más pobres y abandonadas de este territorio *y* lo hacían junto a los otros, percibiendo los olores, los sonidos de una zona dejada a un lado como fruto de las políticas neoliberales de los años 90. *El casamiento de Anita y Mirko,* otra de las obras que el grupo realiza desde 2001 ininterrumpidamente, se trata de una fiesta de casamiento en la que los espectadores forman parte de los invitados, allícomen, bailan e interactúan. [↑](#footnote-ref-60)
60. El nombre del grupo Circuito Cultural Barracas apela a esta idea de “circular” por las realidades socioeconómicas y hacerlo desde la experiencia artística. [↑](#footnote-ref-61)
61. El presente ensayo forma parte de una investigación aun inconclusa. Las tesis que puedan leerse aquí son provisorias. [↑](#footnote-ref-62)
62. J. Aumont, A. Bergala, M. Michel y M. Vernet: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1995. En algún momento esperamos desarrollar esta última cita con los aportes invaluables del último M. Merleau-Ponty. [↑](#footnote-ref-63)
63. Ch. Metz: *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p.58. [↑](#footnote-ref-64)
64. Ch. Metz: *Op. Cit.*, p.98. Vale la pena reseñar que el cine se convirtió en un “arte” cuando abandonó su condición de “medio de entretenimiento” de experiencias “bajas” para pasar a ser un “buen objeto” y un “medio de expresión específico”. Los diversos géneros cinematográficos atravesaron uno por uno este “ascenso” categorial: el western, el policial negro, la comedia, el suspenso, el terror. Llegó la hora del porno. [↑](#footnote-ref-65)
65. La mejor representación de esta integración hombre-técnica, hombre-medio, la vi en *Videodrome*, la película de Cronenberg, en la que el “personaje poseído” llega a gritar: “la nueva naturaleza humana hecha de carne, huesos y video”. [↑](#footnote-ref-66)
66. Recordemos que Sade recomendaba la apatía, el máximo desprendimiento, como el estado anímico ideal para encarar una orgía sexual. Volveremos sobre este tema en otro capítulo. [↑](#footnote-ref-67)
67. En el campo de la filosofía de la técnica esta afirmación resulta a esta altura una antigualla. Sólo el sentido común sigue creyendo que los hombres y las mujeres y todos los demás sexos que se nos ocurran somos usuarios de la técnica, como si la técnica fuera un instrumento o una máquina independiente de nosotros, del que nosotros podríamos prescindir en cuanto tengamos ganas (el ideal consiste en renunciar a la TV o a la página porno y no-renunciar a los libros y a las obras de arte). Lo puedo hacer yo, lo podés hacer vos y aquel otro también, pero lo que tiene la capacidad real de decidir la acción que vamos a emprender no somos nosotros con nuestras decisiones, es la misma técnica, cuyo límite además no es ajeno a ella misma, reside en su propia potencia, en el adelanto técnico alcanzado hasta el momento. Plantear la opción humanista: preservemos la electricidad pero no extingamos a las especies animales; comamos alimentos producidos con soja transgénica pero impidamos la minería a cielo abierto, y un larguísimo etcétera, no es válido en las presentes reglas del juego. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Op. Cit.* [↑](#footnote-ref-69)
69. Entendemos, siguiendo la teoría desarrollada por Verón a lo largo de sus carrera, que los paquetes discursivos son conjuntos de textos (no sólo escritos, dado que pueden contener distintas materias significantes como imágenes e incluso sonido) que operan como punto de pasaje de la circulación social del sentido: ellos son atravesados por sentido que circula en la sociedad y que encarna de ellos de determinada manera (considerando “determinada manera” en forma estricta: ellos son estructurados efectivamente por discursos anteriores que operan como condiciones de producción y que los determinan). [↑](#footnote-ref-70)
70. Edición del 14/01/11 - P. 20 y 21. [↑](#footnote-ref-71)
71. Edición del 09/01/11 - P. 12. [↑](#footnote-ref-72)
72. Edición del 09/01/11 - P. 13 [↑](#footnote-ref-73)
73. Edición del 17/11/2010 - P. 17. [↑](#footnote-ref-74)
74. Edición del 17/11/2010 - P. 17. [↑](#footnote-ref-75)
75. Martin, N. (2012): “CONCEPCIONES DEL ARTE EN LA PRENSA: *Radar*, *Ñ* y *ADN*. Entre el modernismo y el posmodernismo”, tesis de grado, inédito. [↑](#footnote-ref-76)
76. Al referirse a las últimas investigaciones de la estética de la recepción, Pavis nombra diferentes términos que se asocian con el de receptor: “Las investigaciones actuales de la estética de la recepción desplazan el punto de vista del análisis literario de la instancia de *productor* (autor) hacia la instancia de *recepción* (lector, espectador, contemplador).” (PAVIS: 2007; 88). [↑](#footnote-ref-77)
