

Ritornello

Devenires de la Pedagogía Actoral

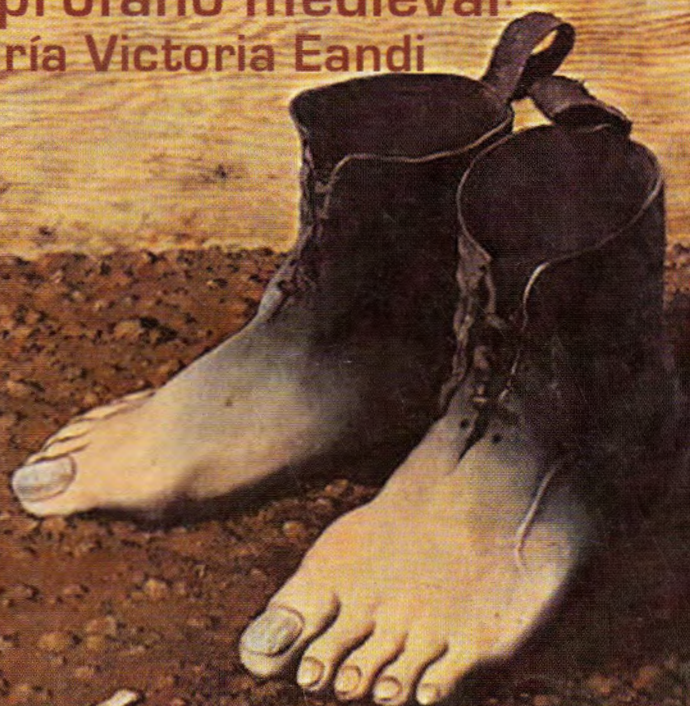
El teatro performático y el teatro de estados
por Julia Elena Sagasetta

**Girard, Shakespeare y los fuegos de la envidia
como herramienta teatral**
por Federico Arzeno

El teatro de los desarrumados
por Román Podolsky

Los contextos de la dirección teatral
Una Introducción
por Pedro Espinosa

El actor profano medieval
por María Victoria Eandi



Instituto Nacional del Teatro

TRABAJANDO EN EL FOMENTO Y LA DIFUSIÓN DEL TEATRO

- SUBSIDIOS

Para grupos, salas, publicaciones, etcétera.

- EDITORIAL

Libros, cuadernos y otras publicaciones.

- VIDEOCONFERENCIAS

Dramaturgia, Crítica Teatral, Teatro Nacional, etc.

- VIDEOS DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

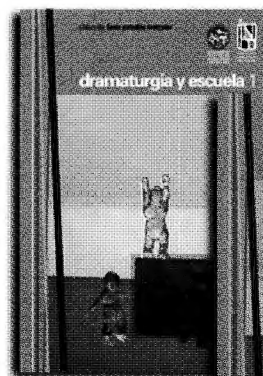
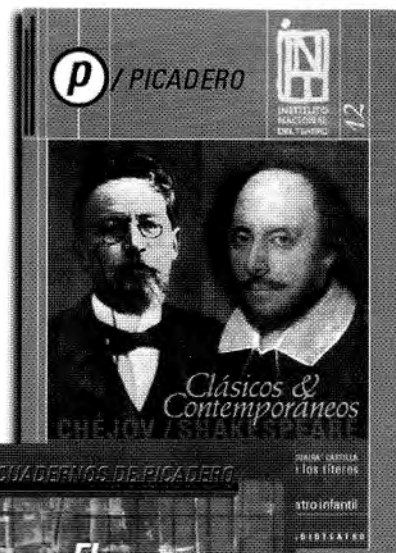
Espacio Escénico, Producción Teatral, Cooperativas y más.

- REVISTA PICADERO

Notas, reportajes, personajes y mucho más.

- FIESTA NACIONAL DEL TEATRO

Las obras y grupos más representativos del país teatral



Dramaturgia en banda
Nueva dramaturgia Latinoamericana

Didáctica del Teatro I y II
Dramaturgia y Escuela I y II

int
inteatro
EDITORIAL

**INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO**

Av. Santa Fe 1243 - 7° Piso (C1059ABG) – Ciudad de Buenos Aires
Tel: 4815-6661 / E-mail: info@inteatro.gov.ar / Website: www.inteatro.gov.ar

Editorial

No se pondrían de acuerdo, pero tampoco parecía importarles demasiado, alejados como estaban de la órbita en la que esa clase de desinteligencias suelen surtir algún efecto negativo. Sofía, por lo pronto, celebró el equívoco como una victoria: el pormenorizado epígrafe que Rímini había estampado al pie de la foto era para ella un síntoma inobjetable de salud. Rímini no sólo había vuelto: también había vuelto a recordar, y esa resurrección de la memoria, en alguien como él, convencido, durante tantos años, de que todas sus posibilidades de sobrevivir dependían de su capacidad de olvidar, y de que no habría para él destino sentimental alguno si no se desembarazaba antes del lastre del pasado, era para ella un logro inapreciable, en el fondo el único logro verdadero, tanto que, en comparación, el retorno físico de Rímini, su presencia en su casa, en su cama, entre sus cosas, aún cumpliendo las fun-

ciones que efectivamente cumplía, en primer lugar restablecer de a poco un equilibrio que llevaba años alterado, se convertía para Sofía en un hecho menor, que la enorgullecía pero del que podía, llegado el caso, prescindir. Volver a recordar era la clave del volver verdadero, la base primera, todo como desentenderse de la memoria, perder o aplazar recuerdos, dejar escurrir y olvidar eran la clave, el principio, el modelo de toda pérdida y desaparición. ¿Y no era así, en el fondo, cómo el exceso de amor solía hacerse visible por primera vez: recortándose sobre un fondo de amnesia como un exceso de memoria? El aniversario olvidado, el detalle que se pasa por alto, el contexto que rodeó a un hecho y que ahora se resiste a volver: ¿no era así, en efecto, como empezaban las tragedias?

El Pasado de Alan Pauls

"No entres dócilmente en esa noche quieta."

Dylan Thomas.

Para ser grande, sé entero: nada
Tuyo exageres o excluyas
Sé todo en cada cosa. Pon cuánto eres
en lo mínimo que hagas.
Así la luna entera en cada lago
Brilla, porque alto vive.
Fernando Pessoa (1888-1935)



Año 4 - Número 6

Este número esta dedicado a la memoria de
la Sra. **Emma T. Mosquera** por su colaboración
silenciosa pero concreta al proyecto de la revista y como
reconocimiento a las familias de los teatreros que siempre
apoyan incondicionalmente.

ISSN 1667-1678 (International Standar Serial Number), otorgado por Caycit/Conicet

Precio del ejemplar: \$4

Director

Gustavo Hernán Bonamino

Propietario

Gustavo Hernán Bonamino

Grupo Ritornello

Mayra Carlos, Omar Fragapane, Fernando Locatelli

Número de Registro de la Propiedad Intelectual: 169471

Redacción

Pasaje Prudan 1310 1° A (1242)

Capital Federal - Argentina Tel.: 4957-3843

E-mail: info@ritornello.com

Diseño

Fernando Locatelli

Ilustración de tapa: "The Red Model" de René Magritte

Colaboran en este número

**Julia Elena Sagaseta, Federico Arzeno, Román
Podolsky, Pedro Espinosa y María Victoria Eandi.**

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores

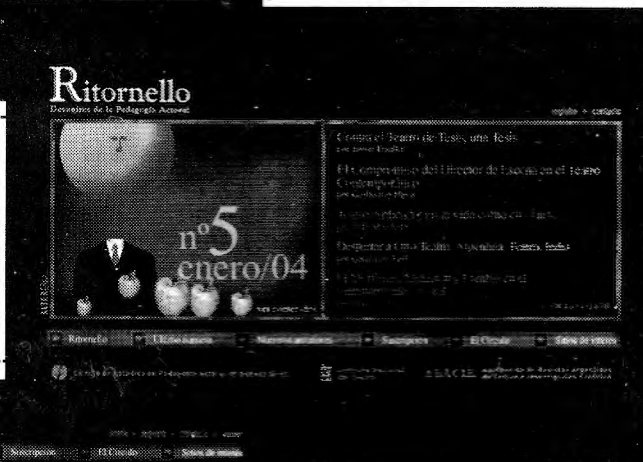


Editorial	1
Staff	2
Ritornello tiene Web	4
El teatro performático y el teatro de estados <i>por Julia Elena Sagaseta</i>	5
Girard, Shakespeare y los fuegos de la envidia como herramienta teatral <i>por Federico Arzeno</i>	12
El teatro de los desarrumados <i>por Román Podolsky</i>	18
Los contextos de la dirección teatral <i>por Pedro Espinosa</i>	26
El actor profano medieval <i>por María Victoria Eandi</i>	34
Los Números Anteriores	45
Última Página	48

Esta publicación cuenta con el subsidio
del Instituto Nacional del Teatro

Ritornello tiene web

www.ritornello.com.ar



El teatro performático y El teatro de Estados

por Julia Elena Sagaseta *

Sobre teatro performático

Hablar de *teatro performático* es referirse a una forma escénica que implica una fuerte relación con la *performance*. Es decir: una predominancia de los lenguajes artísticos, una relevancia del cuerpo actoral por sobre una narrativa literaria. Podemos también relacionarlo con el concepto lingüístico de *performatividad*. Llevando el concepto de Austin al teatro podemos decir que es performativo cuando su sentido está dado por la representación de las acciones, se despliega en esa realización y no puede pensarse fuera de esa realización. Su semántica es su pragmática. Por otra parte, podemos ubicarlo en lo que Marco de Marinis llama teatro de presentación: un teatro en el que la escena remite a sí misma, es autorreferencial, no depende de un mundo ficticio ajeno al cual se tienen que supeditar. Predomina la teatralidad sobre un referente real o literario. En los hechos teatrales que se ubican fuera del estatuto

de la representación, las condiciones productivas del espectáculo (aunque pudieran contener elementos ficticios) se ponen generalmente como presencia autorreflexiva o bien denotan fuertemente su naturaleza teatral.

Para De Marinis el teatro de presentación conforma hechos artísticos de procedencias variadas: el *happening*, la *performance*, la acción *parateatral* de Grotowski, y también el circo y el teatro de variedades. Incluimos el *teatro performático* que se acerca a los principios formales del arte vivo. Me refiero a las ambientaciones, los *assemblages*, las *performances* pictóricas y teatrales, el *body art*, las acciones, las intervenciones urbanas, todas las formas del arte conceptual que se caracterizan por realizarse en su presentación, ser efímeras, trabajar con espacios y momentos determinados, tener dificultades con su registro e historización (1). Una parte importante del teatro

1- Todas estas formas de arte vivo se pueden registrar a través de videos, fotos, relatos pero el cambio de soporte es una irremediable pérdida. Lo mismo ocurre con el teatro performático en el que la escena y el cuerpo del actor son preponderantes y el relato del mundo ficticio que puedan tratar (o el texto que muchas veces se publica) sólo dan una escasa idea del hecho escénico performático.

teatro performático

S O B R E E

performático responde a características del *arte vivo*: los espectáculos de La Fura del Baus, los del grupo De la Guarda, lo que realizó Tadeusz Kantor en su etapa de *Teatro Happening*, o la concepción de *teatro de estados* de Eduardo Pavlovsky. Como en todo el arte vivo, puede no haber historias ni personajes (como en La Fura o De la Guarda). Los artistas, con su presencia, son la historia y el personaje. El propio cuerpo es el objeto artístico (como en el *body art*), el material en el que se ha realizado la obra y la misma obra.

Pero si examinamos el término *performático* desde otro de los ángulos de definición de la *performance*, desde el cruce interartístico, se amplía el campo. Podemos considerar como teatro performático una extensa zona de la escena de vanguardia y experimentación que desde los 80, ha incrementado la espectacularidad y la riqueza expresiva de la escena. Recordemos los espectáculos de Robert Wilson, de Richard Foreman, del Squat Theatre y, antes de ellos, los de Tadeusz Kantor. Entre nosotros, el *teatro de imagen* que tuvo importancia en los 90 e influyó en formas del teatro intercultural, como en espectáculos de Guillermo Angelelli. En estas formas escénicas adquiere gran fuerza lo visual y en ellas se unen plástica, música, danza, film, performance, literatura.

El artista del teatro performático es muy creativo en el tratamiento de los lenguajes de la escena: investiga el espacio, la música que puede ser tratada como ritmo, melodía, armonía y también como ambientación arquitectural; la palabra, que entra desde sus posibilidades poéticas y sonoras, acompañando o no

una narrativa; el cuerpo actoral que es la pieza clave que conecta todos estos elementos.

Los artistas suelen cubrir distintos roles en una sola persona: las especialidades de director, dramaturgo, escenógrafo, actor, se mezclan y la escena se convierte en un laboratorio teatral.

Todas las formas de este teatro (que incluye también la danza-teatro) representan una oposición al textocentrismo dominante, y por lo tanto, generador del hecho escénico. Establecen un cambio de relaciones entre la textualidad y los lenguajes de la escena. La palabra crece como literatura para entramarse con los otros signos que convoca la obra teatral. No hay ningún verticalismo dominante, ningún plano lingüístico que sea imprescindible para la transmisión de un relato. Esa ruptura con el logocentrismo implica que literatura, música, danza, film, actuación, plástica, puedan relacionarse en diversas medidas, sin que ningún lenguaje resulte descolante. Hay confluencia pero no supremacía.

La escena performática promueve la creación de formas híbridas que problematizan los métodos tradicionales de creación teatral y abren nuevas perspectivas, como el uso de estructuras narrativas no lineales, usando formas de montaje y *bricolage*, el desarrollo de sistemas de actuación más físicos que psicológicos, la experimentación con el tratamiento del tiempo y del espacio.

Sobre el teatro de estados

El "teatro de estados" ha marcado una importante zona del teatro argentino contemporáneo.

neo. Resulta de la conjunción de la labor escénica performática de Tato Pavlovsky(2) y sus reflexiones sobre la actuación (influídas por conceptos de Gilles Deleuze) y la tarea que como actor primero y luego como director y docente ha realizado Ricardo Bartís. Pavlovsky lo plantea desde su accionar interpretativo y Bartís lo toma, lo investiga, lo experimenta en sus puestas y lo difunde entre los jóvenes teatristas a través de la labor de su taller. Bartís no respeta los textos que elige como director, los deconstruye y arma una dramaturgia de director cuyo sentido disemina con todos los lenguajes de la escena y, en particular, con el cuerpo performático de los actores. Así propone una diversidad de relatos: actorales, plásticos, musicales, una narrativa múltiple.

Eduardo Pavlovsky habla de "teatro de estados" cuando se refiere a su propuesta teatral:

Devenires dramáticos, teatro de estados donde los actores experimentan con el texto desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por tiempo de intensidades. El texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos.

La materia prima de su campo de experimentación. (...) El personaje es desbordado por el cuerpo del actor que lo atraviesa con sus propios ritmos invadiendo otros espacios no fenoménicos.
(Pavlovsky, 1998:45; 2002:34).

Pavlovsky ha señalado en varias oportunidades que, tal como él lo concibe, el teatro es experimentación, riesgo actoral, búsqueda incesante de nuevos estados, de diferentes intensidades. Las siluetas de los personajes tienen que romperse, estallar. A partir de esta idea plantea dos tipos de creación dramática (por lo menos dos tipos de teatro en la escena argentina):

- el teatro representativo en el que la línea narrativa es el centro de lo dramático. Siguiendo ese eje argumental, los actores interpretan historias con personajes psicológicos, que tienen perfiles bien delineados, contornos precisos, una historia, una ubicación histórico-social precisa. En el trabajo del actor predomina la introspección.

- el teatro de estados en el que los actores experimentan el texto desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico. En el cuerpo del actor, el personaje de desterritorializa y se territorializa. Se hace devenir. La identidad del personaje se va alterando en diferentes estados, que se modifican de acuerdo con las variables que acontecen en la acción.

2- Pavlovsky ha recorrido, en su larga carrera, diferentes etapas y ha mantenido, también, algunas adhesiones a lo largo de los años. Beckett, por ejemplo, que lo impactó desde sus primeros trabajos y al que no ha dejado de admirar. Ha tenido una etapa (o quizá sería más legítimo decir obras, porque ha intercalado propuestas) de teatro representativo, con tintes naturalistas, como *Camara-lenta* y aún *El señor Galíndez*, para confluir finalmente en el teatro de estados. Pero siempre hubo la presencia de un cuerpo actoral muy potente que interpretaba sus obras en una labor dramática y actoral conjunta.

Si en el teatro representativo se narra, en el teatro de estados se busca fragmentar la historia, explorar las intensidades del personaje a través del cuerpo del actor que es atravesado por las situaciones y por múltiples discursos, por muchas presencias y resonancias. Se rompe, entonces, la unidad del sujeto. En algunas obras, los personajes se constituyen en lugares sociales. Lo que importa no es como son (como en el teatro representativo) sino lo que dicen desde ciertos espacios.

La búsqueda experimental apunta, entonces, al cuerpo imbuido en la intensidad, jugando personajes ambiguos que pueden ser (o hablar desde) lugares sociales, un cuerpo cruzado por una multiplicidad de sentidos. El texto dramático(3) se completa en el cuerpo del actor: es quien descubre la variedad de significados.

Este tipo de teatro busca "producir un campo de ficción acribillado por varios relatos simultáneos" (Bartís, 1998b:42) con los diferentes elementos que se utilicen: literarios, plásticos, musicales, etc. Pero hay un eje dominante, el relato de actuación. El actor es el centro generador de todo, el que produce las situaciones más notables y las más seductoras, las más poéticas de este teatro.

Tato Pavlovsky: el actor/performer y el teatro de estados

Eduardo Pavlosvsky, como intér-

prete, es un *performer* que hace con su cuerpo un relato de actuación. Su trabajo escénico tiene que ver con esa transformación y esa creatividad particulares, que se expanden cada vez que se llevan a cabo y que es propia de la *performance* y de muchas líneas del teatro performático.

Eduardo Pavlovsky tiene una larga trayectoria como dramaturgo y actor. Las dos actividades han estado siempre entramadas: escribe para su actuación o es su actuación la que produce la escritura. El actor Pavlovsky realiza "microrelatos de actuación" con los que acribilla el texto (el que escribe el dramaturgo Pavlovsky y que suele estar estructurado en fragmentos). Pero hay más. Más allá de la historia textual se organiza una narrativa de la actuación. Y esa actuación no propicia interpretar personajes sino mostrar, presentar, producir, desde la corporeidad, el personaje. Es otro relato, otra historia que ocasiona fricciones en la dramaturgia y vigoriza la presencia del actor/performer.

Ese relato habla, primordialmente, de la potencialidad del trabajo escénico. Es el cuerpo performático que se transforma, que se desterritorializa, siguiendo líneas de fuga, que escapan de la escenografía y se territorializan en otra intensidad. Pavlovsky ha ejemplificado este tipo de actuación con su obra *Potestad*. La historia narra los padecimientos de un hombre que ha perdido a su hija; en la mitad del espectáculo sabemos

3- El texto dramático puede ser hecho *ex profeso* (escrito a priori o construido en la escena) como ocurre con Pavlovsky o bien organizado a partir de un texto no dramático reconstruido, astillado y cruzado con improvisaciones como sucede con Bartís (en *El pecado que no se puede nombrar* sobre *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt; en *Donde más duele* sobre el mito de Don Juan y sus muchas versiones).

que ese hombre es un represor que se ha apropiado de ella. Si bien las palabras importan, hay un relato corporal muy significativo. La primera secuencia, por ejemplo, es absolutamente histriónica: narra las posibilidades del cuerpo actoral. En otros momentos de la obra, la historia se astilla y cuenta a través de microrrelatos de actuación. La secuencia más importante es aquella en la que se revela la verdadera identidad del personaje. El hombre está destruido después que se han llevado a su hija y llora desconsolado. De pronto se pone de pie, va al fondo de la escena, se apoya en una pared y grita desgarradoramente. Queda así unos minutos y sale desterritorializado del personaje y del ámbito anterior. Sufre una metamorfosis, se ha producido un devenir y ahora es un represor. Pero donde se ha realizado la mutación no pertenece al espacio escenográfico, sino al ámbito actoral en el que se realiza un cambio de intensidad, el paso de un estado a otro de actuación.