77. Pensamos en las reflexiones de Humberto Eco sobre el lector modelo, o el horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Gore* fue escrita y dirigida por Daulte, pero con la colaboración de los actores. No es sencillo identificar al emisor y tampoco es sencillo determinar cuánta carga de significación aporta el espectador. [↑](#footnote-ref-79)
79. Sostenemos junto a María Elena Bitonte que “la socio-semiótica es una forma válida de análisis de los fenómenos sociales ya que su instrumentación no conduce a la mera descripción de los materiales, sino que orienta la reflexión sobre las operaciones de su producción”.(Bitonte,2010: 59). [↑](#footnote-ref-80)
80. Definiremos de forma sintética a estos dos tipos de prensa. Es sabido que la prensa masiva supone una menor segmentación del público al que se dirige y se encuentra asociada a la presentación, mediante secciones específicas, de información general. Este tipo de publicación, que suele ser diaria en cuanto a la frecuencia de aparición, pero también puede ser semanal o mensual, abarca la mayor cantidad posible de temas relativos a la actualidad tanto local como global. La prensa periódica, también denominada generalista, se distingue de la prensa especializada por su contenido amplio y variado. Esta variedad de contenidos es agrupada en bloques temáticos que integran dos grandes secciones: la de la información y la de la opinión. Dentro de la sección de información, se encuentran las subsecciones de: información nacional, internacional, local, sociedad, cultura, ciencia, salud, economía, deportes, agenda, etcétera. En la sección de opinión, el contenido se jerarquiza en las subsecciones de: la editorial, los artículos de fondo, las cartas de lectores, las columnas, las críticas, las crónicas, las tiras de humor gráfico, entre otras. La mayoría de las notas correspondientes a esta sección llevan firma del autor. La prensa especializada, se dedica a cubrir un campo temático acotado o temas generales, pero enfocados desde una determinada perspectiva –pueden citarse como ejemplos a una revista femenina, un fanzine de rock o una publicación ecologista-. También puede estar dirigida a un segmento de público en particular, por ejemplo el perteneciente a una determinada franja etaria o sexo, o a quienes participan de la práctica de una determinada profesión u oficio, o a los que poseen una afición que comparten con otros de su misma comunidad, región o país. [↑](#footnote-ref-81)
81. Este estudio forma parte del proyecto UBACyT "Mediatización y regímenes de lo ficcional y lo verista en la construcción de cuerpos, espacios y colectivos sociales" (2008-2010), **dirigido por María Rosa del Coto y Graciela B. Varela.** [↑](#footnote-ref-82)
82. De acuerdo a Marc Angenot, "la doxa es lo que cae de maduro, lo que sólo se predica a los conversos (…), lo que es impersonal y, sin embargo, necesario para poder pensar lo que se piensa y decir lo que se tiene que decir.” (Angenot, 2010: 40) [↑](#footnote-ref-83)
83. Y claro está que coincidimos con Francisco Javier en que el espacio es un importantísimo sistema significante por ser no sólo el ámbito físico donde se desarrolla el espectáculo, sino también por contener a los otros sistemas sígnicos que intervienen y se interrelacionan en la puesta en escena, y ser capaz a su vez, en tanto sistema significante, de cargar de sentido a esos otros sistemas sígnicos. [↑](#footnote-ref-84)
84. Una de estas cadenas eran los Hoyts General Cinemas, que poseen pantallas en el Shopping Abasto, por ejemplo. [↑](#footnote-ref-85)
85. Configuración espacial que ha adoptado el cinematógrafo -en tanto medio de comunicación- desde su nacimiento, y que nunca modificó. [↑](#footnote-ref-86)
86. Preferimos discriminar entre cine y teatro tomando a ambos como médios y no solo como dispositivos. Entendemos que en tanto medios de comunicación, poseen diferencias tecnológicas, pero también en sus condiciones de producción y reconocimiento. Es decir que, mientras el término *dispositivo* puede quedar asociado sólo a lo tecnológico, el concepto *medio* está asociado a *prácticas sociales colectivas específicas*. (Cf. Steimberg: 1998) [↑](#footnote-ref-87)
87. Que si bien pueden compartir muchas características, sobre todo cuando se trata de un espectador que asiste a una puesta en escena construida a la italiana, o “convencional” -para usar la terminología de Javier-, no son idénticos. [↑](#footnote-ref-88)
88. Obra también escrita por René Pollesch, que se representó en el Goethe Institut Buenos Aires (que también apoya la realización de *Ciudad como botín*), y que también fue dirigida por Luciano Cáceres, y de la que participaron varios actores que se encuentran participando de la obra que actualmente nos compete. Ambas obras mencionadas, conforman, junto a *Gente en hoteles de mierda*, la trilogía escrita por René Pollesch. [↑](#footnote-ref-89)