En una actuación representativa de la misma obra (como algunas que se han realizado en el país y en el exterior) se narra la historia del médico represor y raptor de una niña nacida en cautiverio. En la actuación de "teatro de estados" de Pavlovsky se fragmenta la historia y se exploran las intensidades límites del personaje en el cuerpo del actor.

Es un teatro de espacio entre los cuerpos que se hacen máquina de conexión. Se producen procesos maquínicos, en el sentido deleuziano, que convierten la actuación en un rizoma.

"Lo que interpreta un actor nunca es un personaje, es un tema", señala Pavlovsky, y ese tema está constituido por los

componentes del acontecimiento del que sólo conserva el contorno. Pavlovsky propone que no se intente capturar el acontecimiento, que se eliminen los límites de las personas y se deje el cuerpo del actor con sus ritmos y velocidades, sus líneas de fuga e intensidades. En ese proceso, entonces, se desindividua, queda la silueta del cuerpo del actor/personaje por el que pasa la historia fracturada.

Pavlovsky ha relacionado su concepción teatral con el proceso de la pintura de Francis Bacon: en los cuadros de este artista las figuras se diluyen en manchas. La representación se pierde en lo que es puramente pictórico. En el teatro de estados se produce, entonces, un cambio en la mirada del espacio y una relación particular con el espectador que Pavlovsky explica así:

Energía pura. Espacio que habla sin narrar. No subraya.

No ilustra. Se despliega en superficie. Pero ese espacio se fuga hacia el cuerpo del espectador. Del espacio-cuerpo al cuerpo del espectador (2002:34).

El teatro de estados de Ricardo Bartís

Ricardo Bartís define su concepción teatral como un trabajo en el que realiza recorridos cortos con gran condensación de energía. "Intentamos producir un acto escénico que supere la idea de un modelo a representar". Se trata de crear una sucesión de momentos privilegiados con un encadenamiento que se produce por un ritmo y no por una lógica narrativa.

El texto es sólo un espacio de

teatro de estados

es
o
u
a
t
s
E

trabajo que va a ser atravesado y acribillado por otros relatos: fundamentalmente relatos de actuación, pero también pictóricos, sonoros. En la escena, la actuación produce esos relatos que no son representados sino presentados. Se busca producir el instante de creación, el momento puro de la actuación. Y por lo tanto, como teatro performático que resulta, propone una condensación y un tratamiento del espacio y del tiempo diferentes.

El personaje es desbordado por el cuerpo del actor, que lo traspasa con sus propios ritmos. Y ese cuerpo va delimitando otras escenografías, líneas de fuga, devenires (como las transformaciones en *Potestad*).

A través de Bartís, de sus espectáculos pero particularmente por su trabajo docente, el "teatro de estados" ha invadido la escena de Buenos Aires a partir de los 90, produciendo gran atracción en los grupos de jóvenes actores y teatristas que por esos años cuestionaban y ponían en crisis el canon naturalista. Se reflexiona sobre la actuación y sobre el lenguaje que ésta genera y ese lenguaje se convierte en la narrativa básica, por encima de la reproducción de una historia. En los materiales escénicos que se fueron produciendo a partir de esos principios se trabajó con los niveles señalados de intensi-

dad en recorridos cortos, con la variedad de combinatorias que los cuerpos actorales pueden realizar para producir teatralidad(4), con las alteraciones temporales y espaciales que resultaban. Todo eso no salía de un trabajo con un texto, al contrario, el texto se iba armando desde la labor actoral.

Como en todo teatro performático, en el de Bartís se combinan relatos de signos diferentes. Él señala los pictóricos, musicales ("que no es necesariamente la música sino lo sinfónico escénico") y, por supuesto, el relato de actuación. En ese relato encuentra el núcleo de la teatralidad. La actuación desarrolla una poética propia, la textualidad no va a coartarla. Aunque en algún momento se fije y se repita, se convierta en una obra, no es la repetición de una historia el hecho importante sino la presente creatividad de los cuerpos actorales (que toman así una característica del teatro performático). La improvisación se convierte en un elemento sumamente significativo en esta concepción del teatro de estados. Como dice Bartís "es donde el actor puede desplegar su potencia poética asociativa, su capacidad imaginaria a pleno y es sobre esa materialidad que se irá constituyendo o construyendo finalmente el texto que se diga"(5).

(4) Recuérdense al respecto los trabajos de Pompeyo Audivert y María José Gabin en *Postales argentinas*, las escenas de la versión de *Hamlet* jugadas entre Pompeyo Audivert (*Hamlet*) y Alejandro Urdapilleta (*Polonio*) y todas las de *El pecado que no se puede nombrar*.

(5) En entrevista de Nayla Posse (mimeo). Esta concepción lo ha llevado a negarse reiteradamente a editar los textos a los que no considera artefactos independientes del cuerpo de los actores: "Yo sentía que es como amputarlos, es como si yo hablara de la luz de tal espectáculo separado del espectáculo, no lo puedo concebir, son esas actrices o esos actores esa gente que decían esas palabras que podrían haber sido otras. Sin embargo, no podrían haber sido otras personas". Cuando, contradiciendo esta actitud, ha accedido a la publicación (el volumen *Cancha con niebla*) ha acompañado los textos con entrevistas y declaraciones en las que insiste en la importancia de la actuación sobre el mero relato.

performático teatro performático Estados

El teatro de estados revolucionó la escena de Buenos Aires y ha provocado mucho interés en distintas ciudades del interior. Ha puesto en cuestión el predominio del sistema stanislavskiano pero no se ha instalado como un canon, lo que sería contradictorio con sus propuestas(6). Con sus propuestas, el actor argentino ha crecido en posibilidades creativas. En el panorama actual, su huella es mucho más profunda de lo que parece a primera vista y en las variaciones y nuevas búsquedas sigue enriqueciéndose.

Y en el cruce performático (la potencia del cuerpo actoral, la conjunción de los discursos de distintos signos artísticos) con la consiguiente salida de la sujeción literaria, ha potenciado la esencia de la escena, su teatralidad.

*** Profesora e Investigadora Teatral**

BIBLIOGRAFÍA

- Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel.
-----1998. "Agonía y pudor en la representación" (entrevista realizada por Horacio González, Eduardo Rinesi, Liliana Herrero, Nelson Agostini y Jung Ha Kang) en *El ojo mocho*, N°12/13, Buenos Aires.
De Marinis. 1990. *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani.
Pavlovsky, Eduardo. 1998. "Teatro del devenir" en *El ojo mocho*, N°12/13, Buenos Aires.
-----2002. "Teatro de estados (intentando respuestas)" en *Los rbdomantes N°2*, Buenos Aires, Universidad del Salvador.

(6) A fines de la década del 90 era muy fuerte su predominio entre los jóvenes estudiantes y teatristas. La mayoría quería estudiar en el taller de Bartís. En los años 2000 se abren otras perspectivas pero muchos de los nuevos maestros se formaron en el teatro de estados (Pompeyo Audivert, Rafael Spregelburd, Alejandro Catalán).

"LA AMAS PORQUE SABES QUE LA AMO" GIRARD, SHAKESPEARE Y LOS FUEGOS DE LA ENVIDIA COMO HERRAMIENTA TEATRAL

por Federico Arzeno *

"(...) se debe evitar la tentación de caer en la antigua idea izquierdista de que es mejor enfrentar un enemigo que admite públicamente sus tendencias (racistas, homofóbicas, etc) que la actitud hipócrita de quien denuncia públicamente aquello que avala en secreto.

Slavoj Zizek

Me decido a escribir para *Ritornello* una nota sobre la lectura que René Girard hace de la obra de Shakespeare. ¿Por qué en una revista de pedagogía teatral? ¿Para qué?

1) La obra de Girard es una excelente resolución del problema del abismo que solemos encontrar entre lecturas teóricas y la *práxis* teatral. Un problema que cruza los ámbitos académicos en forma alarmante(1).

2) En mi concepción de la pedagogía teatral los mecanismos utilizados por los estudiantes de actuación para el *hallazgo*(2) del personaje, no deberían diferir de los utilizados por los actores cuando van a enfrentarse al público.

3) Asistimos a un tiempo en donde el estilo de época dominante es la parodia, y las tajantes divisiones aristotélicas entre los géneros se hacen pedazos(3). Parafraseando a Oscar Steimberg el género fue para las vanguardias "una cárcel a destruir". Comedias que producen identificaciones poderosísimas, tragedias que no encuentran su *catharsis*(4). Géneros confusos que atraviesan la circulación social de los discursos(5).

Cuando nos iniciábamos en Shakespeare, nos decían *tragedia* y automáticamente comenzábamos a caminar como "pisando huevos". Si nos decían *comedia* no se que ancestral arquetipo clownesco surgía del inconsciente y nos hacía caminar siguiendo las reglas de una imaginaria *comedia del arte*.

Los Géneros son una cárcel que pesa sobre los cuerpos. Pero también son la posibilidad de comunicarse. La lectura Girardiana de Shakespeare que ahora voy a intentar sintetizar, plantea una igualdad constitutiva entre las comedias y las tragedias, variando solamente

René

1- Todavía es posible encontrar actores y profesores con una notable resistencia a conjugar la formación intelectual con la carrera del actor, como si la actuación fuera un arte intuitivo que no debe ser entorpecido por la reflexión racional. En flagrante paradoja, suelen ser los mismos que se dicen seguidores de Stanislavski, paradoja que demuestra, otra vez, una lectura demasiado apresurada de sus libros.

2- Nótese que evito utilizar "construcción". Esto tiene que ver una concepción del arte teatral que seguramente retomaremos en otro artículo.

3- Ver Kill Bill, Shrek 2, la sátira sobre Nixon en los Simpson. O ya en términos más tristes, al ex-presidente argentino culpando a una "mofa televisiva" de su fracaso político y de la crisis de hegemonía que desembocó en diciembre de 2001. Lo que más apoya nuestra argumentación, sin embargo, es que ese presidente había estado como invitado en ese programa, compartiendo cartel con el actor que lo parodiaba.

4- Un ejemplo claro es *Irreversible* de Gaspar Noé (la venganza incumplida). Ejemplo que se comprenderá mejor luego de leer nuestro artículo.

5- Para quien esté interesado en este problema: retomar el capítulo que René Girard dedica a la venganza bastarda de Hamlet. En esa obra él ve, al mismo tiempo, la demostración de un Shakespeare que estaba harto del género de la venganza, hecho que lo llevó a escribir una obra-crítica del género. Pero sin alejarse ni un momento del mismo género que debía entregar a un público ávido de justicia.

Un género confuso difícilísimo de clasificar es el Hentai o anime ultraviolento japonés, donde se suceden violaciones y torturas siniestras y explícitas con momentos de una ternura casi infantil y con problemáticas familiares de una profunda ambigüedad moral.

en su resolución. Esta lectura puede ayudar a encontrar comedias con matices negros y tragedias con momentos de gran felicidad. ¿Qué género es Helena rebajándose al rango de animal ante Demetrio, mientras este amenaza con desvirgarse en el medio del bosque? ¿Qué género es el portero de Macbeth argumentando que la bebida impide la erección, segundos antes de que Macduff encuentre el cuerpo de Duncan?(6)

1. EL DESEO MIMETICO

La idea fuerza de toda la obra de Girard, *el Deseo mimético*, nos permite pensar el problema de la otredad individual en un orden social. La idea básica del *deseo triangular o mimético*, es que este no nace de un trauma individual o interior sino que el objeto de deseo es siempre señalado por un mediador que el sujeto admira. Este mecanismo producirá una competencia entre el sujeto y el mediador por la satisfacción-posesión de ese objeto. El problema es que una vez adquirido, el mediador cambia, y por lo tanto vuelve a cambiar el objeto de deseo. Es por esto que el *Deseo mimético* funciona como una hipótesis excepcional de la competencia de los individuos dentro de un orden social, ya que los mismos nunca pueden estar tranquilos en su incesante viaje entre mediadores y objetos de deseo diferentes. Pero esto es más complejo para Girard: si la idea es tener lo que todos desean, en cuanto los demás dejan de desear lo que tenemos, automáticamente dejamos de desearlo. Por lo que la duda por la posesión de un objeto de deseo válido lleva a los individuos a alentar a los demás en la persecución del objeto de deseo propio, produciendo ellos mismos su propia destrucción. El tema aparece claramente en *La violación de Lucrecia*, en donde el marido de Lucrecia, a través de las palabras elogiosas hacia su mujer, incita el deseo de Tarquino hasta provocar la violación. Es como en *Mucho ruido y pocas nueces* en las palabras de Benedicto

Girard

BENEDICTO- La torpe transgresión de un niño de escuela que, en su alegría por haber encontrado un nido de pájaros, lo muestra a su compañero, quién se lo roba(7).

No importaría para estos personajes las características intrínsecas del objeto, ya que en realidad lo que convierte en deseables a los objetos es justamente la mirada del otro-rival. Los mejores rivales son aquellos más cercanos y a los que más admiramos. Por eso la reaparición en las tesis de Girard del arquetipo de los gemelos enfrentados: Rómulo y Remo, Eteócles y Polinices, hipótesis que encuentra su traducción en Hamlet padre y Claudio, o en Leontes y su amigo de la infancia o en Helena y Hermia(8). De nada nos sirve que nuestra mujer sea deseada por aquellos que no pueden convertirse en nuestros mediadores, ya que justamente por serlo son los únicos capaces de transmutar un objeto no deseado. Es como en la bolsa de valores o en la presión compradora de dólares: si todos compran, compramos y es eso lo que genera una espiral ascendente que lleva a la indiferenciación.

6- No hay una forma de hacer las cosas en arte, aunque haya un verosímil de época y reglas. Hermia le pide a Lisandro que la deje ser su perro pero que no la abandone. Esto puede ser terrible o cómico, depende de su transposición al texto espectacular, es decir depende de cómo lo actúe la actriz encargada de ese papel o como lo marque el director. Muchas veces el género aparece en la forma y el estilo de la actuación. Pero ese problema merece ser tratado en otro artículo.

7- Otros ejemplos del mecanismo aparecen en el humor popular argentino damos dos ejemplos:

a) Un hombre esta en una isla desierta y ve hundirse un barco. Se tira y salva a una mujer. Descubre que es Claudia Schiffer. Ella le dice -¿Qué puedo hacer por vos para agradecerme? - y el hombre contesta -Y Claudia, lo que todos los hombres quieren de vos-. Muy bien, se dedican un mes a tener relaciones sexuales. Al cabo del mes, el hombre le dice -Claudia, yo no quiero abusar pero me gustaría pedirte otra cosa-. -Si claro, si te debo la vida, ¿Qué es?-. -Me gustaría que mañana vengas disfrazada de hombre-. ella extrañada accede.

Cuando al otro día Claudia aparece vestida con ropa masculina, el hombre le pasa el brazo por el hombro y le dice -Hermano, no sabes a quién me estoy culeando-

Esa necesidad de mostrar el trofeo es lo que hace que Troilo se levante del lecho nupcial y corra al campo de batalla desesperado por contarle a los troyanos lo que ha logrado en Troilo y Cressida; o la necesidad de Valentín de incitar el deseo de Proteo en Los dos hidalgos de Verona.

b) Un hombre se encuentra con un amigo y le dice: no sabes, ayer iba caminando y de repente veo cuatro pibes pegándole a un viejo patadas en el piso. Me agarró una bronca tal que agarré y entre los cinco lo hicimos mierda.

Este ejemplo avanza sobre el mecanismo contagioso de la violencia colectiva, que explicaremos más adelante.

8- Esto es muy similar a lo explicado por Freud en El narcisismo de la pequeña diferencia. La relación Girard Freud merece un trabajo aparte, la primer razón que para Girard lo enfrenta a Freud es que este último nunca piensa en que el deseo es sugerido sino el resultado de un trauma individual. Otro tema es el motivo del chivo expiatorio que tiene una semejanza asombrosa al Freud de Tótem y Tabú.

Todas las sociedades, según Girard, tienen en su interior un péndulo peligroso: el que oscila entre la inestabilidad del deseo satisfecho y la estabilidad del deseo insatisfecho. Y el carrusel desquiciante que provoca este doble movimiento nos recuerda demasiado bien el doble vínculo esquizofrénico estudiado por Gregory Bateson y Margaret Mead: un sujeto se encuentra encerrado en una paradoja lógica, en una serie de mensajes contradictorios de los que sólo se puede salir manejando un marco de referencia que permite leer la metáfora como metáfora. Veamos el ejemplo de Mead:

La madre incita continuamente al niño a mostrar su emoción -amor o deseo, celos o cólera- pero es solamente para alejarse, para romper el vínculo, en el momento en que el niño, encerrado en una espiral afectiva, pide alguna respuesta emocional (...) Durante los dos o tres primeros años de sus vidas, los niños responden a esos estímulos (...) Más tarde el niño comienza a retirarse (...) El repliegue que señala el fin de la primera infancia en el pequeño balnés, y que se produce entre las edades de tres a seis años, es una insensibilidad emocional total. Y, una vez establecida, su insensibilidad persistirá a lo largo de toda su vida (WINKIN, 1987:34)(9)

2. EL DEGREE

Los deseos se mantienen estables siempre y cuando el sistema de jerarquías esté claro: un *degree*, un orden momentáneamente establecido, impide a los sujetos de niveles inferiores desear los objetos de deseo de los sujetos superiores. El *degree* es el orden basado en las jerarquías claras, en una violencia estatuida e inestable que establece un concepto capital en la obra de Girard: *la diferenciación*.

Degree es la eterna querella entre justicia e injusticia, es el espacio que debe existir entre lo permitido y lo prohibido para impedir que se confundan. La justicia no es aquí un ejercicio de pura imparcialidad ni la búsqueda de un equilibrio perfecto; es un desequilibrio de modalidad fija, como todo lo que es cultural(...), es el orden diferencial sobre cuya preservación se basa no sólo la estabilidad sino la misma existencia de los sistemas culturales. (GIRARD, 1999:208)

Cuando el principio diferencial se halla estatuido, la rivalidad mimética de la que hemos hablado permanece latente, pero aplastada por ese orden que impide que los habitantes de escalones inferiores deseen objetos de mediadores de escalones superiores. El Degree no permite un deseo mimético que sea lo suficientemente fuerte como para cuestionar esas jerarquías.

Mientras el rey, el jefe, el titular de cátedra, sea el más respetado, nadie pasará por encima de la diferenciación impuesta por las jerarquías dominantes:

Tanto los peldaños superiores como los inferiores desean de acuerdo con las ideas que se les inculca, y los inferiores parecen menos deseables que los superiores. Por ello, los modelos jamás son tentados a convertirse en imitadores de quienes los imitan, y por consi-

guiente en rivales suyos. Los intervalos establecidos por el principio de Degree no obstaculizan el deseo mimético -pueden incluso estimularlo- pero si neutralizan sus consecuencias conflictivas. Está claro que el lugar más vulnerable es la cima y cualquier sistema estructurado por el principio de Degree, tiende a desintegrarse por arriba. (GIRARD, 1999:212)

Este es el principio que evita, por lo menos momentáneamente, el hundimiento de las sociedades humanas, de las culturas, de los reinos y de los ejércitos.

Mientras el deseo mimético esté canalizado hacia un mediador legítimo y habilitado por el orden cultural, alguien que este "top of the hill" y que canalice los deseos de todos, la *diferenciación* estará a salvo y nadie se atreverá a compararse con el príncipe deseando lo que el desea, justamente por el miedo a las consecuencias. Pero ante el más mínimo indicio de que los sujetos que se hallan en los escalones superiores no lo merecen, los individuos enloquecen. El conflicto social comienza siempre con una crisis de las jerarquías. Veamos un ejemplo: al comenzar Macbeth, la guerra está por destronar al rey Duncan. Macbeth le salva las papas y sobreviene su encuentro con las brujas que le prometen que será rey. Duncan le otorga un título intermedio y nombra heredero a su hijo, que ni siquiera ha pisado el campo de batalla. El que más merece ser rey no va a serlo. Listo. Los espectros han sido convocados. El degree esta en crisis. Y Macbeth comienza a ver cuchillos en el aire. No puede soportar el hundimiento de las jerarquías, y es esa la fuerza que los llama a escena: se saben protagonistas y no extras. Si el

William

9- Otra vez el humor, en este caso el judío referente a las Idische mame nos ilustra perfectamente el doble vínculo: Cada vez que cumplo años, mi Madre me regala dos corbata. En cuanto me ve con una puesta me pregunta: ¿Qué pasó, no te gustó la otra?

Degree ha caído ha llegado el momento de actuar y de dejar al descubierto los verdaderos deseos que tocan los escalones superiores.

3. EL CAOS

No os asombréis por mis blasfemias: uno de mis mayores placeres consiste en invocar a Dios cuando la tengo dura. Me parece entonces que mi espíritu, mil veces más exaltado en ese momento, abomina y desprecia mucho mejor esa asquerosa quimera. Desearía hallar la manera de insultarla mejor o de ultrajarla más. (...) Mira, amor mío, mira todo lo que hago al mismo tiempo: jescándalo, seducción, mal ejemplo, incesto, adulterio, sodomía!

*Dolmancé en La filosofía del tocador
Marqués de Sade*

La violencia que impone la diferenciación no puede sostenerse mucho tiempo justamente por su naturaleza, una naturaleza que le impide explicitarse como violencia. Si el degree necesita de una violencia explícita ya no es degree, sino intento humano de imponerlo. Toda la comunidad debe comulgar en ese degree. Si ese orden es producto de la fuerza ejercida por una sola facción, hará brotar por toda la tierra las semillas de su propia subversión. Es como dice Ulises en *Troilo y Crecida*:

Gran Agamenón, cuando la jerarquía está ahogada, he aquí el caos que sigue a su ahogo. Lo que caracteriza ese desprecio de la jerarquía es el retroceder siempre un paso cuando se propone subir siempre un escalón. El general es desafiado por el que está un grado por debajo de él; éste, por el siguiente; el tercero, por el que le sucede; si bien cada grado, siguiendo el ejemplo del primero que su superior importuna, es presa de la fiebre envidiosa de una pálida y cobarde emulación (TROILO y CRESSIDA, 125-134)

El orden cae desde arriba, como dice Lucrecia mientras es violada por Tarquino

**Los príncipes son el espejo, la escuela, el libro
En que los ojos de sus súbditos miran, se instruyen, leen...
¿Y quieres ser tú la escuela en que se aleccione su lujuria?
¿Permitirás que estudie en ti textos de semejante villanía?
(La violación de Lucrecia)**

Lucrecia anticipa lo que sucederá si los mediadores privilegiados demuestran que no respetan las jerarquías sobre las que se basa su propio poder. Tarquino es el gran neutralizador de las diferencias y terminará siendo expulsado de Roma por toda la comunidad.

Cuando el orden cultural que canalizaba los deseos miméticos

se derrumba o es cuestionado desde arriba, se desata el proceso más destructivo: la *indiferenciación social*.

"Todas las cosas van a encontrarse para combatirse" dice Ulises: las entidades antes diferenciadas ya no son más que dobles, ya no cesan de chocar como al azar, sin objetivo auténtico, como una carga desestibada en un barco víctima de la tempestad. (...) La desintegración del Degree coincide con un desencadenamiento de rivalidad mimética tan masivo que se parece, como dos gotas de agua, a esas epidemias de peste cuya evocación es obligada en los cuadros apocalípticos que sugiere el discurso de Ulises. (...) El principio diferencial parece tener como función ahuyentar la rivalidad mimética. (GIRARD, 1999:208-209)

La indiferenciación convierte el orden del mundo en algo banal: al mes de quedar viuda una mujer puede casarse con el hermano del muerto(10). El parricidio es algo banal, el incesto una nimiedad.

Un aldeano bruto con cabeza de burro enamora a la reina de las hadas, o para citar un ejemplo más cercano: la gente sale a la calle para desafiar caceroleando a un *estado de sitio* que se apoya en las cenizas del Estado weberiano: aquél que detenta el monopolio legítimo de la violencia física.

"El mundo esta fuera de quicio, Horacio" dice Hamlet. Y si está fuera de quicio, ya no tiene centro y si no hay centro no hay punto de referencia que permita pensar una jerarquía. Todos son iguales, todos pueden competir por los mismos objetos: la libre circulación del deseo tergiversa y destroza cualquier contrato social, cualquier idea de respeto, de autoridad y de

10- Cuando Horacio viene a ver a Hamlet le pregunta porque el casamiento tan rápido de la reina Gertrudis:

"Economía, Horacio, economía: los manjares que sobraron del entierro se sirvieron en la boda" contesta el príncipe.

justicia. El mundo esta fuera de quicio.

4. EL CHIVO EXPIATORIO

Cuando la anarquía desemboca en lo que Shakespeare denomina la "funesta confusión", solamente un hecho puede volver a restablecer el *degree*, aunque sea momentáneamente: el sacrificio colectivo violento. Esa violencia que instaura lo sagrado. Es decir: que todos los deseos de todos los sujetos encuentren una víctima (inocente o no) contra la cual se polarizan colectivamente. Es absolutamente necesario que esto sea un sacrificio del cual participen todos los integrantes de la comunidad, es decir que crean en la inevitabilidad del sacrificio. Nunca es un crimen, porque el destino lo prescribe. La muerte de este "chivo expiatorio" nunca debe aparecer como el crimen de una facción de la sociedad, porque entonces las facciones restantes podrían querer vengarse y la violencia de todos contra todos se desataría nuevamente. El sacrificio colectivo violento instaura lo sagrado porque cumple con la regla básica de todo ritual: la reafirmación de los lazos invisibles que unen a una comunidad. ¿Por qué? Porque como en el pecado original, aún los que no han participado en la consumación del hecho tienen las manos manchadas de sangre. Una vez que la víctima ha muerto o ha perdido su lugar de poder, se establece el carácter sagrado del sacrificio, se establece un nuevo *Degree* y la espiral mimética se estabiliza momentáneamente hasta que alguno de los sujetos vuelva a elegir el mediador equivocado. Y es por esto por lo que el *degrae* es tan inestable: porque el mediador equivocado no puede ser otro que alguno de los escalones superiores. Las mismas condiciones que lo convierten en el mediador equivocado son las que lo convierten en el mediador correcto: aquel que desea aquello que no ha sido pensado para nosotros y que por eso deseamos más que cualquier otra cosa en el mundo.

5. CONCLUSIONES

Si el drama no se basa en la convergencia mimética de deseos que se enfrentan violentamente, necesita postular entre éstos la existencia de una diferencia intrínseca: la diferencia entre el bien y el mal. Como explica Girard:

En lugar de tratar la envidia y los celos tal como son, es decir como fenómenos de doble faceta, y siempre ambiguos, el género bucólico pinta sistemáticamente determinados personajes como básicamente buenos y otros como básicamente malos. (Girard, 1999:215)

La necesidad de una estructura maníquea con agresores y agredidos bien diferenciados, demuestra la repugnancia de nuestra cultura a aceptar la rivalidad mimética que la constituye desde su más primitivo origen.

Esta repugnancia suele evidenciarse en las primeras aproximaciones que los estudiantes hacen a *Ricardo III* (11).

El que se inicia en Shakespeare es devorado por Shakespeare si no se atreve a trabajar con la envidia. Ese espectro omnipresente en todos los ambientes artísticos y que se la pasa diciéndonos al oído lo excepcionales que somos, y lo injusto que resulta el que le hayan dado el premio, la beca o el subsidio al otro(12).

Nosotros decidimos sí adscribir a la relectura maníquea que pareciera poner las cosas en su lugar (un malo hace cosas malas, luego los buenos lo matan) o seguir el *sendero mimético*.

La primera encarna la función catártica más degradada de un teatro burgués y conciliatorio que sigue perdiendo público ante el monstruo hollywoodense. Monstruo que no hace

11- Para refutar la habitual lectura ingenua basta con ver el *Ricardo III* dirigido y actuado por Sir Ian McKellen.

12- Ver *Catástrofe* de Samuel Beckett. Es una obra absolutamente shakesperiana.

En un ambiente tan proclive al contagio mimético, ¿Cuántos directores o actores soportarían tranquilamente que el príncipe que paga la orquesta les de consejos acerca de cómo deben actuar?

Hasta ahora no hemos visto una puesta en escena en donde el actor reaccione mal a los consejos de Hamlet.

¿Porqué el teatro no trabaja más con lo que lo rodea?



otra cosa que poner en escena hasta el hartazgo esa estructura conciliatoria de búsqueda de la justicia.

Pero cada hoja, cada folio shakespeareano nos da las secretas instrucciones para elegir el otro sendero: aquel en donde todo es ambiguo y en donde se cumple el epígrafe de Žizek.

La expresión teatral de esa lectura es mucho más trabajosa, pero confío en que el espectador contemporáneo, habituado al reinado del cinismo, la preferirá.

Por lo menos aquel que pretenda que el teatro hable de cosas mucho más importantes que el teatro(13).

*** Actor y Lic. en Ciencias de la Comunicación**

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos (Dir.) (2002): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

Girard, René (1992): *La violencia y lo sagrado*. Buenos Aires, Anagrama.

Girard, René (1999): *Shakespeare, los fuegos de la envidia*, Buenos Aires, Anagrama.

Pavis, Patrice (1993): *Diccionario del teatro*, Madrid, Paidós.

Payne, Michael (comp.) (2002): *Diccionario de Teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós.

Shakespeare, William (1976) *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.

13- Una aclaración: sean bienvenidas las refutaciones, las discusiones y ojalá los parciales consensos con respecto a mi artículo. El campo intelectual, como pedía Pierre Bourdieu, debe promover y no evitar la lucha intelectual, única forma de hacer avanzar el estado de las cosas. En nuestra Argentina muchas veces se confunde una contra-argumentación con un ataque personal, lo cual delata el bajo nivel de las discusiones.

El Teatro de los Desarrumados

por Román Podolsky *

Enero de 2005

Introducción

Las aventuras y las vicisitudes de aquellos sujetos que en la época actual no encuentran referencias compartidas, sujetos que en la sociedad contemporánea sufren el desconcierto y el vacío, tienen desde un tiempo a esta parte un teatro que los representa: el teatro de los desarrumados. Este teatro se caracteriza a nuestro entender por poner justamente en el centro de la escena la cuestión de la crisis de las identificaciones, o en otros términos, el drama de la desidentificación.

Como se verá más adelante, hemos tomado el término "desarrumados" de un artículo en el que el psicoanalista Jaques Alain Miller presenta algunas consecuencias que el fenómeno de la globalización está produciendo a nivel de la subjetividad moderna. Y vamos a incluir en este teatro desarrumado a ciertas expresiones de lo que habitualmente se conoce como nueva dramaturgia y que tiene numerosos cultores no solamente en la escena local sino también y especialmente en los países más desarrollados de Europa, como Alemania y Francia.

Precisamente, este teatro fragmentado, de discursos superpuestos y entrecortados, donde los personajes parecen encontrarse a la deriva, soportando una acción que no avanza en sentido lineal sino que tiende a diversificarse al infinito, parece estar expresando algo de lo que a escala social se verifica como efecto de la globalización sobre la formación de las identidades.

Así, el teatro de los desarrumados, teatro de

los sujetos sin referencia, podrá reconocerse como un paso más allá de aquel teatro que buscaba la identificación plena entre el actor y su personaje, o aquel otro que se basaba en la crítica radical de dicha identificación. Será entonces concebido como un paso más allá de la propia identificación; este paso que nos acerca al abismo del sinsentido, donde el vacío y solamente el vacío es lo que se vislumbra por delante.

Identificación, distanciamiento, desidentificación

En su estudio "Psicología de las masas y análisis del yo", Sigmund Freud presenta la cuestión de la identificación como "... la manifestación más temprana de un enlace afectivo a otra persona".(1) Para Freud, dicho enlace implica más precisamente la aspiración del yo a conformarse a sí mismo en forma análoga al otro, tomado como modelo. Es decir que este "querer ser como el otro" es un aspecto fundante de la constitución subjetiva del ser humano. En este proceso -que en modo alguno es conciente-, el sujeto se apropia de un rasgo del otro incorporándolo a su yo, apropiándose. La constitución del yo derivará entonces de las sucesivas identificaciones que el sujeto habrá de realizar a lo largo de su historia y que le permitirán orientar su existencia en el orden social.

Como es sabido, dentro del campo teatral el actor se propone recrear voluntariamente este proceso de apropiación del otro, valiéndose de su técnica para lograrlo. Efectivamente, cada vez que un actor se dispone a construir su personaje a los fines de la repre-

sentación, hay algo del orden de la identificación que se pone en juego y que, en última instancia, hace posible que aquel desaparezca para que éste se haga visible a los ojos del público.

En el diccionario de teatro de Patrice Pavis encontramos una entrada destinada a la cuestión de la identificación donde no solo se destaca la importancia central que este concepto tiene en la relación entre el actor y su personaje, sino que además incorpora una dimensión de placer. Allí se señala que la identificación es el

"Proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje, representado (o del actor que entra "en la piel" de su personaje). La identificación con el héroe de la obra es un fenómeno que tiene profundas raíces en el inconsciente y en la búsqueda de placer estético. Este placer proviene, según Freud, del reconocimiento catártico del yo y del otro, del deseo de apropiarse de este yo, pero también de diferenciarse de él." (2)

Como vemos, aquí la identificación es definida como un fenómeno que le permite tanto al actor como al espectador participar de la ilusión de ser otro al menos por un período de tiempo y bajo determinadas circunstancias, que son las de la representación. Ambos, actor y espectador, comparten dicho proceso desde sus respectivos lugares: el actor, produciendo la ilusión mediante su técnica; el espectador ofreciéndose voluntariamente al engaño. Y esta ilusión les reporta a ambos la consiguiente dosis de un placer tan inestimable como anhelado. ¿En qué consiste dicho placer? Sin duda alguna, en el reconocimiento compartido que tanto actores como espectadores hacen de un conjunto de identidades que desfilan por el escenario al compás de lo que su destino de tinta y papel les ha dictado oportunamente.

Es innegable que la tradición occidental se ha apoyado históricamente en este modo de concebir la relación entre el actor y el personaje, ubicando al proceso de identificación como el objetivo a alcanzar dentro de la

Desarrollados

creación teatral y en consecuencia, como parámetro para medir los resultados de su esfuerzo. Así, como lo indica Pavis, este proceso

"Es uno de los criterios del placer y de la comunicación teatral. Por ejemplo, Nietzsche lo considera el fenómeno dramático fundamental: "verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y actuar ahora como si hubiéramos entrado en otro cuerpo, en otro carácter"(3)

Sin embargo, conforme los tiempos fueron cambiando, el placer de la representación teatral se fue desplazando hacia nuevas premisas que impulsaron a los creadores a formular otros objetivos en su búsqueda artística. Así, el puro fenómeno de la identificación con sus resultados de reconocimiento y liberación catártica de las emociones vino a ser cuestionado por ejemplo, por la teoría del distanciamiento, que modificó radicalmente la forma de concebir el hecho teatral. Y dentro de esta corriente, quizás el teatro brechtiano haya sido su más claro exponente, tal como lo reconoce el propio Pavis:

"(...)La crítica brechtiana del teatro de identificación es mucho más radical: identificarse con el héroe implica una ausencia de espíritu crítico y presupone que concebíamos lo humano como eterno, por encima de las épocas y las clases. En efecto, la adhesión total del espectador a una psicología, oculta las diferencias históricas que nos separan de la sociedad representada." (4)

Como vemos, nuevas determinaciones históricas, sociales y políticas produjeron una

Desar- rumbados

transformación de la relación entre el actor y su personaje, evitando ahora lo que antes se propiciaba, en pos de un objetivo didáctico y esclarecedor. El goce estético se desplazó así desde las emociones hacia el pensamiento, produciendo espectáculos que pretendían eludir los efectos narcotizantes de la identificación, sin por ello resultar menos atractivos. La teoría del distanciamiento, en efecto, hizo su crítica de las identificaciones como portadoras de una carga ideológica que era preciso denunciar y trascender, en la búsqueda de una realidad supuestamente velada por la representación tradicional. En este sentido, dicha teoría resultó un aporte de indudable valor para el teatro, al extraer al proceso de identificación de su aparente naturalidad, por medio de la presentación de sus determinaciones históricas.

En su recorrido histórico, la cuestión de la identificación en el marco de la relación entre el actor y su personaje, ha venido a sufrir ahora un nuevo movimiento. Como dijéramos más arriba, dicho movimiento es el reflejo de una realidad inédita, contemporánea, y cuyas transformaciones se verifican a escala planetaria. Veamos a continuación de qué se trata esta nueva realidad que ha llegado al mundo de la mano de la globalización.

Los sujetos desar- rumbados de la globalización

En términos generales, el fenómeno de la globalización implica la mundialización de los procesos de producción y comercio capitalista y su consiguiente aceleración. La fuerza arrolladora del fenómeno incide asimismo sobre la formación de las subjetivi-

dades, poniendo en crisis a aquellas instituciones que tradicionalmente se ocuparon de dotar a los individuos de sentido y pertenencia.

En una entrevista publicada recientemente en el diario La Nación,⁽⁵⁾ el sociólogo francés Alain Touraine analiza de un modo muy esclarecedor las nuevas tendencias del mundo globalizado en relación a las transformaciones que están provocando a nivel social e individual. Allí señala que:

"(...) esta globalización, esta internacionalización del comercio y de la producción está tan por encima de la vida política que nadie tiene la posibilidad de controlar. No hay ni fuerza política ni jurídica ni social que tenga la posibilidad de actuar a este nivel mundial. (...) Lo que estamos viviendo es que esta globalización (...) ya está desvinculada de los sistemas de control político. Eso tiene un nombre y es capitalismo. (...) No hay desarrollo económico si no hay un momento de capitalismo, un momento de liberación de fuerzas económicas nuevas. Tampoco hay desarrollo si no hay después construcción o reconstrucción de controles sociales. (...) Ahora estamos de nuevo en una fase de formación de nuevas fuerzas económicas. Todo lo que era social, las instituciones, los partidos, los grupos de pertenencia, todo eso se va y nos encontramos en una sociedad del individualismo" (6)

Desde una perspectiva económica, Touraine caracteriza la globalización como aquel fenómeno que ha desatado unas fuerzas cuya dinámica viene desbordando los mecanismos de pertenencia y regulación social conocidos. Como efecto de ello, nos encontramos entonces frente a una sociedad fragmentada, en la que prima el individualismo. Touraine señala tres consecuencias puntuales de la globalización sobre la constitución de las identidades en la sociedad contemporánea:

"(...) La primera es un individualismo consumidor. Una segunda tendencia -que desde mi manera de ver es la más negativa- es que la gente vuelve a identificarse con una comunidad, se define no ya por lo que hace, por su

Desar- rumbados

ingreso o clase social, sino por lo que es de nacimiento: cristiano, judío, musulmán, etc. La última tendencia es que el individuo en nuestro mundo se define a sí mismo como su propia meta. (...) Después de siglos de una civilización basada en la conquista del mundo, estamos viviendo un movimiento opuesto orientado hacia el descubrimiento de nosotros mismos, la búsqueda o la producción de nosotros como individuos en lugar de identificarnos con una meta o con un líder." (7)

Ante la ausencia de referencias sociales los sujetos contemporáneos se ven impulsados con mayor o menor éxito a inventarse a sí mismos. La falta de significantes capaces de aglutinar las energías individuales, provocan entonces una fuerte dispersión de las subjetividades, que se sienten empujadas a defender su derecho a la diferencia antes que cualquier otro principio unificador.