89. La idea de *escena fantasma* no puede dejar de remitirnos a la novela *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Para un desarrollo de la escena fantasma, y sus efectos, Cf. González Requena, 1992. [↑](#footnote-ref-90)
90. En efecto, no estaría de más utilizar el más rancio método taylorista de análisis de tiempos para cronometrar cuántos minutos actúan los actores sobre el escenario y cuántos fuera de él. [↑](#footnote-ref-91)
91. Insistimos en la relación con lo televisivo, sobre todo si tomamos en cuenta el hecho de que en televisión, solo hay mirada a cámara en los géneros no ficcionales, y particularmente en el noticiero, para establecer una relación de confianza/credibilidad, mediante el eje “los ojos en los ojos”, o “Les yeux dans les yeux”. Para ampliar este tema, Cf. Verón, 1983 y Casetti, 1983. [↑](#footnote-ref-92)
92. No es baladí insistir en que *la cámara no recorta la realidad, sino que crea relaciones espacio temporales específicas, es decir que la cámara crea un espacio otro, un espacio cinematográfico y/o televisivo, según el caso.* Agradecemos por este comentario al Profesor Dr. Carlos Campolongo, titular de la materia “Planificación de la actividad periodística II (producción audiovisual)” – Carrera de Ciencias de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. [↑](#footnote-ref-93)
93. Este caso paradigmático, se produce muchas veces: el espacio de la galería superior es utilizado en variadas oportunidades. Otros espacios “televisados”, se hallan directamente ocultos de la vista directa del espectador: allí el espectador sólo puede confiar en que la representación se está desarrollando en tiempo real, y que no se trata de imágenes registradas en una cinta, lo cual no sería imposible. Opera aquí fuertemente el **pacto o contrato de lectura** que se establece entre la obra teatral en tanto enunciador y el espectador. Para ampliar este concepto Cf. Verón, 1987. [↑](#footnote-ref-94)
94. No deja de sorprendernos el hecho de haber escrito estas líneas antes de la charla que el dramaturgo Rafael Spregelburd brindó en el Departamento de Artes Dramáticas “Antonio Cunill Cabanellas” del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) el viernes 18 de julio de 2008. Allí, dicho dramaturgo sostuvo que “la relación con el cine es más placentera que con el teatro”. [↑](#footnote-ref-95)
95. “Cinematograficidad”, en tanto y en cuanto todavía no se conmutan cámaras en vivo, sino que se proyectan imágenes previamente registradas y editadas. Análogamente, si la puesta en escena consistiera en que los actores actuaran en los espacios extra-escénicos, y fueran proyectados en la pantalla, pero sin ingresar ninguno nunca al espacio escénico del escenario, o a algún espacio escénico que estuviera a la vista del público, podríamos hablar de “*televisidad*”, pero no de *teatralidad*, en el sentido en que lo utiliza Féral. [↑](#footnote-ref-96)
96. Uno de ellos, el más fuerte para el espectador, es del eje de las miradas o “los ojos en los ojos”, con los efectos que ya hemos mencionado, (Cf. Supra, nota 9) [↑](#footnote-ref-97)
97. Para Lorenzo Vilches este espacio nodal en el noticiero televisivo está dado por el plató, o estudio televisivo central desde donde el telepresentador conduce el telediario. [↑](#footnote-ref-98)
98. Para más información acerca de la “La escritura como obligación y la escritura del error” ver la entrevista a la autora hecha en Leedor.com: <http://www.leedor.com/contenidos/literatura/daguerrotipas-de-juliana-corbelli> [↑](#footnote-ref-99)
99. El audiovisual puede verse online desde el portal *Comunidad Zoom* como así también desde *Vimeo* en: <https://vimeo.com/62021429> [↑](#footnote-ref-100)
100. Otra lectura acerca de la representación de las “tipas” hecha en Berlín puede consultarse según la visión de Luciana Ferrando para la revista *Con-Versiones* en: <http://www.con-versiones.com/nota1077b.htm> [↑](#footnote-ref-101)
101. Es posible observar la representación completa de la lectura performativa en Madrid, Función Lenguaje (Centro de Literatura comparada): <<http://www.youtube.com/watch?v=MmHWw059wVI>>. [↑](#footnote-ref-102)
102. La primera fue la ciudad mexicana de Guanajuato donde desde 1972 se realiza un Festival Cervantino Internacional y en marzo de 2005 fue declarada como “Capital Cervantina de América", por UNESCO. [↑](#footnote-ref-103)
103. Cuya VI edición acaba de concluir el 11 de noviembre pasado. [↑](#footnote-ref-104)