Atento a estas transformaciones, el psicoanalista francés Jaques Alain Miller nos presentará entonces el término "desarumbados" para referirse a aquellos sujetos que produce la globalización. Pero antes de ir a su explicación de aquella denominación y para poder darle un encuadre conveniente, veamos qué significa el término en su acepción positiva, esto es, ¿qué significa el adjetivo "arumbado"?

En el diccionario de la Real Academia Española nos encontramos con que se trata de una palabra de origen neerlandés, ruim, que significa espacio, lugar. En español, aclara el diccionario, proviene de las prácticas marineras y significa "distribuir y colocar la carga en un buque." Es decir que algo arumbado -un sujeto, por ejemplo- es algo o alguien que han sido ordenados dentro de un determinado espacio y comparten un sentido -en este caso, el que marca el destino final de la travesía del buque en cuestión-. O en términos más coloquiales, serían aquellos que están "subidos al mismo barco".

Es sabido que en el ámbito del psicoanálisis, los significantes cumplen esta función de brindar un lugar y una orientación a los sujetos dentro del orden simbólico. En efecto, los

sujetos son subidos al significante y arumbados en este orden, se ven llevados a navegar a través del océano del lenguaje, lo que les reporta entre otras cosas, una cierta identidad. Por el contrario, cuando estos significantes -que Lacan llamó "significantes amo"- están en crisis o sencillamente se encuentran ausentes, nos enfrentamos al sujeto sin referencia, el sujeto vacío que promueve el capitalismo globalizado y que Miller, bajo el adjetivo "desarumbado", describe de la siguiente forma:

"Los sociólogos señalan que la globalización está acompañada de individualidad, afecta al modo de vivir juntos, al lazo social, que existe bajo la forma de sujetos desarumbados, dispersados, y que induce a la vez en cada uno un deber social y una exigencia subjetiva de invención. Es la fórmula muy elocuente de living my own life (vivir mi propia vida), precisamente en la diferencia con los otros, que destaca la decadencia, el ocaso de la organización colectiva de los modelos. El sujeto se enfrenta entonces con una demanda -que hace propia- de invenciones y valorización de su estilo de vida individual." (8)

Tanto Miller como antes Touraine nos presentan entonces un sujeto contemporáneo dispersado, que se haya en una relación de desidentificación respecto de los significantes que determinan la organización de la vida colectiva. El estado de decadencia del vínculo social representa una crisis bien conocida que, como ambos señalan, afecta el modo de vivir juntos en la sociedad globalizada. Volviendo a la metáfora de los buques, es como si estos sujetos cuestionaran la mismísima capacidad de aquellos barcos insignia

Desar- rumbados

para mantenerse a flote, y lejos de acercarse a ellos, esperaran su presunto hundimiento, envueltos en una atmósfera compuesta de cinismo y desolación.

Mosiedos por el desencanto y por la búsqueda de creespuestas individuales ante una realidad de la que tienden a desentenderse, los sujetos desar- rumbados enfrentan entonces crecientes dificultades para vivir en sociedad. Tanto Miller como Touraine coinciden en alertar sobre esta cuestión desde sus respectivas posiciones teóricas. Así, el primero señala que:

"...para que haya grupo social y hasta nación, clase social, es necesario que se haya operado en algunos sujetos la identificación al mismo significativo amo. Hay otros significantes amos diferentes, por supuesto, pero es necesario, para que lo social exista, que haya identificación al menos a un significativo amo que vale para todos los del conjunto" (9)

Y Touraine, desde su perspectiva sociológica, al criticar el concepto de multiculturalismo efectúa un llamado de atención similar:

"Lo que me parece muy peligroso del concepto de multiculturalismo es cuando se pone el énfasis solo en las diferencias, ¿cómo "A" puede comunicarse con "B"? Yo diría que sin principios universalistas no hay otra solución que la guerra entre las culturas" (10)

En consecuencia, y de acuerdo a las afirmaciones de los teóricos citados, nos encontramos con que esos grandes buques de la civilización y de la historia llamados significantes amo, hoy están en crisis y no resultan

lo suficientemente seductores como para incorporar nuevos pasajeros. Desde sus islas individuales, los sujetos desar- rumbados asisten a este monumental hundimiento naval, que por cierto nada tiene que ver con aquellas batallas que aún pueden verse en mustios documentales que la televisión repite de vez en cuando. Allí había un combate entre significantes por el dominio del océano del sentido. Allí había un enfrentamiento y por lo tanto, identificación a alguno de los dos bandos en pugna. Aquí en cambio, el agua del tiempo, el tiempo líquido, entra lenta y silenciosamente en las bodegas, a través de los agujeros que el decurso de la historia ha practicado sobre los viejos cascos de las naves. Desde sus islas, más o menos solitarias, los sujetos retiran su mirada y se repliegan sobre sus intereses personales, sus pequeñas certezas penosamente -¿y por qué no valerosa y creativamente?- sostenidas.

Un teatro de nada

Frente a una realidad como la descripta, donde los significantes amo están en crisis o huelgan por su ausencia, los sujetos desar- rumbados pierden su orientación. Ante el desconcierto, permanecen replegados sobre la invención de sí mismos, o bien se nuclean en torno a pequeñas coincidencias que les devuelven el reflejo de una identidad mal- trecha. Esos pequeños grupos, sectas, comunidades de las cuales tenemos noticia en la actualidad, dan cuenta del modo fragmentario y disperso en que actualmente se constituyen las identidades en la sociedad globalizada.

Tal como lo señalaban Touraine y Miller más arriba, hay una crisis del lenguaje en su dimensión comunicativa. Los sujetos desar- rumbados hacen entonces la experiencia de un lenguaje sin sostén, un lenguaje que discurre, atravesándolos más allá de sus limitadas intenciones. El teatro resultante de este estado de cosas ya no confía en el poder del lenguaje para dar cuenta de la realidad en el plano de la representación. Ahora el lenguaje no se somete tan sencillamente a los arbitrios de la voluntad del actor. Muy por el

contrario, el lenguaje crea una realidad; otra, diferente, un discurso que circula en forma independiente de su referente. Aquí, el actor no utiliza al lenguaje. Bien podría decirse que es el propio lenguaje el que utiliza al actor. Los actores hablan, pero no dialogan, puesto que para dialogar es preciso sostener de alguna forma la ilusión de la comunicación. En cambio, estos actores desarrumados no pueden sostener nada, ni a sí mismos ni a sus personajes. Sin capacidad de reflejar un orden o una jerarquía, el teatro de los desarrumados da cuenta de un estado de perplejidad y desconcierto. Es un teatro de personajes estallados, si es que acaso todavía cabe hablar de personajes y cuyas acciones evolucionan sin destino cierto, si es que acaso pueda hablarse aún de algún tipo de evolución. Es, en suma, un teatro de la nada, el teatro que muestra el dilema de la desidentificación.

Recientemente en esta ciudad coincidieron dos ciclos teatrales donde pudieron verse una serie de espectáculos que a nuestro criterio ilustran acerca de lo que venimos afirmando sobre el teatro de los desarrumados.

Uno de ellos, denominado "Festival Tintas Frescas", organizado conjuntamente por la Alianza Francesa y el Complejo Teatral de Buenos Aires entre otros, consistió en un emprendimiento en el que pudieron apreciarse dramaturgias de origen francés bajo la dirección de creadores latinoamericanos. El segundo de ellos, llamado "4x4", organizado desde el Instituto Goethe de Buenos Aires, con la participación de directores argentinos que pusieron en escena textos de la nueva dramaturgia alemana, en un formato semimontado.

El crítico Carlos Pacheco tuvo a su cargo la redacción de sendas reseñas de ambos ciclos en artículos aparecidos en el diario La Nación. Sobre el festival de autores franceses, y luego de efectuar una breve comparación entre las dramaturgias de los años '70 y '80, -que también pudieron apreciarse en el Festival a través de trabajos de Coppi y Koltés- se detiene en la caracterización de las producciones más recientes. Al respecto señala que

Desarrumados

"Es indudable que las realidades políticas y sociales que se han vivido en Europa en los últimos veinte años han sido muy determinantes en los cambios descriptos. Han conducido a un teatro consolidado sobre la base de seres casi estáticos que se comunican a través de retazos de discursos que operan sobre la sensibilidad del espectador permitiéndole descubrir o confirmando la verdad de un mundo devastado, que genera mucho dolor y en el que apenas pueden balbucearse algunos textos que comunican a medias." (11)

Incomunicación, desconcierto, crisis de identidades... El teatro de los desarrumados trae en sus espectáculos un profundo estado de desencanto, entendido como una decepción, una desilusión que ni siquiera tiene las fuerzas para ser reflexionada.

Respecto del ciclo promovido por el Instituto Goethe, las afirmaciones de Pacheco no son muy diferentes. Al respecto, nos refiere que

"Las cuatro dramaturgias resultan extremadamente de ruptura. Sus estructuras exponen una gran informalidad y en esos textos son los personajes y sus mundos privados los que conmueven la mirada del espectador. Sólo ellos parecerían definir un tiempo alemán excesivamente desesperado, ajeno a considerar los valores primarios. Esos hombres y mujeres están desapasionados; sus actos parecerían no conducirlos a ningún lado y sus palabras fluyen de manera dislocada. No comunican más que decepción, agotamiento, desprecio o fastidio. Esa parece ser su forma de vivir y esa manera no da muchas opciones: propone tomar distancia o caer en la angustia por tanto caos interno" (12)

Desar- rumbados

Es evidente que una producción teatral como la aquí referida implica un modelo de actuación muy particular, bien distinto de aquel basado en la identificación al personaje o al que se basa en las técnicas de distanciamiento para efectuar la crítica de sus componentes ideológicos. Este teatro, en cambio, parece trabajar sobre una concepción del personaje como conjunto vacío. Y en la medida en que los personajes expresan un estado tal de desidentificación, sin el fundamento de ideal alguno que los sostenga, cabe preguntarse qué es lo que le queda al actor para interpretar. En este sentido, podríamos decir que el actor interpreta un imposible. Un imposible que surge de la negación de toda identificación y de la negación de toda comunicación. La actuación desar- rumbada realiza la experiencia del sujeto vacío, produciendo una clase de espectáculo que resulta a la vez inquietante, abrumador e irritante para el espectador. En el cuestionamiento de toda referencia, la actuación desar- rumbada, revela una concepción de la existencia como falta. O en palabras de Pacheco, a propósito de uno de los espectáculos del ciclo "4x4":

"En el texto -"No importa: una pequeña trilogía sobre la muerte", de Jelinek-, sumamente quebrado, pero de fuerte contundencia, no hay acción ni diálogos; sólo seres extremadamente vacíos que parecen buscar en la representación una confirmación de su existencia." (El subrayado es nuestro) (13)

Pero cabe recordar que esta atmósfera de desasosiego no es patrimonio de la escena teatral europea. Tal como afirmáramos al comienzo, la escena local también presenta una frondosa producción que puede ajustarse

perfectamente a la caracterización de teatro desar- rumbado que venimos haciendo hasta aquí. Citemos por caso, la producción teatral de Rafael Spregelburd, tomando como ejemplo la presentación que de su espectáculo "La Modestia" hace la página web Babilonia, Arte y Comunicación:

"En LA MODESTIA se nos invita a un complejo mecanismo narrativo: el despliegue simultáneo de dos historias que se narran en paralelo. La caída de las grandes certezas o el agotamiento de los discursos es el tema en torno del cual giran estas dos historias de manera fragmentaria. Ambos relatos están interpretados por los mismos actores, que cambian sus roles apenas trasponen alguna de las puertas. En uno de los relatos, que se desarrolla presumiblemente en las afueras de Trieste a principios de siglo, en medio de sangrientas guerras étnicas, un escritor empobrecido y angustiado ante su propia falta de talento se ve involucrado en una situación trágicamente extravagante para poder salvar su vida cuando un médico extranjero le ofrece curarlo de su tuberculosis a cambio de los derechos de una novela que insiste en obligarlo a terminar. En la otra historia, contada en los intersticios de la anterior, estamos en Buenos Aires y en nuestra época, en un territorio cínico, individualista y globalizado. Un abogado infiel, su desprejuiciada amante, su insondable esposa reivindicando a sus amigos coreanos del supermercado, su joven amigo abogado invitado a completar negocios miserables, nos advierten de la pérdida inevitable del proyecto social que alguna vez vino a ocupar las banderas de la modernidad." (14)

Caída de las grandes certezas, cinismo individualista, fragmentación en el modo de llevar adelante la narración... Por cierto en el ámbito de la escena local, el teatro de los desar- rumbados produce sus propias expresiones como respuesta al impacto globalizador. Es lo que recoge la crítica Cecilia Hopkins en la reseña que hiciera oportunamente de este espectáculo, y que nosotros hemos tomado de la misma página web de "Babilonia, Arte y Cultura" En un fragmento de dicha crítica, dice Hopkins:

Desar- rumbos

"A Sprengelburg lo mueve un deseo testimonial que concreta muy a su manera: todas sus obras hablan de la desintegración social, de la ambigüedad de las relaciones entre las personas, de la pérdida de los ideales y los valores de la modernidad." (15)

Al comienzo de nuestro artículo, habíamos encontrado en el concepto de identificación una guía fértil para avanzar en nuestro análisis. Habiendo efectuado el presente desarrollo, nos queda preguntarnos ahora sobre el modo en que dicho concepto se articula en relación al actor y a su personaje en el teatro que hemos definido como desar-
rumbado. Por cierto, el actor de este teatro no se identifica a un ideal representado en un significativo amo. Tampoco a los ideales que sostienen la crítica de las identificaciones, dando lugar a una actuación didáctica y supuestamente esclarecedora de las trampas de la ideología. Lo que vamos a afirmar entonces, a modo de conclusión es que en el teatro desar-
rumbado, el actor efectúa su interpretación identificándose a aquel punto de inexistencia que es su personaje. En otros términos, el actor desar-
rumbado se identifica a la nada. Y hacia la nada es llevado el espectador que asiste a dichos espectáculos, donde por cierto se ve alcanzado por la angustia, la inquietud y el hastío implicados en dicha experiencia. Un teatro que le revela el mismísimo agujero de su existencia, y que los valores, escurridos como arena entre los dedos de las manos, no alcanzan a colmar.

* Director y autor de teatro

Referencias

- (1) Freud, Sigmund. "Psicología de las masas y análisis del yo". 1920/21
- (2) Pavis, Patrice. "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología" Editorial Paidós. Barcelona, 1980. Pag. 263
- (3) Pavis, Patrice, Op.cit. Pag. 263
- (4) Pavis, Patrice, Op.cit. Pag. 264
- (5) Touraine, Alain, "Ante la lógica de la destrucción. El Nuevo Terrorismo". Entrevista con Oscar Contardo. Suplemento Enfoques del diario La Nación. Buenos Aires, 5 de diciembre de 2004
- (6) Touraine, Alain, Op.cit.
- (7) Touraine, Alain, Op.cit.
- (8) Miller, J.A. "El inconciente es político" Revista Lacaniana de Psicoanálisis, n.1. p.15 Publicada por la Escuela de Orientación Lacaniana. Buenos Aires, Agosto 2003.
- (9) Miller, J.A. "Los usos del lapso", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004. P.189
- (10) Touraine, Alain, Op.cit.
- (11) Pacheco, Carlos. "Dos realidades distintas en un mismo escenario. Balance de Tintas Frescas, el ciclo franco-latinoamericano" Suplemento Espectáculos del diario La Nación. Buenos Aires, 30 de noviembre de 2004.
- (12) Pacheco, Carlos. "Caos y desesperación en Alemania. Las obras presentadas en el Instituto Goethe inquietaron y asombraron al público." Suplemento Espectáculos del diario La Nación. Buenos Aires, 29 de noviembre de 2004.
- (13) Pacheco, Carlos. Op.cit.
- (14) "Babilonia, Arte y Comunicación", www.babilonia.org.ar, entrada "La Modestia", 2002.
- (15) Hopkins, Cecilia. En "Babilonia, Arte y Comunicación", www.babilonia.org.ar, entrada "La Modestia", 2002.

LOS CONTEXTOS DE LA DIRECCIÓN TEATRAL

Una introducción

por Pedro Espinosa *

Por otra parte, la cultura no es sólo creación y comunicación; es también tradición que impone que todas las innovaciones, todos los inventos, todos los descubrimientos, todos los progresos técnicos y todas las concepciones científicas han de someterse a la aprobación social. Y tal sometimiento, con las aceptaciones, rechazos o adaptaciones consiguientes, plantea conflictos que constituyen la urdimbre con que se teje aquel mundo del hombre que la historia ha de explicar.

José Babini (1978)

1

En su ensayo *La puesta en escena*, André Veinstein (1962) examina minuciosamente dos temas polémicos respecto del estatuto estético de la dirección escénica: a) la controversia entre la existencia literaria o la existencia escénica del teatro, incluyendo el problema de su origen y evolución, y b) la aparición reciente o la aparición remota del director. En ambas indagaciones, Veinstein revisa documentos, testimonios y opiniones, trazando un completo panorama de la problemática hasta 1953, fecha de su publicación. Si la primera de las cuestiones, la existencia literaria o la existencia escénica del teatro, todavía admite soluciones de compromiso (las relaciones entre los llamados texto dramático y texto espectacular en la perspectiva semiótica, por ejemplo), el segundo problema, la aparición reciente o la aparición remota del director, encuentra en el análisis del investigador francés una propuesta que continúa vigente; y más aún, sigue siendo fecunda al incitar nuevos desarrollos.

Allí señala que a partir de 1880 se publican ensayos que tienen por tema los problemas de la dirección teatral, así como también estudios acerca de la trayectoria de directores. Y los autores de estos trabajos son, en gran parte, los directores mismos que, al margen de su tarea específica, tienen la necesidad de reflexionar acerca de varios aspectos. Uno es el referido al objetivo de "salvar al teatro de la crisis que lo paraliza y cuyas causas son interpretadas de diverso modo: empresas demasiado sometidas a preocupaciones mercantiles, para unos; influencia demasiado preponderante de las consideraciones únicamente literarias, para otros; producciones tendientes a desarrollar la importancia atribuida a ciertos modos de expresión escénica en detrimento de otros, para los demás". Por otra parte, "los directores deseaban legitimar el principio de su intervención y defender los conceptos dramáticos que les pertenecían; y realizar, por fin, bajo su autoridad, la unidad mediante la armonía y el equilibrio de los elementos dramáticos, la decoración, la actuación de los actores y el gusto del público".

Sin embargo, estas orientaciones en la reflexión desde la dirección escénica, no se limitan a cuestiones de estilo, sino que manifiestan preocupaciones teóricas de índole estética. Las polémicas entre diferentes opciones estilísticas han empedrado el camino de la historia del arte, pero en las dos últimas décadas del siglo XIX, por debajo de las discusiones entre los partidarios del realismo, del naturalismo, del simbolismo y de otras tendencias, se agitaban fuerzas que provocarían transformaciones decisivas en el arte dramático.

Veinstein (1962:170) sostiene: "En el estado actual de nuestras investigaciones, la puesta en escena parece haber comenzado a tomar conciencia de sí misma, a partir de esta época." También, desde otro ángulo, es posible plantear que, en ese tiempo, los directores se identificaban en un mismo propósito, aunque no lo expresaran en estos términos: **asumir la condición de función dominante en el proceso de producción teatral.**

Este artículo pretende plantear ciertas preguntas --aunque sean formuladas como respuestas o afirmaciones--, en relación con este cambio que marca una frontera en el suceder de la práctica teatral; una inflexión que estimula ejercitar una mirada que, desde la dirección escénica, intente comprender la historia del teatro. No se trata de reducir o hacer girar todo el teatro alrededor de la dirección, sino tratar de entender por qué, en los últimos veinte años del siglo XIX, "la puesta en escena parece haber comenzado a tomar conciencia de sí misma". Esta reflexión podría aportar una perspectiva apta para ser aplicada al estudio de las restantes funciones productivas del fenómeno teatral. Y si bien el punto de partida está focalizado en la historia de la dirección, el principal objetivo de esta nota es que pueda tener eco y ser discutida en el amplio campo de los estudios teatrales y, en particular, en el ámbito específico de la pedagogía actoral. Pero antes de entrar en materia quiero referirme a cuestiones básicas y necesarias para fundamentar esta revisión de la historia del teatro desde la dirección escénica, como son los objetivos del estudio de la historia del teatro según quienes lo emprenden, y las condiciones del aprendizaje.

2

No existe una única historia del teatro; hay, sí, una sucesión de hechos y prácticas de lo que se denomina teatro, o actividad teatral, cuya inmensa mayoría se ha perdido en el tiempo. Porque lo que se conoce como historia del teatro no es sino aquella mínima parte que los doctos han seleccionado, valorado y jerarquizado para nosotros, y a la que accedemos gracias a los buenos oficios de los esforzados profesores, que leen lo escrito por los doctos y lo explican a los indoctos. Indoctos que, casi siempre, son también indóciles. Y en buena hora que así sea.

Habría que preguntarse si no es más útil, para el estudiante de cualquier disciplina teatral, una aproximación a la historia del teatro desde el espacio de su participación en el proceso de esta práctica artística.

Los manuales de historia del teatro y las compilaciones de estudios sobre períodos, estilos o protagonistas, así como los testimonios de estos últimos, deberían ser sólo la materia prima de un estudiante o estudioso de la actividad teatral. El estudiante debería saber que allí está recopilado lo que el recopilador estimó importante y que interpretó y jerarquizó desde sus intereses, que pueden ser variados: ganar un concurso universitario, hacer un buen negocio con la venta de ejemplares, influir en sus colegas y en los estudiantes, satisfacer al patrocinador que le dio una beca para que lo escriba, provocar una polémica, contribuir al conocimiento del campo, doctorarse, adquirir prestigio y un largo etc., etc., etc.

Puede decirse esto mismo de un modo más académico, citando a Edward H. Carr (1985:30): "Ante todo, los hechos de la historia nunca nos llegan en estado 'puro', ya que ni existen ni pueden existir en una forma pura: siempre hay una refracción al pasar por la mente de quien los recoge. De ahí que, cuando llega a nuestras manos un libro de historia, nuestro primer interés debe ir al historiador que lo escribió, y no a los datos que contiene."

Quien los lea debe tomar esas cronologías e interpretaciones y opiniones como datos incompletos e intentar interpretarlos. Los datos son hechos o fenómenos aislados que, por sí solos, no contribuyen a la adquisición de conocimientos. Para que el trato con ellos sea productivo, quien se les acerque debe hacerlo con algún determinado propósito.

Conviene señalar que lo apuntado hasta aquí está referido al estudiante de cualquier asignatura "histórica", en tanto historiador o aprendiz de este oficio; se refiere a aquello que es necesario tener en cuenta para que su tarea obtenga algún fruto. Sin embargo, no se debe perder de vista que el estudiante que nos interesa en este caso es el estudiante de teatro (de actuación, de dirección, de iluminación, de pedagogía actoral, de dramaturgia, entre otras prácticas de la escena), no de Historia. Por supuesto que al transitar asignaturas complementarias o auxiliares ha de practicar los métodos y encuadrarse en los marcos epistémicos o teóricos específicos, pero no hay que olvidar que su aprendizaje central es otro. Creo que, para cerrar este punto y ligarlo con una perspectiva desde la producción de conocimientos, es oportuna otra opinión.

Dice Marc Bloch (1952:54): "Porque muchas personas, y aun al parecer ciertos autores de manuales, se forman una imagen asombrosamente cándida de la marcha de nuestro trabajo. En el principio, parecen decir, están los documentos. El historiador los reúne, los lee, se esfuerza en pesar su autenticidad y su veracidad. Tras ello, únicamente tras ello, deduce sus consecuencias. Desgraciadamente, nunca historiador alguno ha procedido así, ni aun cuando por azar cree hacerlo. Porque los textos (...) no hablan sino cuando se sabe interrogarlos. (...) En otros términos, toda investigación histórica presupone, desde sus primeros pasos, que la encuesta tenga ya una dirección. En el principio está la inteligencia. Nunca, en ninguna ciencia, la observación pasiva --aun suponiendo, por otra parte, que sea posible-- ha producido nada fecundo."

3

Los datos no dicen nada por sí mismos; sólo son constataciones expresadas en un lenguaje apto para su comunicación. Para iniciar el camino del conocimiento deberán primero ser puestos en un doble contexto: en el de los hechos y en el del sujeto cognoscente; y allí cobrarán sentido. Cuando esos datos adquieren sentido se convierten en información. Un mismo hecho o dato puede ser contextualizado de diversas maneras; es decir, relacionado con alguno de los aspectos del campo en el cual se produce y con diferentes objetivos del sujeto. "El uso proposicional implica la posibilidad de suspender todo lo que el objeto es además (...), con la garantía de que ello no afecta lo que se afirma de él. Ello patentiza al recorte como derivado de una atención hacia una parte de lo real, siendo el objeto un sustrato potencialmente más 'completo' en lo que hace a todo lo que 'de él podría afirmarse', ya que el propio objeto constituye una zona de la realidad que 'contiene' un número indeterminado de relaciones." (Marcelo Levinas, 1998:137)

El sujeto se enfrenta a un dato o a un hecho, mediante el mecanismo de la atención que le permite efectuar un recorte, diferenciar y delimitar algo "respecto de un fondo a lo que se le asociará un concepto" (Levinas, 1998:81). Este proceder está originado en una necesidad del sujeto activo, que es todo lo contrario de la imagen vulgarizada del estudiante pasivo y receptivo que ya fuera denunciado, en el marco de la ideología y de la política, por Paulo Freire (1971). La acción del sujeto valora el dato en función de su propósito y lo convierte en información: "La información es el significado que una persona asigna a un dato, lo que implica que el dato se transforma en información cuando es

evaluado por un individuo concreto, que en un momento dado, trabaja sobre un problema para alcanzar un objetivo específico. La información, entonces, se genera a partir de un conjunto de datos seleccionados para reducir la dosis de ignorancia o el grado de incertidumbre de quien debe adoptar una decisión." (Raúl H. Saroka, 2001).

Saroka, en el texto citado, afirma que a los datos, transformados en información al ser interpretados y comprendidos mediante este proceso esquemáticamente señalado, debe agregarse la experiencia del sujeto y la comunicación con sus pares para arribar al conocimiento. Esto último es lo que también se conoce como "comunidad de aprendizaje" en el marco de la teoría histórico-social de Vigotski. (Cfr. Tryphon y Vonèche, 2000)

Hasta aquí he pasado revista de manera sumaria a algunas cuestiones referidas a temas de la construcción del conocimiento, aunque el interés principal radica en las condiciones del aprendizaje y, puntualmente, del aprendizaje de la historia del teatro por parte de estudiantes de teatro. Levinas (1998: 57) se pregunta si el sujeto del conocimiento y el sujeto del aprendizaje son sujetos diferentes. Comentar sus interesantes reflexiones requiere de un espacio que no tengo aquí, pero quiero dejar sugerido que una de las tareas de la educación es reconocer la identidad de ambos, luchando contra la práctica educativa que los separa, adjudicándoles diferentes roles. En un caso se le reconoce el derecho a "actuar y conocer con (cierta) libertad, y en el otro se lo educa con pasividad desde un cuerpo de conocimientos dado".

Es momento de pasar al último punto que es, en realidad, el primero. He dado un breve rodeo con la intención de fundamentar un punto de vista: el encuadre del estudio de la historia del teatro desde la perspectiva del proceso de producción, considerando que la aparición del director moderno en las últimas décadas del siglo XIX, implica una reestructuración de las funciones productivas de la obra teatral, y que la hegemonía del director predomina en la producción teatral durante todo el siglo XX. Es necesario aclarar que no propongo suplantarlo la historia del teatro por la historia de la dirección teatral, sino encarar su estudio como el modo en que se presenta la actividad teatral en este período, que es el que transitamos, facilitándonos, a la vez, la transferencia al estudio de otros períodos bajo una luz distinta a la tradicional.

4

Un programa de estudios debería organizarse alrededor de los destinatarios (sujetos del aprendizaje / sujetos del conocimiento) interesados en contrastar las preocupaciones e interrogantes que los inquietan, con los temas, resoluciones técnicas, opciones estilísticas e ideológicas, y cualquier otro problema enfrentado por aquellos teatristas que los antecedieron. De ser así, ningún programa podría estar resuelto y completo antes de iniciarse, salvo el trazado del encuadre general, una especie de propedéutica que marque los límites, mencione la ruta sugiriendo los puntos de giro y estimule la participación activa de los estudiantes para construir el desarrollo definitivo.

En los puntos 2 y 3 mencioné temas referidos a la investigación en historia y a los procesos de conocimiento y aprendizaje, con la finalidad de señalar los marcos teóricos que habrá que ampliar y desarrollar, de disciplinas --la historia y el aprendizaje-- necesarias para abordar el estudio de las historias del teatro. Ahora, con el mismo objetivo de plantear una hipótesis o un proyecto de exploración, propondré un eje integrador específicamente referido a la Historia de la Dirección Teatral. El propósito, al sugerir este eje, es realizar un recorte que delimite el objeto de estudio.

La dirección escénica se constituye en los últimos veinticinco años del siglo XIX, al ocupar el primer plano --en la producción teatral-- la función organizadora de una obra o espectáculo, convirtiéndose en función dominante. Será, a partir de ese momento, la que articule el texto dramático previo o la función dramaturgica, con los actores, en primer lugar, y luego con todos los otros agentes que puedan intervenir, incluidos los espectadores. La consolidación de la puesta en escena y, con ella, la del director, ha contribuido al desarrollo del teatro contemporáneo comprendido como una práctica artística independiente de la literatura, y que subordina al actor a la tarea de conjunto combatiendo al divismo. Dice Patrice Pavis (1980:387): "El advenimiento de la puesta en escena prueba, además, que el arte teatral merece ahora el derecho de ser citado como un arte autónomo". En realidad, el arte teatral fue un arte autónomo desde su constitución como tal. Lo que sucede es que, de sus funciones constructivas principales --la dramaturgica, la actoral, la organizadora, la administrativa y la receptiva o de consumo--, siempre alguna ejerció el papel dominante. Cuando fue el turno de la función dramaturgica --por diversos motivos y en distintas situaciones--, esta función en el campo teatral fue confundida con la literatura.

Lo cierto es que transpuesta la segunda mitad del siglo XIX, la función organizadora emprende el camino de convertirse en función constructiva dominante y de reclamar un nombre propio. Como demuestra Veinstein (1962:12) tanto el término de puesta en escena como el de director, son de aparición reciente. El teatro se reestructura, *modifica sus formas de producción*.

La aparición de la dirección, que es la emergencia de una función --la organizadora-- como función constructiva o productiva dominante, ofrece la posibilidad de estudiar el teatro y, en él, la dirección escénica, desde la perspectiva de la producción. Este enfoque ha sido utilizado en diversos campos, como el científico, el del lenguaje o el de la literatura, entre otros (Confrontar Walter Benjamín, 1975; Pierre Bourdieu, 1983 y 1996; Néstor García Canclini, 1984 y 1995; Noé Jitrik, 1975; Jaime Labastida, 1974; Ferruccio Rossi Landi, 1970; Raymond Williams, 2001).

La cuestión siempre problemática de la correlación entre las prácticas artísticas y las situaciones histórico-sociales, tiene en la perspectiva de la producción una vía que, sin excluir los análisis políticos, ideológicos, estéticos y técnicos, pero integrándose a estos, puede aportar una mirada poco practicada.

Creo oportuno citar una observación de Liev Vigotski en otro campo, en el del aprendizaje: "El desarrollo cultural del niño se caracteriza, en primer lugar, por el hecho de que transcurre bajo condiciones de cambios dinámicos en el organismo. El desarrollo cultural se halla sobrepuesto a los procesos de crecimiento, maduración y desarrollo orgánico del niño. Forma una unidad con estos procesos. Solamente mediante la abstracción podemos separar un conjunto de procesos de otro. El crecimiento del niño normal en el seno de la civilización implica, por regla general, una fusión con los procesos de maduración orgánica. Ambos planos del desarrollo --el natural y el cultural-- coinciden y se confunden entre sí. Las dos líneas de cambio penetran una en la otra formando básicamente una única línea de formación sociobiológica de la personalidad del niño" (en Ricardo Baquero, 1997:38).

La simultaneidad de dos líneas de desarrollo que se funden en un mismo proceso, no autoriza a interpretarlas como la suma de una a la otra, viéndolas como externas mutuamente: "Ambas fuerzas operan en tándem para formar una estructura explicativa cualitativamente unitaria" (J. Wertsch, 1988, citado por Baquero, ob.cit.)

De modo análogo, el desarrollo del teatro a través de sus formas de produc-

ción, que crean y transforman estructuras sobre la base de una organización básica (actor/es--espectador/es), opera en un proceso unitario en el que se amalgaman su interacción y dinámica específicas con el desarrollo social. No se trata, tampoco aquí, de la acción de un contexto social externo que influye o condiciona a la práctica teatral, sino de fuerzas que "operan en tándem para formar una estructura explicativa cualitativamente unitaria".

Eliseo Verón (1974:16), en otro terreno, en el del conocimiento, sostiene: "Los llamados 'fenómenos superestructurales' no son otra cosa que una articulación, extremadamente compleja, de prácticas productivas. No se trata entonces de poner en relación una 'disciplina científica' (en este caso la sociología) con su 'contexto', como si de alguna manera este último término aludiera a una serie de factores externos, 'agregados' al fenómeno central de la ciencia, y orientados a obstaculizar o favorecer el desarrollo del conocimiento. Por el contrario, *la dimensión social es intrínseca a la noción misma de ciencia, definida como proceso de producción de conocimientos e ideología*" (cursiva en el original).

Trasladado esto último al fenómeno artístico, adhiero a la síntesis con que Adolfo Sánchez Vázquez (1984:43) resume sus reflexiones en este campo en el ensayo "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte". Dice: "El arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad." Esta es una propuesta muy amplia y elaborada con un criterio abierto, que rechaza una definición general basada en lo que el arte es en un período histórico particular.

No obstante, y gracias a su generalidad, deja en pie un criterio: en el arte (y en el teatro) interviene la praxis humana, creadora, que transforma una materia natural o cultural, resignificándola e imprimiendo en ella un propósito determinado, sirviéndose, como en el trabajo, de alguna forma de cooperación social. Se trata, como bien afirma Verón, de "una articulación, extremadamente compleja, de prácticas productivas".

Señalé que la aparición de una obra teatral se debe a la cooperación de agentes que cumplen las tareas propias de cinco funciones productivas principales: la dramaturgía, la actoral, la organizadora, la administrativa y la de recepción. Cuando la función organizadora, que desempeñaba hasta ese momento labores auxiliares, ocupa el primer plano, compitiendo con el capocómico y con el prestigio intelectual y poético del dramaturgo, marca el comienzo de una nueva etapa. Necesariamente, aquí sólo es posible delinear un esquema, dejando abiertas líneas de exploración; pero si este proceso tiene lugar en el último cuarto del siglo XIX, es imprescindible contrastar este reordenamiento de las funciones productivas en la praxis teatral, con los cambios operados en el modo de producción capitalista, que dejan atrás no sólo a las formas artesanales sino también a la manufactura.

Eric Hobsbawm (1998:222/226) apunta, entre varios ejemplos: "No es de extrañar que las fábricas Krupp, de Essen, pasasen de 72 obreros en 1848 a casi 12.000 en 1873". Esta transformación, que, por otra parte, obligó a una asociación de la industria con el capital financiero, exigió una modificación en la organización y dirección de las empresas que acompañara la complejidad de este rápido desarrollo. Fue desapareciendo el modelo de "la empresa dirigida por un propietario individual o familiar, es decir, la autocracia familiar patriarcal", característica de la producción artesanal y de la primitiva manufactura que sobrevivió hasta mediados del siglo XIX.

La industria, que carecía de antecedentes para hacer frente a las nuevas exigencias, debió guiarse por la experiencia de los medios de conducción a gran escala, los militares y burocráticos. Hobsbawm señala: "Las compañías ferroviarias, con su pirámide de trabajadores uniformados y disciplinados (...) son un ejemplo extremo. El recurso a los tratamientos y títulos militares, que se daban con frecuencia entre los ejecutivos de los primeros ferrocarriles británicos y los empresarios de las grandes empresas portuarias, (se basaba en) la incapacidad de la empresa privada, como tal, para inventar un tipo específico de dirección para los grandes negocios. Evidentemente, esto proporcionaba algunas ventajas desde el punto de vista organizativo. Por lo general se solucionaba el problema de hacer que los trabajadores tuviesen en su trabajo una actitud modesta, diligente y humilde."

Carlos Marx (2003:402) observa en 1867: "Todo trabajo directamente social o colectivo, efectuado en gran escala, requiere en mayor o menor medida una dirección que medie la armonía de las actividades individuales y ejecute aquellas funciones generales derivadas del movimiento del cuerpo productivo total, por oposición al movimiento de sus órganos separados". Pareciera que Marx está describiendo la tarea del director de teatro; lo que hace, en realidad, es describir la conducción del trabajo colectivo en gran escala, que comienza a expandirse en Europa convirtiéndose en un modelo para cualquier proceso de producción. Marx lo explica así: "Esta función directiva, vigilante y mediadora se convierte en función del capital no bien el trabajo que le está sometido se vuelve cooperativo. En cuanto función específica del capital, la función directiva asume características específicas" (cursivas en el original)

La compañía oficial de teatro del ducado de Meiningen, en Alemania, conducida por el duque a partir de 1866, y cuya dirección escénica estaba en manos de Ludwig Chronegk, es considerada por los historiadores como el grupo precursor del nuevo estilo de la puesta en escena. Edward Braun (1992:18) subraya: "La compañía contaba con unos setenta miembros, pero esta cifra aumentaba frecuentemente hasta casi doscientos, debido a la contratación de extras locales. Se hizo legendaria la conducción disciplinada de los ensayos por parte de Chronegk. Stanislavski, que lo observó trabajando en Moscú, estaba profundamente impresionado y confesaba haberse convertido en un director despótico a imitación de Chronegk. En su opinión, Chronegk, el más genial de los hombres de teatro, estaba obligado a imponer una disciplina de hierro a fin de lograr la coordinación necesaria de recursos que las complejas ideas del duque requerían". ¿O porque ésta era la forma de producir que exigía la gran industria capitalista, y se imponía como el único modelo que sustituía a los modos anacrónicos del artesanado y la manufactura?