104. Uno de los primeros programas fue el Plan Manos a la obra del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. [↑](#footnote-ref-105)
105. En Azul se desarrollan actividades productivas vinculadas al agro y a la agroindustria. Administrativamente es sede de organismos públicos e institucionales relevantes (Tribunales, Episcopado, Universidades y Guarnición Militar). [↑](#footnote-ref-106)
106. Intendente de Azul durante dos mandatos consecutivos. En octubre de 2011 fue elegido diputado nacional por el Frente Amplio Progresista en la Pcia. de Bs As. [↑](#footnote-ref-107)
107. Según diversos documentos consultados para este trabajo, la participación comunitaria rondó las 400 personas. [↑](#footnote-ref-108)
108. Dice la primera de ellas: Comunidad que reconoce su identidad y potencia sus posibilidades y competencias a partir de una dinámica cultural integrada en el Partido con una visión regional e inserta en el país y en el mundo. [↑](#footnote-ref-109)
109. Con más de 700 piezas, estuvo compuesta por libros, ediciones de diverso tipo, traducciones: El Quijote ilustrado, Quijotes raros y curiosos, otras obras de Cervantes y obras industriales, artísticas y culturales relacionadas con Cervantes y sus obras, cerámicas, esculturas, medallas, cuadros, reproducciones y expresiones varias. [↑](#footnote-ref-110)
110. Entre los objetivos específicos de dicho proyecto se destacan: La inserción internacional de la ciudad, potenciar las diferentes identidades locales; planificar la ciudad del futuro, revalorizar las múltiples expresiones artísticas locales y recuperar y poner en valor diferentes espacios públicos y privados [↑](#footnote-ref-111)
111. Participaron del Festival: León Gieco, Kevin Johansen, Carlos Regazzoni, Jairo, Felipe Pigna, Mauricio Kartun, Ricardo Bartis, Miguel Rep y Vicentico, entre otros. [↑](#footnote-ref-112)
112. Entre los proyectos comunitarios podemos destacar: “Un Quijote para niños ilustrado por los niños de Azul”, realizado por niños de 6 a 11 años. O “El barrio cuenta su historia”, un proyecto de integración comunitaria para reconstruir la historia de cada barrio o comunidad. [↑](#footnote-ref-113)
113. Fruto de este acuerdo es el Mural de la hermandad, realizado por el artista argentino Miguel Rep. [↑](#footnote-ref-114)
114. No obstante, en 2009 hubo tendencia negativa respecto de los dos primeros, por la pandemia de la gripe H1N1. Ese año, la ciudad recibió un total de 8.940 personas. [↑](#footnote-ref-115)
115. Según el dossier Azul Ciudad Cervantina (2011) en el año 2007, entre turistas y residentes, participaron de la I edición del Festival, 12.000 espectadores; en 2010, 35.000 y, si bien al momento de concluir este trabajo no había datos consolidados sobre la cantidad de espectadores de las ediciones 2011 y 2012, se estima que en el año 2011 la cifra fue superior a la de 2010. [↑](#footnote-ref-116)
116. Bayardo, Rubens y Lacarrieu, Mónica (1999): “Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local”, en Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (comp.): *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos.* Ediciones CICCUS – La Crujía, Buenos Aires. [↑](#footnote-ref-117)
117. En las elecciones resultó ganador el Frente para la Victoria, cuyo candidato a Intendente fue el Dr José Manuel Inza. [↑](#footnote-ref-118)
118. Este artículo es una versión revisada, actualizada y mejorada de *La comunicación del teatro: formas contemporáneas*, publicado en Contentio. Tensiones para pensar la política cultural.  Ediciones del CCC Publicaciones Sociales UBA. Buenos Aires, 2011 [↑](#footnote-ref-119)
119. \* *Resignificaciones de la poética de Samuel Beckett en el teatro argentino contemporáneo*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata, en prensa.Rimoldi, Lucas (2009) [↑](#footnote-ref-120)
120. en *Laboratorio de Producción Teatral 1, Técnicas de Gestión y Producción Aplicadas a Proyectos Alternativos* de Gustavo Schraier. Artículo escrito por Daniel Franco y Paula Simkin 1º Edición de Inteatro, Editorial del Instituto Nacional del Teatro, Argentina, 2006 . [↑](#footnote-ref-121)
121. Entrevista tomada durante el 2008,  por Daniel Franco y Paula Simkin. [↑](#footnote-ref-122)
122. Entrevista tomada durante el 2008, por Daniel Franco y Paula Simkin [↑](#footnote-ref-123)
123. Entrevista tomada durante el 2008, por Daniel Franco y Paula Simkin [↑](#footnote-ref-124)
124. Sobre esto Graciela Rodríguez recordó: "…Antes la prensa la manejaban directamente los empresarios. Ellos tenían la relación con la prensa”. [↑](#footnote-ref-125)
125. "*Telarañas del conocimiento. Educando en tiempos de la web 2.0*" Carlos Neri y Diana Fernández Zalazar. 2008. [↑](#footnote-ref-126)