Para poner punto final a esta introducción a un tema que requiere un estudio más amplio, recordemos que dos directores que se muestran antagónicos en su relación con el actor, como Constantin Stanislavski (1863/1938) y Edward Gordon Craig (1872/1966), coinciden, sin embargo, en el criterio de autoridad sobre el elenco, comprendido como un equipo homogeneizado y de funcionamiento armónico. A los dos (tal vez más a Gordon Craig, por inglés) les cae bien esta otra descripción de Marx (ob.cit.:515): "En la manufactura y el artesanado el trabajador se sirve de la herramienta; en la fábrica, sirve a la máquina. Allí, parte de él el movimiento del medio de trabajo; aquí, es él quien tiene que seguir el movimiento de éste. En la manufactura los obreros son miembros de un mecanismo vivo. En la fábrica existe un mecanismo inanimado independiente de ellos, al que son incorporados como apéndices vivientes".

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Babini, José (1978) *Historia Universal de la Ciencia y la Técnica*. Fascículo 1 Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina.
- Baquero, Ricardo (1997, 2da. edición) *Vigotsky y el aprendizaje escolar*. Aique, Buenos Aires, Argentina.
- Benjamin, Walter (1975) *Tentativas sobre Brecht*. Taurus Ediciones, Madrid, España. (Título original: *Versuche über Brecht*, 1972, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Alemania)
- Bloch, Marc (1952) *Introducción a la Historia*. Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México D.F. (Edición original en lengua francesa, 1949, Librairie Armand Colin, Paris)
- Bourdieu, Pierre (1983) *Campo del poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Buenos Aires, Argentina (Edición original en lengua francesa, 1971, Scoliés 1)
- Bourdieu, Pierre (1996) *As regras da arte*, Companhia Das Letras, São Paulo, Brasil (Edición original en lengua francesa, 1992, Éditions du Seuil)
- Braun, Edward (1992) *El director y la escena*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.
- Carr, Edward H. (1985) *¿Qué es la historia?* Origen/Planeta, México D.F. (Edición original en lengua inglesa, 1961)
- Freire, Paulo (1971, 2da. edición) *Pedagogía del oprimido*. Tierra Nueva, Montevideo, Uruguay.
- García Canclini, Néstor (1984, 2da. Edición) *La producción simbólica*, Siglo XXI, México.
- García Canclini (1995) *Consumidores y ciudadanos*, Grijalbo, México
- Hobsbawm, Eric (1998) *La era del capital, 1848-1875*, Crítica, Barcelona, España (Edición original en lengua inglesa, 1975, Weidenfeld and Nicolson, Londres)
- Jitrik, Noé (1975) *Producción literaria y producción social*, Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.
- Labastida, Jaime (1974, 3ra. edición) *Producción, ciencia y sociedad: de Descartes a Marx*, Siglo XXI, México.
- Levinas, Marcelo Leonardo (1998) *Conflictos del conocimiento y dilemas de la educación*. Aique, Buenos Aires, Argentina.
- Marx, Carlos (2002) *El Capital*. Tomo 1, Vol.2. Libro primero. Siglo XXI Editores Argentina S.A. Buenos Aires, Argentina.
- Pavis, Patrice (1980) *Diccionario del Teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, España. (Edición original en lengua francesa, 1980, Éditions Sociales, Paris)
- Rossi Landi, Ferruccio (1970) *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela (Edición original en lengua italiana, 1968, Bompiani, Milán, Italia)
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1984) *Ensayos sobre arte y marxismo*. Editorial Grijalbo, México.
- Saroka, Raúl Horacio (2001) "El valor del conocimiento en las organizaciones", en *La Gaceta de Económicas*/30 de setiembre de 2001. Suplemento del diario *Página/12*. Buenos Aires, Argentina.
- Tryphon, Anastasia y Vonèche, Jacques (Comps.) (2000) *Piaget-Vygotsky: la génesis social del pensamiento*. Paidós, Buenos Aires, Argentina. (Edición original en lengua inglesa, 1996, Psychology Press, Londres)
- Veinstein, André (1962) *La puesta en escena*. Fabril Editora, Buenos Aires, Argentina (Edición original en lengua francesa, 1953. Ernest Flammarion, Paris, Francia)
- Verón, Eliseo (1974) *Imperialismo, lucha de clases y conocimiento. 25 años de sociología en la Argentina*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina.
- Wertsch, J. (1988) *Vigotsky y la formación social de la mente*, Paidós, Barcelona, España (Título original en lengua inglesa, 1985, Vygotsky and the social formation of mind, Harvard University Press, Cambridge)
- Williams, Raymond (2001) *Cultura y sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina. (Edición original en lengua inglesa, 1958; Traducida de la edición de 1987, The Hogarth Press, Londres)

EL ACTOR PROFANO MEDIEVAL

por MARÍA VICTORIA EANDI *

Nos detendremos aquí en la figura del actor medieval, más específicamente el profano, llamado comúnmente "juglar". Describiremos entre otros aspectos, sus rasgos distintivos, sus técnicas y habilidades, su inserción social, sus antecedentes y sus proyecciones en poéticas posteriores. Asimismo introduciremos el clásico debate sobre la posibilidad de pensar en la noción de "teatro" propiamente dicho en la Edad Media, y cómo esta discusión afecta la categoría del "juglar".

Pero, antes de comenzar, convendría delinear brevemente a qué llamamos Edad Media y cuáles son sus características.

Consideramos a la Edad Media como el período histórico que se extiende entre los siglos V y XV, es decir desde la caída del Imperio Romano hasta el comienzo del Renacimiento.

Ante todo es preciso detenemos en el término mismo, puesto en tela de juicio por distintos historiadores debido a la injusta connotación peyorativa o degradante que implica. Coincidimos con Edward McNail Burns (1983) y José Luis Romero (1984) en que las denominaciones "Edad Media" y "medieval" llevan a pensar en una era, precisamente, intermedia, entre dos períodos florecientes, época en la cual la cultura de Occidente se habría sumido en la oscuridad más profunda (y de ahí otras designaciones como Edad Oscura).

José Luis Romero opone a la supuesta inmutabilidad y ausencia de dinamismo que caracteriza a esa "falsa imagen de la Edad Media", un paisaje de inestabilidad que se tomaría inherente a este período por ser, según la expresión que le adjudica el historiador argentino, la "Primera Edad de la cultura occidental", en otras palabras, el período en que ésta comienza a gestarse. En este contexto, el clima reinante está regido por la diversidad, en oposición a esa apariencia de unidad que sólo se dio realmente en un plano ideal, en la aspiración constante a un orden ecuménico que impulsó a la Iglesia durante toda esta época. Según Romero confluyen en esta Primera Edad tres culturas distintas que traen como resultado el origen de Occidente: "En principio, el fondo está constituido por la tradición romanocristiana que proviene del Imperio y que subsiste en la mayor parte del conjunto social de la Edad Media. Pero esta tradición no era todavía compacta cuando

se produjo la invasión germánica, portadora a su vez de un nuevo bagaje cultural, de modo que la profunda conmoción con que se inicia (...) el ciclo de la cultura occidental -a partir del siglo V de nuestra era- disgrega el complejo romano-cristiano y pone en presencia tres tradiciones culturales, tres actitudes frente al mundo y la vida: una que arrastra la tradición clásica, otra que representa el cristianismo y otra que imponen los grupos dominadores germánicos." Complementariamente, E.K. Chambers (1954) explica que el drama moderno se alimenta de tres fuentes: la liturgia eclesástica, la herencia clásica greco-romana (mantenida por los *mimi* y revitalizada por el humanismo italiano), y el drama folklórico germano. El actor profano medieval es, por cierto, producto de una fusión entre elementos teutónicos y latinos, ya que hereda la tradición del mimo romano pero también la germana del *skop* o cantor épico. Los mimos romanos eran actores que representaban a personajes bajos y grotescos en piezas bufas, en las cuales los personajes femeninos eran encarnados por mujeres y donde la improvisación y la acción eran más importantes que la palabra; primaba en ellos la corporalidad y eran socialmente degradados. Con *skop* nos referimos al bardo profesional de rol cultural y social alto y digno, que se acompañaba de su arpa para narrar las hazañas de los héroes guerreros. Giovanni Calendoli (1959) señala que "las dos experiencias, una representante de un pueblo todavía dotado de juventud y la otra resultante de la decadencia de una civilidad refinada, se superpusieron, tal como la gente nueva se superponía con aquella antigua." Si bien hay distintas teorías respecto de la forma en que interactuaron estas dos corrientes, la más convincente parece la que se defiende en el libro de Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* (2003) (1), que además es la base a partir de la cual describiremos al actor medieval, por ser una de las más completas que hemos consultado. Este autor adscribe a la doble descendencia, resultado de la homogeneización entre ambas tradiciones, que se mezclan e integran de tal forma que "cuando los juglares ya tienen el título pleno de tales, del siglo X y XI en adelante, las distinciones, salvo casos particulares, son de jerarquía en el interior de esta única categoría, que es el producto final del proceso." No se

1- En la mayoría de los casos nos referiremos a este texto. En caso contrario, se consignará la fecha correspondiente a otro trabajo de este autor: "El espectáculo en la Edad Media" (dentro del sistema autor-fecha).

puede decir entonces que el trovador o poeta compositor descienda del cantor bárbaro y el juglar circense del mimo romano, porque ya está todo muy imbricado para que puedan establecerse diferenciaciones de ese tipo.

Pero antes de continuar con la exposición sería pertinente efectuar algunas aclaraciones y advertencias respecto de la posibilidad de abordar la cultura medieval y lo que se denomina teatro o actor medieval. Como dice el dramaturgo argentino Rafael Spregelburd respecto de su *Hepatology de Hyeronimus Bosch (2000)*, los signos del universo medieval corresponden a un diccionario que hemos perdido. Por lo tanto se toma muy difícil colocarnos en los zapatos de un hombre de aquella época. Cualquier coordenada o parámetro que allí traslademos será indefectiblemente un acto de violencia o de forzamiento, o en última instancia de adivinación. Nunca podremos estar seguros al asignar categorías a sus manifestaciones antropológicas, religiosas, estéticas o artísticas, de estar en lo correcto. En otros términos, quedan dos caminos: o conseguir una máquina del tiempo y viajar al siglo XII, sólo por elegir un siglo (y aún en este caso todo nos resultaría absolutamente extraño), o una vía más plausible, creo. Es la de intentar establecer algunos patrones, en nuestro caso, de lo que podemos considerar teatro hoy (radicalmente distinto a lo que podría considerarse en aquella época, por los documentos con los que contamos), y dilucidar cómo pueden haber contribuido a ese concepto actual las manifestaciones de aquella época en las cuales el hombre decide desdoblarse en otro e ingresar a un mundo de ficción o a un mundo paralelo al mundo. Insistimos, teniendo siempre en cuenta que se trata de un período con fundamentos de valor y visión de mundo totalmente ajenos a los nuestros: una cosmovisión teocéntrica, es decir que tiene al Dios cristiano como su centro. En este sentido es adecuada la observación de Eva Castro Caridad (1996) que habla de un concepto para ella "circunscrito específicamente a toda la literatura medieval, la 'Alteridad'". Y explica que "esta idea (...) remite a la dificultad, sino imposibilidad, del lector moderno para superar la distancia que le separa del contexto social, cultural y estético en el que surgió el texto antiguo." Esto está ligado al hecho de que, como ella misma sostiene, "por una parte, el concepto 'teatro' no formó parte de la competencia literaria de la época y, por otra, la categoría estética de 'representación teatral' estaba desvirtuada por el conocimiento directo de [las] manifestaciones espectaculares de mimos y juglares.". Y a esto

agrega que el "arte del espectáculo" estaba representado en ese momento por dos categorías distintas, tanto genética como funcionalmente. Una era la actividad relacionada con tradiciones populares que vienen de la corriente folklórica como de la tradición romana de los mimos. Estas manifestaciones, según Castro Caridad, "se mantuvieron gracias a la capacidad de los 'actores' para resistir las condenas eclesásticas y seguir promoviendo espectáculos bufonescos destinados al divertimento de un público heterogéneo". Es en esta tradición que nos detendremos en el presente trabajo. La otra tiene que ver con la "teatralidad", "espectacularidad" o "dramaticidad" de las ceremonias de la liturgia. Según la autora "se quiso ver el origen del teatro moderno en el seno de ciertas ceremonias religiosas, denominadas *dramas litúrgicos*: pero tal postulado resulta hoy insatisfactorio." No nos detendremos en estas disquisiciones en esta oportunidad, ya que requieren toda una discusión aparte. Simplemente tenemos en cuenta que junto al teatro profano se desarrolló lo que dio en llamarse teatro religioso, que no podemos omitir, debido a los constantes intercambios e influjos recíprocos entre ambos. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar que existían dos tipos más de teatro en la Edad Media, que convivían y también se interrelacionaban con los otros: el cortesano y el universitario.

Pero volviendo al término "alteridad", éste se toma doblemente adecuado para nuestro estudio en tanto se trata no sólo de un período y de una cultura de la que carecemos de una gran cantidad de información, por lo menos en lo que a teatro se refiere, sino que a esto se le suma el hecho de que nos centraremos en el actor profano popular, que Allegri caracteriza como lo que es siempre otro, extraño, desplazado, y respecto del cual contamos con aún menos datos.

Retomando la cuestión genética, para este autor (como para otros), existe una línea, aunque parezca invisible si seguimos las rígidas periodizaciones de los manuales, que une a los mimos e histriones romanos con lo que se denomina en la Edad Media "juglares".

Este punto de vista es ante todo válido si pensamos lo siguiente: ¿a dónde van a parar todos estos sujetos degradados, moralmente condenados (ya veremos por qué) con la disolución del Imperio romano? ¿Desaparecen de golpe una vez finalizado el año 476, con la caída del Imperio Romano? Es sabido que sus técnicas, sus repertorios, sus modos de vida, son transmitidos de generación en generación y que aunque se producen grandes mutaciones de la cultura a partir de



la confluencia del cristianismo, la romanidad clásica y la germanidad, no hay un cambio brusco en lo que a poética actoral profana se refiere. Por el contrario, lo que provoca esta confluencia son fusiones y mezclas productivas que continúan la corriente previa transformándola.

El nuevo término, "juglar", viene del latín "joculator", que a su vez deriva de "jocus", que quiere decir broma, chanza o chiste. En un principio, "joculator" era sinónimo de mimo, de histrión o bufón, pero en un sentido más vulgar y restringido que como luego se utilizó la palabra "juglar". En el VII ya se lo conoce como "jocular" y en el XI aparece en vulgar, en italiano, "giullare". Por otra parte hay una infinidad de nuevas denominaciones. Para dar un ejemplo, en la *Summa de Arte prosandi* de la segunda mitad del XIII, aparece una lista multiforme de actores, en la que se hace difícil distinguir una condición de otra. Citamos sólo algunas para dar cuenta de esto y de cómo se fundía también la idea de actor con lo bajo y lo degradado: *saltatores, tubicines, cornicines, hystiones, gesticulatores, susurrones, detractores, adutores, vel alias corpore deformati, pauperes, parasiti*, etc. Lo importante es que se los califique de un modo que los obligue a permanecer afuera de los márgenes sociales y de esta manera respetar las jerarquías, cruciales para la constitución y la organización de la sociedad medieval. Por lo tanto, como vemos, junto al término "juglar", se encontrarán una gran cantidad de prestaciones profesionales y términos, pero de alguna manera, para el imaginario medieval, se trata de distintos significantes para un mismo significado, que sobre todo va asociado a lo marginal.

El especialista en el actor medieval, Edmond Faral (1910), nos da una definición del juglar que contempla la heterogeneidad de estos hombres que tenían como profesión divertir a otros hombres: "Un juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor u actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo de las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas; es el caballero que tira de los caballos;

el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cerros de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador e imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más."

Se suscita en este punto para Allegri un problema, que es el de dilucidar si se consideraba a estos juglares como actores, es decir, como verdaderos portadores del valor "teatro", en una sociedad que si bien convivía con él en la práctica, no lo consideraba en absoluto como lo vemos hoy, en el sentido moderno de la palabra. De ahí que diversos autores que piensan que no se puede hablar de teatro medieval, cuestionen su carácter de actores. En el caso de las representaciones religiosas se dificultaría para muchos pensar en la categoría de "teatro", dado el carácter absolutamente funcional de las mismas como *Biblia pauperum* (o Biblia de los pobres) y la imposibilidad de separarlas en muchos casos de las ceremonias o rituales cristianos. Y por otro lado, en el caso que nos ocupa, el de los juglares, en primer lugar no deja de existir la razón funcional, ya que como explica Umberto Eco (1997) refiriéndose a la aprobación de Santo Tomás de los peinados femeninos y de las representaciones de los histriones, "está bien que la mujer se adorne para cultivar el amor del marido, y las operaciones lúdicas producen delectación porque alivian el peso de la fatiga." En segundo lugar, se pone en tela de juicio la categoría de "teatro", ya que se trataba de presentaciones efímeras donde se exponía alguna habilidad (música, canto, danza, acrobacia, manipulación de títeres, equilibrista, prestidigitación, adiestramiento de animales, hipnosis, malabarismo), pero no se creaban personajes (en algunos casos puede asimilarse al que hace malabares hoy en día, por ejemplo, en un semáforo). Calendoli señala que "privado de un texto poético susceptible de interpretación, naturalmente el arte del actor está constreñido a desarrollarse en un campo limitado; se reduce frecuentemente a un puro ejercicio técnico y a una exhibición formal; está impulsado a exaltar excesivamente sus elementos secundarios." Por su parte, Miguel Ángel García Peinado (1986) describe a los juglares como "ante todo, narradores, cuya única finalidad consistía en divertir a su auditorio contando anécdotas o relatos imaginarios, amenos y picantes. A menudo, para atraer la atención de los espectadores, los juglares utilizaban el efecto del cambio de voz y el estilo directo, para que el público apreciara su talento como 'mimo'. Cuando se narraban fábulas, se producía el fenómeno

de lo que Patrice Pavis (1998) ha denominado *performer*, que hablaba en nombre propio, en primera persona, pero cuando la ocasión lo requería cambiaba de voz y daba vida a otros personajes. Se trataba de un valvén permanente entre la presentación y la representación, entre el performer y el actor. Es por esto que Allegri inserta a todos los juglares dentro de su noción de espectáculo debido a la alteridad psicológica, espacial y existencial que existe entre actores y espectadores, pero no dentro de lo que él considera teatro porque no habría para él representación de otro que es el personaje ni un proyecto dramático concreto. Coincidimos con él en que las presentaciones de prestidigitadores, bailarines, músicos, etc., podrían considerarse si los pensamos en el contexto de mero divertimento tan sólo como mero espectáculo, pero se torna más difícil negarle la categoría de teatro a las narraciones juglarescas, no sólo porque por momentos adquirirían verdaderamente la categoría de actores, sino porque además ingresaban a un universo de ficción a través de los relatos narrados, cosa que no ocurre en un espectáculo. Cabe aclarar, por otra parte, que se trataba de actores polivalentes, que no se circunscribían a una cierta habilidad o técnica, sino que las combinaban.

Pero volvamos a la degradación y marginación que sufrían los juglares. No es difícil imaginarse cuál sería la institución encargada de dicha execración. Se trata de la Iglesia, la cual toma el relevo de la condena que hacían los autores clásicos de los mimos e histriones. En el Medievo los eclesiásticos que reflexionaban sobre estas cuestiones eran herederos de autores cristianos de siglos previos como Tertuliano o San Agustín. Estos retomaban la condena moral que hacían autores clásicos romanos por la participación de prostitutas en las representaciones (se sabe que los espectáculos de mimos romanos contenían escenas eróticas en vivo), por la importancia de lo espectacular (las luchas de gladiadores, entre otras manifestaciones), y de lo visivo por sobre la palabra oída (cuando para ellos debía ser a la inversa). Pero principalmente, los autores cristianos condenaban la idolatría que implicaba el teatro romano, así como lo que significaba dar espectáculo de uno mismo y otorgarle un papel relevante al cuerpo. La relación que se establecía con el público también era aborrecida ya que las emociones y las pasiones que suscitaban constituían un exceso. Además la utilización de máscaras aludía a la mentira, a intentar ser quien uno no es, lo que asimilaba al actor al diablo. Pero por sobre todas

las cosas se reprobaba la inutilidad del teatro, su carencia de fines didácticos. Todos estos ataques terminan produciendo la prohibición del teatro y el abandono de los edificios destinados a tal fin, a medida que el cristianismo se consolida. Por otra parte el teatro literario canonizado había ya sido reemplazado en aquellos edificios por los mimos y pantomimos, lo que se entendió como la decadencia del teatro romano. Entre el siglo V y el VI, sin embargo, una vez que la idea de teatro ha sido removida, se comienza a pensar en él solapadamente con una intencionalidad práctica, es decir didáctico-religiosa.

Con el correr del tiempo la acusación original de idolatría va perdiendo consistencia. Ya no tenía sentido seguir atacando al paganismo, visto y considerando el pleno triunfo del cristianismo. Por lo tanto empiezan a ganar importancia otras características que habían desacreditado social y culturalmente al actor tardo-romano: el dar espectáculo del propio cuerpo y hacerlo como oficio. En las condenas de la Iglesia se hace hincapié en la utilización del cuerpo como sinónimo de lo bajo, mientras que se hace caso omiso del hecho de que el juglar sea uno de los principales portadores de la oralidad en el mundo medieval, junto al juez y al sacerdote. De alguna manera funcionaban como el reservorio de los relatos y los saberes populares. Eran un depósito de la memoria. Y muchas veces eran más convocantes que los propios predicadores, a quienes solían "robarle" público, convirtiéndose en fuertes competidores. De ahí la astucia de los franciscanos entre quienes, entre los siglos XIII y XIV, se ponen en práctica las técnicas actorales para ganar adeptos. Sin embargo se distinguía entre gestualidad y gesticulación. La primera se atribuía a los buenos cristianos y a los religiosos, mientras la segunda se asignaba a los juglares. La gestualidad era mesurada y discreta, mientras que la gesticulación se caracterizaba por la exterioridad y la amplificación y, por supuesto, tenía valores negativos. Según Allegri, en el siglo XIII, "los signos de la penetración entre los dos universos, con fenómenos de utilización de los juglares con fines religiosos por un lado y de espectacularización de las predicaciones por otro, son evidentes." Se produce entonces una progresiva ocupación del espacio específico de los juglares (el de la plaza), el social (la conquista de los mismos públicos) y el técnico (se utilizan los mismos instrumentos comunicativos). Esta imbricación va de la mano de la cada vez mayor presencia del humanismo en la cultura que invade inclusive el ámbito eclesiástico.

Por otra parte, a pesar de las condenas oficiales

encontramos al juglar en ocasiones y espacios religiosos. Ya en épocas relativamente antiguas como los siglos XI y XII, los juglares italianos operan en un estrecho contacto con los religiosos, con los cuales preparan espectáculos como la *Cena Cypriani* y de los cuales obtienen donativos. Luego los juglares entran en la Iglesia transportando su habilidad técnica, sobre todo como músicos en las fiestas litúrgicas espectacularizadas y en el teatro religioso.

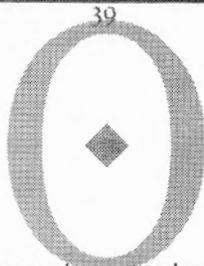
Pero ¿cuál sería la estrategia de los pensadores medievales en esta imbricación e intercambio de la Iglesia con el teatro, no sólo en cuanto a lo que acabamos de describir sino también y sobre todo en el desarrollo monumental que tuvo el drama religioso? Es interesante detenernos en este aspecto, ya que a partir de los textos religiosos anti-teatrales podemos deducir y enterarnos de un gran caudal de información del arte escénico de aquella época.

Con el *Didascalicon* de Hugo de San Víctor del siglo XII tenemos una posible respuesta a la pregunta formulada, ya que se ocupa de la *theatrica* cuando aboirda las diversas áreas del conocimiento filosófico (la teórica, la práctica (o moral), la mecánica y la lógica), y la define como una de las siete ciencias o artes mecánicas (referidas a distintas actividades físicas del ser humano), haciendo ingresar al teatro por primera vez en la enciclopedia medieval. Se encuentra bajo la denominación de *scientia ludorum*, junto al espectáculo circense, la danza, el canto, los juegos, y se le adjudica un sentido positivo ya que se admite su necesidad antropológica. Si pensamos en la época, Hugo de San Víctor podría estar refiriéndose a lo que Allegri denomina teatralidad difusa (la de la fiesta y los ritos populares y la de los juglares o actores polivalentes), para referirse a toda la actividad dramática y espectacular no religiosa que pervive en la Edad Media. Sin embargo, omite hablar de los juglares e histriones de aquel momento y habla de teatro en tiempo pasado. La conclusión de Allegri es que para poder teorizar sobre el teatro hay que "sacrificar" a los actores medievales y hay que ubicar al teatro en un período remoto, hay que distanciarse de él, posiblemente por ese efecto peligroso que podía generar. Por oposición y curiosamente, el resto de las ciencias son descritas en presente. Por lo tanto lo que hoy puede verse como drama religioso, seguramente no era visto de tal modo por este autor. Hay por lo tanto una fractura entre el teatro de la Roma Imperial y el renacimiento del teatro en ámbito cristiano que hoy se encuentra en las ideas

corrientes, que le debe mucho a estas teorizaciones, ya que gracias a ellas los juglares son removidos de la cultura medieval como sujetos teatrales. Sin embargo, estos histriones o bufones constituyen desde el Alto Medievo hasta el inicio del teatro litúrgico, el lugar de teatralidad privilegiado dentro del ámbito profano.

El instrumento de esa remoción de la que hablábamos, es la reducción descalificante del actor a pura corporeidad a través de dos privaciones que se dan al mismo tiempo: la privación de un espacio específico y la privación de la palabra, y con más razón de la escritura. Si el actor no tiene un lugar que le esté destinado especialmente y donde se lo circunscriba (ya que los teatros son destruidos o se prohíbe su uso tradicional), la "peste" que éste implica puede contagiarse con mayor facilidad. Por lo tanto conviene negar la existencia de dicha peste. El actor, según Allegri, no tiene legitimación hasta no tener un lugar específico de acción, que es lo que sucederá parcialmente con los ministriles o juglares de corte, o cuando se reconstituya el teatro en sentido fuerte en las diversas formas del drama sacro o en el teatro humanístico de fuentes clásicas. García Peinado señala que ni siquiera las funciones de las obras profanas ya desarrolladas del siglo XIII, tenían un lugar específico sino que aprovechaban el decorado montado para las religiosas o unos estrados al aire libre con una puesta muy elemental.

Por otra parte, los juglares son desvinculados, en los distintos estudios, de la utilización de la palabra, por el generalizado analfabetismo que se advierte en el Medievo (que incluso afectaba a sectores de la nobleza). Y paradójicamente, como explica Allegri, cuando los juglares accedan a la escritura, se tratará de un proceso que tiende a la superación de ellos como actores para transformarse en una figura diferente y nueva, la del trovador, poeta, intelectual, operador de la cultura, pero que ya no es más actor, sino que se confundiría con lo que hoy pensamos como dramaturgo. El resultado será la escisión de los operadores del espectáculo en dos figuras distintas y con intereses sociales y funciones culturales contrapuestas. En la época de la decisiva emergencia de los trovadores, entre los siglos XII y XIII, éstos ya se jerarquizan por sobre los juglares. Hay una sucesión según la cual el poeta que ha podido dedicarse sólo a la escritura, gracias sobre todo al hecho de ser económicamente independiente, o por la condición social de pertenencia, o por estar al servicio de un señor que le paga por esto, toma bruscamente distancia del que ha permanecido



sólo ejecutor, reproduciendo una palabra previa que carece de la calidad de original, fenómeno que relega al actor a un rol subalterno. Un ejemplo es el del trovador Guiraut (en la Súplica que manda a Alfonso X de Castilla en el año 1274), que no soporta compartir el nombre de juglar con individuos de poquísimos valor y cuyo único trazo común es el dar espectáculo. Pide una reivindicación para el trovador/poeta no sólo como portador de la palabra sino especialmente en cuanto titular de la palabra escrita, que es la única que resiste al tiempo y que permanece cuando las performances de los juglares se agotan en su fugacidad. El trovador hace hincapié en cómo pueden recordarse luego los versos que dice el poeta cuando se termina la representación, y aún cuando ellos se han muerto.

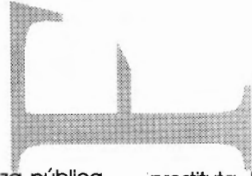
Además el literato se va a ir diferenciando de aquel que da espectáculo de sí mismo y hace de eso una profesión. Sin embargo, a diferencia de los que trabajaban en los misterios y de la posterior, no se les paga sino que viven de donativos. De ahí la imagen del juglar adulador con el fin de conseguir una recompensa, como también el maldiciente que no la obtiene. Muchos juglares asisten a las fiestas de los nobles con el fin de recibir algún dinero y ésta es una de las diferencias justamente con los trovadores, que son desinteresados. La Iglesia condena a los fieles que les pagan a estos actores (seguramente porque además de ser pecaminoso dar espectáculo de sí mismos y encima prostituirse cuando piden pago a cambio, les quitan "clientela"). El pan no puede procurarse con ocio. En palabras de Allegri: "una actividad que no produce, que no crea bienes ni riqueza sino que los dilapida: ésta es la característica fundante de la teatralidad como categoría en cada contexto histórico y antropológico, como también la razón de su alteridad constante respecto al tejido social y a los principios que la regulan."

Decíamos entonces que los juglares son los principales encargados de continuar con la práctica teatral a lo largo del Medioevo. Si bien Allegri (1992) señala que es difícil pensar en ellos en términos teatrales propiamente dichos declara: "...es de estos hacedores de espectáculo, naturalmente, de donde hay que partir, porque serán ellos los que durante varios siglos mantendrán en vida algunas formas de teatralidad o espectacularidad en una época que los manuales de historia nos han transmitido siempre como una época sin teatro". Y como sostiene Petit de Julleville (1885) "se trata de una raza imperecedera y, bajo veinte

nombres diversos, siempre igual a sí misma [que] ha atravesado diez siglos sin modificar mucho ni las propias costumbres ni la propia fisonomía." Calendoli al respecto afirma: "En el Medioevo, por lo tanto, ligándose oscuramente con las tradiciones de los mimos romanos y de los bardos bárbaros, el actor sobrevive y forma, así, el verdadero tejido aglutinante que gradualmente logrará reunir en una nueva unidad los elementos dispersos del espectáculo." Y García Peinado, retomándolo a Faral, señala que habría una línea que une los mimos de la decadencia romana, los juglares del siglo XIII y el teatro cómico del siglo XV, como es el caso de la farsa (en la cual no nos detenemos en el presente trabajo, pero que sin embargo es heredera en gran medida de la tradición juglaresca). Y a esta línea podríamos agregar, por qué no, los actores de la *Commedia dell'arte* en el Renacimiento, y sus proyecciones en siglos posteriores en el clown y los cómicos del cine mudo.

¿Pero cómo logran perdurar los juglares a lo largo del tiempo? ¿Cuáles son las características que se mantienen? ¿Cuáles son los rasgos que se transmiten de generación en generación y en vastos territorios, como sucederá luego con los actores de la *Commedia dell'arte*?

En primer lugar tiene que ver con la posibilidad de exportar fácilmente las técnicas de base de esta actividad juglaresca, ya sea la música, la danza, los juegos, que se rigen por una cierta universalidad. Además hay un elemento clave a tener en cuenta: el carácter nómade, errante, de estos actores que van a la búsqueda de su público y no, como en el teatro moderno, donde el público va a su encuentro en los teatros, edificios especialmente diseñados para esa función. Los juglares viajan siguiendo a los señores o por ocasiones festivas, ya sea privadas (casamientos o banquetes) o públicas (carnavales, fiestas de locos, fiestas de mayo, coronaciones). El topos del juglar trotamundos está presente en todas las descripciones. De ahí también su alteridad, su descentramiento permanente. Como dice Allegri: "es la expresión simbólica y el vehículo concreto de la movilidad". A veces inclusive se lo utiliza como embajador, transportando mensajes y encargándose de negociaciones. El juglar entonces se mueve tanto en el interior de una cierta comunidad como en pueblos lejanos, y si observamos la iconografía de la época nos damos cuenta de que aparece en toda suerte de situaciones o eventos sociales, con sustanciado con ellos: en micro y macrofestividades tanto profanas como sagradas, en procesiones, junto a los enfermos, en ceremonias fúne-



bres, en el mercado o feria, en la plaza pública, en la guerra.

Pero el resultado de este constante desplazamiento, de esta cualidad de huésped y extranjero permanente es su ausencia de identidad y de rol social, o mejor dicho, es la difusión de su nombre de arte lo que lo identifica, ironizando y parodiando de este modo las jerarquías social y económicamente definidas, e inscribiéndose siempre al margen en el plano festivo y espectacular. A veces se lo bautiza metonímicamente con el instrumento que interpreta (Citola, Comamusa, por cítara y gaita, respectivamente), y otras veces metafóricamente con la función, el estado de ánimo, la situación particular (Dolcibene, Malanotte, Maldecorpo, Corazón, Graciosa, Guillaume sans manière). Se trata de personas que continúan siendo juglares o bufones incluso cuando no actúan. No podemos soslayar el parentesco de los actores de la *Commedia dell'arte* con esta forma de vivir en constante errancia y nomadismo, aunque en una posición ya más aceptada socialmente, y con el modo en que estos comediantes continúan representando el mismo personaje toda su vida. El actor que interpreta a Pantalone será siempre Pantalone, Brighella será siempre Brighella, Colombina será siempre Colombina, etc.

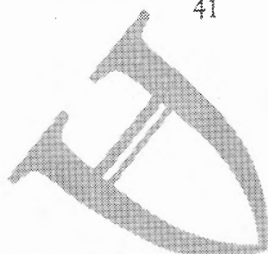
El aspecto físico del juglar también lo distingue del resto de la sociedad. Se rapa la barba y los cabellos (sobre todo en Francia) y en general se viste de modo anómalo, muy llamativo, con un atuendo de seda rayada de dos o tres colores (verde, amarillo y rojo). Convive con el loco, con el cual a veces se lo confunde. De hecho en la zona de Inglaterra se destaca la figura del *fool*, que deriva de la Fiesta de los Locos, superponiéndose el loco con el tonto, con el estulto. Se trata justamente de una suerte de bufón que se viste con un traje de los tres colores señalados, una capucha, dos largas orejas, lleva cascabeles y una marotte, que vendría a ser una parodia de cetro. El *sof*, intérprete de las *sotties*, similares a las farsas, del siglo XV, tiene a su vez un aspecto muy similar.

Otro aspecto ineludible a la hora de reflexionar sobre la juglaría medieval es la presencia de la mujer, prohibida en el teatro griego y romano serio y oficial (la excepción la constituyen precisamente las mimas) e inclusive en las primeras épocas de la *Commedia dell'arte*. En muchos casos se trata simplemente de la mujer del juglar que a su vez es su compañera de ruta. A partir del siglo XIII la juglaresa se toma habitual en las situaciones espectaculares de corte. Sin embargo aparece en más de una oportunidad confundida con la

prostituta. Este prejuicio tiene, según Allegri, varias fuentes: en primer lugar, tiene que ver con la concepción que existía en el mundo clásico de las actrices; en segundo lugar, viene de la condición degradada y ambigua que las juglaresas recibieron como herencia de las mimas tardo romanas; en tercer lugar la condena de la Iglesia, que veía la categoría de "actor-mujer" como la conjunción y potenciación de dos principios negativos. Por lo tanto la presencia femenina entre los juglares degradaría aún más su profesión, y si bien va recibiendo reconocimiento a través de la corte, su rol es siempre subalterno y su función principal es la de bailarina y cantante.

Uno de los aportes más interesantes de Allegri es el intento de reconstrucción que hace de la modalidad y los instrumentos de la teatralidad juglaresca. Y lo hace a través de dos fuentes: las iconográficas (tomadas de decoraciones plásticas de monumentos y miniaturas), y las clasificaciones de las tipologías que se hacen en la época de los juglares. Nos detendremos en la segunda fuente en tanto Allegri señala que contribuyen en esta reconstrucción con una información más amplia y detallada, pero nos referiremos solamente a uno de los documentos. Se trata de un fragmento de un romance anónimo de mediados del siglo XIII llamado *Flamenca*, donde se nos presenta un verdadero fresco de quinientos juglares en un banquete. En él encontramos acróbatas, prestidigitadores, músicos de varios tipos, distintas clases de cantantes (cuyo repertorio consiste en canciones de gesta desde el ciclo de Carlomagno hasta el arturiano, episodios bíblicos, relatos de la cultura clásica). Una denominación más específica que se les da a los juglares que cantan las vidas de los santos y las gestas es la de los "juglares de boca." En el caso de las vidas de santos suelen estar dirigidas al pueblo ya que se trata de relatos edificantes. La forma narrativa también está presente en otro de los géneros narrados: los *fabliaux* (cuentos sencillos en verso, muchas veces con fin moralizante) confundidos a veces con el monólogo dramático, o con el *roman* o novela. Se trata entonces de presentaciones fundamentalmente estáticas, sin acción progresiva ni ritmo adecuado. La forma narrativa es en general privilegiada también por la Iglesia para concientizar a los simples o humildes.

Allegri también hace hincapié en la relevancia de la danza asociada a situaciones festivas en el quehacer de los juglares, ya que es a través de ella que llega a todos los estratos sociales. La danza



invita a salir de la cotidianeidad, en tanto la energía que despliega es gratuita, no es reducible a ningún tipo de economía.

Para el autor italiano, el universo antropológico del juglar es popular y acude a las reflexiones de Mijail Bajtin en *La obra de Francois Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* para establecer sus rasgos: la irreverencia, el cambiar de signo las situaciones, el recurso continuo al grotesco, la ostentación de la corporeidad y de sus funciones más bajas. Desde el punto de vista del espectáculo esta dimensión popular se traduce en una extrema convencionalidad en contraposición a la búsqueda de verosimilitud, en la pobreza de medios, en una relación con el público estrecha y cómplice, en el ensamblaje de fragmentos que cuidan muy poco la unidad y la coherencia dejando a la vista la fisura semántica, y el apoyarse más sobre lo conocido que sobre la novedad. Inclusive cuando comienza a desarrollarse un proyecto dramático, como ocurre en el caso de las farsas, García Peinado explica cómo "los espectadores no asistían a la función para ver desarrollar una intriga, sino para vivir una escena tras otra, escenas que normalmente eran episodios conocidos que el público gustaba de recordar. Eran en ese aspecto, más 'cuadros vivos parlantes' que verdadero teatro". Cabe destacar que hasta los últimos siglos de la Edad Media la novedad y la originalidad como las entendemos hoy en día no eran consideradas como valores ni como ejemplos a seguir, sino que por el contrario lo importante era respetar y repetir la tradición y la memoria colectiva.

Allegri explica que mientras la sociedad medieval es inestable, la institucionalidad del juglar también lo es, y entonces éste encuentra lugares y momentos variados y generales de inserción. Cuando los centros de poder se definen mejor y se reordenan los desequilibrios, "al juglar como portador de los valores antropológicos de la fiesta y de la transgresión no le queda más que quedar marginado como operador popular, o transformarse en ministril permanente y pago, o bien encauzar estos procesos de inserción en las estructuras dramáticas que se van determinando, aquellas del teatro cómico o del teatro religioso, y transformarse en actor en sentido estricto". Y agrega: "En

este último caso, que para la historia del teatro es naturalmente el más relevante, será finalmente intérprete, *joueur de personnage* o *player of Inter-ludes*, dejará el título de juglar sólo para el bufón de feria, y se convertirá en sentido pleno en operador del teatro, construyendo una relación con el público no más de participación mutua sino de alteridad espectacular." Es lo que sucederá en primer lugar con la aparición de las farsas y las *soffles* y luego con la *Commedia dell'arte*.

Por eso Allegri (1992) afirma que "toda la espectacularidad de los juglares (...) se encuentra huérfana de los principios (...) de representación y personaje, y por tanto de drama y de teatro. El juglar cuenta, fabula, incluso dramatiza, en las historias de varios personajes a los que puede prestar voz alternativamente e indicios de acción (...), pero no representa. El juglar es la acción que realiza, no refiere a un sentido que lo trasciende y que se sitúa en ese otro que es el personaje, del que el actor no es más que el presentador, el transmisor. Brechtianamente, podríamos decir que el juglar no personaliza los personajes de los que se hace comunicador, sino que los cita, los comunica, y no se permite nunca desaparecer detrás de ellos. El actor moderno, por el contrario, el teatral, desaparece detrás de los propios personajes, se convierte en instrumento de su representación, estableciendo con este mecanismo los presupuestos teóricos del teatro moderno" (2).

E inclusive en este proceso de pasaje de teatro medieval a teatro moderno Allegri especifica cómo se llega a la noción de texto dramático, que no se dio como se suele pensar desde nuestros cánones actuales sino a la inversa. Esto es una prueba del singular papel que desempeñaron los juglares para la conformación de la dramaturgia moderna. En otros términos, los juglares no dependen de un texto ni tampoco lo memorizan. Incluso en el caso del juglar monologando vidas de santos, canciones de gesta o episodios bíblicos, la memoria es oral y no escrita. Y cuando se trata de textos escritos son sólo un depósito de memoria colectiva y no un texto previo a representar; en otros términos, funcionan como un simple guión. Cada juglar aporta además modificaciones a este depósito gracias a las improvisaciones y la adecuación a distintos contextos y públicos; y lo que se va plasmando es fruto también de dichas

2- Ya hemos discutido esta postura en párrafos anteriores.



intervenciones de los juglares, de tal manera que la genealogía de los textos se hace intrincada y rizomática. Según Allegri (1992), los "textos juglarescos [del XII y del XIII] que, quizá por casualidad, han llegado hasta nosotros, no han de ser vistos pues como un punto de partida para un trabajo actoral, sino al contrario, como el punto de llegada. Y se trata de un trabajo espectacular y no teatral, porque para el jugar no existe un problema de interpretación sino de comunicación, que tiene que ver ante todo con la relación con el propio público, y por tanto con las técnicas de comunicación, la retórica de los gestos y de las palabras."

Hay muy pocos testimonios del modo en que se interpretaba. Uno de ellos se encuentra en el tratado de retórica y poética, la *Poetria Nuova* de Goffredo de Vinsauf, de principios del XIII, donde se advierte que hay una convencionalidad comunicativa que no se adscribe al principio de copia mimética de la realidad sino que es artificial, simbólica, y hasta podríamos decir alegórica. Esto es coherente con la cosmovisión de la época. Umberto Eco señala cómo "la mentalidad simbolista se introducía curiosamente en el modo de pensar del medieval, acostumbrado a proceder según una interpretación genética de los procesos reales, siguiendo una cadena de causas y efectos" y se refiere a la noción de "*cortocircuito del espíritu*" como la búsqueda de la relación entre dos cosas a partir de un salto brusco. De esta manera se establece que el blanco, el rojo y el verde son colores benévolos y el avestruz se convierte en símbolo de justicia. En este tipo de interpretación el actor no debe ensimismarse en un nivel psicológico con un personaje, como hoy podemos pensarlo, sino aprender y cultivar una técnica y una profesionalidad que serán transmitidas como una suerte de "secreto".

En este sentido, a partir del siglo XIV, los juglares comienzan a reunirse en corporaciones con estatutos que establecen sus derechos y deberes y que además, según observa Calendoli, son el germen de las futuras compañías de actores, como las de la *Commedia dell'arte*. En efecto, señala que "algunos juglares son definidos como 'maestros' y paralelamente se recuerda a los 'aprendices'. Por lo tanto el jugar que había conseguido la excelencia en su profesión podía conducir a un compañero más joven, revelándole gradualmente los secretos del arte. El aprendiz además participaba en los espectáculos, consintiendo la posibilidad del diálogo...". Otros elementos que hemos señalado provenientes de la

juglaría, que se proyectan y retoman en la *Commedia dell'arte*, aunque en este caso se trata de actores autosuficientes, reconocidos y aceptados como tales, son: las técnicas y habilidades desarrolladas por los actores, la improvisación sobre esquemas previos, la comicidad, la espectacularidad basada en lo corporal, la presencia de lo bajo y lo grotesco tanto a nivel físico como verbal, algunos rasgos de vestuario y de accesorios, y la utilización de máscaras.

Para concluir, me gustaría citar un fragmento del cuento de Jorge Luis Borges, "La busca de Averroes". Averroes es un médico árabe del siglo XII, que se dedica a estudiar la *Poética* de Aristóteles, pero nunca llega a entender lo que significan los términos "comedia" o "tragedia", porque nunca estuvo en un teatro. Una noche en el marco de una reunión, escucha el relato del viajero Abulcásim:

"Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era sólo un cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padeían prisiones y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

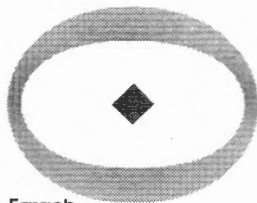
-Los actos de los locos -dijo Farach [dueño de la casa donde se organizaba la reunión]- exceden las previsiones del hombre cuerdo.

-No estaban locos -fue que explicar Abulcásim-. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones.

Dijo, ayudándose con las manos:

-Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Efeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.



-¿Hablaban esas personas?- interrogó Farach.
 -Por supuesto que hablaban- dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante-. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!
 -En tal caso, dijo Farach- no se requerían veinte personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea."

Este fragmento puede ayudarnos a entender, metafóricamente, cómo se había perdido en la teoría la idea de teatro en la Edad Media y lo complicado que podía ser, para el imaginario de la época, considerar lo que hacían como un drama. También puede ayudarnos a entender el concepto de Alteridad que señalábamos al comienzo. Por la gran cantidad de información que nos falta, la gran cantidad de lagunas que existen en la historia del teatro de este período, sobre todo en lo que se refiere a las formas de teatro profanas y populares, y nuestra radicalmente distinta forma de ver el mundo respecto del hombre medieval, estamos como Averroes frente a la Poética o como Abulcásim frente a la representación que vio en Sin Kalán. Llamemos además la atención sobre el hecho de que contamos con una considerable cantidad de fuentes sobre los juglares sólo a partir del siglo XI o XII. Pero ¿qué sucede entre los siglos V y X con respecto al teatro profano? Por tratarse de un período de gran convulsión y de analfabetismo generalizado y por las condenas de la Iglesia (la excepción la constituyeron los eruditos eclesiásticos que le daban la espalda al teatro), resulta muy difícil saberlo exactamente. Pero hay algo que no se nos escapa, esos individuos que dieron en llamarse juglares, supieron hacer usufructo de la síntesis que pregona Farach y supieron conservar, aunque sea como únicos "hablistas", la capacidad que tiene el hombre de desdoblarse en otro e ingresar en un universo de ficción.

* CRÍTICA E INVESTIGADORA TEATRAL

Bibliografía

- Allegri, Luigi, 1992, "El espectáculo en la Edad Media" en Quirante Santacruz, Luis, 1992 (comp.), *Teatro y Espectáculo en la Edad Media*, Festival d'Elx, 1990, Inst. de Cultura "Juan Gil Albert", Diputación de Alicante, Ajuntament d'Elx.
- , 2003, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Borges, Jorge Luis, <La busca de Averroes> en *El Aleph*, 1949, en *Obras Completas*, 1974, Buenos Aires, Emecé.
- Calendoli, Giovanni, 1959, *L'attore. Storia di un'arte*, Roma, Edizione dell'Ateneo.
- Castro Caridad, Eva, 1996, *Introducción al teatro latino medieval*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Chambers, E.K., 1954, *The Medieval Stage*, Londres, Lowe & Brydone.
- Eco, Umberto, 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- Faral, Edmond, 1910, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Champion.
- García Peinado, Miguel Ángel, 1986, "El teatro cómico en Francia en la Edad Media" en *Maese Pathelin y otras farsas* (ed. de Miguel Ángel García Peinado), Madrid, Cátedra.
- Mc Nall Burns, Edward, 1983, *Civilizaciones de Occidente. Su historia y su cultura*, Buenos Aires, Siglo Veinte, Tomo I.
- Pavis, Patrice, 1998, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Petit de Julleville, L., 1885, *Les comédiens en France au Moyen Age*, Paris, Cerf.
- Romero, José Luis, 1984, Apéndice "Imagen de la Edad Media" en *La cultura occidental*, Buenos Aires, Legasa.
- Sprengelburd, Rafael, 2000, *Heptalogía de Hieronymus Bosch. La inapetencia, La extravagancia, La modestia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

* (Integrante del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas y del Equipo de Investigadores e Historiadores del Área de Artes Escénicas: Teoría, Crítica y Comunicación, dependiente del Depto. Artístico del Centro Cultural de la Cooperación).

ARGENTORES

Sociedad General de Autores de la Argentina



La única autorizada por Ley 20.115 a recaudar los derechos de todos los autores argentinos y extranjeros cuyas obras se representen o exhiban en Teatro, Radio, Cine y Televisión

SIN AUTOR NO HAY OBRA

Los autores crean, Argentoires los protege

J. A. Pacheco de Melo 1820 - C-1126AAB - Buenos Aires - Argentina
Tel. 4811-2582 - Fax: 4913-0636 - e mail: mentradas@argentoires.org.ar

Los Números Anteriores

Número 5



"Contra el Teatro de Tesis, una Tesis" por Javier Daulte

Una reflexión provocadora respecto de supuestos y prejuicios de la práctica teatral.

"El Compromiso del Director de Escena en el Teatro Contemporáneo"
por Guillermo Heras (España)

Un recorrido sobre la tarea del director teatral en la actualidad
pasando por todas sus áreas constitutivas.

"Teatro Aplicado: en la vida como en el arte" por Lota Moncada (Brasil)
La aplicación de técnicas y ejercicios teatrales a otras esferas de actividad,
a grupos de no-actores.

"El Morfismo: Mutación y Cambio en el Entrenamiento Actoral" por Mario Marín
Una concepción técnica sobre el entrenamiento de los actores.

"Despertar a Otro Teatro. Argentina, Teatro, India" por Geraldine Seff
Una encuentro entre dos culturas desde las prácticas teatrales
y el intercambio de técnicas específicas.

"El Teatro en el Espacio Abierto y Público" por Héctor Albarellos
La experiencia del grupo La Runfla
y técnicas de abordaje para esta estética particular.

"Producción teatral: donde lo obvio no debe ser obviado" por Lorenzo Juster
Pasos y esquema para una producción teatral.

Los Números

Número 4 Número 3

La palabra en acción y las dimensiones del acto lingüístico
por Gustavo Bonamino. Una propuesta para fundamentar un enfoque técnico del llamado "teatro de texto" desde las Ciencias del Lenguaje.

El teatro perdido de Artaud
por Federico Arzeno.

Una revisión sobre el
"Teatro de la Crueldad".

Teatro de la Incertidumbre
por Omar Fragapane.
Una técnica/poética escénica
construida sobre los funda-
mentos de la física moderna.



Tadeusz Kantor: Escuela Elemental de Teatro.
Testimonio del taller que el propio Kantor realizara en la Escuela de Arte Dramático de Milán en el verano de 1986(1ra. parte).

Pasos Hacia una Ecología de la Actuación
por Ricardo Santillán Güemes. Una aproximación programática para trabajar la actuación desde su ubicación entre el amplio campo del ambiente humano y el más acotado de la actividad escénica.



El Actor y la Televisión,
entrevista a Daniel Barone.
Una entrevista sobre la importancia del trabajo del actor en este medio.

Escuela Elemental de Teatro
por Tadeusz Kantor. Testimonio del taller que el propio Kantor realizara en la Escuela de Arte Dramático de Milán en el verano de 1986 (2da. parte).

Cuando el Teatro cobra otra Dimensión
por Graciela Currás y Horacio Carbone.
Una experiencia artística con niños con trastornos emocionales severos.

El Teatro Desconocido
por Octavia de Petre. Una concepción sobre el actor como creador autónomo, por el Teatro Altosf.

Hacia un Teatro Fundado en la Física Moderna
por Omar Fragapane.
Un camino posible hacia el cruce entre el arte del actor y la ciencia.

Pensamientos por Andrés Bazzalo.
Una reflexión sobre las líneas de pensamiento de los profesores de actuación.

Las reglas se hacen jugando
por Daniela Orecchio.
Un modo de construir el juego dramático con niños.

Ud. puede conseguir Ritornello en los siguientes lugares:

Librería Fray Mocho Sarmiento 1832 - Tel.: 4372-6646

Librería La Crujía Tucumán 1999

Librería Teatral Sr. Salort: La Casona del Teatro Corrientes 1975
4863-6966 / (15) 4034-0466

Redacción - Pje. Prudan 1310 1º "A" (1242) Cap. Fed. - Tel.: 4957-3843

E-mail: info@ritornello.com

Anteriores

Número 2 Número 1

Hacia una Pedagogía de la Percepción por Fernando Orecchio. Una indagación sobre una manera de enseñar actuación poniendo el acento en la percepción.

Teatro y Miseria por Omar Fragapane. Una experiencia de taller teatral con jóvenes de Fuerte Apache.

La Palabra en la Imagen por Carlos F. Savransky. Una reflexión filosófica que supera la dicotomía entre imagen y palabra.

Un Modo de Existir sobre el Escenario por Mónica Viñao. El trabajo actoral con el método del maestro japonés Tadashi Suzuki.



¿Cómo aprende el actor? por Beatriz Mosquera. El cruce entre una didáctica de la preparación del actor y los estudios epistemológicos de Jean Piaget. La acción como vía de aprendizaje.

La Memoria es una Forma de Luz por Claudia Blasetti. El lugar de las materias llamadas "teóricas" en la formación actoral.

Los Signos de lo Efímero: el Mito, el Rito y la Teatralidad por Geraldine Seff. Una experiencia de taller en Tilcara, Jujuy, con el Grupo Saga y coordinada por el colaborador de Grotowski, Serge Ouaknine.

Reflexiones sobre la Motivación por Alejandro Zingman. Un acercamiento a las motivaciones de los alumnos de actuación y/o futuros actores.

El Trabajo del Docente sobre si mismo por Fernando Orecchio. Una reflexión sobre la relación entre el profesor de teatro y el alumno destacando el lugar del acto creativo.

Del Sketch a la Improvisación por Paula Kohn. Un trabajo sobre las posibilidades del teatro en la tercera edad.



Un Espacio Vacio. Algo Sagrado por Fernando Locatelli y Mayra Carlos. A partir de conceptos de Peter Brook una apuesta a la generación de un espacio apto y propicio para crear, en el intercambio pedagógico teatral.

Acción, Experiencia y Advenimiento por Gustavo Bonamino. Apuntes sobre Dominic De Fazio y una propuesta superadora del método de Lee Strasberg.

El Teatro: Un Desembarco Feliz por Laura Montes de Oca. La experiencia del teatro en el aula de la Educación General Básica y Polimodal.

Contenido y Forma por Raúl Barreiros. Una reflexión filosófica que actualiza la discusión entre técnica y poética.

Meyerhold - Newton por Omar Fragapane. Los tres principios fundamentales de la dinámica en la biomecánica de Meyerhold.

Dinámica y Energética del Trabajo Actoral por Diego Starosta. Una mirada distinta de las acciones físicas en el espacio y la elección de la característica energética del trabajo actoral ante el proceso creador. El boxeo.

Última Página Ustedes y Nosotros

Ritornello es una publicación independiente abierta al intercambio de artículos, referidos a la problemática de la pedagogía actuarial.

Queremos abrir un vía de comunicación mutua:
comentarios, críticas, mensajes.

Para publicar en **Ritornello** debe enviarse un *abstract* de no más de diez líneas con el contenido del artículo, a nuestra dirección de e-mail.

La decisión de la publicación, depende del comité editor.

Si quiere recibir información sobre las actividades del
Círculo de Estudios en Pedagogía Actoral de Buenos Aires,

envíe un mail a elcirculo@tutopia.com, diciendo:

"Deseo recibir información sobre las actividades del Círculo".

Correo: Pje. Prudan 1310 1º "A" - CP: 1242

E-Mail: info@ritornello.com

Teléfonos: 4957-3843 / 4923-1916

Hasta el próximo número

Cupón de suscripción

Argentina: Ns2, Ns3, Ns4 y Ns 5 \$4 c/u + \$3 de gastos de envío.

América: Ns2, Ns3, Ns4 y Ns 5 U\$S 2 c/u + U\$S 3 de gastos de envío ó U\$S 9 por los cuatro números.

Europa y resto del mundo: Ns2, Ns3, Ns4 y Ns 5 U\$S 2 c/u + U\$S 4 de gastos de envío ó U\$S 12 por los cuatro números.

Ns1 agotado, sólo disponible en www.ritornello.com.ar

Apellidos y nombres.....
Calle..... Ns..... Piso..... Dpto. Código Postal.....
País..... Provincia..... Localidad.....
Teléfono..... E-Mail.....

Llene este cupón y envíelo junto con giro postal del Correo Argentino
a la orden de Fernando Locatelli, a Pje. Prudan 1310 1º A (1242) Capital Federal

- Hacer un depósito en efectivo en la Caja de Ahorro Ns 400318281369 del Banco Galicia, titular Paula Köhn.
- Una vez realizado, enviar un fax del cupón de depósito al 4363-0444, dirigido a Fernando Locatelli.
- Colocar en ese fax los datos del suscriptor y los números solicitados.

Una vez recibido el cupón de depósito por fax, te enviaremos los números solicitados.
Cualquier duda, comunicarse por mail, o al teléfono de la redacción: 4957-3843 (Cap. Fed.).

Tel.: (0054 011) 4957-3843 - E-mail: info@ritornello.com

IUNA

Instituto Universitario Nacional del Arte

DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS "Antonio Cunill Cabanellas"

80 años dedicados a la formación escénica

Carreras de Grado

- * **Licenciatura en Actuación:** Duración: 5 años
Título: Licenciado en Actuación.
- * **Licenciatura en Dirección Escénica:** Duración 5 años
Título: Licenciado en Dirección Escénica.
- * **Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos:** Duración 5 años - Título: Licenciado en Diseño de Iluminación de Espectáculos - **Título Intermedio: Técnico en Iluminación de Espectáculos, Duración 3 años.**

*Inscripción para el ciclo lectivo 2006: **Noviembre de 2005***

*Comienzo del Curso Pre-Universitario 2006: **Febrero de 2006***

Extensión Universitaria

- * **Cursos de Iniciación para Niños y Adolescentes**
- * **Talleres de Especialización**
- * **Asistencias Técnicas**

*Inicio: **Mayo de 2005***

*Informes e Inscripción: **Abril de 2005***

Dirigirse a:

IUNA - Departamento de Artes Dramáticas

French 3614 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

T.E. - FAX 4804-9743 / 2352

artesdramaticas@iuna.edu.ar